

Aralia López González
coordinadora

SIN IMÁGENES FALSAS

SIN FALSOS ESPEJOS

Narradoras mexicanas del siglo XX



EL COLEGIO DE MÉXICO

cb603214

M860.9/L8643s

López González, ...
Sin imágenes falsas,

TITULO



8832

EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0603214 8

C	Biblioteca Daniel Cosío Villegas
M	Inventario 2007

SIN IMÁGENES FALSAS, SIN FALSOS ESPEJOS.
Narradoras Mexicanas del Siglo xx

**PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO
DE ESTUDIOS DE LA MUJER**

SIN IMÁGENES FALSAS,
SIN FALSOS ESPEJOS
Narradoras Mexicanas del
siglo XX

Aralia López González
coordinadora

Biblioteca Daniel Casío Villegas
EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C.



EL COLEGIO DE MÉXICO

M860.9
L8643s

López González, Aralia, 1958- , coord.

Sin imágenes falsas, sin falsos espejos : narradoras mexicanas del siglo XX / Aralia López González, coordinadora. -- México : El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1995.

629 p. ; 21 cm.

ISBN 968-12-0608-8

1. Literatura mexicana-Mujeres como autoras-Historia y crítica.
2. Literatura mexicana-Siglo XX-Historia y crítica.

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/>

Portada de Mónica Diez-Martínez

Ilustración de la portada: Teresa Cito, *Mujer de Artes*, óleo, 1990

Primera edición, 1995

**D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.**

ISBN 968-12-0608-8

Impreso en México/Printed in Mexico

ÍNDICE

Presentación, <i>Elena Urrutia</i>	11
Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria, <i>Aralia López González</i>	13
NELLIE CAMPOBELLO (1909)	
Identidad femenina, genealogía mítica, historia: <i>Las manos de mamá</i> , <i>Kemy Oyarzún</i>	51
JOSEFINA VICENS (1911-1988)	
Muerte y patriarcado en <i>Los años falsos</i> , <i>Ana Rosa Domenella</i>	79
MARÍA ELVIRA BERMÚDEZ (1912-1988)	
El bello arte de asesinar, <i>Laura Cázares H.</i>	101
ELENA GARRO (1920)	
La semiótica de la culpa, <i>Ana Bundgard</i>	129
Entre el poder y la gloria: disyuntiva de la identidad femenina en <i>Los recuerdos del porvenir</i> , <i>Martha Gallo</i>	149
<i>Testimonios sobre Mariana</i> : representación y la otra mujer, <i>Rebecca Biron</i>	161
ROSARIO CASTELLANOS (1925-1974)	
El lenguaje como instrumento de dominio y recurso deconstructivo de la historia en <i>Oficio de tinieblas</i> , <i>Lucía Guerra</i>	187
“Cabecita blanca”: ¿una especie de extinción?, <i>Aralia López González</i>	195
LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ (1928)	
La imposibilidad de la tregua, <i>Gloria Prado G.</i>	217

INÉS ARREDONDO (1928-1989)	
La callada subversión, <i>Brianda Domecq</i>	241
El huésped de la matrioshka, <i>Claudia Albarrán</i>	267
AMPARO DÁVILA (1928)	
La periferia que se multiplica, <i>Susan A. Montero</i>	285
Fantasmía, deseo y subversión, <i>Irenne García</i>	297
MARÍA LUISA MENDOZA (1930)	
La nada como herencia, <i>Luzelena Gutiérrez de Velasco</i>	315
Los reflejos del tiempo en el lenguaje: la narrativa de María Luisa Mendoza, <i>María Dolores Bolívar</i>	329
MARGO GLANTZ (1930)	
La escritura fragmentaria, <i>Nora Pasternac</i>	339
ELENA PONIATOWSKA (1933)	
Identidad e historicidad. Los discursos del amor y la memoria en <i>Querido Diego, te abraza Quiela, Ana Bundgard</i>	369
La búsqueda de la felicidad en <i>De noche vienes, Bruce- Novoa</i>	379
Tina Modotti y Elena Poniatowska: dos mujeres, un libro, <i>Sara Poot Herrera</i>	393
Biografía y ficción: el desafío de <i>Tinísima, Zaida Capote Cruz</i>	405
ANGELINA MUÑIZ (1936) Y ALINE PETERSSON (1938)	
Exilio y extrañamiento: dos perspectivas de una realidad, <i>Gloria Prado G.</i>	415
La violencia en las relaciones cotidianas, <i>Laura Cázares H.</i>	435
Formas del goce femenino en <i>Más allá de la mirada, Lady Rojas-Trempe</i>	445
ESTHER SELIGSON (1941) Y ANGELINA MUÑIZ	
La otra ética: reinterpretación femenina de mujeres míticas, <i>Aralia López González</i>	465

BRIANDA DOMECCQ (1942)	
Del paraíso de Adán a la región de los mitos prohibidos, <i>Gloria Prado G.</i>	479
La memoria del olvido: ética y estética del indicio y el zurcido, <i>Aralia López González</i>	499
Orfandad y santidad. Huérfanas, abandonadas o bastardas: la(s) historia(s) que emerge(n) del silencio, <i>María Dolores Bolívar</i>	509
MARÍA LUISA PUGA (1944)	
La móvil luna indiscreta, <i>María Elena de Valdés</i>	521
SILVIA MOLINA (1946)	
Para unir los segmentos de la niña asombrada: conciencia y escritura en <i>La mañana debe seguir gris</i> , <i>Edith Negrín</i>	533
ÁNGELES MASTRETTA (1949)	
<i>Arráncame la vida</i> : crítica de una crítica, <i>Lourdes Martínez Echazábal</i>	545
LAURA ESQUIVEL (1950)	
Ética y estética del fuego, <i>Aralia López González</i>	561
ETHEL KRAUZE (1954)	
La mirada desnuda, visión de mujer, <i>Brianda Domeccq</i>	579
CARMEN BOULLOSA (1954)	
“Las que auscultan el corazón de la noche”: el deseo femenino y la búsqueda de representación, <i>Jeanne Vaughn</i>	607

PRESENTACIÓN

Al estudiar la literatura escrita por mujeres resulta insuficiente acercarse a ella con las herramientas tradicionales de la crítica literaria. De esta literatura, y más concretamente de la que ha sido escrita en la segunda mitad del siglo que está por concluir, surgen —como señala Aralia López— nuevas imágenes de mujeres creadas o dichas por las mismas mujeres. Éstas modelan su imagen y las vicisitudes de su identidad en función de los cambios sociales. No se trata ya más del “discurso de lo femenino”, es decir, de la mujer pensada y hablada por los hombres, sino del “discurso femenino”, la mujer pensada y hablada por las mujeres, y, mejor aún, del “discurso feminista”, resultado de un alto nivel de autoconciencia genérica y de un desarrollo teórico y político del feminismo, tanto en lo social como en lo individual.

De ahí la pertinencia del trabajo introductorio de Aralia López, “Fundamentos feministas para la crítica literaria”, que ofrece un panorama indispensable para adentrarse en los textos que forman el libro colectivo *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*. Los ensayos sobre las 21 autoras en él incluidos abarcan la producción literaria entre 1937 y 1989, sólo dejando fuera a algunas escritoras significativas como Julieta Campos, Bárbara Jacobs o Beatriz Espejo, por ejemplo, que, sin embargo, van a ser objeto de publicaciones próximas.

Varias de las autoras de los textos críticos fueron asiduas participantes en el taller de narrativa femenina mexicana del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM) en El Colegio de México, iniciado en 1984 por Aralia López y Ana Rosa Domenella, y del seminario de crítica literaria feminista coordinado por Luz Elena Gutiérrez de Velasco. Las demás autoras, de una manera u otra, han colaborado cercanamente con el PIEM. Cabe destacar el cuidadoso trabajo editorial de Elsa Muñiz, sin cuyo concurso el libro no habría estado listo para su publicación.

Sin imágenes falsas, sin falsos espejos constituye, sin lugar a dudas, un libro de importancia fundamental en el estudio de las escritoras mexicanas contemporáneas, desde una perspectiva feminista, que dará la oportunidad a las estudiosas y estudiosos, y a un público más amplio, a repensar desde nuevas perspectivas las obras literarias escritas por mujeres en México.

ELENA URRUTIA
Septiembre de 1995

JUSTIFICACIÓN TEÓRICA: FUNDAMENTOS FEMINISTAS PARA LA CRÍTICA LITERARIA

ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

La diferencia biológica sexual, al pasar por la cultura de la ley del patriarcado, se transforma en asignación de género: masculino o femenino, con diversos atributos para cada uno, que constituyen formas diferentes de estar en el mundo, de organizar la conciencia y las relaciones intersubjetivas, y dan lugar esquemáticamente a lo que se denomina universos o culturas de lo masculino y de lo femenino cuyas características, en el caso del conocimiento vulgar o del condicionamiento ideológico sexista, se establecen bajo el supuesto de la existencia de una naturaleza o una esencia de la femineidad —inferior—, o de la masculinidad —superior. No por naturaleza, aunque sí por historia y por cultura —casi otra naturaleza—, el *género sexual* es una particularidad en lo individual y en lo social que modela y constituye la experiencia subjetiva y la identidad en ambos sexos. Aquí hablaremos solamente de la mujer, entendida como un sujeto plural en cuanto una realidad objetiva conformada histórica, social y culturalmente, que es la condición de posibilidad para formularla como categoría raíz de la construcción de la teoría feminista:

Parece evidente que si en la construcción de conocimiento incorporamos elementos no teóricos, tales como los ideológicos y valóricos, nos enfrentamos con conceptos más amplios de racionalidad y de realidad; pues se expande el proceso de apropiación a otras realidades que, a pesar de no estar desvinculadas de la razón cognitiva, no necesariamente se subordinan a su lógica. Ello obliga a trabajar el concepto de conocimiento en términos no estrictamente cognitivos sino con referencia a exigencias de contornos o de contextos, las cuales generalmente quedan fuera del objeto. Por eso debemos colocar la relación de apropiación en el marco más amplio de la gnoseología;

esto quiere decir ubicar el ámbito de lo cognitivo en el interior de un campo donde se puedan dar otras formas de racionalidad. Esto nos lleva a retomar el punto inicial referido a la relación entre conocimiento y conciencia, lo cual recuperado en el plano metodológico, implica que el vínculo que el sujeto establece con la realidad no se agote en una simple atribución de propiedades teóricas.¹

A muchos estudiosos les extraña todavía que el género (femenino o masculino) se transforme en una categoría de análisis y conocimiento, puesto que esto no se subordina, aparentemente, a la lógica tradicional de la razón cognitiva; pero en términos de una ampliación de la racionalidad y de la realidad, “con referencia a exigencias de contextos”, la mujer, definida como un ente histórico-cultural con características muy particulares de subordinación, opresión y explotación, es un objetivo valioso —por lo menos para algunas de nosotras las mujeres— de conocimiento. Las teóricas feministas más recientes, interesadas en el estudio de la subjetividad y la identidad femeninas,² parten del establecimiento de un

¹ Hugo Zemelman, *Los horizontes de la razón*, t. II, Barcelona, Anthropos-El Colegio de México, 1992, pp. 162-163.

² En este trabajo, entiendo por subjetividad las estructuras de conciencia y la actividad deseante de la persona, conformada por las normas, códigos y discursos de la sociedad y la cultura, así como por la posición que ésta ocupa en ellas. Como actividad deseante, me refiero a la concepción psicoanalítica. La subjetividad tiene que ver tanto con los deseos conscientes e inconscientes como con el sexo, el propio cuerpo, las percepciones, la sensibilidad, la inteligencia, la imaginación, la salud, etcétera: de manera esquemática puede hablarse de una especie de arquitectura interior que determina las formas de aprehender la realidad. En cuanto a la identidad, voy a entenderla aquí como los factores externos y concretos que condicionan aspectos de la subjetividad, y que ordenan y clasifican socialmente a los seres humanos, como son la asignación de género sexual, la etnia o raza, la clase social, el país, la lengua, la religión, la edad, el tipo de educación y de trabajo, los grupos de adscripción, el estado civil, etcétera. Existe confusión en el uso de estos términos que, muchas veces, se manejan como intercambiables sin realmente serlo. Las acepciones dependen también del contexto disciplinario en que se utilizan como son la filosofía, el derecho, la psicología o el psicoanálisis, la antropología, etcétera. En cuanto a la reflexión feminista, véase Marcela Lagarde, *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 1990; Mabel Burin (ed.), *Estudios sobre la subjetividad femenina: mujeres y salud mental*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987, y Linda Alcoff, “Feminismo cultural versus posestructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista”, en *Feminaria*, II, 4, Buenos Aires, 1989.

sujeto con género, en este caso el femenino, para comprender sus particularidades histórico-culturales por medio del concepto de *posicionalidad*. Interpretan el género, entonces, en relación con hábitos, prácticas y discursos concretos que, además, no son fijos, sino que cambian según los contextos sociohistóricos: “El género no es un punto de partida en el sentido de ser una cosa determinada, pero en cambio, es una postura o construcción, formalizable en forma no arbitraria por una matriz de hábitos, prácticas y discursos.”³

Así, la subjetividad femenina y la identidad social emergen de una experiencia historizada y no de una sustancia de lo femenino. La llamada condición femenina es, entonces, una *posición* particular y relativa en un contexto histórico y social siempre cambiante; es decir, en una red de relaciones específicas.

Esta conceptualización de *mujer* evade los peligros del esencialismo o del nominalismo posestructuralista que limitarían o inutilizarían la teoría feminista (en construcción y, como todas las teorías, siempre inconclusa), en su aplicación práctica en cuanto a la política feminista o política de la identidad:

El concepto y la categoría de mujer son el punto de partida necesario para cualquier teoría o política feministas, basadas como están en la transformación de la experiencia vivida por las mujeres en la cultura contemporánea y la revaluación de la teoría y la práctica social desde el punto de vista de las mujeres.⁴

Claro está que la categoría *mujer* es problemática pues se confunde tanto con los seres reales y afectivos, como con el objeto formal de la representación teórica; y esto propicia otra confusión en cuanto a la distinción entre el feminismo como la ideología que informa una práctica política, y el feminismo como la reflexión crítica y teórica que construye conocimiento. Digamos, pues, que la teoría y la práctica feministas mantienen relaciones recíprocas, pero que esto no exime a la teoría de que se construya dentro de las especificaciones de la producción científica de conocimiento en el terreno de las ciencias sociales y de los estudios culturales.

³ Linda Alcoff, art. cit., p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 1

Precisamente, en el horizonte de esa reciprocidad y de esa especificidad surge la definición de *mujer* entendida como *posicionalidad*, ya que esta noción es un concepto ordenador que permite pensar a la mujer como una realidad desde el presente, pero articulada a la dimensión histórica —sus determinaciones como producto histórico—, y a la dimensión política —indeterminaciones en cuanto a su potencialidad para ser construida. Es decir, como un fenómeno de conocimiento y de práctica social, devenido y deviniendo, dado dándose.⁵ De ese modo, en el ámbito académico de los estudios de género se evita la objetividad que excluye al sujeto y también a su actividad social. Así, *mujer* como concepto dinámico que informa a la teoría, no pierde tampoco su posibilidad para informar a la práctica política, en cuanto que *mujer* y *mujeres* suponen una realidad en movimiento.

De acuerdo con el esquema anterior, sin duda inacabado y problematizable pero probable —en su doble acepción de posibilidad y de experimentación—, me adhiero a la preocupación teórica de muchas estudiosas, la misma que ha dado lugar a la teoría y a la crítica literaria feminista, suponiendo que la expresión literaria de las mujeres es un campo discursivo propicio para explorar la proyección de la subjetividad y la identidad femeninas. En el terreno de los estudios de la mujer o de género, esta investigación vale tanto para enriquecerlos como para los estudios literarios. Mediante el análisis textual, podemos describir e interpretar los aportes de la mujer como sujetos con género en la práctica literaria, lo cual permite enriquecer y también problematizar la teoría y la crítica tradicional en esta disciplina. Se trata de caracterizar, comprender y valorar más adecuadamente la producción femenina dentro de la literatura, que no es *una* como se pretende, puesto que si es la elaboración artística de la experiencia de la humanidad, trabaja con diversidades étnicas, raciales, genéricas, generacionales, nacionales, de clase, etc., que, además, jerárquicamente organizadas plantean una gran desigualdad en lo histórico, lo social y lo cultural y, por tanto, esto también determina formas de manifestación específicas en la expresión literaria.

⁵ Cf. Zemelman, *op. cit.*, t. I, p. 239.

Validar y especificar las determinaciones y características de la particularidad genérica articulada a otras particularidades, como experiencia subjetiva que informa el quehacer literario, es el propósito general de la teoría y la crítica feminista en la literatura. Su finalidad, teórica y práctica en los estudios de la mujer, entre otras, es hacer visible lo invisible para poder pensarlo.

La mujer —la feminidad— es asunto inmemorial del discurso masculino. Así lo expresa Virginia Woolf:

¿Tenéis alguna noción de cuántos libros se escriben al año sobre las mujeres? ¿Tenéis alguna noción de cuántos están escritos por hombres? ¿Os dais cuenta de que sois quizás el animal más discutido del universo? [...] Era lógico que la sexualidad y su naturaleza atrajera a médicos y biólogos; pero lo sorprendente y difícil de explicar es que la sexualidad —es decir las mujeres— también atraen a agradables ensayistas, novelistas, muchachos que han hecho una licencia, hombres que no han hecho una licencia, hombres sin más calificación aparente que la de no ser mujeres.⁶

Esto ya resulta “sorprendente”, y por eso valorable empíricamente, como lo apreció Woolf. Lo cierto es que la particularidad genérica no ha pasado nunca inadvertida para los hombres; pero, extrañamente, sí para muchos hombres y mujeres que todavía se resisten a admitirla como rasgo diferencial o variable determinante en el área de la investigación, por considerarla un asunto de poca importancia en el marco estricto del conocimiento. Zemelman, citando a Pierre Bourdieu, comenta lo siguiente:

Es necesario [...] problematizar la relación con la realidad para controlar las conformidades traducidas por las estructuras teóricas, pues de lo contrario se puede incurrir en la omisión de ciertos temas que “la tradición profesional no [...] reconoce dignos de ser tenidos en cuenta” [...].⁷

Para empezar a comprender la literatura escrita por mujeres —que en mi particular ejercicio crítico es la narrativa contemporánea—, sin ignorar el género como uno de los principales ejes de

⁶ Virginia Woolf, *Una habitación propia*, México, Promexa, 1979, p. 193.

⁷ Zemelman, *op. cit.*, t. I, p. 146.

análisis, me parece útil distinguir entre la mujer pensada y hablada por los hombres, que constituye el *discurso de lo femenino*; y la mujer pensada y hablada por las mujeres mismas, que constituye, según el grado de autoconciencia genérica y el desarrollo teórico y político del feminismo en lo social y en lo individual, dos tipos de discurso: el *femenino* y el *feminista*. De más está decir que estos dos tipos de discurso se mezclan, usualmente, en la práctica literaria; y en lo cualitativo, implican un cambio y una modalidad de la perspectiva (experiencia y concepción del mundo) en el espacio y en el tiempo. La distinción de los discursos mencionados, así como la organización y el énfasis de los mismos en la perspectiva articuladora de la significación es, según mi criterio, un rasgo muy importante en el análisis textual para trazar una periodización histórica.

Dando un salto en el tiempo, y sin ceñirnos al discurso literario, traigamos aquí a Juan Jacobo Rousseau (1712-1778), autor de *El contrato social* (1762) y *Emilio o de la educación* (1762), inspirador de las ideas de la Revolución francesa, el Estado y la pedagogía modernos, y precursor del romanticismo con su obra *Las confesiones* (dos partes: 1781 y 1788). En el capítulo quinto de *Emilio...*, le dedica un programa pedagógico a la mujer, concebida como instrumento, en cuyo inicio resuena el modelo bíblico:

No es bueno que el hombre esté solo. Emilio es hombre, y le hemos prometido una compañera; menester es dársela. Sofía es esta compañera.

[...]

El uno debe ser activo y fuerte, débil y pasivo el otro [...]. Asentado este principio, se sigue que el destino de la mujer es agradar al hombre [...] y ser sojuzgada.⁸

Las palabras del pedagogo son absolutas a pesar de haber sido máximo defensor del principio de la individualidad; pero esto no vale para la mujer sino para el hombre en cuanto sólo él es sujeto de razón humana, ya que la *no* individualidad y servidumbre de ella se justifican porque es, ante todo, naturaleza: “Y cuando se quejan

⁸ Juan Jacobo Rousseau, *Emilio o de la educación*, México, Porrúa, 1984, pp. 278 y 279 (Sepan Cuantos... 159).

las mujeres de la desigualdad que han establecido los hombres, no tienen razón; esta desigualdad no es institución humana [...]; a aquel de los dos a quien fijó la Naturaleza el depósito de los hijos, toca responder de ellos al otro.”⁹

Lo citado es un ejemplo de discurso normativo de *lo femenino*. Volviendo al presente, tomemos otro ejemplo de *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, sin que esto quiera decir que en toda esta obra, o en su obra en general, el autor reflexione sobre la mujer de la misma manera.

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte [...] Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, ¿la mujer, esconde la muerte o la vida?, ¿en qué piensa?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros? El sadismo se inicia ante el hermetismo femenino o como tentativa desesperada para obtener una respuesta de un cuerpo que tememos insensible.¹⁰

Esta representación de la feminidad como ídolo, dueña de fuerzas magnéticas, que atrae y repele por su quietud misteriosa, configura una metáfora cósmica (naturaleza) que opera como reflejo negativo de la masculinidad (cultura). Se trata de la oposición clásica que también maneja Rousseau, propia del universo simbólico de la cultura occidental en su aspecto sexista o ideológico, a pesar de la enorme diferencia en la mentalidad de estos dos grandes intelectuales: porque así de determinante es lo ideológico en el poder de interpretación sobre la mujer en el *discurso de lo femenino*. Esta y otras representaciones son introyectadas por las mismas mujeres en la cultura y son, también, las que estructuran su subjetividad, la imagen “extraña” o devaluada de sí mismas como fenómeno natural, ahistórico o de destino, expresadas textualmente en algunos momentos de su desarrollo como sujetos del hacer literario.

⁹ *Ibid.*, p. 281.

¹⁰ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE., 1973, p. 60.

Clara Silva, escritora uruguaya contemporánea, reproduce, aunque con rebelde desesperación, este *discurso de lo femenino* al describir como objeto a Elvira, su protagonista, en la novela *El alma y los perros*:

Le entregan su propia vida [...] como si fuera un cuarto vacío donde cada uno va poniendo su cinismo o su escrúpulo. O su avidez o su indiferencia. O su insaciable instinto de reproducción. Una cama, un espejo, un reloj, una máquina de escribir. Y su existencia debatiéndose sin salida en el marco de esos poderes.¹¹

Para Elvira, su nombre sólo implica un destino; su oficio de mujer en cuanto receptáculo, ser para los otros, sin individualidad propia. Véase, además, la reproducción del *discurso de lo femenino*, misógino en este caso, en el siguiente fragmento de una obra de Esther Vilar que fue muy leída y comentada por los años setenta:

[...] el varón se considera medida de todas las cosas, y con razón, si es que hay que definir al ser humano como un ser capaz de pensamiento abstracto.

[...]

El varón ama a la mujer, pero también la desprecia, porque un ser humano que se pone en marcha por la mañana para conquistar el mundo [...] desprecia al ser humano que no se propone eso.¹²

Los anteriores son algunos ejemplos de la mujer que se piensa y se dice desde la referencia de lo pensado y dicho por la visión androcéntrica, de los varones. Esto es, desde la visión sexista del *discurso de lo femenino*, que ingresa al *discurso femenino* en no pocas ocasiones, ya sea en conformidad o no con esa imagen ahistórica o nulificante de lo real *mujer*, o de lo teórico *mujer*.

El discurso de lo femenino —tradicional— que insiste en el *eterno femenino* elaborado por las representaciones patriarcales durante siglos, plantea una concepción esencialista de la feminidad como unidad ontológica, partiendo de su desocialización y deshistorización. Es decir, le niega a las mujeres su condición de entes históri-

¹¹ Clara Silva, *El alma y los perros*, Buenos Aires, Compañía General Fabrice Editora, 1971, p. 21.

¹² Esther Vilar, *El varón domado*, Barcelona, Grijalbo, 1973, pp. 23 y 26.

co-culturales, suprimiendo o encubriendo su historicidad. Así, la mujer en su conjunto ha sido percibida como un lugar vacío, un silencio u oquedad que podía ser llenado, a placer, por la proyección de deseos y temores masculinos, por sus fantasías o protofantasías. Su subjetividad e identidad, modeladas exclusivamente en cuanto al rol (identidad social) de esposa y madre, las excluía del discurso, del ejercicio del poder y de la autoridad públicos. Y, en lo privado, aunque siempre ejerció una especie de poder en el terreno de lo afectivo, sin consideración individual también carecía de autoridad para tomar decisiones. Sin cuerpo propio, pues éste era concebido como objeto de la sexualidad masculina y reproductor de la descendencia paterna; sin voz ni discurso propios, sin existencia social más que en términos de esposa y madre, las mujeres fueron incorporando históricamente esta imagen devaluada de sí mismas, constitutiva de una subjetividad unificada culturalmente como un no-ser.

Dicho de otro modo: sus estructuras de conciencia a partir del modelador genérico, correspondientes a sus condiciones de vida, las suprimían o encubrían como sujeto de deseo; es decir, simplemente como sujeto, de acuerdo con la definición de *sujeto*, en lo individual, que ofrece el psicoanálisis feminista contemporáneo.¹³

Pero si la mujer estaba borrada histórica, social y culturalmente, es fácil comprender que también lo estuviera para sí misma, que careciera de conciencia histórica y también de una autoconciencia que le permitiera diferenciarse genéricamente como un *nosotras*: particularidad histórica de la historia en general. Sí, de acuerdo implícitamente con el a priori antropológico kantiano,¹⁴ Hegel considera como norma inicial del filosofar, la de que un determi-

¹³ Cf. Burin, *op. cit.*

¹⁴ Desde Kant se reconoce un a priori lógico trascendental y un a priori antropológico, un espacio de peso teórico y otro empírico, referido a la práctica. Esto se resuelve para algunos en la distinción entre un saber crítico y un saber normativo formal-lógico o trascendente. En el caso de las ciencias sociales y de las humanidades, en tanto que son un saber que surge de las prácticas sociales y culturales, la distinción no es tan tajante. A veces la necesidad de regresar a los hechos implica ponerlos antes de la teoría. De ahí que al a priori antropológico se le otorgue científicidad. En este contexto el fundamento cognoscitivo del discurso teórico feminista, tiene su justificación en un sujeto real histórico, del género femenino, que

nado grupo de hombres se tuviera o pusiera a sí mismo como valioso y, por tanto, se considera valioso para conocerse y ofrecerse al conocimiento de los otros en calidad de sujeto plural con existencia histórica¹⁵ —pueblo en el mundo, dice Hegel—; entonces esa misma norma inicial podemos extenderla al género femenino, la mitad de la humanidad, en función de su historicidad y de su experiencia particular en la historia occidental, que es también la historia del patriarcado. En ese sentido, la aparición del *discurso femenino* es ya la posibilidad de un “filosofar” de las mujeres: posibilidad que se transformará en hecho consistente con la aparición del discurso feminista —contradiscurso o contrarrazón en el marco referencial del discurso y la razón patriarcales—, en la medida en que surge como autoconciencia del género femenino, sujeto plural, bajo la norma de “un querernos y sabernos a *nosotras* mismas como valiosas”;¹⁶ es decir, en la medida en que conforma un *nosotras*, que es la condición de posibilidad y legitimación de un discurso social y cultural desde la perspectiva de un sujeto con género, que al posicionarse como valioso, asume la categoría de género como uno de los ejes de análisis crítico para pensarse y pensar la sociedad y la cultura en su conjunto, *contradiendo* su supresión histórica.

La coyuntura histórica que permitió la irrupción del discurso social feminista —aunque éste no tuvo un desarrollo consistente en lo teórico sino hasta después de la mitad del siglo xx— fue la Revolución francesa. Antes, como la condición de posibilidad misma de dicha revolución, había surgido en el terreno de las ideas y

se pone o posiciona como sujeto y objeto de conocimiento apoyado en su historicidad y experiencia particular como género, que es la base de un *nosotras*: sujeto plural que supone una forma de ser unitario en su diversidad. La alteridad es para el feminismo una realidad social objetiva en el proceso histórico de las relaciones patriarcales y de sus contradicciones. Establecer el valor de la categoría *mujer* como categoría histórica no absoluta sino relativa, y sus limitaciones en tanto que es la condición de posibilidad de la teoría feminista, es parte de los problemas de esta teoría y también de los de su desarrollo. Por otro lado, es válido recordar que una de las definiciones de *teoría*, es la de dar forma lógica y valor a la práctica espontánea del hombre común, en este caso la mujer. Cf. Arturo Andrés Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, FCE, 1981, pp. 9-43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11

¹⁶ *Loc. cit.*

de sus discursos el concepto de *razón* y de *individualidad* como fundamentos de la autodeterminación y la libertad de los hombres en cuanto sujetos, según el pensamiento de la Ilustración. Aunque debo aclarar que si denomino “feministas” a los discursos que mencionaré más adelante, sin que hubiera aparecido aún el feminismo en cuanto organización social y política de las mujeres para transformar las condiciones opresivas de su situación genérica, es porque constituyen su antecedente inmediato, pues en ellos está presente ya la conciencia de género como elemento fundacional de la razón crítica femenina en el contexto histórico-social. En este sentido, el primer acto discursivo significativo es el de Olympia de Gouges, ya que presenta la emergencia de la mujer como conciencia histórica en la arena pública, y su intervención discursiva en lo jurídico y en lo político. Se trata de la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, cuya finalidad era remediar una ausencia en la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*. Con esto, De Gouges cuestionaba la pretendida universalidad del varón como representante de toda la humanidad, y denunciaba el carácter ideológico sexista de sus producciones. Transcribo uno de los pronunciamientos de la *Declaración*: “Art. 10. Nadie debe ser hostigado por sus opiniones, ni siquiera por las religiosas. La mujer tiene derecho a subir al cadalso; por tanto, debe también tener el poder de subir a la tribuna [...]”¹⁷

El énfasis en la necesidad de ser oídas, en la apropiación de la palabra para participar en el diálogo social, será retomado poco después por Mary Wollstonecraft (1759-1797), en Inglaterra, al publicar *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), primer texto orgánico y ya clásico del pensamiento feminista. En él, valiéndose de la conocida estrategia de los oprimidos, Wollstonecraft se apropia del discurso del opresor para cuestionar las propuestas de Rousseau en *Emilio...* Con una argumentación que se clasifica dentro del feminismo de la igualdad, de carácter liberal, la autora describe a las mujeres como una “clase oprimida” y compara su situación con la de los esclavos, porque son objetos de propiedad masculina y no

¹⁷ Olympia de Gouges, *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, en Elvira Hernández, “La misógina historia de la Revolución”, *Doble Jornada*, México, 3 de julio de 1989, p. 6.

sujetos libres. Demuestra lo ilógico de mantener a las mujeres como seres subordinados en una época en la cual se prestigia el derecho a pensar libremente sobre el propio bienestar personal. Y pregunta: “¿Quién ha decretado que el hombre es el único juez cuando la mujer comparte con él el don de la razón?” Los hombres le niegan a las mujeres sus derechos y las mantienen en el ámbito de lo exclusivamente familiar. Advierte, además, que la esclavitud “degrada tanto al amo como a su abyecto dependiente”, por lo que reclama para las mujeres los mismos derechos de los hombres, y en especial el de la educación.¹⁸

A título individual, por entre el caudaloso río discursivo anti-feminista o francamente misógino, otras mujeres tomaron la palabra, partiendo de su conciencia histórica y de su autoconciencia de género, para denunciar la infamia de la situación femenina y luchar por el derecho a la igualdad y a la participación social. Ellas fueron, entre otras, Frances Wright (1795-1852), Flora Tristán (1803-1844), Harriet Taylor Mill (1804-1858), George Sand (1804-1876), Margaret Fuller (1810-1850), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Concepción Arenal (1820-1893), etcétera.

Pero no sería sino hasta casi cincuenta años después de *Vindicación...*, que otras voces de mujeres impulsaran, con otra *Declaración*, el inicio propiamente dicho del movimiento feminista en lo político. Ellas son Elizabeth Cady Stanton y Lucrecia Mott, que apoyándose en la *Declaración de Independencia* de los Estados Unidos, redactaron la *Declaración de Seneca Falls*, el 19 de julio de 1848, fundamento del primer movimiento feminista conocido históricamente. Es decir, de un movimiento que agrupó y organizó a las mujeres como fuerza política y social. En el mismo año, aparece el *Manifiesto comunista*, que define la presencia y la fuerza del proletariado como nuevo sujeto social, también suprimido hasta el momento, en la escena histórica.¹⁹

¹⁸ V. Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Debate, 1977. Es oportuno señalar que desde antes de este libro, y también después, algunos hombres escribieron textos apoyando los derechos de la mujer. Condorcet (1743-1794), Charles Fourier (1772-1834), John Stuart Mill (1806-1873), August Bebel (1840-1913), etcétera.

¹⁹ Es interesante señalar que la francesa-peruana Flora Tristán, incluso antes que Marx, a medio camino entre el socialismo utópico y el socialismo científico, ya

En términos de su visibilidad, otro gran momento de la reflexión feminista sería 1949, con *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. Este libro, después de *Vindicación...*, del cual lo separan más de ciento cincuenta años, puede considerarse como el segundo texto orgánico del discurso feminista. Si *Vindicación...* se contextualiza dentro del feminismo de la igualdad, *El segundo sexo* se inserta dentro de la corriente de pensamiento del feminismo de la diferencia, desde la perspectiva filosófica existencialista. De él se desprende, con documentación, la gran dificultad de las mujeres para constituirse en sujetos emancipados a lo largo de la historia. Con esta obra, monumental y vigente en muchos aspectos hasta la fecha, se define con claridad el contradiscurso de un sujeto teórico feminista en el espacio cultural, entendiéndolo como contrarrazón de la razón patriarcal dominante. Por 1960, empieza a conformarse un repertorio consistente de contrarrazones. Algunas mujeres, entre ellas Betty Friedan, consciente ya y sin tapujos hace la crítica feminista de la cultura patriarcal norteamericana en el libro *La mística de la feminidad* (1963). La legitimidad del a priori antropológico como fundamento del “filosofar” de las mujeres, se consolida en una perspectiva feminista *no sexista*. Esto último, es uno de los presupuestos de objetividad del feminismo contemporáneo, sin olvidar que es en la subjetividad femenina como experiencia histórica —base de su historicidad puesta como valiosa—, donde se constituye su razón crítica y su objetividad posible.

El carácter contradiscursivo de la reflexión feminista, se sustenta en una visión epistemológica alternativa a la racionalidad occidental y patriarcal, por lo que algunos posestructuralistas la identifican con la ruptura epistemológica de la posmodernidad, ya que en gran medida la racionalidad feminista, al descubrir el carácter imaginario e ideológico de muchos de los presupuestos de los grandes relatos de la razón de la modernidad, opera al servicio de su desconstrucción:

había planteado la organización internacional de los trabajadores, sostenida en su obra *Unión obrera* (1843); y como aportación al pensamiento social feminista, había analizado también la opresión femenina. Para ella los obreros y las mujeres eran las “dos clases” más avasalladas; pero la mujer era la proletaria del mismo proletariado.

Tanto para Derrida como para Kristeva, la mujer es la sede privilegiada desde la cual es posible desmontar el pensamiento falocéntrico occidental. Lo femenino (que no coincide necesariamente con las mujeres reales) es considerado como negación de lo fálico [...].²⁰

Sin embargo, aunque la desconstrucción feminista pueda coincidir técnicamente con la de la posmodernidad, no debe olvidarse que su fundamento fue el reconocimiento de la historicidad de un sujeto valioso para sí mismo, circunstancia muy diferente a la de los fundamentos posmodernistas que parten de la negación de la historia o del sujeto, según algunos de sus pensadores. De cualquier manera, no es la identificación o no del feminismo con la posmodernidad lo que más importa en este trabajo, pero sí conviene subrayar su función desconstruccionista en cuanto posibilidad cognositiva y axiológica para resignificar la producción del conocimiento, así como su potencialidad para crear realidad e incidir en las relaciones sociales con el propósito de una humanización creciente.

En cuanto a la teoría y a la crítica literaria feministas, propiamente dichas, éstas son obras del feminismo de los sesenta en adelante; aunque ya Virginia Woolf (1882-1941), en *Una habitación propia* (1927), había expresado algunas de sus formulaciones. El texto realmente fundador en este sentido fue *Política sexual* (1969), de la norteamericana Kate Millett. Este libro logró un enorme y polémico impacto en los medios académicos de Estados Unidos, y ya se ha convertido en un *clásico contemporáneo* del tema. Antes, en 1968, Mary Ellmann había publicado *Thinking about women*, en el cual describe los estereotipos femeninos en las obras literarias masculinas. Desde entonces, son muchas las estudiosas, tanto en Estados Unidos como en Europa y en Latinoamérica, que han contribuido a la creación y consolidación de estos nuevos conocimientos. Algunos nombres insoslayables son Elaine Showalter, Patricia M. Spacks, Annette Kolodny, Helene Cixous, Lucé Irigaray, Julia Kristeva;²¹ y en Latinoamérica Helena Araujo, Lucía Guerra, Ileana Rodríguez, Keny Oyarzún, Josefina Ludmer, etc. Subrayo

²⁰ Gisela Ecker (ed.), "Introducción", en *Estética feminista alemana*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 13.

²¹ Véase Toril Moi, *Teoría literaria-feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

por sus valiosos aportes teóricos y críticos a nuestra literatura, al chicano Juan Bruce-Novoa y a las norteamericanas Jean Franco y Cynthia Steele. Pero éstos son apenas unos cuantos ensayistas, porque la bibliografía sobre el tema ya resulta muy extensa.

Entrando al terreno de la producción literaria femenina, y retomando lo que hemos distinguido como *discursos de lo femenino, femenino y feminista*, es en el siglo XIX cuando, con cierta continuidad en lo cuantitativo y en lo cualitativo, resulta apreciable la presencia de las mujeres como sujetos de un quehacer literario tanto en Europa y Estados Unidos como en Latinoamérica. En los primeros, aparecen nombres y obras perfectamente establecidos en la literatura universal; en nuestra América y en México, son *voces olvidadas*,²² a pesar de que algunas escritoras tuvieron una gran originalidad.

En la primera mitad del siglo XX, hacia finales de la década de los veinte, empiezan a aparecer algunas narradoras mexicanas cuyas voces críticas cuestionan el discurso de *lo femenino* por medio de un discurso *femenino*. Desgraciadamente, tenemos poca investigación sobre ellas y muchas de estas publicaciones no son accesibles. Martha Robles nos ofrece una muy valiosa información sobre este periodo en su obra de dos tomos *La sombra fugitiva: escritoras en la cultura nacional*. Por estos años, María Antonieta Rivas Mercado (1900-1931) representó una autoconciencia femenina y en mucho feminista que padeció, hasta sus últimas consecuencias —el suicidio—, la estrechez de un ambiente que castigaba la osadía de una mujer que se quiso a sí misma autónoma. El gran castigo de la cultura patriarcal: negarle su competencia como madre y separarla del hijo. “Hay almas que ponen condiciones al destino”,²³ dijo José Vasconcelos de Antonieta. Pero, a pesar de pertenecer a la clase social alta y de su buena educación, para esa época, el costo por no aceptar el destino femenino de sujeción fue para ella muy elevado. Rivas Mercado

²² Véase Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (eds.), *Las voces olvidadas*, México, El Colegio de México, 1991. En este libro se reúnen y analizan algunas autoras mexicanas del siglo XIX. Por otra parte, no es necesario insistir sobre la fortuna que tuvimos con el genio de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), considerada —con el relativismo que esta denominación merece en el siglo XVII— como la primera feminista mexicana.

²³ Véase Luis Mario Schneider, “Introducción”, en *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, México, SEP, 1987 (Lecturas Mexicanas).

propugnó el respeto a la diferencia sexual de las mujeres, el derecho a no ser pensadas por otro sino por ellas mismas, la concepción de la mujer como pluralidad: “la mujer mexicana no existe [...] Sin embargo, en México hay mujeres”,²⁴ y anticipó un *discurso crítico* del género femenino, propiamente —el discurso feminista contemporáneo es justamente eso—, para intervenir e interpretar la cultura. Sin embargo, mientras eso fuera posible, la mujer mexicana debía apropiarse de las herramientas teóricas masculinas.²⁵

A finales de la década de los cincuenta empieza a surgir una producción narrativa femenina de gran calidad, que irá en aumento hasta llegar a 1980, década en la cual se comienza a hablar del boom de las mujeres. Las escritoras mexicanas de esta época, en distintos grados e incluso sin plena conciencia de ello, ya representan el discurso femenino y feminista en la literatura, puesto que en sus producciones puede apreciarse el reconocimiento del ser mujer en una perspectiva histórica. Al respecto Marcela Lagarde dice lo siguiente:

La toma de conciencia de la opresión les ocurre [...] a todas las mujeres sin que se autodefinan como feministas. O dicho de otra manera, todas las mujeres desarrollan aspectos del feminismo por sí mismas. Lo hacen en la cotidianidad al confrontar por un lado el modelo de mujer que de acuerdo con su círculo particular deben ser, con la mujer que realmente son. Estas contradicciones se hacen evidentes porque en la conciencia de las mujeres siempre funciona el modelo estereotipado de mujer con que las signó su cultura, en particular por medio de la familia [...] Sobre todo en núcleos sociales cambiantes emergen estas contradicciones.²⁶

La presencia de una nueva subjetividad femenina y las dificultades del tránsito, se literaturizan y no pocas veces se muestran en el cuestionamiento de la familia y de la cultura patriarcal mediante protagonistas sin nombre alguno, o solamente con nombre propio. En un trabajo próximo, analizaré lo que llamo *perspectiva transicional* en tres novelas que representan este momento: *Bahín Canán* (1957) de Rosario Castellanos; *El lugar donde crece la hierba* (1959)

²⁴ Antonieta Rivas Mercado, “La mujer mexicana”, en *ibid.*, p. 317.

²⁵ Cf., *ibid.*, p. 320.

²⁶ Lagarde, *op. cit.*, p. 324.

de Luisa Josefina Hernández, y *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. Al final de este trabajo, comentaré algunos de los rasgos característicos de esta época en *Los limones* (1984), de Olga Harmony, novela que, a pesar de haber sido publicada en los ochenta, tematiza la conflictiva subjetividad y la difícil identidad de la protagonista en las décadas de los cuarenta, cincuenta y tempranos sesenta.

La coyuntura histórica que hace posible en esas décadas la emergencia consistente de las mujeres en la narrativa mexicana, supone transformaciones que tienen que ver con el fenómeno general de la modernización y el surgimiento de una mayor complejidad de las relaciones sociales, así como con la aparición de nuevos actores o sujetos en la escena pública.

Como ya lo comentamos con anterioridad, en 1950 Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad*. En él, hace un análisis de la cultura mexicana y establece ciertos perfiles de la mexicanidad, incluyendo también a la mujer, y tampoco olvida al pachuco. En general, la década de 1950 es una época de transición de la cultura mexicana y de gran desarrollo de los medios de comunicación. Se está conformando una industria cultural y específicamente de masas. La entrada de otros sujetos históricos provenientes de culturas subalternas se hacen presentes en el cine. Las casas de vecindad y sus habitantes llenan la escena. Las relaciones sociales sufren una transformación, se hacen *modernas*, lo que implica ajustarlas a las necesidades de unas nuevas formas de producción y de ampliación del mercado de trabajo. En esta década los proyectos de industrialización se consolidan y, por lo mismo, también los de modernización urbana. Consecuentemente, se construye la Ciudad Universitaria, se promulga en 1953 la ley del voto para la mujer, se elaboran nuevos programas educativos, se abren editoriales y existe un gran dinamismo cultural. En función de ese dinamismo que mundialmente coincide con la posguerra, México recibe el impacto del existencialismo sartreano, del psicoanálisis, de las técnicas anticonceptivas y, debido a ello, los aires de la liberación sexual que modifican, también, la concepción de la sexualidad femenina que ahora se asocia al placer y no sólo a la reproducción. En Francia se publica *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir: en México, muchas mujeres de clase media y alta saben francés,

idioma que desde el porfirismo tenía más prestigio social que el inglés. Además, una editorial argentina lo traduce al español, y el libro circula por los medios intelectuales despertando la conciencia hacia el tema de la condición histórica femenina.

En la literatura, ingresan con pleno derecho las renovaciones formales ya decantadas de las vanguardias literarias. La preocupación social característica de la novela de la Revolución mexicana, se desplaza a la exploración de la subjetividad y de la conciencia: el individuo como tal y sus peculiaridades expresivas, sus deseos, su imaginación, ocupan ahora el centro del interés. La urbanización creciente y sus consecuencias, los nuevos sujetos sociales producidos por la Revolución y su institucionalización, son literaturizados en *La región más transparente* (1958) y en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. La clase media se consolida y emerge como fuerza social. Se está gestando también lo que se conoció en los sesenta y setenta como lucha generacional: la ruptura con los valores tradicionales y la apertura hacia valores más individuales en oposición a lo familiar y comunitario.

En general, se trata de una década con un horizonte optimista que acoge una especie de *revolución cultural* en la cual la individualidad como valor existencial adquiere su carta de ciudadanía. El “yo” se apresta a defender su singularidad y a discutir las normas convencionales de una sociedad que, transformándose, aún mantiene una normatividad comunitaria en oposición al proyecto individualista propio del diseño capitalista de la nación. El discurso oficial, los modernos códigos sociales, impulsan nuevas representaciones culturales mediante una simbología tecnológica que poco tiene que ver con el horizonte de comprensión de un México todavía agrario y de sus formas de relación social. Ya no es la familia, ni la religión, ni los valores agrarios, los que determinan la imagen del país, ni la de los mexicanos, sino los medios masivos de comunicación, la industrialización, los valores del mercado, la internacionalización de la cultura contra el nacionalismo tradicional, el idioma inglés como factor de movilidad social, que se hace imprescindible y desplaza al francés junto con la estimación de lo “aristocratizante” y de las élites culturales.

Estos nuevos códigos culturales modelan otras formas de subjetividad que tienen, como valor constitutivo, el acceso a la movilidad

social y al sueño norteamericano. La libertad y la autorrealización; la autonomía y la felicidad como objetivos posibles, se consagran como valores. Ésta es la plataforma social y el nuevo universo simbólico que impulsa a las mujeres a romper con el rol “exclusivo” tradicional de esposa y de madre, y promueve sus aspiraciones individuales en cuanto sujetos capaces de decidir su propia vida, lo que implica también decidir sobre su propio cuerpo y su sexualidad. La maternidad va dejando de ser lo constitutivo de la subjetividad y la identidad femeninas. A partir de nuevos deseos, como el de saber, el de hacer, el de poder, el de autonomía, se están modelando inéditas subjetividades femeninas en contraste con el estereotipo del *eterno femenino* y su autoridad convencional en lo privado. En oposición al valor de abnegación de la mujer como *ser para otros*, se instala el valor de la realización individual, activo y competitivo, del *ser para sí*. La esfera privada ya no es el espacio de sus deseos, sino lo que supone un “asalto al cielo”: la esfera pública.

Sin embargo, la psicología social no cambia con la rapidez con que la proponen los medios de comunicación ni los discursos públicos. La persistencia del universo simbólico tradicional, con mucho de sus valores agrarios y estricta división genérica, sigue vigente en el código de la cultura mexicana. Esta nueva subjetividad femenina carece en la realidad de modelos y de sustentación práctica. La regulación patriarcal goza de buena salud y repudia a esta mujer moderna que empieza a desarrollarse. Las mujeres que asumen el discurso de la modernización, discurso que ellas no han elaborado sino que también les ha sido impuesto por boca de los varones que diseñan el nuevo proyecto de nación, esgrimen sin duda un discurso de liberación, pero sin apoyo en las estructuras de conciencia de la cultura tradicional todavía reguladora. Por eso, son una vanguardia estigmatizada incluso por la mayoría de las mujeres mismas. El síntoma primigenio en esta vanguardia femenina, es la incomunicación y la ruptura con la familia de origen: la crisis generacional ante el repudio del padre, el desconcierto de la madre, el rechazo de la mayoría de los hermanos, la ruptura de los esquemas familiares y la soledad terrible de estas mujeres; su propia ambigüedad y angustia, sus culpas, serán literaturizadas en algunas de las novelas de las escritoras mexica-

nas de esta década, que se prolonga a la de los sesenta e incluso a la de los setenta. La disidencia y, junto con ella la angustia y la insatisfacción, la experiencia del absurdo frente a los códigos sociales, son ejes fundacionales de la significación textual en torno al desarrollo de una forma inédita de subjetividad femenina. Todo esto puede apreciarse exhaustivamente en los trabajos crítico-literarios que se reúnen en este libro, así como el incremento de la confusión cultural que desdibuja los límites de la realidad en lo individual y también en lo colectivo.

Mundialmente, el ejercicio literario de las mujeres ha venido constituyendo una poética femenina que da cuenta de la evolución de la subjetividad y de novedosos aportes técnicos y expresivos. También en México ha sucedido así. Para mí, el inicio de esa poética tiene su momento visible y consistente en 1950, con un texto-síntoma acorde con la revolución cultural de la época. Se trata de la obra *Sobre cultura femenina*, de Rosario Castellanos, con la cual obtuvo el grado de maestría en la Facultad de Filosofía. Dicho texto, poco leído en general, marca un hito, un parteaguas, entre el *discurso de lo femenino* —la mujer pensada por los hombres— y el *discurso femenino* —la mujer pensada por la mujer. Todavía con una posición vacilante entre los hábitos de pensamiento patriarcal y de lo que empezaría a ser la reflexión feminista a partir de los últimos años de los sesenta, Castellanos exige a la mujer escritora que profundice en su experiencia para decirse auténticamente al margen de las “falsas imágenes” de la feminidad creada convencionalmente por los varones. La mujer —dice— que ejerce la literatura, debe buscar cada vez más hondo en su propio ser en vez de evadirse de sí misma. Para ello, debe descubrir un discurso propio, es decir, apartarse de la norma patriarcal para crear su auténtica imagen en el texto; mirarse de frente, sin evasiones ni compromisos convencionales. Su discurso literario, programático según Castellanos, debe tener las siguientes características:

[Indagar] su propio ser pero con tal ímpetu que sobrepase la inmediata y deleznable periferia apariencial y se hunda tan profundamente que alcance su verdadera, su hasta ahora inviolada raíz, haciendo a un lado las imágenes convencionales que de la feminidad le presenta el varón para formarse su imagen propia, su imagen basada en la personal, intransferible experiencia, imagen que puede coincidir

con aquélla pero que puede discrepar. Y que una vez tocado ese fondo (que la tradición desconoce o falsea, que los conceptos usuales no revelan) lo haga emerger a la superficie consciente y lo libere en la expresión.²⁷

Castellanos precisa aquí que la tradición desconoce el fondo de la experiencia de las mujeres y que *los conceptos usuales no la revelan*. Alude pues, implícitamente, a la necesidad de nuevos conceptos —quizás otras formas teóricas—, para representar y explicar la feminidad como fenómeno social e individual. Ella se refiere, en la cita, al discurso literario, pero esa nueva conceptualización con su consecuente terminología para nombrar lo que hasta entonces había sido innombrable, está siendo elaborada y propuesta por la teoría feminista. El arte —la literatura en este caso—, ha sido una fuente de investigación para dicha teorización, desde luego, pero muy bien sabemos que no es el arte al que le corresponde dar vida al concepto, pues no es su propósito. El discurso literario trabaja con realidades vivenciales, no con “realidades” de renacimiento teórico; aunque puede —y sin duda lo hace—, informar al conocimiento formal. Por ello, la literatura, en el terreno de la teoría del conocimiento, es un discurso comprometido vital y existencialmente y, por lo tanto, desde la sociología del conocimiento pertenece a lo ideológico. Sin embargo, de la literatura sí emergen nuevas imágenes de mujeres creadas o dichas por las mismas mujeres. En la narrativa de las escritoras mexicanas del siglo xx, con más ímpetu desde 1950, las mujeres modelan su imagen y las vicisitudes de su identidad en función de los cambios sociales. Nada raro hay en eso para el enfoque sociológico de la literatura, pues igualmente sucede con los pueblos en las literaturas nacionales.

Lo importante del texto-síntoma de Castellanos —precisamente por lo que lo designo como sintomático—, es que plantea la necesidad de un quehacer literario comprometido con el ser mujer para expresar la feminidad como un fin en sí mismo, como un fenómeno de identidad social y existencial diferente al de la virilidad. Se trata, pues, de un nuevo objeto de conocimiento explorado por el sujeto

²⁷ Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México, Ediciones de América, Revista Antológica, 1950, p. 97.

femenino. En este sentido, *Sobre cultura femenina* anticipa en México lo que hoy es el campo de estudios de la teoría feminista, que se aplica también a la literatura. En su recomendación de revisar el sistema conceptual tradicional porque no da cuenta del hecho *mujer*, Castellanos se expresa como una pionera del feminismo y muestra su vocación de hacer progresar el conocimiento. Es evidente también su visión teórica, puesto que reflexiona certeramente sobre el hecho de que las experiencias se recogen, precisamente, en conceptos, en teorías. Así, para observar y describir esa experiencia femenina —desconocida antes en los terrenos del conocimiento y de la cultura—, era imprescindible la corrección del edificio conceptual, la creación de una nueva rejilla para clasificar observaciones, un cambio en los hábitos de pensamiento. Eso es, justamente, lo que ha hecho y ha aportado el feminismo y su discurso teórico en las diversas disciplinas de las ciencias sociales y de las humanidades como construcción epistemológica alternativa. Rosario Castellanos vislumbró seguramente la necesidad de ese quehacer. Por eso combatió la costumbre y los hábitos tradicionales de pensamiento en toda su obra literaria y ensayística. Por eso también la considero la fundadora consecuente, en México, del *discurso feminista* literario, e igualmente en lo teórico y en lo crítico. Antes que ella, sin duda, ya sor Juana había sido precursora del *discurso femenino* y casi *feminista*; así también Antonieta Rivas Mercado. Por lo pronto, en ausencia de una mayor investigación, estas tres mujeres son voces mayores, por su autoconciencia, de la tradición femenina y feminista de la literatura mexicana.

Reconocer dicha tradición, en el amplio marco de la tradición de la literatura nacional, es importante por muchos motivos. Veamos cómo lo expresa la académica alemana Sigrid Weigel:

Dado que la empobrecida tradición de la cultura de las mujeres no es sólo consecuencia de la magra producción cultural de éstas, sino también resultado de las normas y actitudes masculinas respecto a lo que constituye la tradición, cualquier consideración sobre la historia de las mujeres debe vincularse necesariamente a una crítica de la teoría literaria y la historia existente.²⁸

²⁸ Sigrid Weigel, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en Gisela Ecker (ed.), *op. cit.*, p. 71.

Weigel defiende así la necesidad de saber más acerca de cómo las mujeres se enfrentan al texto literario, las estrategias que usan para expresarse públicamente en contraste con su aislamiento en lo privado, sus formas de imaginación, etc., para descubrir la tradición femenina de la literatura hasta ahora invisible.

Asimismo, utilizando el género sexual como categoría de análisis literario, es posible también caracterizar lo que *no* tememos en llamar una estética femenina y feminista, justificada también por la *sui generis* humanidad histórica de las mujeres; es decir, producida históricamente a partir de la diferencia biológica sexual convertida culturalmente en género femenino. Como ya lo dije, lo histórico-cultural termina en lo humano, por comportarse también como una especie de naturaleza. La psicología, la antropología, la sociología, la biología, tratan de establecer esas fronteras y claro, en la mayoría de los casos, bajo la formulación del sistema sexo/género se declara que el género es una condición adquirida socialmente. Beauvoir expresó que la mujer no nace, se hace. Sin embargo, dejando de lado ese enorme problema de fronteras entre el orden biológico y el histórico-cultural, lo que resulta evidente en palabras de la escritora alemana Gisela Breitling es lo siguiente:

La conciencia del propio sexo es, sin embargo, inherente al desarrollo de la conciencia humana —y eso significa también femenina. En la medida en que sabemos algo del sentido de la identidad, sabemos que está muy íntimamente vinculado a la noción del ser hembra o varón. [...] El reconocimiento del propio sexo, y, por tanto, del dualismo masculino-femenino, que es el primer paso cognoscitivo importante que da un ser humano, es el patrón básico según el cual se clasifican todas las criaturas y todos los fenómenos naturales, el primer principio ordenador, el primer proceso de abstracción al observar el mundo, la primera experiencia nítida de uno mismo. El modo dualista de pensamiento a partir de esto ha demostrado estar en buen funcionamiento hasta el día de hoy.²⁹

Resulta obvio que el dualismo de lo masculino y de lo femenino atraviesa la socialización diferencial de los seres humanos. Esto condiciona la percepción y la sensibilidad, las formas de pensamien-

²⁹ Gisela Breitling, "Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina", en *ibid.*, p. 223.

to y de aprehender el mundo; y, sobre todo, si entendemos que el lenguaje, que es también una estructura androcéntrica, hace invisible a las mujeres, podremos entender mejor la pertinencia del análisis literario feminista y su consecuente pretensión teórica en lo estético.

El lenguaje no es sólo una forma de comunicación e intercambio de información, es también un medio e instrumento de la expresión, la representación, la comprensión, el recuerdo. Es decir, como lo plantean hoy algunos filósofos de lenguaje, su función principal es la de simbolizar, figurar el sentido, que en lo subjetivo proviene de una vivencia o estructura profunda del psiquismo humano. Luis Garagalza, comentando la *hermenéutica simbólica* de Gilbert Durand —autor de *La imaginación simbólica* (1964)—, nos dice:

El lenguaje natural queda enmarcado por Durand en la *intersección* de dos ejes metalingüísticos con intenciones divergentes: el (meta) lenguaje científico de la comunicación operativa y el (proto) lenguaje simbólico de la expresión patética. Mientras que el primero da cuenta de la verificación objetiva, es en el segundo en el que tiene lugar la primera *aprehensión* (interpretación) *subjetiva* (consentimental) de lo real en su sentido. La ciencia es posterior al lenguaje natural, del que se deriva en un proceso que lo depura de ambivalencias y cargas afectivas, pero el propio lenguaje natural, a su vez, es precedido por el (proto) lenguaje simbólico como subsuelo en el que hunde sus raíces, extrayendo la “savia” de la *significación*. De este modo [...] establece una tesis central: *la primacía del sentido simbólico (o figurado) sobre el sentido propio (o literal)*.³⁰

Por lo tanto, el lenguaje expresa nuestra subjetividad e intersubjetividad, el modo de organizar nuestra conciencia. La reflexión feminista en el terreno de la lingüística muestra cómo la estructura androcéntrica del lenguaje ha omitido la presencia y la universalidad de la mujer, negándola en lo gramatical y en lo social mediante la supresión de sus características discursivas. Por otra parte, es posible detectar y describir en las prácticas de adquisición del lenguaje las reglas sexo-sociolingüísticas que rigen en las relaciones sociocomunicativas, y que regulan el comportamiento feme-

³⁰ Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 29.

nino de acuerdo con lo esperable en cuanto a su interacción social. El objetivo de estas reglas es identificar a la mujer con su rol sexo-social por medio de marcadores sexolingüísticos; e indicar el rol-estatus femenino respecto a sus interlocutores. La obediencia a estas reglas es valorada y gratificada por la ideología cultural predominantemente masculina, que ha elogiado las formas dulces del habla femenina y todas las características sociolingüísticas que distinguen dicha forma de habla de la masculina. La desviación de estas reglas en la mujer, representa una pérdida de la tradición y amenaza lo establecido.³¹ *Esta reglamentación, indudablemente, ha justificado en términos estéticos la discriminación cultural de la mujer.* Así, su competencia lingüística se distingue de la del hombre por rasgos específicos en la articulación fonética, en la sintaxis, en lo lexical —que da lugar a las especificaciones de un masculinolecto y femeninolecto—, y también en las interpretaciones semánticas.³²

De acuerdo con lo anterior, considerando el posicionamiento diferencial de la mujer como sujeto con género en la relación sociocomunicativa, las reglas sexo-sociolingüísticas que la marcan como diferente en el trayecto de su socialización, y aceptando la existencia de ese subsuelo simbólico o protolenguaje que conforma la expresión patética subjetiva —el mismo que alimenta la significación como base del lenguaje literario, eminentemente simbólico—, nada tiene de raro que las feministas que estudiamos la producción literaria de las mujeres propongamos la existencia y la elaboración de una estética femenina y feminista cuya determinación, como resultado del análisis textual, enriquecería y ampliaría el espectro de la teoría literaria en general y de la crítica en particular. El presente libro supone, entre otros, un esfuerzo en esa dirección. Uno de sus objetivos es permitir un diálogo con quienes se interesan en el tema; diálogo que seguirá ampliándose a la luz de otras investigaciones, hasta lograr algunas conclusiones y un cuerpo crítico y teórico más delineado para la particularidad mexicana.

³¹ Cf. M. Jesús Buxó Rey, *Antropología de la mujer: cognición, ideología cultural*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 120-121.

³² Cf. *ibid.*, pp. 100-107.

Silvia Bovenschen, de la Universidad de Frankfurt, al reflexionar sobre una posible estética feminista, discurre en estos términos:

La exclusión de las mujeres de amplias áreas de la producción y de la esfera pública ha llevado su imaginación hacia otras direcciones [...]. El desigual desarrollo de los sexos, aunque es origen de tantos sufrimientos de las mujeres, ha impedido afortunadamente que el comportamiento y las necesidades de las mujeres fueran reificados hasta el grado que se encuentran en el capitalismo avanzado. Pero generaciones de mujeres pagaron por ello con su destierro en el ghetto marital. ¿Hay una estética feminista? Ciertamente sí, si nos referimos a una *conciencia estética y a unos modos de percepción sensorial*. Ciertamente no, si nos referimos a una variante inusual de producción artística o a una teoría del arte laboriosamente construida. La ruptura de las mujeres con las leyes formales e intrínsecas de un medio dado, la liberación de su imaginación [...] es impredecible [...]. No existe ninguna estrategia premeditada que pueda anunciar qué ocurrirá cuando la sensualidad femenina quede en libertad [...]. Sólo podemos pensarla sobre la base de un movimiento de las mujeres para las mujeres. [...] Esa imaginación (esa sensualidad), constituye el movimiento mismo.³³

En efecto, la teoría feminista del arte no existe, quizá nunca exista, pero “tenemos que estar conscientes de esta paradoja: no puede haber ninguna certidumbre sobre lo que es femenino en el arte, pero tenemos que seguir buscándolo”.³⁴ Es claro, sin embargo, que haber constituido y seguir constituyendo, en muchos sentidos, la membresía del “segundo sexo”, ha supuesto una manera particular de simbolizar, hablar, expresarse, de acuerdo con formas diferenciales de vivir, de sentir, de pensar, en el contexto sociocultural. La posición de las mujeres, *involucradas y excluidas* al mismo tiempo en el orden simbólico patriarcal, produce una sensibilidad estética diferente que se manifiesta en el ejercicio literario. Considerando que los inicios de la tradición literaria femenina suponían expresiones del “segundo sexo”, por lo mismo inauténticas, ya que las mujeres tenían que legitimarse dentro de la cultura masculina

³³ Silvia Bovenschen, “¿Existe una estética feminista?”, en Gisela Ecker (ed.), *op. cit.*, pp. 57-58.

³⁴ Gisela Ecker (ed.), “Introducción”, en *op. cit.*, p. 18.

—desplazarse de los márgenes de exclusión a los centros de involu-
cración—, Sigrid Weigel afirma que *la historia de una tradición
literaria femenina se puede pensar como la liberación de la escritura desde
una perspectiva masculina hasta una escritura y un lenguaje auténticos
de las mujeres*.³⁵ Pero, por eso mismo, el desarrollo de la literatura
femenina gira en torno a *lo otro*, rodeando la concepción masculina
de las tradicionales imágenes de mujer —el discurso de *lo femenino*—
asoma la autoconciencia femenina que se expresaría en el *discurso
femenino y feminista*. Esta situación supone una especie de doble
conciencia, o doble vida, que se construye mediante la interacción,
en general conflictiva, entre la identidad establecida y la emergen-
cia de una identidad emancipada. Según Weigel “un texto, mientras
el autor viva en una cultura patriarcal, nunca presentaría solamen-
te la imagen dominante de la mujer, ni solamente la imagen de la
nueva mujer”.³⁶

Ese conflicto se desarrolla en una enorme cantidad de textos
femeninos, e implica una tensión entre el deseo de someterse y el
de liberarse, conflicto que se precisa en términos de dependen-
cia/independencia, o subordinación/autonomía, en el tránsito
de la subjetividad e identidad tradicionales a las nuevas formas
emancipadas. Esta pugna, al desestabilizar la identidad tradicional
femenina, se expresa textualmente como ambivalencia, angustia,
locura, o incluso suicidio, pasando por los sentimientos de culpa y
la depresión. También por la trasgresión abierta y la aceptación de
la marginalidad en las cárceles, hospitales o espacios clandestinos
o deshumanizados. Sigrid Weigel, aludiendo a la ambigua situa-
ción de la identidad femenina actual en su paso hacia la emancipa-
ción, recomienda como táctica feminista aprender a ver por el
rabillo del ojo, ejercitar una mirada bizca durante este periodo de
transición. Esta mirada, o esta perspectiva, que se aprecia en
muchas de las obras narrativas de las escritoras mexicanas, es
caracterizada por Weigel como una posición *ya-no* (mujer virtuosa
y agradable) y *todavía-no* (mujer liberada y auténtica).³⁷ *Perspectiva
transicional* la denomino yo, que funda la visión de mundo domi-

³⁵ Cf. Sigrid Weigel, “La mirada bizca...”, en *ibid.*, p. 76.

³⁶ *Ibid.*, p. 77.

³⁷ Cf. *ibid.*, pp. 86-89.

nante que estructura muchos de los textos de las escritoras mexicanas entre las décadas de 1950 y 1980.

Para ilustrar lo anterior, haré un breve análisis de *Los limones*,³⁸ novela de Olga Harmony en la que puede apreciarse este conflicto entre la subordinación y la autonomía como fundamento de la significación textual. La novela está estructurada discursiva y temporalmente alrededor de una semana del año 1965, que es el presente de la enunciación. Los siete capítulos, titulados con los días de la semana desde un lunes hasta el siguiente —principio y fin del texto—, marcan la circularidad del espacio-tiempo subjetivo y objetivo que resulta asfixiante, rutinario, y en el cual se desgasta estérilmente la vitalidad de la protagonista. Sin embargo, aunque precariamente, esta circularidad se rompe hacia el final.

Dentro de cada capítulo, aparecen subcapítulos marcados progresivamente desde el uno hasta el treinta y cinco; señalados éstos, a su vez, con diversos años (el pasado desde 1938 hasta 1952), y van intercalándose entre otros textos signados recurrentemente con el año 1965 (el presente). El pasado se detiene en 1952, en el capítulo “sábado”. Los capítulos “domingo” y “lunes”, transcurren sólo durante 1965 y plantean el desenlace: a pesar del intento de suicidio de la protagonista, la vida continuará casi seguramente igual, pero algo ha ocurrido en su interior que supone una superación del conflicto:

De una manera que no éra capaz de còmprender todavía, *había hecho* algo definitivo, algo que... *establecía una ruptura interior*. Tenía plena conciencia de ello. [...] no podía delimitar la cuantía de los daños [...] *pero en la catástrofe habría algunos sobrevivientes: me aferraba a esta pobre seguridad*.

[...] de los sucesivos pactos conmigo misma, el único que acataba hasta sus últimas consecuencias era el de *no tenerme lástima*.

[...]

Tomo aliento y *me deslizo una máscara*. Improviso, con notable habilidad, una de mis más convincentes mentiras. (Las cursivas son mías, p. 172.)

³⁸ Olga Harmony, *Los limones*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1984. Las citas que haré de la novela pertenecen a esta edición e irán seguidas del número de la página entre paréntesis, y todas las cursivas son mías.

En el inicio de la novela, Alicia, la narradora-protagonista, enuncia el motivo que impulsa la acción narrativa: “*Tal vez lo más difícil en estos casos sea retener el hilo de la vida diaria. [...] diferente y pareciendo la misma, así me observé yo al arreglarme [...] obligándome a manejar un cuerpo que parecía de otra*” (las cursivas son mías, p. 7).

Dicha narradora es Alicia, sin apellido, que se expresa predominantemente en primera persona distanciándose a veces en segunda y tercera personas. La cuestión de los apellidos resulta significativa y la interpretaré más adelante, pues el único personaje que sí lo tiene es el novio tradicional que la abandona en respuesta a la conducta desafiante, también inexplicable para él, de Alicia. La ruptura del noviazgo y del futuro matrimonio entre ellos ocurre porque Alicia, días antes de la boda, decide escaparse con Vicente, a quien no ama, para hacerse desvirgar, demostrando que no aprecia la virginidad como condición del matrimonio que sí es tan importante para Roberto Rubio, su novio. Ella quiere establecer una relación diferente a las convencionales y probar, así, la autenticidad del amor de Roberto al mismo tiempo que se afirma como una nueva mujer. Esta acción, la más importante y definitiva de la protagonista, trae como consecuencia la ruptura del compromiso matrimonial y la expulsión de la casa familiar.

Desde entonces, Alicia vive sola, trabaja, posee coche, tiene amantes, es independiente y también infeliz. Su forma de vida le vale el calificativo de “oveja negra” (p. 71), y su familia se avergüenza de ella todavía en 1965.

El hecho de que sólo el novio tenga apellido y título profesional —*Lic. Roberto Rubio*— subraya su adscripción a un medio tradicional y la consecuente verticalidad de las relaciones sociales aún fuertemente estructuradas, contra lo cual se dirige la rebeldía de la protagonista. En contraste con Rubio, representante de la inamovible ley patriarcal, aparecen dos tipos de personajes. Unos son débiles e hipócritas, pero apegados a las convenciones, entre ellos su propia familia, sus compañeros de trabajo, etcétera. Otros, los más significativos para la narradora-protagonista además de Roberto, son el tío Jesús y Vicente. Éstos son los únicos personajes no caricaturizados, quizás son también los únicos sobrevivientes —junto con Alicia misma— *de la catástrofe vital* que enuncia en el final de la novela.

El tío Jesús, y no el padre ni la madre, es modelo de identificación para Alicia. *Jesús sembró en 1938 un árbol de limón contra la opinión de todos, pues el clima no era apropiado para que se diera*. Sin embargo, el limonero creció y produjo unos limones pésimos, pero a él le parecían exquisitos. Esto funciona como alegoría de la vida misma de Alicia; y los limones deficientes operan como una metáfora de los frustrados frutos de la creatividad y de las fuerzas vitales de la protagonista, que es el sentido global de la novela.

Por otra parte, Vicente (el siempre enamorado amigo de Alicia, a quien ella entregó su virginidad no por amor, sino como autoafirmación de sí misma), con base en sus convicciones revolucionarias se marcha a Cuba para ejercer su profesión de médico. En 1965, viene a México, de visita, y se vuelve a encontrar con Alicia. A pesar de que se ha comprometido con otra mujer en Cuba, le pide que se case con él. Ella no acepta, pero él la hace prometer que irá pronto a Cuba para visitarlo. Esto queda abierto en el texto como una posibilidad, pero muy incierta. En el penúltimo capítulo, Alicia intenta suicidarse pero no lo logra; y en el último, inicia nuevamente la semana pero con plena conciencia de sí misma.

La protagonista es una mujer muy fuerte, cuestionadora, pero muy lastimada. A consecuencia de esto último, adquiere un sentimiento de fatalidad que la condena. Sin embargo, hacia el final sigue afirmando su voluntad de *sobreviviente*, su afán de no tenerse lástima, de continuar defendiéndose con máscaras (*desdoblarse*, no ser ella misma) pero de otra manera a como lo ha venido haciendo. Es decir, ahora consciente y comprendiendo su “posicionamiento” en la vida social. Por eso, también afirma una pequeña esperanza: la de que su trayectoria vital, atípica para la época, no haya sido del todo un fracaso; y este final, hace surgir en mí como lectora la imagen del limonero del tío Jesús.

Pues bien, en la ciudad de México entre 1938 y 1965, en un medio patriarcal todavía muy rígido, tenemos en Alicia esa nueva subjetividad sin destino ni posibilidad de desarrollo. Este personaje está caracterizado por esa mirada bizca de la que habla Weigel, pues se trata de una mujer que tiene que mirar para un lado y para otro, dividiéndose; y ella misma está aún a medio camino, pues no logra tomar la única opción de ruptura total que se propone en el

texto: irse a Cuba —otro mundo— con Vicente —otro tipo de hombre.

El programa narrativo que informa al desarrollo textual, está implícito en los enunciados iniciales de la novela: *hacerse consciente del hilo de su vida*.

Para ello, decide observarse —desdoblarse— y “manejar un cuerpo que parecía de otra”. Ahora no se tratará de los múltiples enmascaramientos (desdoblamientos) acostumbrados, para sobrevivir inauténticamente dentro de una sociedad hostil a su extrema individualidad; sino de transformarse en *testigo* y *testimoniante* de esa inauténticidad para denunciarla y explicarla.

El desarrollo textual está impulsado por dos acciones específicas que realiza la protagonista en su doble función de testigo y testimoniante. Éstas son, la primera, *verse-ver*:³⁹ acción introspectiva que conduce a Alicia como testigo de sí misma a *un saber*, lo que da lugar a la reflexión final: “había hecho algo definitivo”, que se refiere a dos hechos: el primero, a la audacia de asumir la propiedad de su cuerpo en el año 1952, incluso sin placer porque no amaba a Vicente, pero desafiando la autoridad patriarcal cuya representación era Roberto, a quien sí amaba. Amor y hechos que sólo se explican si entendemos la contradictoria subjetividad de Alicia como un estar a medio camino entre una mujer tradicional y una emancipada, por lo que no puede hacerse cargo de sus deseos con éxito; y el segundo, a la audacia autodestructiva final que significó el intento de suicidio.

Así, cuando dice que ese “algo definitivo” establece una ruptura interior, también declara: “tenía plena conciencia de ello”. De ese modo, el *verse-ver* la conduce a un *saberse-ver*. Es decir, a la autoconciencia de sí misma y de su situación en el mundo, en un momento histórico determinado, como sujeto con género. La ruptura interior implica una historización (contextualización de ella misma), una trascendencia y una liberación. No obstante, Alicia tiene pocas opciones. Por el momento, sólo el uso consciente de las máscaras que sugiere, precisamente, el ejercicio de esas tácticas feministas de las que habla Weigel: mirar por el rabillo del ojo,

³⁹ En muchos momentos de la narración Alicia reflexiona viéndose-mirándose en el espejo. Este *verse-ver* ocupa muchas secuencias narrativas en el texto.

aprender a manejar esa posición que implica el *ya no-todavía no* como perspectiva transicional; ocultar, disimuladamente, que a pesar de todo ha roto con lo que Rosario Castellanos llamó “las falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a las mujeres”.

La segunda acción significativa de la protagonista, en función de testimoniante, es la de *hacer-ver*: acción de denuncia, de crítica social y cuestionamiento de las relaciones de la pareja, de la familia, del gobierno con la sociedad civil, de la misma subjetividad e identidad de las mujeres en sus roles tradicionales como madres y esposas. Esto último se logra en el texto mediante la caracterización negativa de las madres: la de Alicia y la de Roberto Rubio; también la de Elena, hermana de Alicia. En general, la novela plantea una crítica de la sociedad mexicana de la época, en especial en su versión pequeño-burguesa, que está evolucionando a instancias del gobierno hacia un desarrollo capitalista dependiente de incierto destino, contrastada con la sociedad socialista cubana en 1965. Uno de los trabajos de Alicia es el de hacer *comics*, y de esto se vale la narradora-protagonista para impugnar, burlándose, la cultura de masas en auge.

Sin duda, el *querer-ser* de Alicia no tenía el clima adecuado (como el limonero del tío Jesús), para fructificar cuando ella intenta romper con las condiciones de subordinación y proyectarse como un ser autónomo. Como sujeto de saber y de pasión (de deseo), su proyecto emancipatorio no tiene futuro. Su vivir angustiado, contradictorio y acosado, transcurre entre la inautenticidad y la autenticidad; esta última provoca rechazo porque no tiene espacio social. De manera inmediata, la familia patriarcal y la institución del matrimonio son los adversarios de la “nueva mujer”. Alicia no es esposa, tampoco es madre y los desafía. Pero es sumamente infeliz y se queda en ese *querer-ser* sin poder ni autoridad para hacerse reconocer. Por eso, sus esfuerzos se desgastan contra la resistencia del *deber-ser* patriarcal que le impone el código social imperante. Este *querer-ser* de la “nueva mujer”, presenta para mí una analogía con la sociedad moderna mexicana descrita en el texto, que también *quiere-ser*, planteándose como un desarrollo —ficticio por lo parcial— dentro del subdesarrollo.

Las opciones concretas de Alicia se ofrecen solamente entre los marcos de *la transgresión*, que le producen infelicidad y margi-

namiento; y *la subordinación*, que le producen lo mismo. *Los limones* nos hace saber del *no-poder-ser* y del *no-poder-hacer* de la “nueva mujer”: una naciente subjetividad e identidad sin tiempo ni espacio. No obstante, la autoridad moral de la protagonista surge, a pesar de todo, de *poder-saber* y *poder-hacer-saber*. En esto radica la fuerza y la potencialidad de ese nuevo sujeto social femenino. Por lo mismo, Alicia no se tiene lástima, porque la autoconciencia feminista a la que accede mediante el cuestionamiento y la historización de su ser mujer, la comprensión de sí misma como sujeto con género, sirve entre otras cosas para afirmarse como ser de deseo. Y, sin duda, en el caso de la autora real, sirvió también para escribir esta compleja y significativa novela que exige, por ello, un análisis textual más acucioso.

Si Rosario Castellanos en *Sobre cultura femenina* establecía la necesidad de bucear en los fondos más profundos de la experiencia de las mujeres para producir una literatura auténtica, así como la necesidad de crear nuevos conceptos para apreciarla; y si también nos dejó dicho que “La hazaña de *convertirse en lo que se es* [...] exige [...] el rechazo de las falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre”,⁴⁰ Sigrid Weigel en años muy recientes nos sorprende por su casi total coincidencia con ella, pero agrega la nueva conceptualización que pedía Castellanos con la noción de la mirada bizca como característica de la perspectiva femenina, condicionada por su necesidad de sobrevivencia en un medio cultural masculino:

Si la escritura/literatura ha de ser un espacio en el que pueda expresarse esa doble vida, en que puedan intercambiarse opiniones para acabar con el concepto de la vida como imagen en el espejo de las proyecciones masculinas, donde se puede poner a prueba la libertad para encontrar un lenguaje para nuestros propios deseos y anhelos, los conceptos existentes (sobre todo los de los géneros dominantes) no son adecuados o sólo en último extremo, si sus moldes se utilizan de una manera refractada, paradójica.⁴¹

⁴⁰ Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen”, en *Mujer que sabe latín...*, México, SEP, 1973, p. 20 (SepSetentas-Diana, 83).

⁴¹ Sigrid Weigel, en *op. cit.*, p. 91.

En la anterior cita, Weigel recomienda a las mujeres, “en último extremo”, que acomoden los moldes de representación y valoración masculina dominantes mediante una refracción con oblicuos efectos. Se trata precisamente de utilizar esa mirada bizca o perspectiva del “ya no-todavía no”, que apreciamos con mucha frecuencia en la narrativa mexicana contemporánea escrita por mujeres. Se trata de un desdoblamiento del yo que supone una disociación en cuanto a la subjetividad y a la identidad, que altera la visión patriarcal dominante en función de un distanciamiento crítico. Aparecen también nuevas estrategias narrativas, lo que constituye la materia que justifica el análisis literario feminista, así como la elaboración de una vertiente feminista dentro de la teoría y de la crítica literaria con la consecuente apreciación de recursos estéticos diferenciales. Todo esto es posible, obviamente, sólo por medio del estudio periódico de esta producción, lo que permitiría también la elaboración de una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres. Proyecto ambicioso sin duda, pero de realización deseable.

Muchas escritoras, y también muchos estudiosos en general, todavía desprecian o juzgan trivial todo este empeño. En ese sentido, me parece especialmente lúcido el siguiente comentario de Ecker:

Mientras persista como hasta ahora este mito de un arte, una literatura, *generales*, la teoría estética feminista deberá insistir en que todas las investigaciones sobre el arte tienen que estar *profundamente diferenciadas en cuanto al género*. Cuando pienso en las mujeres artistas que he conocido, sé que esta sugerencia será profundamente impopular, porque una de las demandas más urgentes que expresan muchas de ellas es que el género sea considerado irrelevante o por lo menos marginal [...] Aunque sé que hay que tomar esto en serio, como efecto de las ideologías que envuelven a la noción de “arte de mujeres”, *algo debe andar profundamente mal si cualquier artista (o crítico) siente que debe suprimir su género* (estas cursivas son mías).⁴²

Para terminar, quiero decir que este texto sirve de introducción al libro colectivo *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*. Pero se trata de una introducción atípica, ya que no presento a las autoras

⁴² Gisela Ecker (ed.), “Introducción”, en *op. cit.*, p. 19.

ni comento los aportes críticos de las mismas. Preferí hacerlo así porque con base en la lectura de sus trabajos y en los estudios que se han venido desarrollando en el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer sobre teoría y crítica literaria feminista —en los que muchas de las colaboradoras de este libro han participado—, me pareció más útil aprovechar este espacio para fundamentar, en términos teóricos, la legitimidad de la realización de este libro considerando la novedad que todavía tienen los estudios de género en México. En general, la poca familiaridad con esta perspectiva que, en cierta forma y en especial en el caso de la literatura, no busca tanto establecer juicios de valor artístico como entender la relación dinámica entre los hechos culturales y su contexto sociohistórico, se ha prestado a confusiones entre escritores y críticos. De más está decir que aún en el caso de este libro, si bien sus autoras están familiarizadas con las categorías de análisis que se manejan en los estudios de género, no todas las aceptan y utilizan en el mismo grado como, obviamente, sucede con otras tendencias teóricas y críticas. De ahí la riqueza y diversidad de acentos que podrá apreciarse en este volumen, no obstante que es expresión de una orientación y un objetivo comunes.

A lo largo de este trabajo creí conveniente ir construyendo la posibilidad de una interpretación más o menos global —la cual ilustré con el breve análisis de la novela de Olga Harmony— con el fin de que aquélla permita leer más articuladamente los hallazgos particulares que se desprenden de los textos críticos aquí reunidos. Sin embargo, no se trata de una propuesta excluyente ni pretende tampoco ser la más abarcadora para dar cuenta de todos los textos del extenso periodo que aquí se estudia. Sólo intento ofrecer una referencia de sentido amplia y posible para articular, relativamente, la diversidad de sentidos que emanan de las propias obras y de sus análisis literarios. Los trabajos que componen este libro, se ocupan de la producción narrativa de algunas de las escritoras mexicanas más significativas desde 1930 a 1990. En la organización del índice se destacan los nombres de las escritoras ordenados según el año de nacimiento, puesto esto facilitará la apreciación histórica del tratamiento de los temas y los recursos narrativos.

Las lectoras y los lectores podrán estimar las preocupaciones históricas, sociales y existenciales que abordan los textos críticos

sobre el conjunto de obras estudiadas. De ellos se desprenden aspectos inéditos de la realidad no solamente femenina, aunque ésta se signifique especialmente, pues la experiencia de las mujeres se produce en la intersubjetividad y en el marco vital que ocupamos todos, hombres y mujeres, en el espacio compartido de la sociedad nacional. Por ello, resultará muy interesante descubrir la configuración de una modalidad ética y estética femeninas que revela también los saberes de mujer y, por lo mismo, otras formas de crear conocimiento y de entender la existencia en el mundo con el fin de humanizar —en el mejor sentido de este irrenunciable anhelo— el privilegio de la vida. No dudamos que ese fin es también el de los escritores en su versión masculina. Por eso, a los efectos de llegar al necesario control de los resultados de conocimiento académico será obligatorio que en el futuro, ya explorada la narrativa femenina mexicana como objeto específico, ésta se confronte en correspondencia histórica con la producción masculina. Pero esto será tarea de una etapa posterior. Debo señalar que Gloria Prado y Ana Rosa Domenella, ya han hecho trabajos en este sentido.

Mucho queda por pensar, hacer y decir. Sin embargo, tal como lo pidió Rosario Castellanos, las escritoras y sus críticas, así como algunos críticos, lo están tratando de realizar sin *falsas imágenes* y sin *falsos espejos*. Sólo que, también según la advertencia de la imprescindible Rosario: “No basta siquiera descubrir lo que somos. *Hay que inventarnos.*”⁴³

⁴³ *El eterno femenino*, México, FCE, 1975, p. 194.

NELLIE CAMPOBELLO (1909)

IDENTIDAD FEMENINA, GENEALOGÍA MÍTICA, HISTORIA: LAS MANOS DE MAMÁ

KEMY OYARZÚN

University of California, Riverside
A Evelia Cavalheiro

Cada sexo tiene relación con la locura. Todo deseo tiene relación con la locura. Pero, aparentemente, un deseo se ha tomado a sí mismo como sabiduría, medida y verdad, dejando al otro sexo el peso de una locura que él mismo no quería ver ni llevar. Esta relación del deseo con la locura tiene lugar de forma privilegiada en la relación con la madre.

Luce Irigaray,

El cuerpo a cuerpo con la madre

Nellie Campobello inaugura una nueva relación entre el cuerpo de la escritura y el cuerpo de la madre en la primera mitad del siglo xx. La literatura latinoamericana ha mantenido una difícil relación con el semantema de la madre. Si hemos de considerar que la novela moderna se inaugura como tal con *El Periquillo Sarmiento* en nuestra América, resalta de inmediato el hecho de que allí se parte con una narrativa docilizadora en la cual lo otro es excluido (sarna, peste, deseo perverso y “nana chichihua”). La madre biológica y la nodriza mestiza se inscriben en el texto del ilustrado como signos de una falla esencial en el cuerpo de la República mexicana que nace a la Independencia —falla que es, a su vez, expresada con la metáfora patológica de la peste. La madre es allí una matriz enfermiza que se extiende a todo el cuerpo social en el semantema del hijo perverso, el pícaro. El padre iluminado (la “linterna de Diógenes” que guía la acción narrativa) “salva” de la locura a

Periquillo, quien entra, reformado y converso, al registro patriarcal con la condición de renegar de su filiación materna. La “salud de la República” se ha convertido por fin, al concluir la novela, en “Suprema Ley”.¹

Durante el siglo xx, pese a que la vanguardia abre nuevos terrenos en la relación entre escritura y locura, el semantema de la madre continúa situado en el “continente negro” de la literatura. Lo cierto es que en la organización occidental de la cultura, la madre y su deseo constituyen la “noche indiferenciada” y satanizada; la civilización, por tanto, se funda sobre la base del matricidio simbólico. Orestes mata a su madre siguiendo los designios del Dios Padre, quien a su vez se ha apropiado de los arcaicos poderes de la Tierra Madre. Como su hermana Electra, Orestes enloquece con el matricidio. No obstante, Electra, la hija, permanecerá loca, mientras el hijo matricida se salva de la locura a fin de instaurar el orden patriarcal.

El matricidio adquiere en muchos textos masculinos de la vanguardia un valor liberador, trasgresor. ¿Por qué en esos textos el proceso de individuación tiende a fundarse sobre el asesinato de la madre o sus sustitutas? Al parecer, a diferencia de la novela del ilustrado, la novela latinoamericana de vanguardia empieza a distanciarse del orden del padre. Este hecho, que habría que trazar históricamente dentro del desarrollo del taller de la novela latinoamericana, está estrechamente vinculado al problema de la ontogénesis de la biografía narrativa. El escritor se plantea negar el *bildungsroman* decimonónico a partir de un cuestionamiento del narcisismo primario, tradicionalmente asociado al género femenino: madre, mujer, dique contra la crisis, prótesis, dependencia lactal. Se propone el desmantelamiento de la identidad mitopoética masculina de la *Romantik* porque se presupone que aquélla reproduce la inautenticidad al gestar una cadena objetal de sustitutos maternos; esa cadena debe ser desconstruida si la escritura va a inscribirse en la “soledad problemática” y autenticadora que postulan muchas de las novelas de vanguardia.

¹ En otro estudio he trabajado extensamente esta hipótesis. Véase, “Deseo perverso y narrativa docilizada: *El Periquillo Sarniento*”, manuscrito inédito.

Luego, es hacia la madre y hacia el “hijo de mamá” que va dirigida la negativa de ese tipo de novela. La “traición” es de Rita Hayworth; la Maga desaparece para que Oliveira siga creciendo, la Queca es asesinada en *La vida breve*, de Onetti, Castel mata a María en *El Túnel*, de Ernesto Sábato; la esposa tullida muere en *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. Pero también muere Rocamadour; uno de los protagonistas de *La vida breve* se tajea el cuerpo; Oliveira salta por la ventana en un posible suicidio. Curiosamente —y esto es seminal dados los cambios que se efectúan en el Estado con el paso del liberalismo al neoliberalismo— el padre raramente es violentado; está misteriosamente *ausente*, interpellando desde su no-presencia los hilos patriarcales de textos que, por muy vanguardistas que sean, son narrados desde la perspectiva del hijo huérfano del liberalismo en crisis. En estos casos, se narra un *bildungsroman* en el que se trata de sentar las bases para la autodeterminación de los protagonistas hombres despojándolos de sus objetos/fetiches (madres/esposas/amantes), para así “eyectarlos” de lleno a las situaciones límites que les permitan crecer. La violencia en contra de la mujer se convierte en el sacrificio “necesario” (corte umbilical y destete) para la liberación de los hijos de la bohemia de Buenos Aires, Santa María o París.

En la literatura escrita por mujeres, la primera mitad del siglo parece señalar un obsesivo entrapamiento de la mujer en la histeria. Delmira Agustini, Alfonsina Storni, ciertos textos de Gabriela Mistral y de María Luisa Bombal apuntan en esa dirección. Allí, pareciera que las propias rebeldes de la escritura hubieran internalizado el estigma de la mujer como signo fallido, sitio de la carencia metafísica (el “hueco en el deseo”) o la sintomatología de la *sciencia sexualis* patriarcal y de la patología liberal. Si bien es cierto que el discurso histerocentrista de la escritura de la mujer es doble —docilizado y simultáneamente contestatario—, como crítica me ha parecido extremadamente refrescante realizar una relectura de los textos de Nellie Campobello, una de las primeras narraciones femeninas que parecen superar los marcos del histerocentrismo en el primer tercio del siglo xx.

¿ABLACIÓN DE MAMÁ O HABLAR A MAMÁ? LA INDIVIDUACIÓN DE LA MUJER

La vida breve, de Juan Carlos Onetti, se abre con una ablación de mama, corte de un pecho de la mujer del protagonista, hecho que a su vez desata la ruptura definitiva de la pareja y propicia el proceso de individuación del protagonista. En la novela de los sesenta, la crisis existencial que esa ablación de pecho produce en la mujer se resuelve con el retorno de ésta al seno de la madre y la consiguiente eliminación de ese hilo anecdótico por parte de la escritora. En 1934, dos décadas y media antes de la publicación de *La vida breve*, una escritora mexicana “muchas veces mencionada y pocas veces estudiada”² deja sus “Bocetas de Nellie”, apuntes sobre la vida social mexicana de la época y se “refugia, cosa natural para mí, en la falda de mi madre”.³ De esta forma explica la escritora su decisión de empezar a escribir el texto de *Las manos de mamá*, publicado por primera vez en 1937.

Ya en 1931, Campobello había publicado su primera colección de relatos, *Cartucho*. La obra no había sido bien acogida por una crítica que en la época consideraba “el estilo de reportaje” como “una de las debilidades de la novela de la Revolución”.⁴ Así, en un género literario “menor”, se realiza una importante contribución a la escritura de la mujer, ser genérico devaluado por las literaturas mundiales: esbozo biográfico de una madre escrito por su hija, a partir de notas infantiles que la autora “apuntaba en un cuaderno escolar”.⁵ Desde esta posición marginal dentro de una práctica discursiva que se inaugura sobre las bases de la ablación de mamá (el matricidio en la escritura), Nellie Campobello opta por hablar a la madre: “Mamá, dance para mí, cante, déme su voz [...] Quiero verla bordar ante mí.”⁶

² Gabriella De Beer, “Nellie Campobello, escritora de la Revolución mexicana”, *Cuadernos Americanos*, México, 223, 1979, pp. 212-219.

³ Nellie Campobello, “Prólogo”, *Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones, 1960, p. 29.

⁴ John Brushwood, *Mexico in its Novel*, Austin y Londres, University of Texas Press, 1966, pp. 200-201.

⁵ Entrevista a Nellie Campobello realizada por Valeska Strickland Nájera en julio de 1977. Citado por la crítica en *La obra de Nellie Campobello*, *op. cit.*, p. 2.

⁶ Nellie Campobello, *Las manos de mamá*, *Mis libros*, *op. cit.*, p. 199. Todas las citas de *Las manos...*, en adelante incluidas en el texto de este estudio provienen de esta edición.

El proyecto de Campobello, tan modestamente descrito (“refugiarme en la falda de mi madre”), está cargado de dobles intenciones y obliga a realizar una lectura consciente de la especificidad del habla de la mujer. En otro estudio, he propuesto el modelo de recepción *autogestionador* frente a la escritura femenina.⁷ Este modelo de lectura reúne las siguientes condiciones: a) es antiedípico; b) es productivo; acentúa la necesidad que señalaba Marta Traba de ir más allá del “dejarse hablar”⁸ para distinguir la diferencia genérico-sexual a partir del propio “generolecto”;⁹ c) está orientado hacia las transformaciones radicales y sistémicas; d) opera a partir de la diferencia, pero en términos de relación afirmando la heterogeneidad de intereses, deseos y voluntades sin pretender homogeneizar o verticalizar. En cierta medida, este modelo de lectura se perfila frente a la tendencia de cierta crítica feminista de ver el lenguaje de la mujer exclusivamente “desde un terreno ajeno”, como si fuese “contemplado desde el punto de vista de un cuerpo asimbólico y espasmódico”.¹⁰ En general, se trata de superar la definición de la generoglosia femenina dominada por la negación freudiana (histeria), así como los diversos desplazamientos de la concepción de la mujer como carencia (*manque*) lacaniana y derridiana: “ausencia”, “silencio”, “sombra”. Sin negar la importancia que tiene la lectura fundada en la negación freudiana, se trata de empezar a leer las prácticas femeninas más allá de lo sintomático y reprimido, a fin de trabajar con la mujer como sujeto plural y productivo, capaz de generar (y no sólo reproducir) estrategias culturales “contradiscursivas”, “planeadas desde otro lugar”.¹¹

⁷ Véase “Edipo, autogestión y producción textual. Notas sobre crítica literaria feminista”, Hernán Vidal (ed.), *Cultural and historical grounding for hispanic and luso-brazilian feminist literary criticism*, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, pp. 587-623.

⁸ Marta Traba, “Hipótesis sobre una escritura diferente”, *Quimera*, 13, 9-11, 1981, p. 10.

⁹ El “generolecto” es la ideolectización lingüístico-antropológica del género sexual. Véase María Jesús Buxó Rey, *Antropología de la mujer, cognición, lengua e ideología cultural*, Barcelona, Promoción Cultura, 1978.

¹⁰ Helena Araujo, “Narrativa femenina latinoamericana”, *Hispanérica*, año XI, 32, 1982, pp. 23-24.

¹¹ Marta Traba, *op. cit.*, p. 11.

Nellie Campobello habla “desde un terreno ajeno”. No hay duda que está plenamente consciente de su marginalidad. Pero su discurso no es meramente contestatario, al menos en lo que guarda relación con la escritura generoglósica. Su práctica escritural no sólo niega la tendencia patriarcal al matricidio; antes bien, su aparentemente modesto texto (“Estas flores sencillas”, p. 212) afirma la presencia de un nuevo sujeto en las letras de la nación mexicana. Hacer hablar a lo silenciado, rescatar lo productivo de la función tradicionalmente reproductora, narrar a partir del cuerpo entero de la madre, he aquí algunas de las estrategias trasgresoras que moviliza su escritura. Detrás del “refugio en la falda de la madre”, imagen vinculada a la estructura consolatoria de los textos folletinescos, se vislumbra otro proyecto: ir configurando una imagen propia más allá de los horizontes edípicos.

Las manos de mamá crea a partir de la madre. Es decir, re-crea a la madre y se recrea en ella. Es una biografía (de la madre), pero también una autobiografía (de la hija). Y precisamente por ser autobiografía femenina, establece un registro diferente en la forma del contenido y en la forma expresiva del género narrativo. La hija no se mide con la madre, como ocurre en las autobiografías masculinas. Las relaciones filiales no se instituyen en el registro característicamente vertical de los *bildungsroman* de Occidente. La hija que se recrea en la madre expresa su propio deseo en el espejo jubiloso de la escritura materna.

Se ha dicho en reiteradas ocasiones que la escritura femenina tiende a lo autobiográfico. ¿De qué modo es lo autobiográfico particularmente poroso al habla de la mujer? ¿Por qué esta insistencia? ¿De qué forma y en qué medida es la autobiografía antiedípica? Estas interrogantes me han llevado a reconsiderar el problema del sujeto en la escritura y han sido suscitadas por la relectura de los textos de Campobello.

Para Lacan, el sujeto masculino se inscribe en el orden simbólico de lo social, cultural, a partir del quiebre del imaginario u ordenamiento perceptual. El imaginario se quiebra en una metáfora que Lacan representa con el estadio del espejo. Se trata del estadio en el cual el niño preverbal que hasta ese momento se ha identificado con la madre se imagina a sí mismo trizado, fragmentado ante la ausencia cada vez más inminente de la mujer que lo

nutrió. La leche materna, representada en el sistema laciano como identidad jubilosa con la persona de la madre, sería el flujo que completa el cuerpo fragmentado del niño, flujo interrumpido al momento en que el *infans* se prepara para entrar al sistema cultural, lingüístico y social. Los fragmentos desmembrados del cuerpo infantil se hilvanan en la leche materna, o, para Lacan, en la persona de quien emana ese fluido esencial y gozoso. De este modo, el estadio preverbal, imaginario, estaría localizado en la imagen materna y va asociado a percepciones no tanto visuales sino táctiles, olfativas y degustativas, flujos imaginarios no simbólicos.

Al interrumpirse el flujo conectivo del *infans* con la madre, el niño se percibe como cuerpo desmembrado y sólo llega a completar la imagen jubilosa y completa cuando se contempla por primera vez ante el espejo. A partir de ese momento, el niño desplaza o sustituye a la madre por las funciones especulares socioculturales, particularmente aquella del lenguaje. Lo que no se sustituye, empero, sería la imagen del sujeto partido, trizado por la carencia materna que ya no se volverá a superar, dado que en el lenguaje u orden simbólico lo que le da sentido es el otro, el pater y su ley. En el nombre del padre, el niño rompe el contrato con su deseo. Hablar sólo es posible a partir del matricidio simbólico. Así, la "lengua materna" nunca es hablada y lo que comúnmente se entiende por lengua materna sería en última instancia lengua paterna.

El tabú del incesto queda implicado en el orden simbólico por la prohibición al acceso materno. La individuación está imbricada en ese tabú para el niño. Aparte de cuestionar la esencialización del patriarcado por parte de Lacan (aquí todos los horizontes humanos se funden y confunden con el nombre del padre), creo que éste es el mejor modelo para ayudarnos a entender la inserción del sujeto masculino a niveles consciente e inconsciente dentro del marco lingüístico-cultural del Edipo, entendiendo que éste es un estadio relativo e histórico de la especie. Pero el modelo laciano no explora en profundidad las implicaciones que esto pueda tener para la niña. Así, mientras la individuación se produce excluyendo a la madre, esta exclusión infantil implica la separación de la hija con su propio género-sexual. La individuación femenina en el patriarcado implica un doble tabú: frente al incesto y frente a la homosexualidad. Contrariamente a lo que ocurre con el hombre, el

proceso de la diferenciación individual de la mujer en el patriarcado, sólo es posible a partir de la negación de la propia diferencia genérico-sexual. En la niña, la fobia hacia la madre se traduce en la internalización de la misoginia. O soy yo (ente vacío en la constelación genérico-sexual) o soy mujer (es decir, sigo afiliada a la madre, al incesto, a la homosexualidad, a la locura). La individuación del sujeto hombre como hombre deviene la norma. Por su parte, la mera individuación de la mujer como mujer constituye una trasgresión. Se puede ser hombre y ser persona, pero en este orden de cosas, ser mujer y ser persona implica un cortocircuito sistémico.

Nellie Campobello rehúsa romper el hilo de continuidad con la madre en el interior de la escritura; consecuentemente, intenta producir una autoimagen en la cual se instituye un sujeto mujer capaz de individualizarse sin negar la especificidad genérico-sexual. Al hacerlo, produce otra modalidad en el género autobiográfico, modalidad que tiene repercusiones en la trayectoria cultural del patriarcado, así como también en las relaciones entre literatura, nación y revolución.

EL PARTO DE LA MADRE. LA MATRIZ DE LA ESCRITURA

“Jueguen, para eso tienen madre”

Las manos de mamá no puede ser considerada estrictamente una novela moderna; a lo más, podría ser considerada un antecedente de la *novella* vanguardista, pero sólo respecto a su estructura fragmentaria. En mi opinión, si de taxonomías se trata, el texto está mucho más cerca de la literatura testimonial que surge decididamente en los sesenta y setenta en América Latina. Me refiero a la miríada de trabajos de crónica, periodismo estético, cronovelas, memorias, biografías y autobiografías que configuran un mapa de prácticas escriturales particularmente generoglólicas: Elena Poniatowska, Rigoberta Menchú, Domitila Barrios, Claribel Alegría, Marta Traba.¹² Su deuda con la “experiencia

¹² Sobre este aspecto de la obra de Campobello, véase mi trabajo “Mujer, memoria, Historia: *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *The Latin American short story*:

vivida”¹³ la separan de las creaciones que se sustentan en un mundo “ficticio” como teleología esencial de lo narrado.

No hay en *Las manos de mamá* pretención ni intencionalidad novelesca. Esto no implica que no haya elementos ficticios, ni mucho menos. Empero, no es el código novelesco el que interpela el ensamblaje escriptural. No hay aquí pretención de coherencia, totalidad ni jerarquización narrativa. El texto es más bien una colección fragmentaria de relatos, aparentemente “caóticos”,¹⁴ sin otro hilo de continuidad que aquel constituido por la función de la madre en la escritura.

La función materna se dispersa en los dos ejes principales del texto: metáfora y metonimia, paradigma y sintagma. La madre es un semantema que “gira [...] en el viento como amapola roja que se va deshojando” (p.199). Esta figura es seminal no sólo para el ensamblaje textual, sino para la concepción del mundo, aquí donde se expresa el semantema materno como *axis mundis* matrocéntrico, capaz de girar circularmente (ciclo del “eterno retorno”), pero a su vez, capaz de “deshojarse” metonímicamente en el devenir, en el tiempo, en la historia, en el desplazamiento verbal y narrativo. En un plano, la madre es simultáneamente voz narrante y actante narrado, cumpliendo de este modo el rol ambivalente de “autora” y “actora”. He aquí el elemento constitutivo de la biografía materna que, en este plano, es en alguna medida una autobiografía materna. La escritura narra en muchas secuencias la vida de la madre en primera persona; tal es el caso de las secuencias 8, 10 y 11.¹⁵ Además, frente a los hechos “objetivos” que integran el componente documental, el texto pretende remitirse estrictamente a lo que

Essays on the 25th Anniversary of Seymour Menton's El Cuento Hispanoamericano, Kemy Oyarzún (ed.), Riverside, University of California, Riverside, Commemorative Series, Latin American Studies Program, 9 (mayo, 1989), pp. 75-84.

¹³ Elena Poniatowska acuña esa expresión al hablar de su propia escritura, considerada por muchos críticos como textos testimoniales: “Intenté recoger la experiencia misma y su reflejo en la memoria de muchos”; véase “El libro y la realidad”, en *Los Universitarios*, México, 62-63, 15 de diciembre, 1975, pp. 2-4.

¹⁴ Valeska Strickland Nájera considera que *Las manos de mamá* “opta por una escritura caótica”, *op. cit.*, p. 77.

¹⁵ A fin de trabajar el texto y facilitar la exposición analítica, he numerado las secuencias, que en total son 17. Campobello no las numera; cada una se distingue de las otras por medio de títulos.

la madre narraba a otros, incluida la hija: “No nos contaba cuentos de hadas ni de espantos; nos contaba hechos reales” (p. 204). En la secuencia 8, aclara: “Fue narrándole a un hombre todo aquello que yo no logré averiguar” (p. 215). Además, otro importante *corpus* informativo proviene de lo que otros le relatan, a su vez, a la madre. En la secuencia 11, por ejemplo, “El del bigotito negro” “le narra [a la madre] toda su vida” (p. 228). Así, la madre es una suerte de megaautora omnisciente y ubicua, capaz no sólo de conocer sino de “adivinarlo todo” (p. 219; énfasis mío).

La configuración matrocéntrica de la escritura parecería apuntar a la inscripción del relato en el cronotopos idílico, mítico o mitopoético, de fuerte raigambre precolombina. Resalta al instante la similitud que existe entre la visión que Campobello tiene de la madre como “ídolo” (p. 193), con la visión de este himno náhuatl a Teteoinnan, la diosa madre: “Amarillas flores abrieron la corona; es nuestra Madre, la del rostro con máscara. La Diosa está sobre el redondo cacto: ¡Es nuestra Madre, la Reina de la Tierra! Oh, con greda nueva, con pluma nueva está embadurnada.” Campobello está plenamente consciente de esta deuda atávica al México antiguo. Una de las diferencias gráficas entre la primera versión de *Las manos de mamá* (1941) y la versión revisada (1960) es introducir las mayúsculas y el subrayado para los términos: *Madre, Usted y Ella*, comunicándose con esta grafía el carácter hierático que le otorga al semantema materno. Son obvias las asociaciones tarahumaras. El epígrafe del texto aparece en lengua tarahumara: *Mu-Bana-ci ra Maci Reyé/Busá Nará Mapu Be-Cabe/Jipi Cureko Neje Sináa*, cuya traducción se incluye al pie de página: “Tu cara de luz, madre, despierta y llora, como antes, hoy cuando yo te grito”. Más explícito aún es el segmento 15 en el cual la hija aclara: “bella raza de las llanuras de Chihuahua; me gustan, las admiro, al igual que a los tarahumaras, indios antiguos, pacíficos, sensibles, artistas, exponentes de una vida noble” (p. 327).

El espacio privilegiado para la madre es la Plaza de las Lilas, allí “donde *Ella* jugaba y sus pensamientos los llevaba en derredor de los árboles, salpicados de sangre en el tronco y cubiertos de flores en la copa” (p. 236). Esta figura es profundamente reminiscente de aquella del árbol de la vida, que, en el *Popol Vuh*, significa el paso de lo mítico a lo histórico, árbol de continuidad y diferencia

entre el Cielo y la Tierra, entre lo cíclico y lo cronológico, entre la muerte y la vida, entre lo pre-verbal y lo verbal y —más importante aún para los efectos de este ensayo— entre lo andrógino y lo genérico-sexual. Baste recordar que cuando en el *Popol Vuh* se narra la figura del árbol de la vida, las cabezas ensangrentadas y decapitadas de los dioses ubicadas en la copa del árbol emiten las palabras sagradas que inseminan a la doncella impúber situada en la tierra, al pie del árbol sagrado, dando origen al registro de la historia y el nacimiento de la ambivalencia entre lo sagrado y lo profano.

En *Las manos de mamá*, el texto parte con la recuperación del cuerpo lleno de la madre, asociada a la “naturaleza misma” (p. 193), reproduciéndose los orígenes con una característica netamente epifánica: la madre está situada “junto a los madroños vírgenes” (p. 190). Es importante recalcar que el parto de la escritura matrocéntrica de Campobello es ante todo perceptivo. Surge el rostro de la madre. Pero éste no aparece en el texto como imagen meramente visual. Se ha dicho que el reinado del ojo y la mirada, coincidente con la aparición de la escritura, es esencialmente patriarcal y expresa en gran medida la modalidad masculina de expresar el deseo. Para Luce Irigaray,

el asedio de la mirada no está tan privilegiado en las mujeres como en los hombres. El ojo, más que los demás sentidos, objetiva y domina. Distancia y mantiene la distancia. Y, en nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto, el oído, ha provocado un empobrecimiento de las relaciones corporales [...] En el tacto, se rememoran y a la vez se difuminan los límites entre quienes se tocan. Deja de haber, por tanto, un sujeto cazador y un objeto tomado [...] Se crea una fluidez en la cual se confunden los bordes del uno(a) y del otro(a).¹⁶

En *Las manos de mamá*, las primeras apariciones de la madre constituyen no meras imágenes visuales, representativas, sino figuras multiperceptuales, *glíficas*:¹⁷ rostro, “perfume”, “manos”,

¹⁶ Luce Irigaray, “Otro modo de sentir”, en *El cuerpo a cuerpo con la madre*, *op. cit.*, pp. 41-43.

¹⁷ Lo “glífico” es la habilidad femina de hablar el cuerpo tratándolo como significante, más que como significado; es el júbilo del sujeto ante las partes no

cuerpo, falda, cabellos, ojos. Hay una insistencia de la letra frente a esas partes. No tratar a la madre como símbolo, sino como ídolo, fetiche, si se quiere: he aquí uno de los modos “ajenos” del narrar femenino. Por eso, la madre no tiene nombre. Es un representante general (Ella), pero también es sobre todo presencia de partes que cuentan por su propio volumen, densidad, color y calor. En la era de la representación logocentrista, el significado global se devora a las partes. En la expresión femenina, el todo y las partes pueden cohabitar el texto desde sus distintos registros, sin que ninguno de los registros se someta a los designios del otro. En la representación patriarcal, el *nombre* del *padre* sustituye, borra y delimita lo concreto. En el habla de la madre, las partes y el todo se fugan hacia los horizontes abiertos de la tierra en flujos interrumpidos y continuos: “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” (p. 246). Este modo de imaginar, que podríamos calificar como heterogéneo y heteróclito pertenece al registro de la “polifonía sexual”. Dicho de otro modo: la heterogeneidad de las literaturas latinoamericanas (en nuestros textos no sólo dialogan diversas voces de un mismo modo productivo, sino diversas voces de distintos modos productivos) se rearticula en el texto de Campobello sobre las bases de una heterogeneidad más primaria, aquella en virtud de la cual la escritura poliloga a partir de las diferencias y especificidades genérico-sexuales.¹⁸

La matriz materna de la cual surge el relato introduce un dispositivo no sólo polifónico-sexual, sino poligráfico. La madre no es una figura estática: gira metafóricamente, danza, borda,

abstraídas del cuerpo, en un plano estrechamente sensual y sensorial. Véase Hélène Cixous y Catherine Clément, *La jeune née*, París, INEDIT, 1975.

¹⁸ Para una discusión de las literaturas heterogéneas, consúltese, entre otros: Mario Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982; César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, México, Unesco/Siglo XXI, 1972, pp. 367 y ss.; Carlos Rincón, “Para un plano de batalla por una nueva crítica en Latinoamérica”, *Casa de las Américas*, 67, 1971, y “Sobre crítica e historia de la literatura hoy en Latinoamérica”, *Casa de las Américas*, 80, 1973, del mismo autor; Roberto Fernández Retamar, “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”, *Casa de las Américas*, 80, 1973; Ángel Rama, “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, *Literatura y praxis social en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974.

canta, juega; es una “artista” (p. 199). La progenitora no es una mera reproductora de la especie, sino una creadora y productora de actividad gratuita en diversos géneros y medios artísticos. Campobello introduce de esta forma una oposición entre el *homo faber* de Occidente y la madre lúdica de los pueblos precolombinos; esta última también aparece en la figura de la vieja abuela del *Popol Vuh*. Con una intencionalidad genérico-sexual, *Las manos de mamá* va yuxtaponiendo lo indígena y lo matrocéntrico, apuntando a una armonía que supone en los orígenes de la nación mexicana un ordenamiento preedípico y no patriarcal.

GENEALOGÍA FEMENINA, GENEALOGÍA COMUNAL, HISTORIA.
LA METONIMIA NARRATIVA

Contrariamente a lo que muchos críticos opinan, la escritura de Nellie Campobello no tiene nada de “espontáneo” ni “natural”.¹⁹ La elección del género es resultado de una auténtica batalla por la forma. Los géneros literarios no son meras convenciones. Ellos constituyen máquinas histórica y socialmente ensambladas, y, como tales, conllevan dispositivos epistémicos y hegemónicos ineludibles. El género literario atrae al autor, al modo escritural, a los personajes y a los receptores hacia su propia forma maquínica. Nellie Campobello lucha contra el campo magnético de las formas narrativas que se le ofrecen en el panorama discursivo epocal, oponiendo sus propios dispositivos. Oposiciones, rechazos y resistencias, son conceptos fundamentales para indicar la silenciosa batalla cultural que se da en el momento previo a la escritura, en la propia opción del género literario. Campobello estaba plenamente consciente de las dificultades que implicaba su acceso a la escritura y hace una elección consciente al recurrir a la autobiografía:

latente la inquietud de mi espíritu, amante de la verdad y de la justicia [...] me vi en la necesidad de escribir. Sabía que el ambiente en que yo vivía no era propicio a mis deseos. Sabía que muchas de las gentes que

¹⁹ Valeska Strickland Nájera menciona que se ha calificado a ciertos textos de la Revolución mexicana como los de Campobello de “mediocres” porque en ellos “abundan las improvisaciones”, *op. cit.*, p. 73.

me rodean no aprobarían mi actitud [...], pero yo sabía escalar árboles y cerros [...] *Busqué la forma de poder decir*, pero para hacerlo necesitaba una voz, y fui hacia ella. Era la única que podía dar el tono, la única autorizada; era la voz de mi niñez (“Prólogo”, p. 12; énfasis mío).

Lo heterogéneo se manifiesta en el texto al introducirse un nuevo pliegue de la bifurcación esencial del sujeto del género narrativo. Arriba mencionamos la bifurcación primaria en la propia matriz de la función materna: autora y actora del plano mítico de la escritura, la madre constituye a su vez el sujeto privilegiado de los enunciados. Esa inscripción remite al cronotopos indígena y circula a partir de la oralidad. Pero quien emite en última instancia los relatos es un sujeto femenino culturalmente mestizo, situado ya en la modernidad mexicana, instalado de lleno en la historia, la escritura, la guerra, la “traición” (p. 237), la “mentira” (p. 238), la soledad (“mi soledad era absoluta”, p. 237), la muerte. Así, se introduce otro sujeto; el sujeto de la enunciación global del texto, la narradora hija, quien al narrar a la madre, inscribe su propia biografía, su propio proceso de individuación. Se entabla una relación lateral, no excluyente entre madre e hija; ambas cohabitaban el texto, ambas se desarrollan en el tiempo.

Este modelo de subjetividad no representativa, dispersa, desplazada, relacional, esta “estrategia de impersonar”, este “rechazo a fijar la identidad” en una sola *persona*, son rasgos que van configurando una forma autobiográfica específicamente femenina.²⁰ A diferencia del *self-made man* del Renacimiento, con quien se inaugura la autobiografía masculina moderna, la mujer tiende a fundir y confundir su identidad con la de *otros* seres que operan como modelos: madre, padre, hermano. Doris Sommer recoge estas características y las elabora a partir de lo que ella denomina el “ser plural” de la mujer en los relatos testimoniales latinoamericanos.²¹

²⁰ Sobre la especificidad de la autobiografía femenina, consúltese *Life/Lines. Theorizing women's autobiography*, Bella Brodzki y Celeste Schenck (eds.), Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1988. A través de una extensa colección de ensayistas, se van precisando los límites, articulaciones y estrategias de la autobiografía de la mujer en oposición a la masculina.

²¹ Doris Sommer, “Not just a personal story: Women's Testimonios and the Plural Self”, *Life/Lines, op. cit.*, pp. 107-131.

En *Las manos de mamá* se van constituyendo simultáneamente dos genealogías: la de la hija y la de la comunidad mexicana.

A diferencia de gran parte de la picaresca hispánica, *bildungsroman* por excelencia, la hija que enuncia los relatos de Campobello rehúsa ser huérfana y se propone una búsqueda consciente y estética de sus orígenes más remotos y de sus filiaciones más extensas. Por ello, durante gran parte del texto, predomina el “nosotros” sobre el yo solitario al que está acostumbrado el lector de las autobiografías masculinas o incluso de muchas autobiografías de mujeres de los países desarrollados de Occidente.²² La trayectoria de la autobiografía femenina es opuesta al paradigma masculino. En este último, se parte de la carencia de la madre y el sujeto va pariendo a sí mismo en la metonimia narrativa. En la autobiografía femenina no se parte de la carencia materna; se llega a ella después, una vez que la hija ha recuperado su identidad. El recorrido es, pues, desde el cuerpo lleno de la madre hacia la soledad; pero esta soledad es rellena con la imagen jubilosa de la madre en el espejo fluido de la escritura de la hija. La hija de la autobiografía de Campobello no se plantea nunca la falacia de que el sentido proviene del sujeto, por ello, podría llegarse a asociarla con autobiografías posestructuralistas como la de Roland Barthes.²³

He aquí los hitos principales de la genealogía de la hija: se parte por el gozoso reencuentro con la faz materna en los horizontes imaginarios de la escritura, en el “postigo” entre el aquí (presente escriptural) y el allá (pasado materno). Dos metas propician la búsqueda de la historia sepultada de la progenitora: a) resistir el

²² La importancia de introducir el factor étnico-cultural en el análisis de los textos escritos por mujeres queda de manifiesto en los trabajos de muchas críticas feministas del Tercer Mundo. Véase entre otras: Gayatri Chakravorty Spivak, *In other worlds. Essays in cultural politics* (Nueva York y Londres, Methuen, 1987, pp. 45 y ss; 80 y ss; Angela Davis, *Women, race and class*, Nueva York, Vintage Book's 1983. Leila Ahmed enfatiza: “A negotiation exists between a sense of self and a sense of gender-self. But both within the matrix of culture and ethnicity”, en “Between two worlds: The formation of a turn-of-the century egyptian feminist”, *Life/Lines*, op. cit., p. 158. Nelly Y. McKay demuestra que “group identity remains at the center of the self emerging from contemporary black male and female personal narratives”, en “Race, gender, and cultural context”, *Life/Lines*, op. cit., 179.

²³ Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, Richard Howard (trad.), Nueva York, Hill and Wang, 1977.

“perder la madre”, que en México implica no valer nada, estar despojado de todo, y b) reivindicar la dignidad materna en la comunidad mexicana, sobre todo teniendo en cuenta el estigma que existió (y existe en mayor o menor grado) en torno a la figura de la soldadera durante la Revolución.²⁴

La amplificación mítica se vuelve a dar respecto al abuelo materno, *Papá Grande*, la única figura patriarcal a la que el texto rinde homenaje. Éste queda asociado a Jehová y simultáneamente a los ancestrales abuelos de las culturas indígenas. La memoria de la hija lo vincula a la naturaleza: “Él está allí [bajo un árbol]; lo cantan las hojas, lo grita el viento [...] él amaba los ríos y las grandes llanuras” (p. 194). La muerte del padre biológico —acaecida en la vida real de la escritora cuando ella tenía apenas cinco años— es narrada desde muy temprano, en la secuencia 2. Sólo se vuelve a mencionar una vez más, en la secuencia 8, que narra el enfrentamiento de la madre con la “ley de los hombres”: “Se quedaron sin padre por la Revolución” —declara la madre ante el juez (p. 216).

Coincidentemente, el profundo vínculo de solidaridad que entabla la escritura de *Las manos de mamá* entre madre e hija ocurre en el contexto de la ausencia del padre biológico, motivo que se había reiterado en *Cartucho* respecto a Pancho Villa, quien está ausente durante casi todo el relato. La diferencia fundamental entre ambos textos es que mientras en *Cartucho* el padre revolucionario (Villa) está ausente en la superficie y simbólicamente presente en la estructura profunda de los relatos, en *Las manos de mamá*, el padre biológico está ausente en casi todos los planos escripturales. Un hito significativo de la escueta presencia del padre biológico en el texto guarda relación con la concepción biológica de los hijos. La copaternidad se produce en el contexto de lo armónico, epifánico: la imagen virginal de la madre permanece aún en el segmento 4, que introduce el amor entre aquella y el padre como vínculo “natural” capaz de perpetuar la visión “limpia, íntegra, cristalina”

²⁴ Según Valeska Strickland Nájera, Campobello se “preocupa por evitar [...] una interpretación equivocada con respecto a su madre” y “suprime cualquier sugerencia que su madre era soldadera [sic]”, por ello eliminó de la versión revisada de *Las manos de mamá* el siguiente enunciado: Mamá sabía disparar todas las armas, muchas veces hizo huir hombres” (primera versión, p. 88), citas de Strickland Nájera, *op. cit.*, p. 179.

que la hija tiene de su progenitora (p. 197). En el segmento 5 se narra el parto de los hijos, también en un plano de naturalidad: “*brotó nuestra vida*” (p. 199; énfasis mío).

El padre biológico cumple además una función de puente entre el registro inaugurado por las figuras mitopoéticas (madre y abuelo materno) y el registro de la Revolución y de la historia. Es el momento de transición en el cual el texto pasa de lo metafórico a lo metonímico, de la armonía epifánica de los orígenes a los “odios feudales” (p. 193), del hombre “natural” (*papá grande*) a los “hombres guerreros” (p. 193), de la “ley natural” (madre, abuelo materno) a la “ley de los hombres” (México en los albores revolucionarios).

El mundo ha empezado a degradarse; “la vida” se ofrece “deshecha por los estragos de los rifles” (p. 198). La etapa insurreccional de la Revolución, vista en *Cartucho* desde una perspectiva antiheroica, pero reivindicativa de la vida, aparece desnaturalizada en *Las manos de mamá*. En este estadio de la autobiografía de la hija, la madre es el único vínculo con la ternura, con el ámbito de lo lúdico y la fantasía: “jueguen, para eso tienen a su madre” (p. 205); “había guerra, había hambre [...] nosotros sólo teníamos a *Mamá*” (p. 203). Por su parte, la madre se encuentra sola con los hijos; el padre “andaba con los rifles” (p. 203). La familia misma, como institución, se ve amenazada por la guerra (p. 219). La figura estetizada de la “madre artista” se va modificando con la degradación del mundo. La madre entra al mundo del trabajo doméstico: hacer tortillas, cocinar. Pero también se anexa a la esfera del trabajo asalariado: del bordado a la costura, la era de la “modernidad” se avecina. Pero también se va resquebrajando lo comunal. En el texto, el primer acceso de la mujer a la soledad existencial se da en la madre en el contexto de la Revolución.

MÁQUINA DE COSTURA, MÁQUINA DE GUERRA, MÁQUINA DE ESCRITURA

“Moriremos todos, todos. Se lo dijo Cartucho a Mamá”

Hay una estrecha intertextualidad entre *Cartucho* y *Las manos de mamá*. Podrían leerse las secuencias 10 a 15 de *Las manos* como una intercalación del mundo narrativo de *Cartucho*, intersección que

implica dentro de la enunciación global de *Las manos* una relectura de la temprana visión de la Revolución que tenía Campobello al comienzo de su labor escritural. No es casualidad que la mención de Cartucho, protagonista nominal de la primera colección de relatos, ocurra en el segmento 9, justo antes de comenzada la serie de secuencias cuyo núcleo temático es la Revolución. Pero mientras en *Las manos* narrar la historia está subordinado a la genealogía femenina y a la autobiografía de la hija, en *Cartucho* la mediación de la madre es mucho más sutil y los aspectos estrictamente biográficos se escriben en los intersticios del texto. Aquí, es necesario un rastreo, una lectura oblicua, para ir rescatando las huellas de lo privado sobre el mapa escritural de lo público, que parece englobar el texto.

Tres maquinarias posibilitan la forma narrativa de los textos de Campobello: la máquina de coser, la máquina de guerra y la máquina de escribir. *Cartucho* comienza con el siguiente enunciado: “Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa”.²⁵ Cartucho, el guerrero, fragmento de la máquina de guerra, irónicamente “no sabía coser ni pegar botones”. La máquina de costura —desplazamiento metonímico de las manos de la figura materna— es el pretexto para que circule el sentido de la esfera histórica de las dos colecciones de relatos. Si Cartucho hubiera sabido coser y pegar botones, nunca habrían llevado su camisa a la casa materna y el testigo (la niña-narradora) no hubiese presenciado desde cerca los relatos sobre las prácticas guerreras. Así, la costura deviene el eje productivo y generador de las secuencias sobre la Revolución mexicana. La narración de la guerra es su producto semiótico. Luego, los textos de Campobello entablan lazos comunicantes significativos entre coser, cantar y llorar, entre la productividad y la destrucción, entre la vida y la muerte. La matriz de la escritura de la biografía y la genealogía mítica pasa en las secuencias históricas por el registro de la máquina de coser: “Estaba cantando; siempre que cosía, cantaba [la madre]. El ruido de la máquina con su canto de fierros,

²⁵ Nellie Campobello, *Cartucho*, México, EDIAPSA, 1940. Las citas de *Cartucho* incluidas en el texto de este estudio provienen de esta edición. Utilizo la “C” para distinguir las citas provenientes de este texto de las otras obras de la misma autora.

era en la noche la única verdad de dos seres: *Ella*, cantando al ritmo de la máquina, la máquina, niña de acero entre sus manos, dejándose llevar por *Ella* y por sus cantos. Yo estaba a su lado” (p. 229).

Hay una dislocación fundamental entre los aspectos constructivos y éticos del texto. La máquina de coser construye, repara, pega, liga, canta. La de guerra destruye, fragmenta, dispersa, mutila, desmiembra: “¡Qué era el pobre sonido de aquella máquina junto a las voces del cañón! ¡Pobrecita máquina que nos regalaba bastillas mientras el cañón nos regalaba muertos, muchos muertos! Nuestras calles quedaban sembradas con aquellos cuerpos fuertes y jóvenes, tirados en el suelo sobre las bastillas que sus mamás les habían puesto en sus camisas” (p. 230). Mientras una de las máquinas va asociada a lo femenino, la otra se asocia a lo masculino. Los dos mundos “platican” en la mediación de la costura. El uno se centra en el ámbito doméstico. El otro, en la calle. El uno es relativamente sedentario. El otro se abre al nomadismo. Pero mientras el coser construye y el guerrear destruye, la tercera máquina —la de la escritura— desconstruye, ironiza, invierte y subvierte los términos establecidos por las otras dos máquinas.

Como en los relatos de *Cartucho*, las secuencias dedicadas a la era insurreccional de la Revolución en *Las manos de mamá* sorprenden por la naturalidad con que se inscribe la violencia. Se configura así un mapa extendido del cuerpo desmembrado de la nación mexicana, que contrasta con el cuerpo lleno y epifánico de la madre en las secuencias cosmogónicas con que se abre *Las manos de mamá*. La narración deviene morosa —en partes, perversa— al enumerar detenidamente los fragmentos de ese cuerpo social desmembrado. En *Cartucho*, hay orejas cortadas que se dejan sobre una mesa, un ojo deshecho, pedazos de cabezas, un corazón por el suelo, quemados vivos, tripas, manos estranguladas, ríos de pus, un hombre con las orejas colgando, alguien que pide que le traigan un huesito de la rodilla de Villa. En *Las manos de mamá*, la niña se pregunta: “¿Para qué les servían [a los soldados muertos] las camisas? ¿Para qué se las pusieron? [...] ¿Cuántos kilos de carne harían en total? ¿Cuántas lenguas? ¿Cuántos ojos?” (p. 230). En otra secuencia, se describe el cuerpo inerte de “El Güero”, quien “tenía media cabeza arrancada y encogido el cuerpo” (231), mientras Jacinto “un pedazo grande de su cabeza ya lo tenía atrás” (p. 231). Las escenas de violencia se narran

con naturalidad, con el candor real-maravilloso que el texto adquiere en la mediación de la voz infantil. Cuando hieren al hermano pequeño de la niña, aquél “corrió llevando su carne rota ante *Mamá*”. La madre luego se dio el trabajo de haber “cortado los delitos de su hijo y los tenía guardados en un frasco de alcohol donde nadaban como pececillos contentos” (p. 221). Por su parte, en *Cartucho*, cuando le matan a sus amigos, Záfiro y Zequiel —indígenas de ojos azules—, la niña cuenta los balazos, se conmueve “un poquito” y dice de uno de ellos: “La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa del saco azul de borlín [...]; era como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre” (C., p. 40).

Nellie Campobello no concordería probablemente con Hebe de Bonafini, para quien describir el cuerpo torturado “es humillarlo, es repetir la tortura y ahondar la violencia”.²⁶ ¿A qué se debe tal desborde de cuerpos mutilados en la escritora mexicana? La escritura de Campobello incluye el corte y el relleno; ésta es una característica esencial de su aparato desconstrutivo. Los relatos resisten la ilusión de ficcionalidad típica de los cuentos y novelas. En su “Prólogo” a *Mis libros* explica: “Soy tan auténtica, tan verdadera que cuando hablo, la gente dice que cuento mentiras. No se puede creer que alguien diga, sin inmutarse, que dos y dos son cuatro”.²⁷

Su desborde de violencia es una técnica de distanciamiento, de forma que podría afirmarse que aquí la violencia cumple una función antirromántica. En la secuencia 11, cuando muere un romántico revolucionario, Rafael Galán, “nardos [y] pedazos de luna”, quien al parecer estaba enamorado de su madre, la narradora/hija reflexiona: “*El romanticismo era otro enemigo*, el más peligroso. Generalmente, los que preferían el perfume de las flores y los cantos de amor, morían con más rapidez que los otros, porque ya estaban envenenados” (p. 235; énfasis mío).

La escritora se da cuenta del peligro de hacer historia: construir leyendas, falsas mitologías. Campobello rehúsa caer en el

²⁶ Hebe de Bonafini, *Historias de vida: Hebe de Bonafini*, Buenos Aires, Fraterna/Del Mundo Extremo, 1985, p. 127.

²⁷ Citado por Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas en la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1965, p. 331.

acartonamiento del villismo, característico del oficialismo, el cual construye o —en sus palabras— “usurpa” la historia. “Por eso yo tenía que escribir, decir verdades en el mundo de mentiras que vivía [...]; todo era sólo la injusticia para los que habían ganado la verdadera Revolución” (“Prólogo”, p. 13). Los relatos de *Cartucho* y las secuencias insurreccionales de *Las manos de mamá* presuponen un proyecto ambivalente y contradictorio: rescatar a los “héroes proscritos”, sin dejar por ello de mostrarlos profundamente humanos y antiheroicos. Con tal intencionalidad, Campobello recurre a las técnicas de la cultura popular. Desacraliza sus héroes al tiempo que los reivindica. El candor ante la violencia no tiene nada de ingenuo. Es, por el contrario, una modalidad narrativa próxima al grotesco, que intensifica y complementa a la vez las otras técnicas de distanciamiento que moviliza la escritura. La voz y la mirada de la narradora/hija, capaz de rememorar candorosamente lo macabro, constituyen elementos constructivos de los relatos en la medida en que son filtrados por el trabajo productivo de la escritura.

Además, la insistencia en el cuerpo desmembrado remite a la batalla de los sexos bajo el patriarcado. Respecto a esto último, es importante considerar lo planteado por Ximena Bunster, quien considera que la represión política se ha hecho a imagen y semejanza de otra violencia elemental: aquella silenciosa y “privada” violencia en virtud de la cual la mitad del género humano es vejado y marginado. La violencia sexual el paradigma de las “violencias secundarias”.²⁸

MUERTE DE LA MADRE. EL CONTRATO DE LA ESCRITURA CON LA HISTORIA

El filtraje de la escritura por la máquina de guerra produce una convulsión semiótica-semántica en la máquina de la escritura. En el momento en que se introduce el “canto a la máquina de coser”

²⁸ Ximena Bunster, “The torture of women political prisoners: A case study of female sexual slavery”, *International Feminism: Networking Against Female Sexual Slavery*, Kathleen Barry, Charlotte Bunch y Shirley Castley (eds.), Informe del Global Feminist Workshop to Organise Against Traffic in Women Rotterdam, The Netherlands, 6-15 de abril, 1983.

(p. 229), se genera el parto decisivo del “yo” de la hablante femenina, que anteriormente se enunciaba dentro del colectivo pronombre en primera persona plural (“nosotros”): “Yo estaba a su lado” (p. 229). Hasta este momento, la escritura ha tendido a expresar a la hija como un fragmento del cuerpo lleno de la madre. La experiencia vivida de la muerte que conlleva la máquina de guerra, empieza a trizar la familia, la comunidad, la escasa diferenciación que existe entre la madre y la hija.

Del rango de jerarquización vertical que la escritura ha otorgado a la madre (la madre arriba, la hija a la altura de la falda), se pasa a una tenue nivelación: la hija se sitúa como “yo” diferenciable *al lado* de la madre. Todavía existe un alto grado de dependencia e identificación como madre (“cuando ella cantaba, yo cantaba”, p. 229), pero se trata de una ambivalente *identificación diferencial* en virtud de la cual la hija se afirma como sujeto sin dejar por ello de reafirmar su vínculo con la madre. Este tipo de relación establece un cortocircuito con la lógica racionalista del *self-made man* y simultáneamente con la lógica que rige los discursos inequívocamente matrocéntricos de los cronotopos idílico-míticos. Por ello, el texto no representa el resquebrajamiento definitivo del mundo armónico y atávico de los orígenes. Tampoco el contrato de la escritura con la historia es excluyente. Lo que se engendra mediante la inserción de la escritura en la máquina de guerra es una disyunción equívoca, no-excluyente en la relación entre lo materno/idílico y lo paterno/degradado, entre lo mítico y lo histórico, entre la utopía matrocéntrica y la distopía de la soledad, que avanza vertiginosamente a medida que la escritura se precipita a su fin. Los términos de cada uno de estos polos se enfrentan y contradicen, pero no en una relación de “esto o lo otro”; más bien, en una relación de “esto y lo otro”. La lógica patriarcal feudal dice, “A” excluye a “B” en las relaciones del deseo, el saber y el poder. La lógica relativista del capitalismo avanzado dice, “A” incluye a “B”. La lógica femenina que introducen los textos de Campobello dice, “A” y “B” son polos antitéticos, pero ambos pueden cohabitar los discursos.

La inscripción del “yo” solitario se gesta a partir de un infanticidio, el del pequeño hermano de la niña-narradora. La secuencia 16, penúltima del relato, intersecta el motivo de la “muerte del angelito”, de los relatos populares: “el angelote rubio se había

acabado" (p. 240). La narradora-niña realiza un cruce de umbral, un ritual de pasaje. La muerte del hermano conlleva la de la madre, quien "como siempre, apresuró el paso para ir junto al [niño] que más la necesitaba" (p. 240). Un profundo desengaño distancia la mirada de la hija frente al universo de lo sagrado. La "Dama de la Soledad" es incapaz de salvar al niño de una pulmonía y, en consecuencia, interviene en el cataclismo de la muerte de la madre. De esta matriz del desengaño, surge la ironía frente a los modelos trascendentales. La hija, para quien la madre lo era todo, se da cuenta que ella no lo era todo para la madre.

El universo de lo sagrado empieza su fuga hacia otros confines. El alejamiento de la diosa madre es decisivo: ella pertenece ya a otro registro, irrecuperable ahora en el ámbito de la historia y la colectividad mexicana, pero vinculado estrechamente a la interioridad de la hija. La niña ya es sujeto solitario. El infanticidio coincide con una maduración: la hija es ahora su propia madre en la mediación del "hilo" de la escritura. Por eso, los últimos enunciados instituyen el relato como diálogo respetuoso pero nivelado con la diosa madre: "No le escribo nada que tenga sombra; *Usted* quiere que vayamos alegremente rimando nuestros pasos hasta el lugar donde *Usted* espera" (p. 241). Se entiende que las manos de la madre ("valientes manos [...] de mujer", p. 245) guían la grafía de quien escribe, en última instancia, una "carta", no sólo "para *Usted*" (p. 245), sino para sí misma, un texto reflexivo y autorreflexivo.

¿ES POSIBLE UNA ESCRITURA MÁS ALLÁ DE LA MA/PA/TERNIDAD?

Con notables excepciones, el feminismo ha acusado una tendencia a optar por dos actitudes a ultranza frente al semantema de la madre, actitudes muy reveladoras de todo fenómeno de endiosamiento: rechazo (rivalidad/odio/fobia) o fascinación. Creo que la primera actitud —más prevaleciente en ciertos sectores radicales— surge del reconocimiento de la estrecha relación existente entre las funciones de la madre y las del padre en el sistema patriarcal, y constituye un cierto desengaño ante la ilusión romántica que alimenta la imagen de la madre como un estado de perfección original. Campobello se aproxima hacia el final de *Las manos de*

mamá a esa concepción, pero su desengaño no llega a dirigirse hacia la madre. Por el contrario, existe una notoria tendencia al fetichismo materno en ella, un matrocéntrismo no poco común en sociedades precapitalistas o en donde el capital no se ha desarrollado plenamente, como es el caso de Latinoamérica. Esto ha quedado revelado en algunos estudios sobre el marianismo español, en los trabajos de Kristeva sobre las madonas medievales, en el prolífero repertorio de la cultura popular latinoamericana (¿dónde está el bolero, corrido, tango o valsecito criollo que no encubra o descubra el “altarcito de mamá?”). Para Kristeva, “vivimos una civilización en que la representación consagrada (religiosa o laica) de la feminidad se reabsorbe en la maternidad. Sin embargo, esa maternidad, mirada de cerca, es el fantasma que nutre al adulto, hombre o mujer, con la idea de un continente perdido; *es menos una madre arcaica idealizada que una idealización de la relación que nos une a ella.*”²⁹

Es indudable que Campobello ha dado un paso significativo frente a la configuración patriarcal, occidental, al optar por “hablar a la madre” en lugar de producir el texto a partir de una “ablación de mama”. Las reiteradas configuraciones matrocéntricas de algunos textos escritos por mujeres en el Tercer Mundo constituyen una alternativa discursiva al falocéntrismo occidental. Pareciera que esta suerte de “metáfora obsesiva” cumple una significativa función en la constitución de las identidades femeninas latinoamericanas, en donde se está todavía demasiado cerca de la productividad en torno a la tierra y al cronotopos idílico. Es posible imaginar un horizonte más allá del nombre del padre y del “hablar a mamá” para las identidades masculinas y femeninas, respectivamente, pero sólo una vez que se haya producido un corte radical y sistémico con el patriarcado o con el “edipo de chabolas”, como han preferido llamarle Deleuze-Guattari a la inscripción del patriarcado en el Tercer Mundo. No es posible pedirle a Nellie Campobello, en 1930, cuando apenas se empezaba a plantear la igualdad de la mujer en México y América Latina, que articulara un imaginario femenino capaz de ir más allá de los ideogramas del

²⁹ Julia Kristeva., *The Kristeva reader*, Toril Moi (ed.), Nueva York, Columbia University, 1986, p. 58.

padre y la madre al constituir el proceso de identidad del sujeto mujer en sus textos.

El camino hacia la desfetichización es largo, y, previo a exigírsela a las producciones estéticas del pasado, deberíamos tal vez empezar por incorporar la autodesfetichización de nuestra propia crítica en la actualidad. Atravesadas como están nuestras propias prácticas de lectura por el reticulado de fuerzas conflictivas de poder, nuestra crítica más eficaz será aquella capaz de orientar la producción femenina imaginativa y simbólica no meramente hacia otra orilla, sino en la dirección de otro juego de fuerzas, otra organización cultural, otra modalidad estatal. Quede como tributo a Nellie Campobello, el reconocimiento de que su producción textual, con la irresuelta polaridad entre el cuerpo lleno de la madre y el cuerpo desmembrado de la nación mexicana, constituye un inquietante cortocircuito en el sistema patriarcal mexicano y latinoamericano. Nellie Campobello intenta pagar la deuda de la sociedad mexicana a la "historia traicionada del villismo" con la escritura, al mismo tiempo que instituye un imaginario femenino que aún no logra anclar en las sociedades humanas.

JOSEFINA VICENS (1911-1988)

MUERTE Y PATRIARCADO EN LOS AÑOS FALSOS

ANA ROSA DOMENELLA
PIEM, *El Colegio de México*, UAM-I

Me importa más mi vida que mi propia literatura.
Josefina Vicens

Josefina Vicens nació en Villahermosa, Tabasco, el 23 de noviembre de 1911 y fue sepultada en México en 1988, el día en que hubiese cumplido 77 años de una vida intensa y apasionada.

Sólo dos libros son suficientes —como en el caso de Nellie Campobello y Juan Rulfo— para asegurarle un lugar fundamental en la literatura mexicana contemporánea; dos breves y espléndidas novelas: *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982).

El libro vacío recibe el premio Villaurrutia; es el tercero otorgado por los propios escritores al mejor libro publicado en cada año: los anteriores los habían recibido Octavio Paz y Juan Rulfo. La novela compite con *La región más transparente* de Carlos Fuentes y *Polvos de arroz* de Sergio Galindo, que también se convertirán en “clásicos” de la narrativa mexicana. Recibe Vicens elogios unánimes de la crítica y una carta de Octavio Paz, desde Europa, que se incluirá, a manera de prólogo, en la edición francesa de Julliard de 1964 —*Le cahier clandestin*— traducida por Dominique Eluard y Alaïde Foppa; también en la edición mexicana de Transición de 1978.

Paz no retacea su admiración por la novela: “Simple y concentrada, a un tiempo llena de secreta piedad e inflexible y rigurosa.” Es admirable, dice, que con un tema como la “nada”, “hayas podido escribir un libro tan vivo y tierno” y confiesa coincidir con el

protagonista José García entre la imposibilidad de escribir y la necesidad de hacerlo.

Cuando los periodistas interrogan a Paz después de la muerte de Josefina, comentará que *El libro vacío* resulta heterodoxo dentro de nuestra tradición por ser “una introspección en el alma, en la conciencia de un escritor”, e incluye a Vicens dentro de una tradición de escritores mexicanos de “obra reducida mas no limitada”, “escasa pero profunda”; por supuesto nombra a Juan Rulfo y también a dos poetas: Villaurrutia y Gorostiza. Podríamos nosotros añadir a tan prestigiosa lista el nombre de Julio Torri.

Es justo recordar que en 1958 aún no se difunde en México, ni en el resto de Hispanoamérica, la obra crítica de Roland Barthes, Maurice Blanchot y otros representantes del estructuralismo francés que tanta influencia ejercerá en las dos décadas posteriores en círculos académicos y literarios de nuestros países con el estudio y puesta en práctica de la metaficción y la reflexión sobre la producción de la escritura. Por tal razón, como bien lo señala Jorge Ruffinelli, es novedosa esta novela donde se narra el drama de no poder escribir en un “obsesivo y radical cuestionamiento de la escritura”, tema que más tarde estará presente en la obra de Salvador Elizondo.¹

Veinticinco años más tarde, cuando Josefina cuenta con 67 años de edad, se edita su segunda novela, *Los años falsos*, que recibe el Premio Juchimán de Plata en su tierra, o su “agua”, como llamaba Carlos Pellicer a Tabasco. Uno puede preguntarse, entonces, qué hizo la escritora en ese cuarto de siglo. Simplemente vivir, porque como ella afirmaba: “cuando vivo me olvido de escribir”. Eso nos confesó cuando la visitamos un grupo de investigadoras del Taller de narrativa femenina mexicana del PIEM, en su casona de la colonia Del Valle que resultaba en exceso grande para cobijar su pequeño cuerpo. Nos contó que siempre había vivido “en llamas”, por algún sobrino, por algún amigo o por un problema sindical.

¹ El comentario de Ruffinelli se publicó en *La Jornada* el día 6 de octubre de 1984. Éste, al igual que otros datos, está tomado de la carpeta con recortes que nos facilitara Josefina Vicens cuando la visitamos en 1985, o del Centro de Documentación del PIEM; no siempre el material tiene la fuente.

Hija de madre tabasqueña, que fuera alumna de Pellicer, y de padre inmigrante español oriundo de las Islas Canarias, fue la única rebelde entre las cinco hermanas y la preocupación de sus padres por tal motivo, desde ser campeona de balero en su niñez, apasionada de la fiesta brava o por su trabajo en los ejidos como secretaria de acción femenil en la Confederación Nacional Campesina.

Josefina Vicens sentía una genuina atracción por la muerte y cultivó, amorosamente, su necrofilia desde joven. En una entrevista le cuenta a Elena Poniatowska que le advertía a sus amigos que si algún día llegaba a suicidarse no sería por motivos económicos, amorosos o existenciales, sino simple y llanamente por “curiosidad”; a lo cual le respondían los amigos: “Espérate tantito, de todos modos lo vas a ver.” Sin embargo llega hasta la vejez, ese “descuido imperdonable” como ella decía, aquejada de una ceguera parcial.

En la citada visita nos relató que realizaba de joven sus paseos en el Panteón Francés y como los chiquillos la acosaban ofreciéndole ayuda para arreglar la tumba o cambiar las flores, ella les pidió en una ocasión que buscasen una tumba muy antigua; debía decir “Josefina Vicens”. Mientras nos contaba la anécdota con tono risueño la acompañaba su calavera “Lorenzo”, regalo de un estudiante de medicina.

La muerte es estructurante en su segunda novela y en un relato que publicó en Villahermosa y luego se reprodujo en la revista *Plural* en 1989; me refiero a “Petrita”, donde la narradora dialoga con la protagonista de un cuadro titulado *La niña muerta*. Este cuadro lo pintó Juan Soriano y perteneció a la autora;² es el único relato publicado por Vicens y también la única vez que utiliza un punto de vista femenino, ya que sus dos novelas están protagonizadas y narradas por personajes masculinos: el oficinista José García en *El libro vacío* y el adolescente Luis Alfonso Fernández en *Los años falsos*. Sin embargo, existen soterrados vasos comunicantes entre el material que compone sus novelas y los datos biográficos de la

² Ana Rosa Domenella, “La niña y la muerte. Petrita de Josefina Vicens”, en *Signos*, México, UAM-I, 1991, pp. 249-256. El cuento “Petrita” se publicó primero en Villahermosa, pero no poseo los datos, y luego en la revista *Plural*, 218, noviembre de 1989.

autora, quizá por aquello que afirmaba Alejo Carpentier que la novela es siempre algo autobiográfica por nutrirse de experiencias personales.

El nombre de José García está tomado de dos de sus seudónimos: el Pepe Faroles de las crónicas taurinas y el Diógenes García, comentarista político. Al firmar como hombre sus trabajos periodísticos se inscribía en una larga tradición de escritoras que utilizaron seudónimos masculinos; también complacía su versatilidad y espíritu lúdico. En este aspecto narra que cuando era empleada del Departamento Agrario y se aburría de firmar asistencia, escribía en su tarjeta: “Leona Vicario”, “Greta Garbo” o “Napoleón”, hasta que la mandó llamar el jefe y en vez de castigarla por su travesura la nombró —con buen tino— su secretaria particular.

Es testimonial la angustia de José García frente a la página en blanco y su exceso de espíritu autocrítico; confiesa Vicens que lo escrito por la noche la decepcionaba por la mañana. Josefina corrigió una y otra vez las pruebas de su primera novela hasta que el editor se lo prohibió por el costo del plomo; entonces llegó a un acuerdo con el corrector de entregárselas muy temprano, pero éste finalmente le aconsejó: “Mire, su libro me gusta, no lo siga corrigiendo porque se le va a secar.”

Cuando Emmanuel Carballo le envió un cuestionario sobre por qué y para qué escribe y cómo lo hace, Josefina le respondió por escrito: “¿Cómo escribo? Pues como trata de explicarlo José García: Mi mano no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre se prolonga hasta el punto de mi pluma [...] Me pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inminencia de la palabra [...]”³.

Luego continúa su reflexión: “Escribo como si a mí misma me contara un secreto casi inconfesable, en el que me encuentro involucrada y nadie debe conocer. Escribo, pues, para nada; escribo por condena, escribo para mí.”

Al optar por la óptica masculina para narrar sus novelas Vicens acentúa la convención literaria, el “artificio” artístico y ese desdo-

³ Josefina Vicens, *El libro vacío*, México, Transición, 1978. Este texto se reproduce de la contratapa.

blamiento al que me he referido en otro trabajo,⁴ se repite en múltiples dualidades.

La mujer está en el corazón de la
contradicción del patriarcado.
Juliet Mitchell

En *Los años falsos* la obsesión por la escritura se sustituye por la obsesión de la muerte y el recurso de la primera persona se complejiza con el desdoblamiento de un tú presente e implícito a la vez en el discurso del protagonista. La figura del padre, además, se torna omnipresente y es por tal razón que me interesa analizar la presencia del patriarcado en la novela.

La idea de escribir esta historia de cómo le roban la vida a un joven y lo obligan a vivir la vida de su padre muerto, le surgió a la autora de una anécdota que le contara su amigo Juan Soriano, único varón de una familia mayoritariamente femenina; cuando murió su padre, que trabajaba en el ámbito político, se negó a hablar con los amigos de éste por temor a que le ofrecieran su puesto.

Los años falsos es una novela breve y compleja que admite diversos acercamientos críticos. Con Barthes puede proponerse, como primer “esclarecimiento”, el temático antes que el formalista ya que “no se puede comenzar el análisis de un texto [...] sin una aproximación semántica (de contenido), temática, simbólica o ideológica”.⁵

A pesar de que a Josefina Vicens no le interesó subrayar el aspecto político en la novela, la crítica lo señaló. Por ejemplo, Armando Pereira, en una reseña en *Vuelta*,⁶ dice: “En cierta forma la novela podría leerse como una sutil metáfora de la política mexicana; política del continuismo, política que ha cifrado sus

⁴ Ana Rosa Domenella, “Josefina Vicens y *El libro vacío*: sexo biográfico femenino y género masculino”, en *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, México, El Colegio de México/El Colegio de la Frontera Norte, 1990, pp. 75-80.

⁵ Roland Barthes, “Por dónde empezar”, en *Ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1978.

⁶ Armando Pereira, “Los años falsos de Josefina Vicens”, *Vuelta*, 69, agosto, 1982, pp. 38-40.

signos en la superficie del espejo”; sin embargo afirma que dicha lectura, aunque “plenamente justificada”, sería reduccionista.

David Lauer en su artículo “Lo patriarcal en *Los años falsos*”⁷ manifiesta su admiración por “la destreza de la autora para representar el mundo masculino de parrandas políticas sin expresarlo con amargura”. Para Lauer, es el sistema patriarcal el que devora al joven Luis Alfonso y está vinculado con la realidad política de México; detecta también un nexo entre la “misoginia, la ambigua figura de la madre y la homosexualidad oculta del macho” (art. cit. p. 16).

Los años falsos, de escasas cien páginas, comienza y acaba junto a una tumba durante la visita familiar por el cuarto aniversario de la muerte de Poncho Fernández, padre del narrador protagonista, joven de diecinueve años en el presente de la narración. Mientras la viuda y las hermanas limpian y arreglan la tumba y rezan —oficio propio de mujeres— el protagonista reflexiona, recuerda y cuestiona su lugar en el mundo, tanto afectivo como doméstico y familiar, dentro de un fluir temporal subjetivo que es propio de la novela contemporánea. Luis Alfonso conversa, discute y evoca a su padre omnipresente a pesar de los cuatro años de ausencia física. En esta autorreflexión o soliloquio del adolescente, los lectores nos enteramos de su vida “prestada”, de su enfermiza dependencia del padre y de cómo heredó su vida, en cuanto a trabajo, familia, amigos e incluso amante, cuando éste murió accidentalmente en uno de sus múltiples alardes de machismo.

Toda la novela gira en torno a la figura del padre, al nombre del padre, desde la perspectiva del único hijo varón y del resto de los personajes; por tal razón los estudios sobre la paternidad y el patriarcado nos serán útiles para abordar el análisis de la segunda novela de Josefina Vicens.

Tanto Engels como Freud, desde posiciones teóricas diversas —el materialismo histórico y el psicoanálisis—, coinciden en afirmar que la civilización (como opuesta a la naturaleza) es de orden patriarcal, ya que todas las sociedades conocidas, a pesar de que

⁷ David Lauer, “El sistema patriarcal en *Los años falsos*”, en la cita de revista *Plural*, 218, noviembre de 1989, en homenaje al primer aniversario de la muerte de Josefina Vicens, pp. 13-16.

algunas adopten el sistema matrilineal, conceden a los hombres el poder de dictar las leyes. Engels remonta el origen a los documentos escritos, para Freud es anterior y en su búsqueda de los orígenes propone, antropológicamente, el mito del padre totémico asesinado por una conspiración filial y fraterna, para repartirse el poder y las mujeres que acapara ese padre originario, el *Urvater*. Los hijos se identifican con el padre asesinado e internalizan su culpa, pero también expresan el placer por el éxito de la transgresión cometida y lo festejan incorporando al padre y su poder en la comida totémica.

Sin embargo, como afirma Juliet Mitchell en *Psicoanálisis y feminismo*, “el padre se vuelve más poderoso en la muerte que en la vida [...] El padre simbólico muerto es mucho más decisivo que cualquier padre viviente real que meramente transmite su nombre”. Si al padre real se lo puede matar —y la literatura presenta ilustres ejemplos de parricidios—, al padre simbólico no, porque desde siempre está muerto, lo que le otorga garantía y perennidad a la ley. Los efectos prominentes de esta ley, desde la perspectiva lacaniana, serían: la organización simbólica y diferenciación de los sexos, la diferencia de las generaciones y la fundación del deseo.⁸

Es precisamente en esta marca simbólica del Padre muerto, que los niños y niñas encuentran su lugar cultural en la instancia del complejo de Edipo, que sería la ley internalizada del orden patriarcal con sus reglas precisas de exogamia (en todas las sociedades lo que se intercambian son mujeres) y del tótem, es decir, las leyes contra el incesto y el asesinato del padre.

Según Juliet Mitchell, suele confundirse el complejo de Edipo con nuestra familia nuclear —y triangular de madre, padre e hijo— pero esto ocurre, según la citada crítica, en el contexto específico de nuestra sociedad.

El complejo de Edipo, que el psicoanálisis describe como “el conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño (y

⁸ Juliet Mitchell, *Psicoanálisis y feminismo*. Freud, Reich, Laing y las mujeres, Barcelona, Anagrama, 1975. También para la discusión sobre lo femenino desde el punto de vista psicoanalítico, véase Martha Lamas y Frida Saal, *La bella (in) diferencia*, México, Siglo XXI, 1991. En especial los artículos de Frida Saal y Emilie Dio Bleichmar.

la niña) experimenta respecto a sus padres”,⁹ puede ser “positivo” o “negativo”. En su forma *negativa*, que es la que se aparece en la novela, es contraria a la historia del *Edipo Rey* de Sófocles, o sea: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto; aunque ambas formas se encuentran, en diferentes grados, en la forma llamada *completa* del complejo de Edipo.

Si en *El libro vacío*, los dos cuadernos que adquiere José García para escribir su novela son una bipartición que estructura toda la novela en infinitas dualidades formales y que responde, como ya he mencionado, a la bisexualidad implícita entre la autora Josefina Vicens y el mundo masculino que recrea; en *Los años falsos*, como lo anticipara Eliana Abala en su artículo sobre *El libro vacío*, predomina la tripartición.¹⁰ La constante referencia al tres en la segunda novela de Vicens tiene que ver, a mi parecer, con la triangulación edípica y la estructura patriarcal, también presente en la tríada cristiana de Dios Padre/Hijo y Espíritu Santo.

El título *Los años falsos* se refiere a esos años en que el adolescente ha llevado una vida heredada, no propia. La novela se inicia con una oración aparentemente ilógica desde el punto de vista sintáctico: “Todos hemos venido a verme”, esa inclusión de la primera persona, abre el enigma que se develará en el transcurso del relato. Finaliza con un “Amén” que cierra la novela y marca el final del rezo familiar y fúnebre.¹¹

El “todos” de la visita ritual a la tumba paterna incluye a la madre, las gemelas y las personas —imaginariamente intercambiables— del narrador y su padre muerto. El “nosotros” no sería un yo multiplicado o cuantificado, sino, como afirma Benveniste, “un yo

⁹ Véase Jean Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (1971), Barcelona, Labor, 1981, 3a. ed.

¹⁰ Eliana Albala, “*El libro vacío*. Un libro lleno de palabras”, *Plural*, 240, septiembre de 1991, pp. 86-91. La crítica chilena realiza un minucioso y acertado análisis estilístico de la primera novela de Vicens a partir del estudio de antinomias temáticas, parejas de sinónimos y dualidad sintáctica. También apunta, sin desarrollar, *Los años falsos* como “imparticiones y tricotomías” basadas en un fenómeno sintético, que se expresa en: tesis, antítesis y síntesis.

¹¹ Para las citas utilicé la edición de Martín Casillas de *Los años falsos*, México, 1982. Las próximas referencias textuales sólo las indicaré con el número de páginas.

dilatado más allá de la persona estricta, a la vez acrecentado y de contornos vagos”.¹² Estos “contornos vagos” permiten en la novela que Luis Alfonso se refiera al padre como si fuera él mismo o dialogue con él con un tú —que es la “sola persona imaginable” según Benveniste— y otras veces invocando un él, que es la forma de la “no persona” (*op. cit.*, p. 168). El texto confirma que ese *yo* del narrador en realidad son tres: “Quedé así como dividido en tres: el heredero de ti, el huérfano de ti y el encargado de acompañarme y consolarme” (p. 76).

Al padre que se dirige la voz narrativa está relacionado con el nombre del padre o sea el padre simbólico al que nos hemos referido y que separa al niño de la madre, relativizando el poder de ésta en el deseo del niño; pero también es el padre imaginario, o sea la imagen del padre forjada desde la perspectiva infantil: un padre de alta estatura, fuerte y digno de ser admirado y que recubre al padre real. Lo real —o “el real”— desde la perspectiva lacaniana no sería el padre de la realidad empírica ni el progenitor, como afirma Philippe Julien en su ensayo sobre la paternidad,¹³ sino “quien introduce lo imposible”, que es, en definitiva, la imposibilidad de saber “la verdad” de la paternidad. Tema éste que se relaciona, de manera compleja, con el adagio jurídico: *Mater Certissima, Pater semper incertus*; es incierto en cuanto a ser demostrado en un saber explicativo.

Pero regresemos a presencia del número tres y la tríada en la novela. Además del “quedé así como dividido en tres” ya citado, se encuentra otro: “No puedo más con este triángulo del diablo” (p. 91); “no soy tu esclavo, soy tu dueño y puedo quitarte o darte la vida. Soy Dios. Es magnífico ser Dios. ¡Resucita a Poncho Fernández! ¡Muérete Poncho Fernández!” (p. 100). En su delirio el adolescente ya no es el padre de familia muerto con su pequeña autoridad doméstica, sino el Padre con mayúscula, el hacedor del universo, el verdadero amo en el ámbito religioso; Luis Alfonso le grita (en silencio) a su progenitor que ahora él encarna a Dios, pero no un

¹² Emil Benveniste, “Estructura de las relaciones de persona, en el verbo”, en *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1978, pp. 170-171.

¹³ Philippe Julien, *Le manteau de Noé. Essai sur la paternité*, París, Desclée de Brower, 1991.

Dios amoroso, sino vengativo. En sus fantasías, Luis Alfonso ha logrado suplantar al padre en el lugar del poder absoluto, en el papel como amo y dueño de la vida y la muerte.

Simbólicamente el número tres se relaciona con la divinidad y la perfección en diversas culturas. Por ejemplo, son tres los Reyes Magos, las tres virtudes teologales, la divina trinidad cristiana, pero también en la religión hindú: Brahma, Vishnú y Shiva; representa al hombre y el número perfecto para los chinos, ya que éste es hijo del Cielo y de la Tierra y completa la gran tríada.¹⁴

En tribus africanas el número tres representa al principio *macho* (los dogon y los bambare) y también al movimiento, en oposición del número cuatro que constituiría el símbolo de la femineidad.

En *Los años falsos* esta tripartición es recurrente y el propio protagonista impone su triple nombre: Luis Alfonso Fernández, frente al apodo del padre: Poncho Fernández. Pero es con el "Nombre del Padre" con el que se aplica la ley, el que distingue el heredero del desheredado. Un padre que hereda al varón —y no a las hijas mujeres— su trabajo, sus hábitos, sus amigos, el traje negro, la cadena con las llaves y la pistola que constituirían símbolos de investidura de poder en el registro imaginario, desde la perspectiva del hijo. El consciente y a veces arduo trabajo de imitación tiene su recompensa cuando oye decir: "Es exacto a su padre en todo, hasta en las manías"; o cuando la madre exclama: "¡Dios mío, si parece que lo estoy viendo!" (p. 96).

Pero lo que más colma de felicidad al primogénito es oír decir a la amante, que también hereda de su padre, que sus hermanas no existían para su padre: "Creo que tú eras lo único que existía para él" (p. 97).

El concepto de desheredado es también un concepto patriarcal, afirma Celia Amorós en su obra *Hacia una crítica de la razón patriarcal*;¹⁵ no existe sin "división del reino" y es cómplice de "las

¹⁴ Para los aspectos simbólicos consulté el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Barcelona, Herder, 1988.

¹⁵ Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.

divisiones de clases, porque necesita clasificar, porque sin clasificación discriminatoria no hay herencia ni genealogía y el Nombre del Padre solamente funciona y significa en el contexto de un determinado sistema de distribución de Nombres” (*op. cit.*, p. 78).

Es en nombre de esta ley que se distribuyen las carencias y las marcas y, también, “el heredero del desheredado, al legítimo del bastardo” y, por extensión, al verdadero del impostor (*ibid*, p. 83). Esto ocurre en las historias familiares pero también en el ámbito del poder político, como puede leerse en *Los años falsos* en relación con personajes como el diputado y las referencias al presidente y a ciertos héroes revolucionarios como Emiliano Zapata. La novela hace referencia implícita a la legitimidad y a la bastardía, a lo verdadero y a la impostura también en el terreno de la Revolución y sus herederos.

En la historia del México independiente han ocurrido parricidios simbólicos; también en el plano social, y debido a conquistas logradas por luchas populares (de clase pero también de *género*), el poder patriarcal ha ido perdiendo batallas y espacios de poder. Un presidente de origen indígena e ideas liberales, como lo fue Benito Juárez, se atrevió a ordenar el fusilamiento de un emperador europeo —invasor— que pretendía encarar una figura paternal y benévola para el pueblo mexicano. La Revolución mexicana impone cambios sociales profundos y derroca un poder de corte absolutista como lo fue el porfiriato. Incluso los presidentes posrevolucionarios van perdiendo poder después de la etapa de la lucha armada y concluido el maximato.

En *Los años falsos*, cuyo marco de referencia extratextual es el México de los setenta, se critica el modo de ejercer el poder de esos hombres a los que Poncho Fernández servía. En la historia narrada se reproducen actitudes prepotentes, machistas, del sistema: ser duro con los inferiores e incondicional y dócil con los de arriba. Sin embargo, en la novela, los campesinos, a los que la Revolución “no les ha hecho justicia”, se atreven a denunciar, a manifestar su desacuerdo frente al representante de ese sistema autoritario y patriarcal. Y Luis Alfonso los apoya.

En lo que se correspondería al capítulo XX, aunque no están numeradas las subdivisiones en la novela, aparece la única fecha puntual del relato:

Un 10 de abril, durante la campaña, lo recuerdo muy bien, estuve a punto de recuperar mi vida: el Diputado me cesó. A los ocho días volvió a darme el empleo, “no porque te lo merezcas; lo que has hecho no tiene disculpa, sino porque tu padre fue un gran amigo mío” (p. 78).

La fecha remite a un hecho histórico que se indica, implícitamente, en el texto: una ceremonia en homenaje a Emiliano Zapata; en efecto, un 10 de abril de 1919 fue asesinado en una emboscada en su Morelos natal. Un diputado, como hombre de un sistema que ha petrificado su origen revolucionario, en una especie de compulsión a la repetición: “pronunció, más bien repitió, el discurso que decía en todos los poblados”. De la memoria del narrador protagonista se rescatan *tres* ideas, *tres* frases hechas y vacías ya de contenido:

...la reivindicación de los sufridos hombres son el nervio vivo de la patria..

...la generosa sangre derramada en las trincheras revolucionarias...

...el señor Presidente es nuestro guía, nuestro paladín, y su patriótico ejemplo es faro de luz para todos los mexicanos...” (*id.*).

Mientras el adolescente, aprendiz de político, reflexionaba sobre lo que consideraba como “una farsa indignante”, un campesino responde al discurso oficial y de esa respuesta digna, el narrador rescata, nuevamente, tres ideas que se oponen a las primeras.

...el nervio vivo de la patria se va a morir esperando la mentada reivindicación...

...mientras nos despojen y nos asesinen, mejor ni le hagan homenajes a Emiliano Zapata...

...y que no crea el señor Presidente que vamos a pensar que él es honrado mientras tenga achichincles rateros... (p. 79).

Por lo tanto, las fisuras del sistema se ponen de manifiesto, atentando contra una imaginaria completud.

Hay tres figuras masculinas (y paternas) ausentes físicamente en la ceremonia descrita, pero que hacen pesar su presencia en el capítulo: Emiliano Zapata, el presidente y Poncho Fernández; dos de ellos ya muertos y el segundo, sin nombre, es más bien un

símbolo de poder, una función que excede al sujeto real que la encarna sexenalmente.

A estas tres figuras podría aplicárseles la categoría de “ideal del yo” trabajada por Freud. El ideal del yo resulta de la convergencia del narcisismo (idealización del yo) y de la identificación con los *padres*, con sus *sustitutos* y con los *ideales colectivos*, y es a partir del discurso del *otro* que el sujeto realiza esas identificaciones; constituye, además, un modelo al que el sujeto intenta adecuarse. El ideal personal de Luis Alfonso es, sin lugar a dudas, su propio padre; el ideal sustituto dentro del sistema y el partido para el que trabajaba, es el presidente; y el ideal colectivo encarnado de modo auténtico por los campesinos de Morelos y de forma espúrea por el diputado, es Emiliano Zapata. Este último es un modelo “positivo” dentro de la obra y también lo es, extratextualmente, para la autora¹⁶ y para la mayoría de los mexicanos. Poncho Fernández es en principio “positivo” para su familia, amigos y su jefe, pero no lo es para el *ethos* específico que propone la novela. La visión crítica la da, parcialmente, el propio punto de vista del narrador protagonista con cierto manejo irónico, por ejemplo: “Tú dijiste siempre: el dinero es para gastarlo y los que ahorran son unos coyones que le tienen miedo a la vida. Y como no eras ningún coyón, no nos dejaste ni un centavo” (p. 46).

Otras voces afirman que “Poncho Fernández era lo que se llama un hombre” (p. 42) y los amigos aseguran: “era el más macho de todos, el más atravesado y el más disparador” (*idem*). Hay otra mirada superior en el texto, que podemos atribuir a un metanarrador o al “autor implícito” que cuestiona la validez de este retrato; y logra el rechazo del lector al subrayar los rasgos machistas, acercándolos a la caricatura, a pesar del tono luctuoso que predomina en la obra. Por lo tanto Poncho Fernández es un modelo

¹⁶ Entrevista a Josefina Vicens, que se publica sin autoría y bajo el título “Soy una hipócrita”, en *Hojas Sueltas*, Monitor Literario, revista trimestral de UAM-Xochimilco, 14 de julio de 1984, pp. 3-6. Se trata de un número de homenaje a J. Vicens que incluye otros artículos sobre la escritora; también puede apreciarse su apoyo a las causas campesinas en su “Historia de vida” incluida en Gabriela Cano y Verena Radkau, *Ganando espacios*, México, UAM-Iztapalapa, pp. 79-138 (Correspondencia), 1989.

negativo, porque —como afirma el diputado— “no era ningún pendejo”, como para aplaudir las palabras del campesino zapatista, como lo hizo su hijo y como castigo a su gesto solidario el diputado lo despidió (temporalmente) y los amigos lo dejan solo. El adolescente se pregunta: “Entonces, ¿no era yo tú?” (p. 80).

En cuanto al presidente como modelo, como ideal del yo que sustituye al padre, es ambiguo en el texto. Los elogios del discurso oficial funcionan del mismo modo que las alabanzas a Poncho Fernández: frases hechas que suenan huecas y que tienen un propósito irónico que quien organiza los hilos de la narración: “guía”, “paladín”, “faro de luz”. Desde la perspectiva de los campesinos —receptores críticos—, si no lo niegan, al menos lo ponen en duda con base en los subalternos que sí conocen: “no crea el señor Presidente que vamos a pensar que él es honrado mientras tenga achichincles rateros”. Por su parte Luis Alfonso piensa —pero no lo dice— en la “diferencia que existe entre el Presidente que describen los políticos, sentado poco menos que a la diestra de Dios Padre, y en el transitoriamente sentado en Palacio Nacional, rodeado de lacayos o en los bancos de Suiza” (p. 79).

La reflexión irónica, casi una humorada, sobre la figura presidencial excede, nuevamente, la óptica del narrador protagonista, quien —como actante— se limita a aplaudir “larga y ostensiblemente” el discurso del campesino, en uno de los pocos actos de rebeldía que asume a lo largo de la diégesis.

La escena no tiene un marco espacial preciso; los únicos sitios mencionados son los que encarnan poder: los bancos de Suiza (poder económico); palacio nacional (poder político); la diestra de Dios Padre (poder celestial que reafirma la supremacía masculina). Implícitamente, Zapata y Poncho Fernández yacen en sus respectivas tumbas recibiendo homenajes públicos o familiares.

odio y amor, a menudo me preguntas
por qué hago esto, no lo sé, pero
siento que sucede y me atormenta.
Cayo Valerio Catulo

¿Y cuál sería el lugar que ocupan las mujeres, en sus distintos roles sociales, dentro de esta jerarquizada estructura patriarcal?

Las mujeres “legítimas” de Poncho Fernández: su mujer e hijas, se ocupan, a lo largo de toda la “historia”, de limpiar y arreglar la tumba paterna, al igual que lo hacen con el espacio doméstico al que están confinadas.

A diferencia de los personajes masculinos, no reciben nombre propio, quizá porque para la sociedad la mujer es género, especie, más que singularidad o persona. Son propiedad del padre y se las hereda al hijo; Luis Alfonso llega a imaginarlas también muertas: “las tres adentro, enterradas, una sobre otra, de cualquier modo. Y yo solo en el mundo, inacabablemente solo, sin ellas, sin ti, sin mí” (p. 73). El verdadero heredero se refiere a ellas de modo despectivo: “Esas desconocidas, esas tramposas, esas dóciles” (*idem*).

En la casa, igual que en el espacio público, sólo se escucha la voz del varón, aunque no lo desee, como cuando regresa de su primera fiesta y espera, necesita, el regaño materno y en cambio recibe el mismo vaso con leche caliente que recibía el padre al regreso de sus parrandas.

Las gemelas, con nueve años al morir el padre y trece en el presente de la narración, son “tan flacas, tan feas, tan iguales” para el narrador que aleja cualquier intención incestuosa. Recuerda, ante la tumba, que admitieron inconscientemente la división familiar entre “el prepotente y ruidoso mundo de los hombres” y “el sumiso y mínimo de las mujeres”. Termina subrayando que “en el nuestro, ni mi madre ni ellas tenían nada que hacer” (p. 23). Queda clara la imposible comunicación entre los sexos en una curiosa fantasía de autosuficiencia y completud más cercana a la etapa preedípica; sin embargo se filtra **en** su discurso la nostalgia de esa completud y la conciencia de la **falta**: la marca simbólica de la castración: “Después, cuando las **necesité** tanto, cuando lo comprendí todo y quise compensarlas de esa infancia desleída a que las sometimos, ya no fue posible” (*idem*).

Las mujeres que entretienen a los políticos en sus fiestas son vistas por el narrador con lástima y lejanía, y por el resto de voces masculinas como ganado: “Entonces él me indicó, señalándolas cortésmente, como si fueran animales, a las mujeres de que yo podía disponer y a las que no debía acercarme porque eran propiedad de los gallones” (p. 66).

La animalización recubre también a los propietarios masculinos; “ellos actúan como bestias” para no errar la cercanía con los futuros elegidos del poder. El ambiente que los envuelve es turbio, alcoholizado y se habla de posibles candidatos, de cacería y de armas (otra actividad legendariamente masculina).

En la novela aparecen otras dos mujeres que sí atraen eróticamente al narrador protagonista; ambas son mayores que él: la madre de su compañero de escuela Manuel Requena y Elena, la amante de su padre.

El capítulo se inicia con un interrogatorio, a la vez rudo y tierno, por parte de los amigos del padre sobre su iniciación sexual. El narrador recuerda que por entonces sus experiencias eran: “solitarias, imaginarias o mágicas” y todas, además, “pecado mortal”. De su archivo memorioso rescata una de las clasificadas por él como “mágicas”, la extraña visita al dormitorio de la madre de su amigo y la descripción de la habitación que parecía un desván con un trasfondo “indolente, desmayado, narcotizado” (p. 62). Un escenario expresionista con la “excesiva” cama desde donde surge una mujer que es casi la imagen de la Muerte: “clavículas salientes”, “delgada”, “pálida”, “angulosa”, “ojos hundidos”, rodeada por el humo del cigarrillo, vestida con un camisón transparente, y de un “olor dulzón”, que allí “agonizaba encerrado, sin salvación posible” (*idem*).

La muerte, *leitmotiv* de *Los años falsos* y obsesión confesada de la autora, materializa sus contornos difusos en esta presencia femenina que atrae irresistiblemente al adolescente, al igual que la tumba de su padre. Luis Alfonso se recuerda como alucinado, deseando entrar en esa cama (¿sepulcro?) de esa habitación “moribunda” y pertenecerse “por entero” y “para siempre”; como lo exige la muerte.

Pero el lecho gozoso que finalmente ocupa el huérfano es el de Elena (nombre de la “mujer más hermosa del mundo” y de guerras legendarias, según la mitología griega). Luis Alfonso conoce entonces la furia del amor y de los celos; a veces es el tercero excluido de ese triángulo edípico que forman con el padre; a veces el excluido es el otro. Otra vez amor y sepultura, Eros y Tanatos se entrelazan en el texto y producen una mezcla de angustia y goce en el protagonista: “Sin que Elena pudiese defenderse ni explicárselo, la hice caer en

tu fosa y en tu cama, y en ambas nos amamos, nos torturamos y nos gozamos dos, los tres, intensamente, desesperadamente, inseparables” (p. 100).

Pulsión de muerte autodestructiva, que tiende a resolver esas tensiones con el regreso al estado inorgánico, la tumba donde, imaginariamente, frecuenta el adolescente o el “montón de cenizas” en que cree convertirse. Pero, también, *Pulsión de vida*, aunque más débil, la pulsión que lo lleva al amor, a la autorreflexión, a la búsqueda de las palabras necesarias que le devolverán la vida: “son redondas, pulidas. La frase completa es como una joya” (p. 55). No sólo el análisis cura con la palabra, también la comunicación solidaria y la creación artística; por eso el protagonista imagina al conjunto de palabras, a la frase, como “una joya”. Palabras que ya no son las que sólo producen “ruido”, como según el padre era el hablar de las mujeres de la casa; no son las de la letanía que, sin embargo, desencadenan los recuerdos; tampoco son las palabras de falsa retórica de los discursos del diputado. Las palabras que pueden salvarlo son las que aplaude al campesino de Morelos; las que quiere decir a su madre para asumir su legítimo lugar de hijo y no el usurpado de jefe de familia; la verdad que quisiera confesarle al amigo adolescente; las palabras que quiere decirle a Elena en vez de sus recriminaciones por celos: “¡Cuánto te amo Elena! ¡Cuánto te amo!” Ésas son las palabras que no puede pronunciar.

Si José García se torturaba por no poder escribir, por no poder llenar su segundo cuaderno condenado a permanecer vacío, Luis Alfonso no puede hablar, no puede comunicar francamente sus temores e ilusiones y entonces busca la solución de la muerte que le pertenezca, o el refugio en el pasado, en la infancia como paraíso perdido:

Lo que yo quisiera es: no ser el marido y el hijo de mi mamá; ni el padre y el hermano de mis hermanas; ni, por ser hijo tuyo, el amigo de tus amigos; ni el protegido y ayudante de un político; ni tu rival y tu cómplice; ni el amante a medias de Elena. Lo que yo quisiera, papá, es tener otra vez seis años y oírte decir: “vámonos a dar una vuelta”, o “verás cómo nos vamos a divertir”, o “voy a llegar tarde, hijo, pero si piensas en mí todo el tiempo tal vez regrese más temprano” (p. 101).

El protagonista de *Los años falsos* quiere regresar a los seis años, época que según la teoría psicoanalítica, marca la declinación del complejo de Edipo y la interiorización del superyó, el niño y la niña encubren al padre real con un padre imaginario; es el tiempo en que se forja una imagen paterna de alta estatura, fuerte y bella, muy viril, cuyo modelo puede ser tomado de los medios de comunicación o de la literatura o de héroes; suficiente para encarnar un poco de la autoridad del padre simbólico.

Lo que Luis Alfonso quiere rescatar del pasado es su recuerdo de un padre amoroso, seductor, que lo prefería a él frente a sus hermanas y a su madre. Ésa es la *imago*¹⁷ que desea retener a pesar de que la realidad le impone otras imágenes paternas que a pesar de enaltecerlo, desde la perspectiva de los personajes que la emiten (la madre, los amigos, el diputado), lo desacralizan desde el *ethos* global del libro; desde la perspectiva de esa instancia superior del relato que urde los hilos de la novela, pero también desde el atormentado soliloquio del protagonista.

Luis Alfonso sabe que el regreso al pasado no es posible y en ese cuarto aniversario de la muerte de su padre (decíamos que el cuarto es, simbólicamente, un número femenino) desea morir pero rescatando su singularidad, la diferencia: “tener mi caja, mi lápida, mi reja de alambón, mi cruz, mi bugambilia, mi lagartija y mis propios gusanos, mis propios gusanos, míos, míos” (p. 101). Quiere una muerte que le corresponda por entero ya que su vida fue heredada. Lo fascina la tumba, como lo atrajo antes la extraña mujer escuálida. Pero la novela no termina con este propósito sino con el reproche materno que interrumpe el flujo de sus pensamientos en un adverbio temporal: “entonces...”. La madre reclama al hijo su participación en las ceremonias de la muerte, en torno de la cual gira la familia y el relato: “¡Ay, Luis Alfonso, por lo menos di amén!” (*idem*).

¹⁷ *Imago*: prototipo inconsciente que orienta electivamente la forma en que el sujeto aprehende a los demás; se elabora a partir de las primeras relaciones intersubjetivas reales y fantaseadas con el ambiente familiar. El término lo emplea Jung, quien descubre la *imago* materna, paterna y fraterna. Laplanche insiste sobre que no debe entenderse “como un reflejo de lo real, ni siquiera más o menos deformado; es por ello que la *imago* de un padre terrible puede muy bien corresponder a un padre real débil”, en *Diccionario de psicoanálisis, op. cit.*, S/V.

Según Derrida los ritmos mortuorios tendrían el significado de un conjuro contra la autofagia de la familia, contra las formas no simbolizadas de incorporación del cadáver, la devoración de la comida totémica, otro modo de incorporar el poder y el nombre del padre.

En la novela, la familia cumple con el deber de matar simbólicamente a su muerto, lo han hecho a lo largo de cuatro años, de este modo —podemos decir con Derrida— se rompen “malas circularidades incestuosas, apropiaciones en el ámbito de lo imaginario”.¹⁸ Las mujeres de la familia saben cumplir con las ceremonias —lo que no ocurre con el hijo que se niega a aceptar la muerte del padre y pide que no lo tapen o que no bajen el ataúd a la fosa—; ellas lo desposan con la tierra y cumplen rigurosamente con el duelo. Es precisamente la ley del padre simbólico, es en nombre del padre que debe darse sepultura a los muertos, porque éstos deben ser tratados “como cultura y no como naturaleza”.

La palabra que cierra finalmente el relato, con el que culmina y muere —acaba— la historia narrada, es el “amén” pedido por la madre y que repite el hijo; palabra que etimológicamente significa “así sea” y que manifiesta una aquiescencia o deseo de que tenga efecto lo que se dice. Puede pensarse que, aunque con reticencias, el huérfano aceptará finalmente la desaparición del padre y podrá concluir su duelo melancólico y virulento con esa imagen tan amada y tan odiada al mismo tiempo.

Los años falsos es también una novela de iniciación, de formación, de un niño y un adolescente en una sociedad patriarcal y clasista. La novela pone, además, un cuestionamiento a los valores heredados tanto en lo familiar como en lo político; y en cuanto al papel que juegan las mujeres —los personajes femeninos— aunque parezcan silenciados, están en el centro de la contradicción.

¹⁸ Jacques Derrida, *Glas* (1972), apud Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, op. cit., p. 468.

MARÍA ELVIRA BERMÚDEZ (1912-1988)

EL BELLO ARTE DE ASESINAR

LAURA CÁZARES H.

PIEM, *El Colegio de México*, UAM

En este mundo todo tiene dos lados. El asesinato, por ejemplo, puede tomarse por su lado moral y, lo confieso, *ése* es su lado malo, o bien cabe tratarlo *estéticamente*, o sea en relación con el buen gusto.

Thomas de Quincey

ORIGEN DEL GÉNERO

El origen de la novela policiaca ha sido fijado en el siglo XIX por la mayoría de los estudiosos del género, y la paternidad se le ha atribuido a Edgar Allan Poe. Sin embargo, Fereydoun Hoveyda señala que un sinólogo holandés, Van Gulik, descubrió un manuscrito anónimo de principios del siglo XVIII, que le sirvió de fuente para escribir *Tres casos criminales resueltos por el juez Ti*, y basado en los métodos de ese juez, el sinólogo afirma que el género nació en China y fue introducido en Occidente durante el siglo XIX, como un elemento más del exotismo oriental. Hoveyda no toma partido ni por Poe ni por Van Gulik, pues considera que “los orígenes de la novela policiaca se pierden en la noche de los tiempos”.¹ Por lo tanto, se puede decir que en la Biblia aparece el primer criminal (Caín), la primera víctima (Abel) y el primer investigador (Dios), quien con tan pocos sospechosos y por su carácter de divinidad no disfrutó plenamente de la actividad detectivesca.

¹ Fereydoun Hoveyda, *Historia de la novela policial*, Madrid, Alianza, 1967, p. 15 (El libro de bolsillo, 69).

En relación con el origen del género me parece atinado lo que dice Gubern: “Creo difícilmente discutible el hecho de que la novela policiaca nace precisamente durante el periodo de la revolución industrial y de aguda lucha de clases, en el curso del siglo XIX.”² Este autor, además, plantea que ese género desarrolla una “filosofía de la angustia” engendrada por la nueva sociedad industrial y que también se podría definir como:

una “filosofía de la inseguridad”, característica del desarrollo histórico del sistema capitalista, con la lucha por la emulación económica y la competencia individual, ensombrecida a su vez por el fantasma de la amenaza obrera proyectada sobre el capital.³

Dicha “filosofía de la angustia” nace con Kierkegaard (1813-1855), contemporáneo de Poe (1809-1849); y ambos autores representan dos formas distintas de ella: el primero con *Un estudio sobre el miedo* y el segundo con su poema *El cuervo*.

SUBLITERATURA: ACEPTACIÓN Y RECHAZO

Si bien la novela policiaca goza de gran popularidad y genera las mejores y mayores ventas de libros, poco ha interesado a los críticos literarios, aunque acapara la atención de sociólogos y psicólogos. Esto se debe a que se le niega al género un valor literario, a pesar del reconocimiento que ha obtenido por parte de importantes escritores.

Sucede con la novela policiaca lo mismo que con otros productos literarios, como la novela rosa y los *best-sellers*, a los que se considera una literatura inferior, una subliteratura, aun cuando, como señala Amorós, “las fronteras entre literatura y subliteratura no son algo tajante y esencial, sino —como casi todo lo humano— relativas e históricas”.⁴ En su libro *Subliteraturas*, que trata de novela rosa,

² Román Gubern, prólogo a *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, 1982, p. 9.

³ *Loc. cit.*

⁴ Andrés Amorós, *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 8-9 (Letras e Ideas, 4).

best-seller, fotonovelas y canciones, este investigador cita el trabajo “Sociología y literatura” de Francisco Ynduráin, en donde se plantea con claridad este problema. Dice Ynduráin:

Al tratar de definir en qué consiste el término *literatura*, se ofrecen no pocos problemas, empezando por el de los límites. Es ya terminología de curso normal la de subliteratura, infraliteratura, *trivialroman*, literatura *kitsch*, literatura de masas, etc. La verdad es que la historia de las literaturas se ha venido haciendo, desde que existe, con criterios de muy reducido alcance: más o menos era literatura lo que leían o consumían círculos selectos, o sedicentes; y la inclusión o exclusión, resultado de unos gustos y principios digamos de escuela. La separación por motivos de calidad —y de calidad según criterios de grupo— ha tenido curiosas rectificaciones con el tiempo. El *Decamerón* fue considerado como subliteratura, aunque no se emplease el término; y *El Quijote* no parece que tuvo muchas facilidades de acceso al Parnaso, en su tiempo. En el siglo xv, el Marqués de Santillana se refiere a los romances como a obras con las que se contentan “gentes de baja e servil condición”, lo cual supone tanto un juicio de valor sobre la obra como una atención al público consumidor.

[...] la constante variación de los gustos, los afanes de eruditos e historiadores de la literatura alteran constantemente —salvo muy contados casos— y no consienten fijeza a la línea de demarcación entre género ínfimo y, digamos, ortodoxo. [...] Como hecho de comunicación y por la naturaleza del medio, tanto como por el modo del consumo y la lectura parece muy conveniente no establecer una barrera entre literatura y subliteratura.⁵

Con estas observaciones se puede considerar zanjada la discusión sobre los límites. Considero conveniente, sin embargo, presentar algunas de las opiniones emitidas sobre la novela policíaca. Comencemos por los detractores. Wilson, crítico literario inglés, escribió en 1944 el ensayo “¿Por qué la gente lee novelas policíacas?”; ahí dice:

...las novelas policíacas, en general, son capaces de crear —mediante una injusta ventaja en el código que prohíbe al crítico descubrir el secreto al público— un hábito que da como resultado el encubrimiento de la insustancialidad de buena parte de este tipo de ficción, y

⁵ *Ibid.*, pp. 9-10.

ofrece una protección a sus autores, lo que no disfrutaban otros sectores literarios.⁶

“Como rama de la literatura imaginativa, me parece completamente muerta”, afirma más adelante, y le reconoce que produjo sus mejores frutos hacia finales del XIX.⁷

A la muerte de Agatha Christie, ocurrida el 12 de enero de 1976, Ricardo Garibay escribe “El extraño caso de la novela policiaca”, en donde entre burlas y veras, pues menciona a Alfonso Reyes, considera a estas novelas “una forma del idiotismo de la sociedad de consumo, una auténtica vía de diversión, de dispersión y que ojalá un día logre inventar una, imperecedera, donde haya en verdad literatura”.⁸

Luckács, al referirse al periodo del culto a la personalidad y a las obras que entonces se produjeron, critica indirectamente a la narración policiaca al adjudicarle una tensión falsa y externa que sustituyó a “la auténtica tensión literaria de la lucha por el socialismo”. Esas obras que “partían de tensiones puramente externas, no podían basarse en realidades auténticas ni elevarlas a niveles literarios...”⁹

De acuerdo con los autores citados, la novela policiaca es insustancial, induce al idiotismo y sirve para evadir la lucha por el socialismo. Pero veamos lo que opinan los admiradores de este género. En *Las burlas veras* dice Alfonso Reyes: “Es cierto que leo novelas policiales. Pero no lo disimulo ni me avergüenzo de ello. [...] Las huellas de estas lecturas creo yo que pueden descubrirse en varias páginas de mis libros.”¹⁰ Reyes, como es sabido, tradujo al español a Chesterton, creador del encantador padre Brown.

⁶ E. Wilson, “Por qué la gente lee novelas policiacas”, *Crónica literaria*, Barcelona, Barral, 1971, p. 165 (Breve biblioteca de respuesta, 38).

⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁸ Ricardo Garibay, “El extraño caso de la novela policiaca”, Excélsior, México, 15 de enero de 1976, p. 6.

⁹ Georg Lukács, *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1967, p. 168 (Biblioteca Era).

¹⁰ Alfonso Reyes, “Leyendo novelas policiales”, en *Las burlas veras* (Segundo ciento), México, Tezontle, 1959, p. 97.

Jorge Luis Borges —organizador en 1945, con Adolfo Bioy Casares, de la colección de las mejores novelas policíacas, denominada *El Séptimo círculo*; antologista, con el mismo Bioy Casares, de los mejores cuentos policíacos, y autor, también con Bioy Casares, de textos policíacos como “Las doce figuras del mundo”, “Dos fantasías memorables” y “Un modelo para la muerte” (los dos primeros con el seudónimo H. Bustos Domecq y el último como B. Suárez Lynch)— opina lo siguiente:

¿Qué podríamos decir como apología del género policial? Hay una que es muy evidente y cierta: nuestra literatura tiende a lo caótico. Se tiende al verso libre porque es más fácil que el verso regular; la verdad es que es muy difícil. Se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago. En esta época nuestra tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin. [...] Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; léida con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerle y es meritorio.¹¹

Como podemos ver, frente a los críticos y teóricos de la literatura que recelan del género, dos importantes escritores latinoamericanos no ocultan su entusiasmo por él. Por otra parte, en relación con la popularidad del género, se considera que ésta nace de que nos brinda a los lectores la posibilidad de evadir una realidad, de que “responde a una necesidad de distracción —de entretenimiento— agudizada por la creciente tensión del trabajo industrial, la competencia generalizada y la vida citadina”, a la necesidad de superar la monotonía reincorporando inofensivamente a la vida diaria, la aventura y el drama.¹² Para Mircea Eliade, la popularidad de la novela policíaca se debe a que satisface, al igual que los mitos, “las secretas nostalgias del hombre”, quien sueña con revelarse como héroe.

¹¹ Jorge Luis Borges, “El cuento policial”, en *Borges oral*, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 88 (Libro amigo, 1502).

¹² Ernest Mandel, *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, México, UNAM, 1986, p. 20 (Textos de ciencias sociales).

Por una parte presenciamos en ella la lucha ejemplar entre el bien y el mal, entre el héroe (el detective) y el criminal (moderna encarnación del demonio). Por otra parte, mediante un proceso inconsciente de proyección y de identificación, el lector participa en el misterio y en el drama: tiene la impresión de ser arrastrado en persona a una acción paradigmática, o sea, peligrosa y heroica.¹³

Quizás la propuesta de Mircea Eliade sea más convincente, en particular ahora que este género alienante de la sociedad capitalista se ha desarrollado con extraordinario éxito en los países socialistas o en vías de dejar de serlo.

CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO

Es difícil establecer unas características definitivas del género, ya que éste ha variado con el tiempo. No es lo mismo la novela problema —en la que junto con el detective, libre de toda sospecha, se arma el rompecabezas y se descubre al criminal— que la novela negra, en donde son tan cuestionables el detective como el criminal. Sin embargo, se puede considerar que en la novela policiaca hay una “arquitectura enigmática” que se le ha impuesto a los autores: el hecho de que la intriga sea concebida a partir del final, de su solución. Roger Caillois dice que este tipo de novela “parte de un acontecimiento que es una culminación (la muerte) y desde este punto se remonta a las causas que han precipitado la tragedia”.¹⁴

Una vez en este punto de la exposición, se puede cuestionar la ausencia de una definición de novela policiaca. Cabe señalar que muchos de los estudiosos del género no la definen, consideran que todo mundo sabe de qué se está hablando. Además de que pueden incluir en él sólo la novela criminal o ampliarlo para que abarque la novela de misterio y la de espionaje.

Para Narcejac, la novela policiaca es una “máquina de leer” ¿Por qué? Porque:

¹³ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, citado por Hoveyda, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴ R. Caillois, *apud* Roman Gubern (pról.), *La novela policiaca*, Barcelona, Eds. del Cotal, 1979, p. iv (Onomatopeya).

es un relato en que el razonamiento crea el terror que está encargado de calmar. Así, la novela policiaca gira como una máquina. Está animada de una vida propia, a condición de que se le suministre la energía que necesita, es decir, la emoción. Si la novela problema lograra expulsar el thriller que segrega, sufriría literalmente una avería.¹⁵

Ahora bien, la emoción nace del lector y la novela establece con él un circuito al que como lector suministra la fuerza motriz. Para Narcejac, la lectura de una novela policiaca es divertida pero no enriquecedora:

La novela máquina se limita a descifrar una información confusa y, si el mensaje inicial era perturbador, el mensaje descifrado no ofrece al espíritu sino aquello que siempre ha contenido, es decir, información. Se comprende algo que se escapaba, pero cuya naturaleza es puramente lógica. Y la lógica carece de profundidad.¹⁶

Es pertinente señalar que Narcejac sólo trata de autores de novela problema (Freeman, Ellery Queen, Chesterton, Agatha Christie) y a ello se debe, creo yo, el reduccionismo de su definición, ya que no sería posible introducir dentro de esa máquina a Dashiell Hamett o a Patricia Highsmith.

Eugenia Revueltas considera que “el relato policiaco no se limita a contar la historia de un crimen, sino a descubrir o detectar al criminal para castigarlo”¹⁷ (Ripley, personaje de Patricia Highsmith, es un buen ejemplo de que esto no siempre ocurre). Además, señala que los personajes de la novela policiaca, como los de los cuentos folklóricos estudiados por Propp, tienen una función determinada, como: criminal o delincuente, falso delincuente, detective, auxiliar, víctima, policía; y que estas funciones de personajes están ligadas a las funciones de transgresión, enigma, investigación, combate, victoria y castigo.¹⁸

¹⁵ Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México, FCE, 1986, p. 226 (Popular, 248).

¹⁶ *Ibid.*, p. 231.

¹⁷ Eugenia Revueltas, “La novela policiaca en México y en Cuba”, *Cuadernos Americanos*, México, UNAM, vol. 1, núm. 1, 1987 p. 103.

¹⁸ *Ibid.*, p. 104.

LA NOVELA POLICIACA EN MÉXICO

Se inicia en la década de los cuarenta y se caracteriza, según Eugenia Revueltas, por dos elementos: “la importancia que para la investigación criminal tiene la intuición y el predominio de las pasiones afectivas como factor determinante del crimen”;¹⁹ o sea que la mayoría de los crímenes se deben a una causa pasional y los investigadores no se corresponden con esa imagen de razonadores complejos y brillantes, sino que son puramente intuitivos.

Revueltas menciona a Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*; Rafael Bernal, famoso por *El complot mongol*; Rafael Solana, *El crimen de las tres bandas*; José Martínez de la Vega, *El secreto de la lata de sardinas*, y María Elvira Bermúdez, *Diferentes razones tiene la muerte*. Como autor más reciente presenta a Paco Ignacio Taibo II: *Días de combate*, *Cosa fácil*, *Sombra de la sombra*.

Existen muchos más autores que los mencionados por ella. Cabe aquí resaltar la profusión de escritoras que últimamente han incursionado en el género, antes dominado sólo por una mujer, María Elvira Bermúdez, considerada la Agatha Christie mexicana. Estas novelistas policiacas son: Malú Huacuja, finalista en el Primer concurso Plaza y Janés de novela policial con su libro *Crimen sin faltas de ortografía*, 1986; Ana María Maqueo, *Crimen de color oscuro*, 1986, *Amelia Palomino* y *Los peligros del cristal*, 1989; Rosaura Saucedo Saleme, ganadora del Premio Juan Rulfo para primera novela con *Mi prima Daniela*, 1986 y publicada en 1987; Isabel Arvide, *Los papales del coronel*, 1988, Gabriela Rábago Palafox, *La muerte alquila un cuarto*, 1991. En 1988 se publicó una novela colectiva que tiene mucho de policiaca: *El hombre equivocado*; en su elaboración participaron nueve escritores y dos escritoras: Silvia Molina y Aline Pettersson.

MARÍA ELVIRA BERMÚDEZ

Nació en Durango el 27 de noviembre de 1912 o de 1916, pues las dos fechas se mencionan cuando se hace referencia a ella, pero

¹⁹ *Ibid.*, p. 111.

residió desde su infancia en la ciudad de México. Estudió abogacía en la Escuela Libre de Derecho, donde se recibió en 1938. Fue defensora de oficio adscrita a los Juzgados de Distrito de Durango y de Toluca, y actuaria en la Suprema Corte de Justicia. En 1948 empezó a publicar trabajos de género policiaco en *El Nacional* y en *Selecciones policiacas y de misterio*. También lo hizo en *Novedades*, *Excelsior Mujeres*, *Nivel*, *Cuadernos Americanos* y en los *Anuarios del cuento mexicano* de 1954, 1960 y 1961. En 1953 obtuvo un accésit en los Juegos florales de Irapuato con su cuento "Así es morir". Desde 1954 se dedicó a la crítica literaria, sobre todo de obras contemporáneas, sustentó conferencias sobre literatura, participó en mesas redondas y en programas de radio y televisión.

Sólo escribió una novela policiaca: *Diferentes razones tiene la muerte*, editada por Talleres Gráficos de la Nación en 1953, y reeditada por Plaza y Valdés en 1987. Fue más prolífica como cuentista y dentro de este género tiene los siguientes libros: *Alegoría presuntuosa* (1971), *Cuentos herejes* (1984), *Detente, sombra* (1984), *Muerte a la zaga* (1985) y *Encono de hormigas* (1987), el único que no contiene cuentos policiales. Sus relatos aparecen en antologías de México e Hispanoamérica y también en las de otros países, pues algunos de ellos se han traducido al inglés, al ruso, al francés y al italiano. Elaboró además las antologías: *Los mejores cuentos policiacos mexicanos* (1955), *Cuentos fantásticos mexicanos* (1963, Chapingo 1986) y *Cuento policiaco mexicano, breve antología* (1987).

Hasta 1986 era una de las pocas escritoras mexicanas interesadas en el género policiaco y la más conocida. En abril de 1988, la Dirección de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y las editoriales Planeta y Plaza y Valdés le hicieron un homenaje en el Museo Tamayo; el 7 de mayo de ese mismo año falleció.

En una entrevista publicada después de su muerte, María Elvira Bermúdez afirma que su profesión de abogada la ayudó en el cuento policiaco y critica a los escritores que no conocen los procedimientos penales. Además, hace esta importante observación acerca de su labor como escritora y como crítica:

Durante casi cuarenta años he ejercido la crítica, creo que he señalado errores y aciertos de escritores mexicanos que han sido, con los años, determinantes en la literatura nuestra. En este sentido considero que es más importante esta labor que la que he realizado como cuentista

del género policiaco o, por lo menos, yo lo veo así. Mi gran satisfacción sería que, después de mi muerte, se tomara en cuenta mi modesta contribución a la historia de la literatura. Dejo el oficio del género policiaco como un trabajo en el que me he esforzado, que me apasiona y disfruto, pero quisiera trascender como crítica literaria.²⁰

La autora externa esta opinión sobre la literatura policiaca en otra entrevista:

Para mí, lo policiaco —aparte de divertir en el sentido exacto de la palabra— debe llevar al lector por una vertiente distinta de lo cotidiano. La literatura policiaca auténtica —la tradicional— estimula la curiosidad del lector en un sentido intelectual, lo conduce hacia el raciocinio y la lógica dándole todos los elementos necesarios para que descubra al criminal. Además, le da otros que son innecesarios, y ese desbroce —entre lo necesario y lo superfluo— da como resultado el divertimento.

Por otra parte, yo creo que la literatura policiaca es moral en el sentido de que persigue la justicia. Y no sólo la justicia de que se castigue al delincuente, sino en otro sentido mucho más importante: que no se acuse o no se juzgue a un inocente.²¹

De aquí se pueden desgajar tres ideas importantes: despertar la curiosidad del lector, hacerlo razonar lógicamente y originarle o fortalecerle su moralidad, ya que se da por sentado que el lector se identifica con el investigador, razona con él y juntos castigan al culpable.

En el prólogo al *Cuento policiaco mexicano*, la autora ya no se refiere tanto al lector, como ocurre en la entrevista, y sí a la construcción de la obra. Ésta exige: 1º Un crimen o delito; en cuyo caso el escritor, como el criminólogo, se debe plantear y debe responder siete preguntas (quién, a quién, por qué, cuándo, dónde, cómo, con qué) que exponen el móvil y la oportunidad del crimen. 2º La investigación, que deberá responder a alguna o algunas de las interrogantes, de las cuales la más usual es quién. Este elemento exige la existencia del investigador y que éste resuel-

²⁰ Elvira García, "Salvar al inocente, mérito de la literatura policiaca", entrevista en *La Jornada*, México, 11 de mayo de 1986, p. 26.

²¹ Ernesto Flores Vega, "María Elvira Bermúdez", entrevista en *Boletín Universidad Iberoamericana*, 167, julio-agosto de 1988, p. 18.

va el problema, enigma o misterio, indispensable dentro de la literatura policiaca. 3° La imposición del castigo, ya que a un delincuente no se le busca por juego, sino para entregarlo a la justicia.²²

De la entrevista y el prólogo se puede desprender la conclusión de que para MEB la literatura policiaca tiene, en el sentido tradicional del término, un fin didáctico: distinguir y separar el bien del mal, castigar al que ejecuta un acto malvado y propiciar en el lector la inclinación al bien por medio del temor al castigo. Por esta concepción tradicional del género, la autora rechaza algunos tipos de obras que dentro de él se han producido, por ejemplo la novela negra, a la cual caracteriza por su violencia desatada y su erotismo que linda en la pornografía, elementos que, según ella, reducen al mínimo la crítica social que muchos críticos ponen de relieve.

*Diferentes razones tiene la muerte*²³ es la primera y la única novela larga de MEB. Se inicia con un epígrafe tomado del pasaje "Del pálido criminal" del libro *Así hablaba Zaratustra*, de Federico Nietzsche. Sigue después, a la manera de los libros de Agatha Christie, la lista de personajes que aparecen en ella, con unos datos mínimos de cada uno, la fecha y el lugar de la acción. La novela la conforman 19 capítulos de extensión diversa, cada uno con un título; estos capítulos se separan en fragmentos, por medio de una línea punteada, cuando dentro de ellos se presenta la actuación de diversos personajes, a cada uno de los cuales se dedica un fragmento. Los seis primeros capítulos tienen como fin presentar a los personajes relevantes de la novela, con excepción del detective, dar algunas de sus características y sugerir las relaciones que tienen con otros personajes. En cada uno de los cinco primeros capítulos se incluye una carta de invitación para reunirse en la casa de Georgina Llorente, cuyo texto varía según la persona a quien está dirigida. A partir del capítulo VII todos los personajes están reunidos en la quinta de Coyoacán. Empiezan así los conflictos, los

²² María Elvira Bermúdez (selección y pról.), *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*, México, UNAM, 1987, pp. 15-16 (Textos de humanidades).

²³ M. E. Bermúdez, *Diferentes razones tiene la muerte*, México, Plaza y Valdés, 1987. En adelante indicaré la página después de cada cita. Parte del análisis de esta obra apareció en *Signos*, México, UAM, 1991.

crímenes; aparece el detective en el capítulo XI, el enigma se resuelve en el XVIII y se explican los motivos del criminal en el XIX.

Georgina Llorente invita a diversas personas a pasar un fin de semana en su quinta. Estas personas se encuentran relacionadas con ella por diversos motivos: el menos importante sería el del afecto y los más relevantes, el resentimiento y el odio. Los invitados son: la exmujer y el hijo de su último marido, del cual ha quedado viuda y heredera de sus bienes; su primer marido con su esposa e hija; una amiga extranjera, frívola y vividora; un enamorado suyo, pobretón y dipsómano; y un diputado regiomontano del que siempre ha estado enamorada. Además, se encuentran también en la quinta el médico —su actual amante— y los sirvientes, cuyo papel es muy secundario. La razón por la cual decidió reunirlos en su casa se explicita cuando indica que lo planeó, junto con el médico, “para observarlos, como quien dice, para hacer un experimento original”.

En la primera noche juntos comienzan los problemas: el médico, Juan, y el exmarido de Georgina, Mario, discuten por el juego de póquer, pues el segundo acusa al primero de hacer trampas. Esto provoca que Mario y su esposa se enfrenten también, pues ella quiere que él se disculpe. Esa noche ocurre el primer crimen; por la mañana Mario aparece muerto de una puñalada; en la cama gemela duerme profundamente su esposa, Adela, y al lado de ella se encuentra la plegadera utilizada para el asesinato. Tenemos entonces el primer cadáver y el primer sospechoso, además de un posible móvil; deshacerse de un marido que es un lastre, un mantenido. A partir de ese descubrimiento ya se empieza a perfilar una segunda víctima, si no la novela terminaría ahí; ésta será Diana, la extranjera frívola y habladora, quien constantemente afirma saber algo. El crimen se ejecuta de la misma manera y el sospechoso es ahora un hombre, el diputado Octavio Román Arana. El delegado del Ministerio Público da inmediata y errada solución al problema; se introducirá por lo tanto a Armando H. Zozaya, periodista y detective aficionado, amigo del hijastro de Georgina.

Después de estos crímenes habrá otros dos intentos de asesinato, esta vez en las personas de Georgina y de Juan; la acusación recae en María, exesposa del marido de Georgina, y en Abel, enamorado de Georgina. Además de estos personajes directamen-

te acusados aparecen otros sospechosos, pues los nexos entre ellos pueden llevarlos al crimen para encubrir o salvar a quien le tienen afecto.

Finalmente, después de revisar todos los indicios, el detective descubre quién es el criminal cuando reúne en el salón a todos los invitados y explica, paso a paso, el proceso de desentrañamiento del enigma. Ahora bien, los motivos que llevaron a cometer los crímenes y el estudio del crimen, sólo los presentará el detective a su amigo Miguel, el abogado, quien insiste en saberlo todo. Se cierra así la novela con citas del epígrafe, puestas ahora en boca del detective, las que dan sentido a la personalidad del criminal.

La novela tiene un narrador en tercera persona, omnisciente, que sugiere posibles víctimas e introduce de esta manera el suspense: "Ignoraba Diana que una noche, en lugar de Eros, bien podría recibir la visita de Thanatos." Que conoce los sueños de los personajes y sus pensamientos. Este narrador introduce información para los lectores, la cual no conocen los personajes o sólo algunos de ellos. También hace comentarios que nos lo muestran como un narrador culto, que ha leído a los clásicos y sabe de filosofía y de mitos; aunque en ocasiones sus comentarios pueden parecer desafortunados o afortunados, según la perspectiva desde la que se les aprecie. Tal es el caso del siguiente ejemplo: "El cadáver de Diana fue enviado inmediatamente al anfiteatro del hospital Juárez. Quién sabe cómo se las compondría la pobre para atravesar la laguna Estigia, porque llegó con las manos vacías ante Caronte" (p. 147). Aquí el narrador se distancia del suceso, no se comporta formal y serio ante la muerte, por el contrario, pone una nota de humor pues se refiere indirectamente a un rasgo del personaje: siempre sin dinero y viviendo a costa de los demás. Es claro que ese humor es muy peculiar, más bien negro, y que por ese medio el narrador hace gala de sus conocimientos. Además, como es usual en la novela policiaca, nos desorienta proporcionándonos falsas pistas, ya que hace aparecer a los culpables como inocentes y nos lleva a sospechar de los que verdaderamente no lo son. Cuando es necesario abandona la omnisciencia, ya que de otra manera no podría proseguir la historia; por lo tanto, debemos cambiar nuestra afirmación de que se trata de un narrador omnis-

ciente por la de casi siempre omnisciente, según las exigencias del relato.

Como ocurre por lo general en la novela policiaca donde prevalece la aclaración del enigma sobre los demás elementos de la narración, los personajes se presentan a través de unas cuantas pinceladas. En esta novela se bosquejan en los seis primeros capítulos y siempre desde la perspectiva del narrador. Los rasgos de ese bosquejo serán útiles para que después un personaje pueda jugar el rol de víctima, de culpable, o ambos. Por ejemplo, María, “pese al divorcio que en vida obtuvo su marido, jamás dejó de considerarse como la esposa legítima primero, y luego como la viuda de Alfredo Prado” (p. 15). Con estos rasgos es la sospechosa ideal del intento de asesinato de Georgina, y de hecho el asesino se viste como ella y la hace aparecer culpable.

Adela, desde el primer momento, aparece ligada a alguien que detesta y a su pasado que la desquicia y la obliga a vivir con Mario, para no ser una madre soltera. Diana es señalada por un dedo flamígero desde el título de su capítulo: “Diana, la impetuosa”. El narrador la enjuicia en el momento de introducirla en el relato y en cierta forma intenta atraer el rechazo hacia ella: “De ese paraíso terrenal, Diana Leech era una impetuosa y actual Eva. Sus treinta y cinco años, corridos en la doble acepción de la palabra, persistían en considerar el mundo como un escenario y a los hombres como instrumentos de placer y de lujo” (p. 33). Es hija de norteamericano y mexicana, es exótica, atrevida, superficial y, según el narrador, se avergüenza de su ascendencia indígena. Como es una vividora, dice tener información para obtener dinero una vez que se ha cometido el primer crimen, eso la hace vulnerable y la lleva a la muerte.

Abel es un burócrata, descendiente de hacendados, venido a menos, que mantiene a dos hermanas solteronas. Ha perdido su galanura, es dipsómano (de ahí sus accesos de ira y de mal humor) y está locamente enamorado de Georgina, quien representa para él su “tormento”. Octavio Román Arana es un diputado y, a la vez, el típico macho mexicano. Tiene una esposa que siempre está llorando por sus deslices y que se orienta en su relación con él por los consejos de las revistas *Para ti* y *La familia*. Ha tenido y tiene amantes y ha dejado hijos por diversos lugares. Sin embargo, no sabe que su exnovia Adela tuvo una hija de él, y cuando lo descubre en la

quinta de Coyoacán hace lo indecible para protegerlas y se llena de ternura por esa hija que llora a su falso padre. Su carácter de don Juan lo hará el sospechoso ideal del asesinato de Diana, con quien siempre flirtea y el centro de los celos de Abel y de Juan, quienes lo odian.

A Georgina los lazos de rencor y afecto la tienen siempre de referente. Ha tenido dos maridos, amó y aún ama a Octavio, vive con Juan y manipula a Abel. A pesar de ello, la única que le demuestra su odio y su desprecio es María; sólo ella la juzga, porque ni el narrador la enjuicia como lo hace con Diana. Georgina es respetable. ¿Se deberá a que es rica? ¿Le da esa riqueza el derecho de utilizar a otros como conejillos de Indias? Esto nunca se cuestiona en la novela, ni por el narrador ni por los personajes; quizás el único cuestionamiento se plantea en los crímenes mismos, que convierten el juego en tragedia.

Juan, médico y amante de Georgina es descrito de la siguiente manera:

en el rostro alargado, en la nariz aguileña y en los ojos oscuros y profundos se advertía que el médico no era un sincero entusiasta de la vida. Los labios cansados y las ojeras sombrías denotaban más excepticismo que gozosa fatiga. Quizá el tratar con enfermos le presentó ese aire desconcertante, hondo y torcido a la vez (p. 67).

Interesante resulta esta descripción, porque el personaje es analizado por el narrador, quien llega a determinadas conclusiones a partir del aspecto de Juan y nos da una serie de pistas para que deduzcamos la función del personaje.

El periodista Armando H. Zozaya es el detective aficionado que se encarga de descubrir al asesino y que tiene como contraparte al delegado del Ministerio Público. Mientras éste llega a rápidas conclusiones (todas falsas), no razona y está obsesionado porque se aprecie su cumplimiento del deber, Zozaya anota los indicios que descubre, arma y desarma hipótesis, y no tiene que quedar bien con nadie, pues aun a su amigo Miguel lo considera sospechoso. Él plantea que lo evidente resulta algunas veces simulado, y por eso no acepta las fáciles soluciones del delegado. Razonando, uniendo todos los cabos y echando mano a sus conocimientos psicológicos, descarta a los sospechosos y llega al verdadero culpable, quien no

parece tener motivo, no ha dejado ningún rastro y sí algunas falsas pistas para excusarse. Zozaya y el asesino son los únicos que aparecen en la novela razonando y argumentando; sin embargo, prevalecen las ideas de Zozaya, pues de esta manera se evita el descubrimiento del criminal hasta que finaliza la novela.

Como ya se señaló, esta obra no se caracteriza por la creación en profundidad de los personajes. El narrador es quien nos informa de sus características, de su actuar. Por otra parte, la imagen que se presenta de la mujer no parece muy rescatable; los personajes femeninos mexicanos aparecen en contraposición con Diana y ella es un modelo completamente negativo.

La frivolidad, la ambición, la dependencia del hombre son algunos de los rasgos que las caracterizan; en particular el último se presenta en todas ellas, pues aun cuando el tener dinero les puede proporcionar cierta independencia (por ejemplo a Georgina y a Adela), todas se someten al imperio del hombre: Georgina porque necesita compañía; Adela porque debe encubrir su desliz de juventud, lo que implica el peso de las exigencias sociales; las demás porque necesitan que un hombre (amante, hijo, esposo) las mantenga. Por eso es relevante que los personajes femeninos se queden encerrados en el espacio de la quinta, porque a través de ello la autora cuestiona su papel en la sociedad: no presenta lo mejor de ellas, sino sus defectos, y están aprisionadas por ellos como al final lo están por la casa. Los hombres salen de ese espacio, las mujeres tendrán que cambiar para poder abandonarlo.

Refiriéndonos en particular al espacio, ésta es una clásica novela en la que los sucesos se desarrollan en un lugar cerrado. En los primeros cinco capítulos se nos describen los ámbitos de los diversos personajes, los que nos dan una idea de su situación económica, su estatus social y su personalidad. En el sexto se describe en detalle la quinta de Coyoacán, porque ése será el espacio de los sucesos criminales. A partir de ese capítulo todos los personajes se encuentran juntos en ese lugar, y la mayoría no lo abandonará ni siquiera cuando se descubre al asesino. Desde la primera noche que pasan allí, se empieza a cargar de significados terroríficos, ya que en la cena Juan habla de la existencia de fantasmas. A partir del primer crimen la casa se convierte en prisión, pero también es un espacio peligroso porque se duda y

sospecha de todos los que ahí se encuentran. Es importante señalar que en la novela policiaca la casa pierde muchas de las connotaciones que algunos críticos le han señalado, por ejemplo, la de espacio acogedor. Como vemos en este relato, la quinta no es protectora, por el contrario, es el cerco que mantiene el peligro y no deja acceder a la libertad y a la salvación. Al final de la novela sólo se van Zozaya, Miguel y el asesino; de los demás personajes no se dice nada, como si se quedaran eternamente en ese espacio de odios y vicisitudes.

La novela abarca desde un lunes hasta otro de un septiembre de 1946. Los datos temporales se proporcionan con detalle, principalmente a partir del viernes, en que no sólo se hace referencia al día sino también a los momentos de ese día. El tiempo, al igual que el espacio, está circunscrito, aunque al inicio de la novela se haga referencia al pasado de los personajes. Esa circunscripción tempo-espacial refuerza el estado anímico de temor, peligro y aprisionamiento de los personajes; aunque ellos están aprisionados más allá de ese espacio y ese tiempo, aprisionados por sus pasiones, sus deseos, sus envidias, su debilidad; por eso quizá los menos involucrados y el más involucrado en los sucesos son los únicos que se van.

Además de tener nexos con la novela policiaca tradicional, cuya temática y estructura recoge, *Diferentes razones tiene la muerte* se enlaza también con la pintura. El texto pictórico que se presenta en la novela responde al auge del muralismo mexicano, en particular, considero, a la obra de Diego Rivera: su canoa enflorada (1931); los motivos religiosos, artísticos y folklóricos de la civilización mexicana prehispánica, presentes en el mural de Palacio Nacional (1929-1945), principalmente en el fragmento del tianguis de Tenochtitlan. Pero los murales de la quinta de Coyoacán no cumplen plenamente con las propuestas de los muralistas, y no tienen por qué hacerlo, pues Abel no es un pintor profesional. Sin embargo sí recogen unas inquietudes de época que muy bien sintetiza Siqueiros en su *Llamada a los artistas de América* (1921):

Aproximémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pueblos de nuestros valles, a los pintores y escultores "indios" (mayas, aztecas, incas, etc.); la condición ambiental que compartimos con ellos nos per-

mitirá asimilar el vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que indudablemente puede servirnos como punto de partida; adoptemos su energía sintética, pero sin llegar a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (indigenismo, primitivismo, americanismo) tan de moda entre nosotros y que están conduciéndonos a unas “estilizaciones” de vida efímeras.²⁴

Precisamente la “lamentable reconstrucción arqueológica” parece prevalecer en los murales de la quinta; las descripciones nos hacen pensar en la copia y no en la creación, en la falta de energía y no en la fogosidad de los murales de los grandes artistas. Esto es explicable por las características del personaje (débil, alcohólico), que pinta los murales para estar cerca de la mujer amada y no porque la razón de su vida sea pintar. Los murales reflejan a Abel y a Georgina; ésta se apega a la moda de su época, sin conocimiento y sin gusto, no aplica un criterio de selección a pesar de tener el dinero para contratar a un verdadero pintor. Su superficialidad, no menor que la de Diana, se expresa plenamente en los murales de su casa.

Ahora bien, si tomamos en cuenta que los sucesos de la novela se ubican en septiembre de 1946, no podemos dejar de hacer referencia al contexto sociohistórico mundial ligado a ellos, y menos cuando sabemos quién es el asesino y sus razones para asesinar. En septiembre de 1946 estamos a un año de la terminación de la segunda guerra mundial. Una guerra en la que los nacional socialistas alemanes defendían la doctrina del “nuevo orden”, con el que se pretendía la servidumbre de las denominadas “razas inferiores”, la eliminación de todos los que profesaran ideas comunistas, masonicas o simplemente liberales y la instauración de una nueva economía en el área dominada por Alemania. Esta doctrina se basaba esencialmente en la teoría del superhombre de Nietzsche. El criminal adopta y adapta, con tanta arbitrariedad como los nazis, las ideas del filósofo. Él es un superhombre porque se coloca por encima de los demás, se considera mejor que los otros, seres inferiores, y por eso tiene el derecho de destruirlos. María Elvira Bermúdez nos da la pista en el epígrafe de la novela; pero nos

²⁴ *Maestros de la pintura*, Barcelona, Noguer, 1973, p. 3.

escamotea información al hablar poco del doctor y al no presentar, sino hasta el final, las lecturas que hace, dato sólo conocido por el detective.

Cabe señalar que la autora no cuestiona a Nietzsche, sino la mala interpretación de sus ideas por parte del doctor, lo que nos remite a su utilización por el nazismo. Zozaya, que también lo ha leído mas no es un criminal, pasa a representar otra manera de entender al filósofo alemán. Tenemos entonces en esta novela policiaca y en el personaje del criminal, con sus peculiares características, el cuestionamiento de la distorsión de las ideas que puede llevar al hombre, a los hombres, al asesinato de masas. Trasladando los hechos a México y a un pequeño conglomerado, Bermúdez emite un juicio sobre la irracionalidad de la conflagración mundial.

“Muerte a la zaga” y “Detente, sombra” son los cuentos más extensos y los que dan título a los libros que los contienen. En “Muerte a la zaga”²⁵ tenemos nuevamente al periodista Armando H. Zozaya investigando un crimen que se ha realizado en un espacio cerrado y enfrentándose a un número reducido de sospechosos, uno de los cuales, Carmela, fue tiempo antes su novia. Dos móviles van a plantearse como causa del asesinato: la pasión, producto de los triángulos amorosos en que se encuentra involucrada la víctima (Rafael Dorantes), y la venganza, por una antigua estafa que él ha realizado.

El cuento se divide en nueve fragmentos, separados entre sí por una línea punteada. Cada uno de ellos trata de un aspecto particular: 1) Encuentro de Zozaya con algunos de los personajes, quienes lo invitan a viajar por barco de Veracruz a Tampico; 2) partida del barco y cena; 3) baile después de cenar; 4) crimen; 5) exposición de coartadas; 6) búsqueda de un culpable; 7) planteamiento del caso como “enigma de asesino que se esfuma”; 8) investigación de los hechos; 9) exposición de los hechos a la asesina, acusación y suicidio de ella. Excepto el fragmento siete, totalmente narrativo, los demás son una mezcla de narración y diálogo. Zozaya es el personaje omnipresente tanto en lo narrativo como en lo dialogal,

²⁵ María Elvira Bermúdez, “Muerte a la zaga”, en *Muerte a la zaga*, México, Premiá-SEP, 1986, pp. 30-68 (Lecturas mexicanas, segunda serie, 31). En adelante indicaré la página después de cada cita.

ya que él conversa con todos los personajes, aun con los tripulantes, pues habla inglés; además, el narrador siempre nos habla de Zozaya y a partir del punto de vista de él nos presenta a todos los demás. La importancia que para la voz narrativa tiene el periodista, queda de relieve en el fragmento siete, en donde se descubren los pensamientos del personaje, único que tiene ese privilegio, pero el narrador no logra distanciarse de él, y aun en este caso es su voz la que aparece en primer plano, por lo que no se produce el fluir del pensamiento:

El cojín indicaba seguramente que el asesino lo utilizó para amortiguar el ruido de los disparos. Quizá no tuvo la suficiente habilidad para usarlo por segunda vez y ello explica que se hubiera oído una sola detonación aunque fueran dos los tiros disparados. Este detalle evocaba la idea de una mujer: astuta, pero dominada al fin y al cabo por la nerviosidad (p. 55).

En este ejemplo se aprecia también que la voz narradora se ha identificado con la perspectiva masculina que considera a la mujer incapaz de controlar sus nervios, sin plantearse la posibilidad de que un hombre, después de asesinar, tampoco podría hacerlo. Como en el caso de la novela, el narrador constantemente hace gala de cultura (cita a Jung, habla de la lengua de Byron) e insiste en la importancia de lo psicológico para el descubrimiento del asesino, pues se supone que el periodista es un experto en estas lides; sin embargo, no es el comportamiento de los personajes, sino los datos recabados, los que permiten atrapar a la asesina: se trata de un truco en el que al abrir alguien una puerta dispara el arma sobre Rafael Dorantes, quien está muerto desde media hora antes.

A partir del segundo fragmento nos encontramos en el espacio cerrado del barco, en el cual camarotes y personajes tienen una distribución muy precisa para que después se pueda explicar la razón de sus movimientos, de lo que escucharon y de su falta de coartada, la cual sólo tiene la asesina y el investigador. Los hechos se desarrollan del anochecer de un viernes al mediodía de un domingo, siendo la noche del sábado la que va a adquirir la mayor importancia, pues en ella se presentan algunos conflictos entre los personajes, que pueden interpretarse posteriormente como móvil

del crimen, se comete el asesinato y se inicia la búsqueda del asesino, la cual va a culminar doce horas después.

Por los obvios conflictos entre los personajes, Zozaya siente la presencia de la muerte y con ello da sentido al título del cuento:

El periodista procuraba disfrutar del magnífico espectáculo del mar y de la noche pero una creciente inquietud lo distraía. Sentía que la muerte, agazapada entre las negras aguas, venía a la zaga; y que nada ni nadie le impediría instalarse como inesperada viajera en el *Andyke* (p. 40).

La muerte viene detrás del barco, mas acaba por establecerse en él. Tanatos se une con Eros, pues será la traición amorosa la que llevará al crimen:

...La voz de Carmela descendía de los chillones agudos del sarcasmo a los graves tenebrosos de la desesperación. Tú sólo puedes pensar y no te imaginas lo que se siente cuando lo traicionan a uno. No me arrepiento. ¡Volvería a matarlo, si pudiera! Ya no hará sufrir a Germana, ya no se divertirá con otras, ¡ya no se reirá de mí! (p. 68).

Un crimen que no se realiza en un momento de ofuscación, sino que es planeado cuidadosamente. Por eso lo que expresa el personaje se contradice con su actitud anterior, cuando trata de que la culpa recaiga en otras personas: su hermanastra Germana, quien sin intención le arrebató al novio, y Lupe, la mujer casada a la que Rafael corteja descaradamente.

Todos los personajes resultan sospechosos, pero es precisamente la función orientadora de Carmela hacia uno u otro como posible asesino lo que nos lleva a sospechar de ella. Los personajes carecen de profundidad y hay un rasgo que los etiqueta a cada uno de ellos; así, tomando a las tres mujeres de los triángulos amorosos, tenemos lo siguiente: Germana, esposa oprimida por Rafael; Lupe, mujer fatal enamorada de Rafael; Carmela, exnovia de Rafael interesada en descubrir, con su "ingenuidad" de novel investigadora, quién lo mató. La misma falta de encarnadura caracteriza a los demás personajes, por eso el narrador tiene que hacer el supremo esfuerzo de convencernos de que hay sobre ellos un estudio psicológico profundo por parte del investigador. Estudio que jamás quedará demostrado en el cuento.

En “Detente, sombra”²⁶ todos los personajes, aun los menos relevantes, son mujeres. Al cuento lo conforman un prólogo, cuatro fragmentos numerados con romanos y un epílogo. En el prólogo se narra el asesinato y en el epílogo se detiene a la asesina; los fragmentos tratan de: 1) la información que proporciona sobre el crimen la abogada defensora a la investigadora María Elena Morán, 2) la visita de ambas a una encumbrada política, 3) la visita de la investigadora a la acusada, Georgina, en la cárcel de mujeres, 4) la reunión de todas las involucradas para que María Elena explique el proceso de la investigación y descubra a la asesina. Como en el cuento se insertan, levemente encubiertos, algunos personajes existentes en la realidad, antecede al relato un párrafo breve en el que se hace hincapié en su carácter imaginario.

La voz narradora prevalece en el prólogo y en el epílogo. En el primero, enfocada a la asesina, expone detalladamente el momento previo al asesinato y su ejecución. A pesar de que funciona como una cámara capaz de sacar a la luz los pensamientos del personaje durante ese acto, no develará la causa del crimen ni descubrirá a la asesina, a la que muy visualmente identificará sólo por la mascarada gris en la cabeza, los anteojos negros y el abrigo de *blue mink*. En el epílogo, con una excesiva prolongación del suspenso, retrasará hasta el último instante proporcionar su nombre, que se reduce a las vocales del mismo en la expresión por el altavoz: “—A e e ... e a ...” Los cuatro fragmentos se caracterizan por la preeminencia del diálogo y porque en ellos la voz narradora se traslada a dos personajes: la abogada defensora y, principalmente, la investigadora.

Desde el título, el cuento está marcado por la preocupación literaria: “Detente, sombra de mi bien esquivo” es el primer endecasílabo de un soneto de Sor Juana.²⁷ Esta sombra va a ser la perseguidora de Georgina, no sólo como representación de la asesina

²⁶ María Elvira Bermúdez, “Detente, sombra”, en *Detente sombra*, México, UAM, 1984, pp. 173-224 (Molinos de viento, 36). En adelante indicaré la página después de cada cita.

²⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, *Lírica personal, Obras completas*, t. I, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, 1988, pp. 287-288 (Biblioteca americana, serie de literatura colonial, 18).

que, “desde la sombra”, ha dirigido la investigación oficial; sino también del sentimiento de culpa de la acusada por haberse separado de su madre, como lo hace saber a la investigadora quien la convence de lo absurdo de esa situación: “Me siento más tranquila, dice Georgina. Como si una sombra hubiera dejado de perseguirme” (p. 210). Al finalizar la narración, esa sombra que representa al mal va a ser absorbida por las sombras de los policías que la detendrán, una vez descubierta por la investigadora: “Y las sombras que los tres cuerpos proyectaban, se confundieron al fin en una. Ante la jaula del Distrito Federal, esa ancha sombra se detuvo” (p. 224).

Tres móviles para el crimen se van a plantear en la obra: el literario, ya que la supuesta asesina hace crítica literaria muy dura y la víctima es una seudoescritora; el político, pues la acusada va a ser candidata a una curul; y el pasional, por el rumbo de una relación lesbica entre ambas. Este último va a ser rápidamente desechado y sólo servirá para algunos juegos de doble sentido entre defensora e investigadora. El literario va a permitir insertar en la ficción a personajes reales del medio, reconocidos por la acusada (y por la autora) como buenas escritoras:

—Aquella del traje sastre gris, peinada como hombre. No me acuerdo cómo se llama [dice Oralía]. Todo el mundo la conoce por la Chiquis. Según Georgina es muy buena escritora.

—¡Vaya! Hasta que sé de alguna que le pareciera bien.

—Oye, pues ¿qué te habías figurado? ¿Qué nomás pegaba por pegar? Nada de eso. Mira, ahí precisamente están otras dos que, según Georgina, son muy buenas escritoras: Charito Castro y Lulú Diñas. Charito es la de anteojos. Lulú, la del traje de terciopelo y la blusa de brocado (pp. 200-201).

Con el apelativo de la Chiquis se hace referencia a Josefina Vicens, a quien llamaban la Peque y que vestía de la manera ahí descrita. Las otras dos autoras son, posiblemente, Dolores Castro y Guadalupe Dueñas. Las tres escritoras fueron motivo de reseñas de María Elvira Bermúdez y, a su vez, Dolores Castro reseñó *Detente, sombra*. Va a ser precisamente el personaje que representa a esta última, Charito, quien orientará la investigación hacia el móvil político, el cual va a resultar verdadero aunque no de parte de la acusada, sino de su opositora.

Al contrario de los otros relatos en donde los sucesos se producen en un espacio cerrado, en este cuento hay una gran movilidad espacial: la asesina se traslada de Sanborns de Lafragua a la casa de la acusada, donde cometerá el crimen, y después vuelve a la tienda; la investigadora y la defensora visitan la oficina de la licenciada Cuca García, lo que permite una atinada recreación del ambiente político de antesalas, información velada y lambisconerías secretariales; también asisten al coctel de la Unión de Mujeres, en donde lo político se mezcla con lo intelectual; la investigadora se traslada a la cárcel, lo que permite la inserción en el cuento de una ruletera que muestra los avances de las mujeres en el campo laboral, y una periodista, Lalita Sanromán, personaje que introduce la nota cómica. La reconstrucción del crimen y del proceso de investigación se lleva a cabo en la casa de la licenciada Arroyo, presidenta de la Unión de Mujeres, y el final de la historia se ubica en el aeropuerto del Distrito Federal.

Tal multiplicidad de espacios, que sólo cumplen la función de lugar donde ocurren ciertos hechos, contrasta con la compactación temporal; pues todos los sucesos abarcan cuatro días, distribuidos de la siguiente manera: prólogo, día en que se comete el asesinato durante la ejecución televisiva de una canción extranjera (“...tomorrow,/ will be too late./ It’s now or never...”); primero y segundo fragmentos: segundo día; tercer fragmento: tercer día; cuarto fragmento y epílogo: cuarto día. En el segundo y tercer fragmentos se utilizan como marcas temporales los asteriscos, que van a separar lo ocurrido en distintos momentos del día. Además, el vestuario de la asesina y las referencias a la “cotorra” o coche de alquiler, nos permiten ubicar los sucesos en la década de los cuarenta.

El plan del asesinato y la coartada están perfectamente elaborados, con el imponderable que lleva a asesinar a la persona equivocada. Sin embargo, los personajes, aun la asesina, carecen de profundidad. Si bien aquí no se insiste en el aspecto psicológico, el conflicto entre escritoras y críticas y entre políticas permitiría una mejor creación de personajes, en particular si se redujera el número de ellos, lo que evitaría la dispersión informativa. La investigadora, que aparece en otros relatos de Bermúdez, es el equivalente femenino de Armando H. Zozaya; pero no se le adjudican tantas

cualidades como a él, excepto una profunda curiosidad. Ella solucionará el caso con una testigo que en el último momento se sacará de la manga; pues a lo largo del cuento tal parece que sabe menos que los lectores, ya que no tiene la descripción de la asesina a la que en el prólogo vemos cometer el crimen sin saber cuál es su nombre. Por exigencias de la intriga, éste se nos escamotea con muy poca habilidad para que el interés no decaiga desde el segundo fragmento:

Salieron al pasillo y esperaron el elevador.

Cuando llegó, salió de ahí una mujer que llevaba un abrigo *blue mink*, la cabeza envuelta en una mascada gris y los ojos ocultos detrás de unas gafas negras. Saludó a Oralia con un “quihúbole” seco y entró al salón.

Ya dentro del elevador, preguntó María Elena.

— ¿Quién era?

— ¿Quién? ¡Ah! Ésa. No sé. La conozco muy bien; pero ahorita no puedo acordarme de cómo se llama (p. 203).

Después de analizar estas narraciones de María Elvira Bermúdez, nos damos cuenta de que a causa de su admiración por la novela de raciocinio a la manera de Agatha Christie y de su ortodoxa opinión sobre los fines del género policial, se enfrenta a muchas limitaciones en su creación y no hace nuevas aportaciones. Sin embargo, debe reconocerse la importancia que tiene esta autora en el desarrollo del género en México, en particular como pionera de la incursión femenina y guía de nuevas generaciones de escritoras que se interesan en la literatura policial.

Si bien alcanzó su prestigio por este tipo de obras y no por su labor de crítica literaria, como ella deseaba, considero que se debe prestar atención en el conjunto de la obra de esta escritora a sus relatos no policiales, en los cuales se puede llegar a felices descubrimientos; pienso, por ejemplo, en esa bella historia de amor que es “El día estacionado”.

ELENA GARRO (1920)

LA SEMIÓTICA DE LA CULPA

ANA BUNDGARD

Arhus Universitet Dinamarca

La literatura femenina mexicana actual se inscribe en la tradición literaria del país no a través de la continuación, sino mediante la trasgresión y la ruptura, tanto en lo que a aspectos técnicos se refiere, como en lo que atañe a la modalidad discursiva que cada una de las escritoras elige para dar expresión a los planteamientos culturales, políticos, sociales, éticos o filosóficos que le preocupan. Sin olvidar las diferencias que existen, podría, sin embargo, hablarse de una poética común para el discurso narrativo de las escritoras mexicanas. Se trata de una literatura que por lo general somete a revisión crítica los valores establecidos en la sociedad patriarcal, global y localmente considerada, articulando en el discurso narrativo la problemática de la identidad nacional, la mexicanidad, con la de la identidad del sujeto-mujer en el contexto histórico de su país. Como intelectual y escritora, la mujer mexicana sigue la tradición de Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, quienes han investigado desde diversos ángulos de enfoque el conflicto entre mito e historia, entre estructura de pensamiento indígena y de pensamiento mestizo y ladino.

Como mujer, la escritora mexicana de hoy *se busca* a sí misma sin encontrarse nunca del todo, en el ámbito cultural que la rodea. Al vacío de ser mexicana, la mujer ha de añadir el vacío de no-ser-persona, de no tener identidad, en una sociedad patriarcal, cuyos parámetros la excluyen y marginan; en consecuencia, la escritora mexicana simboliza en sus textos de ficción el conflicto de querer ser mujer, sin tener que ser identificada con la Malinche traicionera, por culpable, o con la Guadalupe, limpia de toda culpa, por asexuada. La escritora mexicana actual señala que las raíces

del conflicto de ser mujer en una sociedad fuertemente patriarcal, como lo es la suya, se encuentran tanto en los mitos religiosos, como en los históricos y culturales; unos y otros, desde sus respectivos sistemas de representación, la marginan y discriminan. El panorama literario femenino es rico en México, sin embargo, tres escritoras son significativas en relación con la problemática que aquí nos ocupa: Rosario Castellanos, Elena Poniatowska y Elena Garro. Su discurso, como también su poética y su ética, es semejante. Otros nombres podrían ser añadidos: Inés Arredondo, Julieta Campos, María Luisa Puga, Luisa Josefina Hernández. Para todas ellas, aunque de forma muy especial para las tres primeras, la literatura es método de indagación y conocimiento y a la vez testimonio; la introspección, el análisis y la observación se entrecruzan en sus discursos y los personajes de ficción por ellas creados se escinden entre la opresión del sistema cultural que las rodea y el deseo de trasgredir las leyes de dicho sistema, transgresión que de forma inevitable desemboca en la culpa. Para estas tres escritoras, además, la literatura es un tributo solidariamente ofrecido a los marginados sociales, a los que padecen la historia sin hacerla, a los que pasivamente están sometidos a las estructuras culturales sin tener nunca acceso a la cultura.

La literatura actual mexicana escrita por mujeres, a pesar de su subjetividad, es subversiva, iconoclasta, y lo es desde la perspectiva del marginado, que por serlo, ve con óptica distinta a la de quienes detentan el poder, pues el marginado ve con más nitidez.

Elena Garro (1920) es una singularidad en el panorama literario mexicano, la trasgresora por excelencia, subversiva en su práctica vital y en la literaria. Garro es vanguardista y experimental, domina todas las técnicas narrativas y géneros, se inscribe en una tradición dada y rompe con las convenciones establecidas mediante un gesto irónico que en ocasiones raya con lo grotesco o esperpéntico. Lo experimental se manifiesta en todos los niveles del texto, pero es sobre todo en el nivel de enunciación donde los principios de su poética se imponen por originales; el perspectivismo, la ironía, la ambigüedad, son algunos de los recursos que utiliza la autora con miras a la elaboración de un 'contra-discurso polifónico de fuerte potencial crítico y analítico. Desde la enunciación, Garro desarticula la estructura básica del pensamiento occi-

dental; el binarismo. Desde la enunciación implícita de sus textos se des-dice, contra-dice, deniega o confirma el discurso explícito de los personajes de la acción desarrollada en el plano narrativo, produciéndose así un discurso a dos voces, ambigüo y complejo, que ha de ser descifrado en cada caso particular.

El realismo mágico, lo real-maravilloso, lo testimonial, lo fantástico clásico y moderno, lo gótico, éstos son algunos de los géneros o posiciones discursivas que Garro ha seguido con el único fin de parodiarlos o superarlos para crear algo nuevo, original. *Los recuerdos del porvenir* (1963), primera novela de Elena Garro, considerada por la crítica como una de las mejores novelas de la rebelión cristera en el periodo posrevolucionario, es, a mi modo de ver, una anti-novela de la Revolución, en la cual la Historia con mayúscula es sustituida por las historias singulares y personales de los habitantes de Ixtepec. Todos los acontecimientos de carácter político son dirigidos arbitrariamente por la lógica pasional, la sinrazón, de los que detentan el poder o de los que lo padecen. Irónicamente, el amor, la avaricia, la envidia, la culpa, el deseo de venganza, el miedo, las pasiones, son los verdaderos actores de la novela.¹

De la misma forma “La culpa es de los tlaxcaltecas”, primero de los cuentos que abre la colección *La semana de colores* (1964), desde el punto de vista formal es un relato realista-mágico llevado hasta sus más extremas consecuencias, pero la radicalización irónica de la que Garro se vale en este relato le permite yuxtaponer y contrastar en diálogo y de forma simultánea dos sistemas semióticos distintos, dos temporalidades y dos espacios o realidades difícilmente reconciliables. Por otro lado, el relato en sí, la anécdota que lo configura, es un anti-mito que irónicamente niega la interpretación mítica que los vencidos —tal y como se conoce por las crónicas, canciones, poemas y leyendas— han hecho de los acontecimientos que terminaron con la destrucción de Tenochtitlan. Laura, el personaje central, al des-andar el espacio temporal histórico, es una Malinche “al revés” que abandona el espacio sociocultural del México de los años sesenta para desaparecer en la nebulosa de un espacio mítico. Creo que este gesto irónico no se ha tenido en cuenta al analizar este relato de Elena Garro; insisto

¹ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, México, Lecturas Mexicanas, SEP, 1985.

en ello porque una relectura desde esta perspectiva le haría justicia, si no a la autora, sí a su discurso, que no es ahistórico, como suele señalar la crítica, sino todo lo contrario, como se verá más tarde, cuando se desarrolle el análisis de las transformaciones que experimenta el significante *culpa* según las configuraciones discursivas en las que esté inmerso.²

En *Testimonios sobre Mariana* (1981), Elena Garro utiliza la técnica testimonial con la aportación de “tres informantes” cuya función tendría que haber sido la de aclarar el enigma del “caso” Mariana, una “no-persona” que sólo existe en la medida en que sea recordada y figure en los discursos de los informantes. *Testimonios sobre Mariana* es un anti-testimonio, la técnica testimonial no conduce a un resultado satisfactorio, nada se aclara, porque la verdad no existe, ella es lo que de ella se dice. El testimonio no puede hablar de lo que no existe y Mariana no es más que un significante.³ Los ejemplos podrían multiplicarse, cada texto escrito por E. Garro expresa la burla de una convención literaria y el primero en salir burlado es el lector, cuyas expectativas convencionales no son satisfechas. Así también la novela *La casa junto al río* (1983) podría ser considerada una novela policiaca a la inversa, pues el detective, Consuelo, investigadora de las huellas de un pasado nebuloso, acaba siendo ella misma la víctima de los sucesos, el cuerpo del delito, por decirlo así.⁴

Elena Garro abandonó México a raíz de los acontecimientos políticos ocurridos en Tlatelolco-Plaza de las Tres Culturas, en octubre de 1968. Así, vivió un largo exilio voluntario y lleno de privaciones. Emmanuel Carballo, uno de los pocos intelectuales mexicanos que, a pesar de ese exilio de Elena Garro siguió teniendo contacto con ella, escribe lo siguiente en su obra *Protagonistas de la literatura mexicana*:

Elena Garro estuvo y está tan sola como un Presidente de México en los últimos días de su sexenio. Como a todas las personas que dicen en

² E. Garro, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en *La semana de colores*, México, Grijalbo, 1987.

³ E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, México, Grijalbo, 1981.

⁴ E. Garro, *La casa junto al río*, México, Grijalbo, Col. Autores mexicanos, 1982.

voz alta lo que piensan, la han condenado al ostracismo los acomodaticios que obtienen por su silencio o aceptación del *statu quo* un diez en conducta. Reprobado en estos menesteres, considero a Elena una correligionaria.⁵

Apoyándose en este hecho concreto del exilio, la crítica ha hecho hincapié en señalar un corte en la producción literaria de E. Garro, sosteniendo que hay dos periodos claramente marcados: el de la obra escrita en México y el de la de la obra escrita en el exilio. Las diferencias vendrían dadas en la temática y también en los géneros o técnicas preferidos por la autora según el periodo. Opinamos que este corte es artificial. El análisis minucioso de las obras de la autora que nos ocupa lleva a una conclusión muy distinta. Tomando en consideración toda la obra, no se puede hablar de cortes, sino de evolución, de transformación dialéctica y de constantes discursivas. Pues lo cierto es que un mismo hilo discursivo enlaza todos los textos de E. Garro, hilo que, independientemente de la técnica o de la forma empleada en la narración, insiste en yuxtaponer la presencia de dos dimensiones: lo empírico, lo registrable, lo manifiesto y visible, por un lado, y lo oculto, lo intuido, lo imaginado y no siempre revelado, por otro. Desde esta yuxtaposición de dos sistemas de pensamiento, se realiza en el discurso de E. Garro la crítica y análisis de los componentes materialistas, racionales y unívocos propios de la razón patriarcal. El hilo, pues, que engarza las piezas de cada texto lo constituye esta dualidad discursiva.

Partiendo de una visión mítica de la realidad —con lo cual no queremos decir que la visión de la autora sea mítica, tal y como lo ha postulado parte de la crítica académica—, Elena Garro, apoyándose en las interpretaciones de la realidad propias del sistema de pensamiento mítico, elabora su propio análisis crítico del pensamiento occidental racional, análisis que completa y desarrolla en sus últimas novelas donde establece una relación realmente sutil entre los planteamientos del pensamiento mítico-mágico, que ella utiliza en textos donde la ambientación cultural es prehispánica o indígena campesina, y los planteamientos básicos inherentes al pensamiento

⁵ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Lecturas Mexicanas, México, SEP, 1982, p. 512.

científico posmoderno. La fuerza irracional y trágica de destino y del azar, que en un contexto mítico-mágico paraliza al sujeto impidiéndole actuar libremente, es reabsorbida en una nueva categoría, la de lo absurdo o fatal, que parece ser la lógica que estructura y determina el desarrollo de los acontecimientos en los cuales se ven involucrados los personajes de ficción de las últimas novelas de Garro. Novelas estas que podrían ser clasificadas como pertenecientes al género de lo fantástico humano según la terminología de J. P. Sartre. Esta transformación procesual y dialéctica de lo mítico-mágico en lo fantástico moderno será expuesta analíticamente en las páginas siguientes mediante la descripción de lo que desde ahora denominamos: *migración discursiva del significante culpa*. Finalizada dicha descripción analítica, volveremos a la problemática de lo fantástico moderno, de importancia central para la comprensión de las últimas novelas de Garro.

La dualidad discursiva: el pensamiento mítico o fantástico moderno frente al pensamiento racional, se mantiene sin interrupción en el discurso implícito de todas las obras de Elena Garro. La culpa es el significante-eje en torno al cual giran todas las ficciones de dicha autora y a su vez es el significante mediador de las dos configuraciones discursivas que acabamos de mencionar. La culpa es un significante, por decirlo así, vacío, pues toma el significado que le asigna la enunciación del discurso en el que aparece inscrito. Para los personajes de ficción inscritos en la configuración discursiva mítico-mágica, la culpa es la causa de la *desdicha* y el desdichado es el desarraigado, el que ha sido marcado por un destino desde antes de su nacimiento, el que ha perdido la plenitud originaria que precede al tiempo histórico. El desdichado está condenado a recordar un pasado que sin interrupción se transforma en *futuro recordado*, en “recuerdos del porvenir”.

El desdichado vive en dos temporalidades, en dos espacios y memorias, escindido irreversiblemente entre la añoranza y la esperanza desesperanzada; sin conocer la causa de su culpa, la sufre pasivamente, como pasión. La desdicha como estado encuentra su redención en la vivencia del amor, instantes de plenitud en los que al desdichado se le revela en esplendor lo originario oculto y perdido; pero el desdichado no es más que un espectador pasivo de la plenitud revelada, al “recordar su futuro” repite compulsiva-

mente la experiencia de pérdida, y la angustia que acompaña a esta vivencia le impide actuar. El desdichado vive al margen de la historia, dividido entre un pasado no vivido y un futuro que se conoce de antemano. Sin asumir nunca la culpa, el desdichado vive muerto en vida, sin conciencia histórica, sin voluntad de “salvación”.

Los personajes de ficción a quienes Elena Garro inscribe en el discurso mítico no se incorporan a la historia, que para ellos sólo es la negación de un espacio originario pleno y natural. La estructura del pensamiento mítico se describe en los textos de Elena Garro de forma neutral pero con distanciamiento. En *Los recuerdos del porvenir*, donde la vivencia subjetiva de lo temporal prevalece sobre lo temporal objetivo o histórico, la ahistoricidad de Martín Moncada es criticada desde la enunciación irónica del pueblo de Ixtepec, que, como voz impersonal y colectiva a la vez, narra el inútil esfuerzo de Moncada por impedir que transcurra el tiempo, deteniendo todos los relojes a las nueve en punto de la noche o prescindiendo de los calendarios, porque le privan de la vivencia de un “tiempo interior”.

Elena Garro no glorifica a los personajes de visión mítica. El destino trágico del pueblo de Ixtepec es el resultado directo de su pasividad, de su no querer hacer o no querer decidir. Martín Moncada y Laura, la protagonista de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, olvidan voluntariamente la historia en espera del vacío de la nada: “...el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte un estado perfecto, el momento preciso en que el hombre recupera plenamente la otra memoria”.⁶ Así se expresa Martín Moncada, éste es su enunciado, no el de Elena Garro. El planteamiento de la autora es otro, su planteamiento aboga por la acción, por la fluidez del tiempo, por la vida y el amor, como se verá más tarde. Laura y M. Moncada, entregándose a la nada, se pierden en la noche de los tiempos, volviendo la espalda a la historia con sus conflictos. Sólo la memoria que de ellos se tenga les redimirá del olvido definitivo. No es Elena Garro, entonces, quien cree en el mito del “paraíso perdido”, ni es ella quien recrea dicho mito, sino los personajes por ella ideados y de quienes la autora se distancia irónicamente. Los desdichados, parece decir la enunciación implícita, son culpables

⁶ E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 33.

de su propia desgracia por carecer de voluntad de “salvación” y de rebeldía. Su desdicha es no tener destino, de ahí su tragedia. Destino entendido como finalidad, es decir, como proyecto de vida.

En sus textos Elena Garro teje y desteje su propio discurso, contradiciendo a sus personajes de ficción, ironizando las estrategias que ellos libremente buscan para solucionar el conflicto inherente a la dualidad cultural en la que vive el mexicano mestizo, siempre escindido entre dos estructuras de pensamiento y dos culturas. Ésta es precisamente la temática central del cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas”. Laura, la protagonista, desconoce su origen indígena y al principio del relato vive integrada en la dimensión cultural occidental propia de la ciudad de México en la década de los años sesenta. A través de tres experiencias de carácter fantástico, Laura recupera la memoria de su identidad indígena originaria. Ante la imposibilidad de armonizar o articular con equilibrio la simultaneidad de los dos espacios culturales en los que por azar se ve inmersa, Laura retrocede en el tiempo hasta reencontrarse con su origen y hacerse consciente de su traición: el abandono en que dejó a su gente y a su amante, quien por tres veces consecutivas intenta retenerla. Laura se reintegra a su cultura refugiándose en un espacio indiferenciado, sin contradicciones, fuera del tiempo histórico, espacio mítico “donde el tiempo y el amor son uno solo”. En el marco de un diálogo, que tiene más de confesión y de justificación que de diálogo propiamente dicho, Laura se desculpabiliza ante su criada Nacha, de quien espera comprensión y apoyo, antes de tomar la decisión definitiva y romper con los contratos sociales que la atan. El tiempo histórico es sustituido por un tiempo cíclico, mítico, y en ese espacio y tiempo desaparece Laura redimida por el perdón y el amor del marido-primo.

Laura se inscribe en la interpretación mítica de la destrucción de Tenochtitlan, interpretación que colectiviza la culpa de la derrota en el pueblo tlaxcalteca. El discurso de Laura: “la culpa es de los tlaxcaltecas” sirve de título al relato, pero entre el título y el enunciado de Laura está la brecha de una enunciación implícita que niega las palabras de Laura. Ella se dice no culpable y al hacerlo niega su estatuto de sujeto histórico responsable de una elección voluntaria y por eso mismo culpable. La enunciación implícita es irónica y apunta a la falta de adecuación que evidentemente existe

entre los actos de Laura y sus palabras. La culpa es de Laura, pero ella no la asume y busca refugio en la nebulosa de un espacio mítico: “Yo digo que la señora Laurita no era de este tiempo, ni para este señor”, dice Nacha después de la desaparición de su señora. A Laura la redime el amor de un “señor” que no utiliza la represión ni el poder, pero la redención por amor y poesía sólo es posible en los umbrales del tiempo histórico.

En los umbrales de la Historia, en una especie de intersticio, ahí se encuentra el espacio reservado para los elegidos. Seres no “contaminados” por la desdicha, seres desmemoriados que aman a quienes les aman y que siembran a su paso la ilusión y la libertad, criaturas maravillosas capaces de hacer milagros, su presencia hace fluir el tiempo petrificado. Estos seres maravillosos —y la obra de Elena Garro ofrece ejemplos significativos— viven fuera del tiempo de los relojes y calendarios, conocen la experiencia del instante pleno, infinito y puntual. Estos seres, que cambian la marcha rutinaria de los acontecimientos cotidianos, son objeto de envidia, en ellos recae la culpa, son los in-culpados. Julia, la protagonista de la primera parte de *Los recuerdos del porvenir*, amante del general Rosas; Felipe Hurtado, el hombre de teatro que llega a Ixtepec y, en cierto modo, Nicolás Moncada e Isabel Moncada, son ejemplos de esos personajes marcados por el estigma del amor. Tienen algo divino, ningún contrato social les ata, como tampoco se sienten atados a un espacio determinado. Son seres fronterizos que siempre están en camino, seres que sueñan su destino, poetas e ilusionistas y cuyo origen es en ocasiones una incógnita. Para ellos no hay lugar en el mundo y se esfuman de forma tan inexplicable como lo es también su aparición:

La noticia de la llegada del extranjero corrió por la mañana con la velocidad de la alegría. El tiempo, por primera vez en muchos años, giró por mis calles levantando luces y reflejos en las piedras y en las hojas de los árboles; los almendros se llenaron de pájaros, el sol subió con delicia por los montes y en las cocinas las criadas comentaron ruidosas su llegada. El olor de la tisana de hojas de naranjo llegó hasta las habitaciones a despertar a las señoras de sus sueños inhábiles. La inesperada presencia del forastero rompió el silencio. *Era el mensajero, el no contaminado por las desdichas.*⁷

⁷ *Ibid.*, p. 63.

Así dice la voz anónima y colectiva del pueblo de Ixtepec, al presentar a uno de esos seres dichosos mensajeros del amor. Y paralelamente a Felipe Hurtado, Julia, su amada, es la encarnación de la belleza, brillante y líquida como una gota de mercurio. En los textos primeros de Elena Garro el amor es el motor de la historia. Se le revela al ser humano sólo en un instante de plenitud. Al manifestarse el amor, el tiempo se suspende y todos los mecanismos del poder son derrocados. Sólo así se explica la rara escena de realismo mágico, casi esperpéntica, en la cual Felipe Hurtado y Julia huyen ante la presencia de sus perseguidores sin que ninguno de ellos pueda intervenir, porque, en este contexto discursivo, el mensajero del amor es por principio invulnerable. El mensajero, incursiona en la historia, la cambia de forma irreversible y desaparece.

Ante la presencia del amor absoluto, la desdicha de los que se ven privados de él se subraya. Frente a la evidencia del amor, el poder político, el económico y social pierden su significado. El amor es la contrapartida del poder, es fuente de vida, principio subversivo. Paradójicamente el amor en la mayor parte de las ficciones de Elena Garro redime al sujeto, porque le hace caer en la culpa, la cual posibilita la transformación de lo mítico en lo histórico; es decir, mientras que el amor está ubicado en una especie de umbral, en una zona de pasaje, la culpa, por el contrario, incorpora al sujeto a la historia. El amor es por lo tanto ambiguo: salva y condena. La piedra en la que se ha convertido la trasgresora, Isabel Moncada, lleva la siguiente inscripción: “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. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos”.⁸

André, uno de los tres informantes ficticios de la obra *Testimonios sobre Mariana*, dice haberla salvado por amor:

La guardé contra mi pecho, le dije que mi amor era una poderosa red que la salvaba de cualquier caída [...] Ella se acurrucó sobre mi pecho y se quedó silenciosa y quieta como una paloma que vuelve a su

⁸ *Ibid.*, p. 295.

cornisa. Ahora Mariana formaba parte de mí mismo, estábamos hechos de la misma piedra, de la misma sangre y ambos éramos el mismo paisaje.⁹

El amor rescata al sujeto del olvido y de la disolución en la nada, hace al sujeto consciente. Para Elena Garro el amor da identidad, no es un sentimiento romántico, atemporal, el amor más bien es una acción ética, un sentimiento de solidaridad, una suerte de fuerza vital que modaliza al sujeto con un querer-hacer en la dimensión histórica. Este planteamiento se encuentra desarrollado de forma especial en las últimas novelas de la escritora.

Siguiendo ahora el decurso del significante *culpa*, éste adquiere un nuevo contenido semántico al ser inscrito en la configuración discursiva que da cuenta de los procesos históricos. Los personajes de ficción creados por Elena Garro adquieren conciencia histórica por medio del ejercicio de la voluntad, de un *querer ser culpables*. Este querer, que es consecuencia de amar, implica libertad de elección y responsabilidad por parte del sujeto. Ser libre en este contexto es ser responsable; ahora bien, el ejercicio de la libertad no carece de riesgo: toda acción libremente ejecutada supone en principio la posibilidad de culpa o de equivocación, parece decir la enunciación implícita. Para los personajes de ficción que superan la inscripción en el universo discursivo mítico, la culpa tiene una génesis concreta; para dichos personajes la culpa es una praxis, una acción, que, arrancando de ellos mismos, repercute en los demás. La culpa desde esta perspectiva no es una acción individual, sino social. El sujeto que cae en culpa es consciente de que no hace lo que debe frente a los demás, su acción está ligada al entorno cultural; lo que el sujeto hace para sí puede ir en perjuicio de los otros miembros del grupo, es decir, privarles de bien, producirles daño. La experiencia de la culpa es personal, su origen, en cambio, es social. La acción que desemboca en culpa depende de una decisión por parte del sujeto, por eso la decisión de actuar puede ir seguida de un sentimiento de angustia relacionado con el hecho de tener que elegir, o de haber elegido, una posibilidad entre muchas. El objetivo de la culpa es realizar la trasgresión

⁹ E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, pp. 338-339.

mediante la acción; ahora bien, para que exista una trasgresión se requiere la existencia de normas precisas, de leyes o principios establecidos de antemano y reconocidos por la comunidad en la cual recae la acción del culposo.

Mi postulado es, pues, contrario a lo que hasta ahora se venía afirmando. El análisis del discurso y de la enunciación de las obras de Elena Garro demuestra que la culpa —significante central en los relatos de la escritora— no ha de ser interpretada como castigo. Mientras que para los personajes creados por Garro la culpa es un pesar, una pesadumbre, para el sujeto de la enunciación implícita, por el contrario, la culpa es el resultado de una acción de protesta voluntaria. La enunciación implícita advierte entre líneas y silencios que hace falta un cierto grado de independencia, madurez y valentía para realizar una acción que necesariamente va a implicar desestima, rechazo y soledad por parte del grupo frente al sujeto culposo. Caer en la culpa es trasgresión, ruptura. En los textos de Elena Garro, el sujeto culposo, casi siempre mujer, se redime mediante la acción trasgresora, es decir, que el discurso de Elena Garro, el que reconstruimos por medio del análisis, funciona como contradiscurso en relación con las estrategias propuestas por las estructuras del pensamiento patriarcal tradicional.

La culpa parece así ser un mal inevitable para todo individuo que desee alcanzar el estatuto de sujeto. Los personajes femeninos que asumen la culpa entran en un tiempo y en un espacio distintos a los del grupo o colectividad cultural en la que dichos personajes están ubicados. Isabel en *Los recuerdos del porvenir* y Mariana en *Testimonios sobre Mariana*, son dos claros ejemplos de lo expuesto.

Isabel Moncada, marcada por el destino ya antes de nacer, es un ser rebelde que actúa según su propio deseo y que por eso parece predestinada a una catástrofe definitiva. Isabel es un ser trágico que decide, elige y muere a consecuencia de su propia elección, se convierte en piedra, simbólicamente petrificada, termina, por así decirlo, en piedra enamorada. Martín Moncada, desde su mundo irreal, expresa el temor a la condenación de su hija a quien compara con un aerolito, masa mineral en la que se funden en movimiento, la luz, el fuego y la inmovilidad eterna de la muerte:

Le llegó certera la angustia de Isabel. Félix y su mujer, obstinados y quietos junto a sus quinqués, parecían desconocer el peligro: Isabel podía convertirse en una estrella fugaz, huir y caer en el espacio sin dejar huellas visibles de ella misma, en este mundo donde sólo la grosería de los objetos toma forma. “Un aerolito es la voluntad furiosa de la huida” se dijo, y recordó la extrañeza de esas moles apagadas, ardiendo en su propia cólera y condenadas a una prisión más sombría de la que habían huido. “La voluntad de escaparse de Todo es el infierno”.¹⁰

Martín Moncada niega que su hija, Isabel, tenga posibilidad de libre elección y prevé el final trágico de Isabel, quien antepone la elección libre a la nada indiferente en la que desaparecen los no rebeldes. Isabel actúa y con ello se rebela contra las leyes establecidas por el grupo social y familiar, rebelándose a su vez contra el destino, la predestinación, de la que es portavoz su padre. Su trasgresión es doble y ello la salva de caer en el olvido. Su historia queda memorizada para siempre en la inscripción de la piedra en la que se convirtió Isabel como resultado de su culpa:

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. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos.*¹¹

Este texto-inscripción recoge en esencia el pensamiento de Elena Garro. En el espacio histórico la culpa es una pasión, como lo es el amor, el sujeto de la pasión-culpa es simultáneamente objeto de ella; voluntariamente la busca, quiere ser culposo y transgredir las normas, pasivamente es seducido, absorbido por su atracción, hasta tal extremo —y éste sería otro ejemplo más de las inversiones lógicas que caracterizan el discurso de E. Garro— que Isabel no se arrepiente de su acción, es decir, de su culpa, sino de la instantánea debilidad que la llevó a apartarse de su proyecto inicial: “... me

¹⁰ Elena Garro, *Los recuerdos de porvenir*, p. 30.

¹¹ *Ibid.*, p. 295.

arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia”.

De todo lo hasta aquí expuesto se deduce que sería difícil sostener que la narrativa de Elena Garro niegue la historia como “medio para que ella y sus personajes puedan sobrevivir en un mundo conflictivo”, así afirma la investigadora Yvette Jiménez de Báez en su excelente artículo “La narrativa femenina en México”.¹²

El discurso implícito en la narrativa de Elena Garro más bien parece sostener lo contrario; el mensaje sería en nuestra opinión el siguiente: sólo mediante la culpa asumida, sólo a partir de la trasgresión llevada hasta sus últimas consecuencias, adquiere el individuo estatuto de sujeto histórico. La historia es en este contexto un proceso dialéctico que implica la ruptura con el sistema de convenciones establecidas.

Los textos de ficción escritos por Elena Garro tienen en la mayoría de los casos el carácter de ser testimonios, confesiones de personajes que se encuentran disgregados de su grupo debido a la peculiaridad de su culpa. El culpable encuentra alivio en la confesión de los hechos, en el testimonio de esos mismos hechos. Al lector le corresponde emitir el juicio definitivo. ¿Quiénes son realmente los inocentes? ¿Quiénes son los culpables? Esta interrogante queda en el aire una vez terminado el relato-testimonio del pueblo de Ixtepec, por ejemplo. En el caso de *Testimonios sobre Mariana* la pregunta sobre cuál ha sido la culpa de la protagonista queda sin resolver. Augusto, Vicente, André, Gabrielle, todos ellos han cometido una injusticia contra Mariana y ella se venga con el suicidio. Mariana no tiene voz propia, sus “informantes” hablan de ella, hablan sobre ella, como si de un tema impersonal se tratara, pero Mariana parece escabullirse de los informes para refugiarse en la enunciación implícita de la novela. Desde la enunciación se le pide justicia al lector, quien en definitiva ha de desentrañar si se trata de una ficción o de un testimonio, de un recuerdo o de un ensueño. El lector es quien decidirá en qué medida son justas las convenciones sociales y los valores morales propios de ciertos sectores burgueses e

¹² Yvette Jiménez de Báez, “La narrativa femenina en México”, en Aralia López González, A. Malagamba y Elena Urrutia (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, Tijuana. El Colegio de la Frontera Norte, 1988, p. 96.

izquierdistas entre quienes se desenvuelve la vida del personaje, Mariana. La culpa mayor parecen tenerla aquellos que distorsionan la imagen de Mariana guardada en la memoria de sus amigos, pues según la enunciación implícita, sólo la memoria y el amor salvan al sujeto de la disolución en la nada: “Cambiar la memoria para destruir una imagen es tarea más ardua que destruir a una persona. Una sombra no proyecta sombra y el nombre de mi amiga sólo evoca oscuridad. No entiendo el temor de Augusto. *El olvido es un dejar de ser.*”¹³

Refiriéndose a esta novela, Elena Garro ha declarado lo siguiente:

Creo que el personaje Mariana no es tampoco víctima de nadie sino de su propio ahistoricismo. En este sentido puedes muy bien decir que la pequeña burguesa Mariana es Elena Garro. Me jacto de decir lo que pienso y de afirmar lo que escribo.¹⁴

Si realmente ésta es la idea central en el discurso de Elena Garro, lo cual, por lo demás es demostrado claramente en la novela, la mayor culpa de ser humano no estaría en el hecho de haber nacido, sino en el hecho de vivir fuera del tiempo, la mayor culpa sería la de no integrarse al proceso histórico, buscando refugio en lo imaginario. Gabrielle sostiene esta opinión al decir de Mariana lo siguiente:

Mi amiga carecía de sentido histórico. En el mundo moderno no quedaba lugar para sus gustos, su fantasía, su ocio, sus supersticiones y sus creencias. El mundo se preparaba para los grandes cambios sociales y ella permanecía aferrada al juego de la imaginación. Sus valores, sus defectos, su personalidad misma, pertenecían al pasado y estaba condenada a desaparecer.¹⁵

Mariana, como Laura, soslaya la culpa viviendo como si no fuera culpable y responsable de sus actos. Laura niega su responsabilidad y culpa, al hacer su “confesión” a Nacha; Mariana calla, no tiene acceso a la palabra; las dos, Laura y Mariana, retroceden en el

¹³ E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 123.

¹⁴ E. Carballo, *op. cit.*, p. 515.

¹⁵ E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, p. 128.

tiempo, ficcionalizan su vida para librarse de la angustia de una posible culpabilidad. Ambos personajes borran los límites entre la realidad y la ficción, entre la realidad y el ensueño, se apartan de todo proyecto existencial, como si vivieran fuera del tiempo y hubieran entrado en un estado de inocencia absoluta para derrocar lo racional y el poder desde ese espacio fronterizo y periférico, lugar de no-poder. Isabel Moncada, por el contrario, se enfrenta cara a cara con las contradicciones propias de la dimensión histórica, las asume, hace una elección, reconoce su culpa y se reconoce como ser-abyecto sin arrepentirse de la decisión por ella tomada. Isabel es un sujeto con conciencia histórica, con voluntad de acción; es, opinamos, el personaje que mejor transmite la poética de Elena Garro.

Cerramos en parte la problemática de lo que en el marco de este trabajo hemos denominado *migración discursiva del significante culpa*, para ocuparnos a continuación del desarrollo del planteamiento que ya se ha introducido y que tiene que ver con la transformación procesual de la configuración mítico-mágica en la de lo fantástico moderno de signo humano, tal y como se manifiesta en las últimas obras de la escritora que aquí nos ocupa. Como ya se ha dicho, consideramos artificial y no pertinente la división de la producción de E. Garro en dos periodos claramente diferenciados. Insistimos, en cambio, en subrayar que el discurso implícito de los primeros cuentos coincide básicamente con el de las últimas novelas; lo nuevo son las técnicas narrativas y los géneros en los que Elena Garro expresa su cosmovisión. El conflicto derivado de la inscripción del sujeto en lo histórico o de su inscripción en lo mítico, sigue siendo central en la novela *La casa junto al río* (1983); lo que sí parece haberse intensificado en este texto es la presencia absoluta de una lógica del absurdo que dirige y estructura los procesos históricos de los personajes. Lo mítico-mágico, sin desaparecer del todo, se ha ido transformando en las últimas obras de Elena Garro en lo fantástico de tinte absurdo y kafkiano, un absurdo que, dejando de lado la indagación de realidades trascendentes, centra su interés en la descripción de las condiciones del ser humano socialmente marginado, del ser humano definitivamente abyecto, del ser errante, la “no-persona” que se halla en la periferia de lo que constituye

el centro del poder social y económico en las sociedades desarrolladas de los países capitalistas modernos.

La novelística más reciente de E. Garro sitúa a sus personajes en ambientes urbanos cosmopolitas, donde la marginación, la soledad y la miseria predominan. Estos personajes, seres degradados y desclasados, llevan el estigma de la desgracia. La culpa parece haberse interiorizado en ellos, y la padecen y actúan desde un sentimiento solidariamente compartido. El significante *culpa* adquiere en este contexto discursivo nuevos significados; el ser marginado y errante del mundo moderno tiene puntos de contacto con el desdichado que hemos analizado al hablar de la dimensión mítico-mágica, como aquél es un desarraigado, un expulsado. La diferencia estriba en que el desarraigado de las sociedades modernas, tal y como es representado en los últimos textos de E. Garro, sabe cuál es la causa de su mal, sabe que la causa es social y que su condición de ser abyecto procede de su propia rebeldía frente a todo sistema establecido por la ley patriarcal.

Ahora bien, la culpa interiorizada convierte a estos personajes en paranoicos. En la novela *Andamos huyendo Lola*¹⁶ por ejemplo, un dinamismo paranoide despierta la sospecha que parece ser la forma básica de intercambio social entre los entes de ficción que pululan por la novela, perseguidos todos ellos por una instancia totalizadora y despersonalizada. Dos de los personajes centrales, Lelinca y su hija Lucía, son acosados por un destino que todo lo sabe y ve y que, sin embargo, no les priva de la capacidad de actuar. Ese "otro" desconocido, pero siempre presente, es una especie de ojo totalizador que identifica al mirar. La vergüenza de ser sorprendido por la mirada totalizadora establece lazos de comunicación entre todos esos extraños personajes perseguidos sin razón por un destino absurdo, pero real, por ser verdadero para cada uno de ellos. De forma inesperada y grotesca ese sentimiento de persecución, que obliga a los personajes a sobrevivir huyendo, es lo que los salva e impulsa a actuar.

En las últimas obras, E. Garro transforma los componentes discursivos propios de la configuración mítico-mágica y les da nuevos significados con el fin de radicalizar la crítica del sistema patriarcal

¹⁶ Véase E. Garro, *Andamos huyendo Lola*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

en las sociedades modernas. Los componentes sagrados del discurso mítico han sido sustituidos por otros que desempeñan las mismas funciones estructurales. El destino, que en el ámbito mítico marca trágicamente a los personajes, es desplazado por una absurda lógica de lo fatal, que dirige y estructura los procesos sociales e históricos con precisión matemática. En sus últimas obras E. Garro, siempre desde la perspectiva de crítica de la razón patriarcal, transforma componentes del pensamiento mítico en componentes o categorías del pensamiento científico moderno, distanciándose de los propios postulados "científicos" desde una enunciación irónica.

Desde el punto de vista formal, la técnica o poética de lo real-maravilloso empleada en las obras de ambientación mexicana, que había sido muy adecuada para simbolizar el conflicto cultural relacionado con la simultaneidad de mito e historia, es sustituida por la técnica o la poética de lo fantástico moderno que es más adecuada para simbolizar artísticamente la presencia de lo absurdo o de lo fatal en las estructuras del pensamiento moderno. La yuxtaposición de los discursos del amor y del poder, que es característica en obras como *Los recuerdos del porvenir* o en *Testimonios sobre Mariana* también se encuentra en novelas más recientes, pero el contenido semántico de los significantes amor y poder ha cambiado; en muchos casos se ironiza sobre los dos conceptos. El poder ha perdido su base real o concreta y se ha transformado en una fuerza anónima, más bien en una lógica absurda que dirige el ocurrir de los acontecimientos en los que están involucrados los personajes de la ficción. Es un poder "sin rostro", especie de ley arbitraria y cruel, sin embargo, burlable. Los personajes de *Andamos huyendo Lola*, por ejemplo, sufren la marginación social por haberse rebelado en un pasado no muy lejano contra las estructuras de poder, social, en unos casos, político, en otros. Lo grotesco salta a la vista, entre la infracción y el castigo no hay proporción. Los marginados son perseguidos como si se tratara de criminales de alto nivel, pero sus actos de delincuencia o de rebeldía han sido mínimos. De ahí lo grotesco, lo esperpéntico del discurso irónico. Lo doméstico y la conspiración de carácter internacional se sitúan al mismo nivel.

El amor, en las obras últimas de Garro, parece haberse transformado en una relación ética de solidaridad. En este sentido, el

potencial crítico y analítico del discurso de E. Garro es de tener en consideración. La propuesta del discurso irónico que encuentra expresión en estas obras es sumamente radical. La desarticulación del sistema patriarcal, según esta propuesta, sólo parece ser posible desde la ruptura definitiva con el paradigma básico propio del pensamiento racional. La ruptura es posible como ficción irónica o grotesca, no como hecho real. La ficción permite que el proyecto se realice simbólicamente. La crítica al racionalismo y a la razón patriarcal, que es hilo conductor del discurso ficcional de Garro, se realiza desde diversas perspectivas y mediante la utilización de distintas técnicas narrativas. Al proceso de radicalización ideológica de la escritora corresponde un proceso de radicalización formal. Las obras más recientes —prescindimos de *Y Matarazo no llamó*, pues aunque fue publicada en 1991 había sido escrita en 1960— se inscriben en la tradición carnavalesca popular que tiene fuerte tradición en México con Juan José Arreola como su mejor exponente.

No hay cortes en el discurso ficcional de Garro; el humor, la ironía, el distanciamiento y el perspectivismo son constantes en toda su obra. Los planteamientos temáticos de su narrativa son serios, pero el enfoque y la enunciación van siempre acompañados de un tono juguetón, revoltoso, desenfadado, que inscribe al lector en los textos con una dialéctica muy particular. Elena Garro parece querer recordarle siempre a su lector que la literatura es literatura, es decir, creación artística y juego de palabras. Desde la literatura, ella analiza mediante la caricatura los sistemas de pensamiento que operan en diversas culturas o sociedades. Elena Garro describe el estado de las cosas, pero con un guiño humorístico le advierte al lector que no espere que la literatura dé soluciones a los planteamientos de carácter político o social, porque ésa no es la función de la literatura de ficción.

Los enfoques ideológicos no serán adecuados para aproximarse a la obra de Elena Garro. Cada una de sus obras supera a la que le precede, aclarando y confundiendo al lector, lo cual quizá lo haga la autora no tanto por el lector, sino por ella misma —pues la ficción parece ser en su caso el mejor método para poner orden a las ideas—, dialogando con un entorno siempre cambiante, buscándole el revés a las cosas y a la realidad, intuyendo siempre la posibili-

dad de una aproximación mejor o más adecuada, porque las realidades son múltiples y cambiantes como en un juego de espejos. Lo original es que su perspectiva y enfoque crítico son propios de quien observa, describe y narra desde la periferia, desde lo fronterizo o marginal, espacio que habita el rebelde, el pícaro moderno. Mantenerse al margen parece ser la estrategia propuesta por la escritora, para no ser absorbida por la seducción del poder y de las normas vigentes en el sistema patriarcal. En *Andamos huyendo Lola*, la autora juega con la ficción de una posible alternativa liberadora: lo marginal como principio de organización social y la subversión generalizada como norma de conducta frente a unas estructuras de poder que impiden las relaciones intersubjetivas basadas en el comportamiento ético y solidario. *Andamos huyendo Lola* ofrece con buena dosis de humor la visión imaginaria de lo que podría ser un mundo “al revés”, organizado desde lo marginal. En ese mundo de ficción, la culpa parece ser la única posibilidad de “salvación” y de liberación, con lo cual Elena Garro rompe de forma muy radical y grotesca con los sistemas de representación convencionales propios de la razón patriarcal.

Sé culpable y sobrevivirás, parecería ser el lema final de la escritora.

ENTRE EL PODER Y LA GLORIA:
DISYUNTIVA DE LA IDENTIDAD FEMENINA
EN *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR*

MARTHA GALLO
University of California, Santa Bárbara

ENTRE EL PODER Y LA GLORIA

Los recuerdos del porvenir de Elena Garro,* narra la metamorfosis de Isabel Moncada en “piedra aparente”, “encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo” (p. 9).

Ya el título de la novela plantea una especie de simetría espejular temporal en esos recuerdos que, desde el otro lado del espejo, la memoria mira como hacia un pasado que es sin embargo también (y a la vez) futuro, un “porvenir [que] era la repetición del pasado” (p. 163), “un futuro que [Isabel] recordaba con lucidez” (p. 162); como su padre, Martín Moncada, recuerda su propia muerte: “La vio muchas veces ya cumplida en el pasado y muchas veces en el futuro antes de cumplirse” (p. 83), su hermano Nicolás también “recordaba su futuro y su futuro era la muerte en un llano de Ixtepec” (p. 266; referencias semejantes en pp. 207, 225, 253).¹

Entre las dos partes en que se divide el texto de la novela, los personajes se encuentran en parejas de una relación simétrica (espe-

* Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, 1963. En adelante, las referencias a esta obra se citarán con la página entre paréntesis y las siglas *RP*.

¹ Jean Franco, refiriéndose a esta novela de Garro: “The novel is structured like a double sided mirror. We look into one side and see a projection of the fairy prince and the happy ending. We look into the other and see the dark fairy tales, the one with the bitter ending.” Esta estructura espejular tiene además profundas raíces y ramificaciones en el sentido de la novela. Jean Franco, *Plotting women*, Nueva York, Columbia University Press, 1989, p. 135.

cular), aunque, como se verá, con sustituciones e inversiones que sugieren un reflejo anamórfico revelador de figuras y sentidos ocultos. Así, en la primera parte se encuentra la pareja formada por el general Francisco Rosas y Julia Andrade, y en la segunda la de Rosas con Isabel en el lugar de Julia. Pero mientras en la primera Rosas ama a Julia sin ser correspondido, en la segunda él se ha convertido en el objeto del deseo de Isabel, aunque tan elusivo e imposible como lo era Julia para Rosas:

Rosas (s) — Julia (o)

Rosas (o) — Isabel (s)

A su vez, la relación Isabel-Nicolás guarda una cierta simetría con la que tienen en la primera parte Julia y Felipe Hurtado (el hombre a quien Julia ama y con quien huye), aunque no son precisamente idénticas, pues entre Isabel y Nicolás existe un lazo familiar que prohíbe la relación amorosa.

Julia (s/o) — Felipe (s/o)

Isabel (s/o) — Nicolás (s/o)

En ninguna de estas dos parejas se plantea una separación de roles entre sujeto y objeto; en el caso de Isabel-Nicolás, éste figura (como lo han señalado ya varios críticos) la versión masculina de Isabel, poniéndose así de manifiesto una unidad andrógina que se encuentra en cambio velada en la relación Julia-Felipe; a su vez, el virtual (e imposible) lazo amoroso en la pareja Isabel-Nicolás se revela a la luz de la relación Julia-Felipe: de esta manera, las dos parejas en simetría complementan mutuamente su significación.²

² Ambas presentan en rasgos complementarios esa primera etapa, prehistórica o arcaica, en la que según concuerdan diferentes teorías psicoanalíticas, en versiones más o menos divergentes pero siempre a partir de Freud, el yo no diferencia todavía los rasgos sexuales masculino y femenino. No es mi intención aplicar teorías; me limito sólo a señalar coincidencias y paralelismos que presenta el texto de Garro con estas interpretaciones. Así, por ejemplo, desde Freud se habla de la conciencia de castración (en la mujer) y del miedo a la castración (en el hombre) que al salir de esta etapa opera de diferente manera en el hombre y la mujer para llevarlos a asumir su respectivo sexo. Yo prefiero considerar a partir de este estadio de indiferenciación la toma de conciencia en la futura mujer de los privilegios masculinos (sobre todo el poder) que coincide con la famosa y discutida (y discutible) envidia del falo propuesta por el psicoanálisis. Véase Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, París, De nôel, , 1983. Luce Irigaray, *Speculum of the other woman*, Nueva York, Corneli University Press, 1985. Jacques Lacan, *Esrits*, París, Seuil, 1966.

Como lo muestran las oposiciones y simetrías señaladas, el conflicto se centra en Isabel: su amor por Rosas se opone a su lealtad y amor filial, puesto que Rosas, como representante del poder, es responsable de la muerte del hermano de Isabel, Nicolás, que se ha rebelado contra el poder. Comparando a Isabel con Julia, si en Isabel su atracción hacia Rosas resulta conflictiva, Julia en cambio lo rechaza para unirse con Felipe.

Esa atracción de Isabel por Rosas (quien además es siempre el sujeto del poder) supone entonces en ella la ruptura de la indiferenciación arcaica masculino/femenino (su separación de Nicolás), y el tratar de asumir su rol de mujer en la búsqueda de su complemento masculino.³ El deseo de Isabel presenta sin embargo rasgos de la otra cara del amor, el poder: las características del objeto que escoge lo hacen suponer.⁴ Y si Rosas se presenta entonces como sustituto de la figura paterna, Julia, con sus rasgos de misterio y seducción típicos del eterno femenino, puede considerarse un sustituto de la figura materna, cuyo lugar Isabel intenta ocupar (ella misma lo dice con vehemencia: “¡Yo quisiera ser Julia!”, p. 95).

El conflicto de Isabel consiste en la imposibilidad de conciliar, por un lado, la ruptura de la indiferenciación andrógina arcaica (ruptura simbolizada por la muerte de Nicolás) como primer paso para llegar a asumir una identidad femenina, y por otro lado, la búsqueda del complemento masculino en el cual afirmar esa femi-

³ En relación con las teorías citadas Luce Irigaray, *op. cit.*, refiriéndose a la relación hermano-hermana según la considera Hegel en su comentario sobre la figura de Antígona: [...] “it is the delusion of a *bisexuality* assured for each in the connection and passage, one into the other, of each sex. Yet both sexes, male and female, have already yielded to a destiny that is different for each [...] the brother is for the sister that possibility of recognition of which she is deprived as mother and wife, but [Hegel] does not state that the situation is reciprocal.” (p. 217) Dice además Irigaray que la mujer sirve para duplicar al hombre, pero de una manera diferente (p. 235). Una conclusión que me parece interesante en la lectura de Irigaray, sería que el deseo de la mujer busca al otro en sí misma, mientras que el deseo del hombre se busca a sí mismo en el otro; pero esto va más allá del tema aquí propuesto.

⁴ Jean Franco, *op. cit.*, postula que Isabel desea sobre todo el poder que Rosas representa. Por otro lado, es difícil que el amor, si se plantea como dualidad, no se contamine con ese reverso del amor, el poder.

nidad. El proceso no puede llevarse a cabo en Isabel, y esa imposibilidad está figurada por su metamorfosis en “piedra aparente”, como luna especular sellada que encerrara reflejos virtuales sin un lugar donde ocurrir, vale decir, sin presente.

¿Por qué esa imposibilidad? ¿Por qué ese castigo y por qué la culpa, si la hay?

Fundamentalmente, la ruptura de la unidad andrógina arcaica está presentada en RP como la desintegración de ese amor perfecto, sin conflictos, sin diferenciación de los roles de sujeto y objeto (Julia-Felipe/Isabel-Nicolás), contrapuesto al amor que en la separación de roles presenta la otra cara, el poder.⁵ Y si esa unidad edénica resulta imposible (la pareja Julia-Felipe tiene sólo una existencia mítica, en la imaginación y tradición de la gente), también el objeto del deseo de Isabel lleva en sí su propia negación, pues en Rosas el poder se da con signo negativo: como impotencia de alcanzar el objeto de su amor (Julia), como impotencia para alcanzar el objeto (negativo) de su poder (evitar la muerte de Nicolás).

Puesto que en toda sociedad humana masculino y femenino se definen por relación mutua, el proceso de identidad no se realiza en Isabel porque esa identidad depende de la del objeto de su deseo, es función de la de su complemento masculino, que tampoco se realiza.⁶

Es curioso, además, señalar que en la especie de epitafio escrito sobre la piedra en la que se ha convertido Isabel (en palabras que la testigo de su metamorfosis, Gregoria, le atribuye), Rosas aparece como responsable de la muerte de Nicolás, aunque la culpa y el castigo los asume Isabel:

⁵ Tengo en mente el análisis del poder que hace Foucault, y los comentarios de Deleuze en su libro, *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 1987. Según Deleuze, para Foucault, el poder es una relación de fuerzas, sin centro en ningún sujeto. Como fuerza reactiva, el poder separa de sí misma a la fuerza activa (el amor), vale decir, es su reverso negativo (p. 98 y *passim*).

⁶ Aclaro, e insisto, no quiero decir con esto que la identidad de la mujer esté necesariamente subordinada a la del hombre, sino que existe una relación mutua entre ambas. Lo cual parece demasiado obvio.

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. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos (p. 295).

Podría ponerse en duda la exactitud de estas palabras, pues en el desarrollo del argumento de la novela no se ve cómo Isabel haya causado la muerte de sus hermanos, ni tampoco que sea Rosas quien los haya matado, por lo menos a Nicolás, puesto que por el contrario intenta salvarlo. Esto, si se considera el nivel superficial de la anécdota. Pero si se interpreta esta anécdota como figura del proceso de identidad de Isabel, la muerte de Nicolás simboliza, como ya he dicho, la ruptura de la indiferenciación andrógina arcaica: de esto es culpable Isabel; y el objeto de su deseo (Rosas, el poder) en cierto modo causa esa muerte, o se corresponde con ella. La culpa es sin embargo necesaria, en el sentido de inevitable o ineludible, vale decir, en el sentido de la *ubris* trágica.⁷

Como castigo (también necesario), Isabel queda petrificada entre dos carencias: una gloria imposible (la salvación de Nicolás, o sea la preservación de la unidad endénica), y un poder inasible (el de Rosas, el que Isabel desea) que se revela bajo su signo negativo, de impotencia tanto para el amor como para el poder.

LOS ESPEJOS REVELADORES

Hasta aquí me he referido a la especularidad en la estructura textual, tanto en el valor intercambiable y simétrico del pasado y del futuro, dado ya desde el título, cuanto en la simetría en la

⁷ Para Franco, *op. cit.*: "Isabel is thus the reverse of Antigone, having chosen reason of state over family and community" (p. 136). Creo, sin embargo, que la disyuntiva trágica de Isabel presenta además otras implicaciones, sobre todo en la imposibilidad de una elección, a diferencia de Antígona, que sí elige aunque su elección la destruye.

relación entre los personajes. Quisiera ahora considerar las ocurrencias del motivo del espejo en el mundo narrado, y cómo esas ocurrencias van articulando (y subrayando, comentando y ampliando) el sentido de la estructura textual: la ausencia de presente y la imposibilidad para plasmar la identidad femenina, su petrificación, como corolario de un mundo signado por esa ausencia y por la falta de identidad masculina.

EL MUNDO ESPECULAR

En RP, diversas referencias al mundo o escenario en el que actúan los personajes permiten concebirlo como la luna de un espejo en el que se reflejara un espacio donde ocurre un acontecer humano dislocado de su lugar y tiempo:

Felipe Hurtado llegó frente a la casa que buscaba. Supo que era ella [la casa de las prostitutas] porque se separaba de las otras casas como si fuera una imagen reflejada en un espejo roto (p. 57).

Pasaron unos días y la figura de Ignacio tal como la veo ahora, colgada de la rama alta de un árbol, rompiendo la luz de la mañana como un rayo de sol estrella la luz adentro de un espejo [...] (p. 91).⁸

La vida en Ixtepec consiste en el reflejo de imágenes en ese espacio especular ajeno a los personajes, mientras que la muerte, como la piedra, es un espejo empañado que sella imágenes virtuales, aprisionándolas en una luna sin reflejos; así, la tierra que cubre los muertos es también una luna empañada:

Sólo hubo desidia y el nombre de Nicolás Moncada vagando cada vez en voz más baja. Queríamos olvidarlo, no saber nada de él ni de sus hermanos. Nos daba miedo recordarlo y saber que esa misma tarde habíamos renunciado a vivir adentro del paisaje de sus ojos. Ahora sentado en esta aparente piedra, me pregunto una y otra vez: ¿Qué será de ellos? ¿En qué se transformó la tierra que devoró nuestros ojos retratados en ellos? [Habla la voz narrativa, Ixtepec] (p. 271).

⁸ No cito aquí, por supuesto, todas las referencias a esta especularidad que se encuentran en *Los recuerdos del porvenir*.

El espacio especular en el que se mueven, en “luz ajena”, los personajes de RP no es sino la memoria colectiva, que refleja recuerdos vividos y no vividos, pasados y futuros, sin presente, vale decir, sin lugar y un tiempo que no sea el no lugar y no tiempo de la memoria.

LOS ESPEJOS DE LA NOSTALGIA

En este mundo especular aparecen también reflejados espejos en cuyas guirnaldas doradas anidan ahora los murciélagos (p. 11), y cuyas lunas impávidas atestiguan con su silencio de imágenes la nostálgica ausencia de un *locus amoenus* doméstico perdido en el deterioro causado por el paso de un tiempo ya ido; invocados por la memoria, aparecen estos espejos rodeados de abanicos, ramilletes, caracoles marinos, balaustradas (pp. 131, 232, 240), objetos pertenecientes a una tradición iconográfica modernista hispanoamericana inscrita en la memoria.

Entre estos espejos silenciosos, hay algunos sin embargo que balbucean elocuentes imágenes; específicamente, hay dos, uno parodia del otro: en la habitación del hotel donde el general Rosas vive (y sufre) su amor no correspondido por Julia, hay un espejo en el que se refleja (espejo en espejo) el calor de la tarde, y junto a él un vaso con jacintos que el general estrella contra la luna, ante el temor supersticioso de Julia (pp. 48 y 57):

El calor de la tarde acumulado en los rincones se reflejó en el espejo de la cómoda. En un vaso los jacintos se ahogaban en su perfume [...] Julia se negó por primera vez al capricho de su amante. El general lanzó el vaso de los jacintos contra el espejo de la cómoda y éste cayó hecho añicos. La joven se tapó los ojos.

-¿Qué hiciste? ¡Es de mal agüero!

A su vez, en la casa de las prostitutas hay otro espejo, ahumado y por lo tanto sin reflejos, y junto a él unas flores sucias de papel: “Unos sillones de terciopelo rojos, unas flores sucias de papel, unas mesas y un espejo ahumado amueblaban el cuarto” (p. 57). Silencioso comentario para dos versiones del amor y del poder: por un lado, la agresión (o el rechazo) nacida de la imposibilidad, de la

impotencia del poder para alcanzar el objeto del amor; por otro lado, en la casa de las prostitutas, la ausencia de vida (la luna empañada) de un amor vacío de objeto (o con un objeto remplazado vicariamente), y además, junto a ese amor prostituido, la patética irrealidad de un poder desposeído, que sólo existe en la fantasía de un loco que vive en la casa de las prostitutas (su nombre, precisamente Juan Cariño) y que se cree el “señor Presidente”:

“Si no estuviera loco tendría mucho poder y el mundo sería tan luminoso como la Rueda de la Fortuna”, y la Luchi se quedaba triste al ver a Juan Cariño en la casa de las putas. La joven quería descubrir el momento en que Juan Cariño se había convertido en el señor Presidente y no lograba encontrar la hendidura que dividía a los dos personajes. [...]

“Tal vez dormido soñó que era el señor Presidente y ya nunca despertó de ese sueño, aunque ahora ande con los ojos abiertos” se decía la joven ... (p. 60).

Extraña convivencia paralela de amor y poder que en la casa de las prostitutas sólo existen en su versión degradada, y en esa ausencia convocada por la luna de un espejo empañado que mira pero no refleja; las flores sucias de papel, contrapuestas a los jacintos junto al otro espejo, son el comentario de esta degradación.

LA CONTEMPLACIÓN

En los espejos que pueblan el mundo de RP, se autocontemplan, y de manera bastante significativa en la diferencia, dos personajes: el general Rosas, y Elvira Montúfar, madre, pero no de Isabel sino de Conchita, también personaje secundario que repite de algún modo ciertos rasgos de Isabel, pues está enamorada de Nicolás. Conchita, sin embargo, a diferencia de Isabel, como lo hace explícito la voz narrativa, es quien ha aprendido ese silencio que su padre y su abuelo exigían de las mujeres, como una especie de castración simbólica (p. 175).

La imagen de Rosas se refleja en dos ocasiones en una luna especular. Una, es sólo imaginada por él:

Se hundía [Rosas] en un espejo y avanzaba por planos sin fondo [...] Así le habían arrebatado a Julia, engañándolo con gritos que nadie profería y enseñándole imágenes reflejadas en otros mundos [...] (p. 272). Desde que llegó a Ixtepec, Julia se le extravió en esos pasadizos sin tiempo. Allí la perdió y allí la seguiría buscando [...] (p. 182).

Rosas imagina que se interna en un espacio especular, se mueve en sus diferentes planos como en un laberinto, en busca del elusivo objeto de su deseo, Julia, y se siente perseguidor y perseguido. En la otra ocurrencia, Rosas se contempla en el mismo espejo contra cuya luna antes (sintiéndose impotente para conseguir el objeto del amor) estrelló el vaso de jacintos; ahora observa su imagen, una imagen desconocida que sin embargo reconoce como suya, reflejada en el “mundo cadavérico”, “vegetal” que le ofrece el espejo como réplica de la muerte del deseo. Testigo de esta contemplación es Isabel, quien ve a Rosas duplicado, como lo es también el ambiguo deseo de ella, de amor y de poder.

Elvira Montúfar se contempla en el espejo en reiteradas ocasiones (pp. 27, 64, 120, 156, 258). Ante su imagen especular, Elvira siente que su realidad se enriquece y afianza.⁹ A veces, sin embargo (64), el espejo le ofrece la imagen de un rol que ella rechaza, el reflejo de su marido ya muerto:

Se vistió de prisa y se contempló con calma en el espejo. Su cara no le hacía gestos.

¡Mira qué buen color tengo!... ¡Lástima que tu pobre padre no me pueda ver! ¡Le daría envidia, él siempre fue tan amarillo! [...]

Conchita, de pie junto al tocador, esperó pacientemente a que su madre terminara de admirarse.

¡Allí está, espíandome desde el fondo del espejo, enojado de verme viuda y joven todavía! Ya me voy, Justino Montúfar.

Y la señora le sacó la lengua a la imagen de su marido guardado en el azogue del espejo. “Allí se quedó por mirarse demasiado”, se dijo en camino a la iglesia (p. 64).

Rosas busca la imagen de Julia en el espejo; Elvira Montúfar rechaza la imagen de su marido en el espejo. Rosas se refleja en la

⁹ El estadio del espejo al que se refiere Lacan pareciera estar funcionando aquí, aunque no precisamente en un niño. Véase Lacan, *op. cit.*

luna especular en una imagen que, aunque desconoce, reconoce como suya, en un mundo muerto; Elvira oscila: a veces acepta complacida su propia imagen, otras se reconoce pero rechaza la imagen de su vejez; otras, en fin, rechaza la otra imagen que el espejo le presenta, la de su marido. De todos modos, a Elvira el espejo le ofrece la realidad, a Rosas en cambio le ofrece la irrealidad, o la irrealización.

AMOR Y PODER: ANVERSO Y REVERSO

Hay en RP otras duplicaciones cuasi especulares. Isabel no se refleja en ningún espejo, pero sí tiene su reflejo especular en su hermano Nicolás; además, ella misma se imagina a veces duplicada (p. 29), irrealizada fuera del tiempo y del espacio. Ambos reflejos revelan diferentes aspectos de la figura de Isabel: en Nicolás, el amor edénico, la unidad arcaica de la que debe escindirse; en el reflejo irrealizado, su identidad que no alcanza a plasmarse, porque amor y poder (y deber) se presentan como anverso y reverso que se niegan entre sí.

Otro reflejo cuasi especular está dado por el intercambio de ropas entre el cura y el señor presidente; en el nivel de la anécdota, este trueque se realiza para que el cura pueda huir; pero allí figurado se puede ver un curioso juego de superposición de identidades entre el poder de la religión y la parodia del poder político representado por un loco. Las prostitutas y un militar, Corona, ven al loco con la sotana; Rosas ve al sacerdote con las ropas del loco (p. 247), y vestido con estas ropas el representante de la religión es fusilado (p. 287). En estos trueques se revela otro aspecto del poder, desposeído, disfrazado como religión, o intentando servir como disfraz protector de la religión; se parodian así dudosos pactos entre poder e Iglesia consumados en la historia de la humanidad en general y de México en particular.

Julia aparece también duplicada, multiplicada, aunque en la imaginación de Rosas; se pone así de manifiesto la falta de realidad de ese objeto del deseo, o, dicho en otras palabras, la imposibilidad, para el poder, de alcanzar el amor edénico. Rosas aspira a ocupar el lugar de Felipe junto a Julia, lo cual equivale a una imposible recuperación de un Edén irremediadamente perdido.

La pareja Rosas-Julia se repite, pero en un tiempo invariable, en el decir de la gente de Ixtepec, como la pareja Felipe-Julia se repite, aunque siempre en circunstancias diferentes, en la imaginación del pueblo, adquiriendo así ambas la intemporalidad del mito: “El calor alejaba a las estrellas y bajaba a las ramas de los árboles, el aire no corría y el diálogo estacionado en un tiempo invariable repetía sólo las imágenes de Julia y de Francisco Rosas” (p. 100).

Y la voz narrativa, la voz de Ixtepec,¹⁰ que es sólo memoria (p. 9: “Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga”), se contempla y se refleja ensimismada en esa memoria sin presente, o con un presente intemporal, que, como la identidad de Isabel, todavía no encuentra su lugar y tiempo.

SER Y NO SER

La metamorfosis de Isabel no supone un dejar de ser para ser otro (u otra); en palabras ajenas (no son tuyas, aunque atribuidas a ella por otra mujer, Gregoria, quien las escribe en la piedra en que se ha convertido Isabel), Isabel sigue afirmándose en su propio nombre (“Soy Isabel Moncada”), pero convertida en un “estar” atemporalizado (“Aquí estaré con mi amor a solas por los siglos de los siglos”). Sigue siendo ella, habiendo dejado de ser, *estando*.

La parálisis, la petrificación de esta mujer es correlato, no consecuencia, de la soledad del hombre que ella ama. RP figura, desde una perspectiva femenina (aunque la voz narrativa sea masculina), una realidad hispanoamericana: la penuria del ser (el *desêtre* del que habla Kristeva, 1983), en la mujer, y en el hombre. La misma, aunque diferente, en ambos.

No se da en la novela, no creo que se deba necesariamente esperar en ella, una interpretación de esa penuria salvo la imposibilidad, tanto para el hombre como para la mujer, de alcanzar el objeto del deseo (imposibilidad quizá universal), o de definir ese

¹⁰ Méndez Rodenas se refiere a esta voz narrativa colectiva y a su tradición en Hispanoamérica. Pero el estudio de esta voz narrativa excedería los límites de este trabajo. Véase Adriana Méndez Rodenas, *Tiempo femenino, tiempo ficticio*, pp. 132-133, 843 y 851.

objeto (o ese deseo) oscilante entre amor y poder. Las proteicas y anamorfóticas figuraciones o reflejos especulares de la pareja amorosa (Rosas-Julia, Rosas-Isabel, Julia-Felipe Hurtado, Isabel-Nicolás), y la metamorfosis final de Isabel, narran las diferentes historias de un amor edénico contrapuestas a los avatares de un amor que encuentra en el poder, en la impotencia del poder (y del deber) su propia derrota y su propia cárcel.

Hace treinta años, una novela mexicana escrita por una mujer puede proponer, y componer, en reflejos especulares, las complejas relaciones entre amor y poder que se presentan correlativamente en el hombre y en la mujer. Se podría decir que en RP las imágenes de espejos, y sus reflejos especulares, escriben, como en ideogramas, esta historia de la identidad. Sería interesante ver de qué manera estas imágenes han cambiado su escritura treinta años después, y de qué manera cambian cuando la perspectiva está dada por un escritor hombre.

TESTIMONIOS SOBRE MARIANA: REPRESENTACIÓN Y LA OTRA MUJER*

REBECCA BIRON
University of Iowa

Es una doble lucha: la de quienes pretenden lograr derechos en plenitud y la de aquellas que, en lo cultural, vencidas las dificultades del medio, parecen no existir.

Martha Robles

¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para que las mujeres sean sujetos no sólo de un lenguaje que las habla, sino de un lenguaje que ellas hablan? La literatura feminista entiende la representación como una actividad política; es política en el sentido de que valora las múltiples realidades, las creaciones, la subjetividad de las mujeres. La dificultad obvia para la teoría feminista es la capacidad del patriarcado de borrar, o ignorar, a las mujeres como figuras *reales e históricas* —como se ve en la ausencia de la mujer en la gran mayoría de las historias escritas, las antologías literarias, los estudios sociológicos, etcétera. Cuando las mujeres hablan, tienen que hablar desde su posición de personas relegadas en muchos sentidos sociales al silencio. Pero, ¿cómo representar este silencio y a la vez denunciarlo *dentro del lenguaje*? Hay muchas teóricas y teóricos que han pensado el problema del discurso y las relaciones del poder dentro de las que éste funciona. Es necesario consultar la teoría del discurso para definir la problemática feminista, pero tal vez la fuente más productiva para entender las condiciones de posibilidad de la representación de las mujeres sea su propia literatura —la narrativa producida por mujeres, sobre mujeres.

* Traducido del inglés por Rosalva Ray y Rebecca Biron.

EL PROBLEMA

Cuando trata de defender su materialismo cultural, Jonathan Dollimore afirma que “[en] la mayoría de las luchas políticas, se encuentra la lucha dentro de y por la representación”.¹ En esta cita se implica que la desestabilización de representaciones es solamente un aspecto necesario en cualquier lucha de poder. Dollimore habla de los límites de las estrategias que, al exponer las contradicciones en las que están basadas las relaciones materiales del poder, intentan cambiar dichas relaciones:

Para adaptar a Billy Brag, otra contradicción o sujeto dividido no va a producir ninguna revolución. Por un lado, las formaciones sociales dominantes pueden reconstruirse —y de hecho lo hacen— usando las mismas contradicciones que las desestabilizan. La inestabilidad puede ser un agente de la represión mucho más que uno de liberación. Es una cuestión de la representación —cómo se representa la inestabilidad. Nada de esto debe sorprendernos; y apuntarlo no es nihilista.²

Este punto de vista no niega la necesidad de desconstruir las representaciones opresivas, pero sí desafía la noción ingenua que considera que la desconstrucción en sí efectúa cambios materiales. Es importante notar que Dollimore no busca la agencia social fuera del discurso, sino que su búsqueda lo dirige a la cuestión de cómo se representa la inestabilidad dentro de los diversos discursos sociales.

También esta es la cuestión crucial para la lucha feminista: cómo luchar por el control de la representación, y todavía trabajar dentro de ella. El famoso “double bind” del feminismo —su necesidad de celebrar y usar la “negatividad” de las posiciones femeninas en los discursos dominantes, y su incapacidad de hablar en términos no aprobados por la Ley patriarcal— ha sido interpretado muy a menudo como una situación que ofrece alternativas simplistas: la negación de la representación misma, la cual corre el riesgo de

¹ Jonathan Dollimore, “Culture and textuality: debating cultural materialism”, *Textual practice*, 44, 1990, p. 91.

² *Ibid.*, p. 93 (traducción de la autora).

verse como nihilista, o la afirmación utópica del potencial revolucionario de la inestabilidad inherente en la textualidad, la cual corre el riesgo de la re-apropiación por los discursos dominantes.

Si se empieza a estudiar “cómo se representa la inestabilidad”, el análisis textual feminista puede evitar los dos lados peligrosos del “double bind”. Puede reconocer y usar la inestabilidad de la “negatividad femenina”, y al mismo tiempo reconocer y usar la necesidad real que tienen las mujeres de hablar en los únicos términos que existen históricamente. Al mantener una tensión entre las representaciones históricas (dentro del *continuum* tiempo-espacio) y lo que la representación misma ha hecho irreconocible, la narrativa feminista ofrece representaciones complejas y nuevas del género y de las mujeres, desestabiliza el poder de los discursos dominantes, y a la vez lucha en y por el control de los cambios dentro de éstos. Para investigar cómo se produce esta desestabilización en la narrativa —y sin recurrir a ningún sujeto extradiscursivo—, tomo en cuenta un debate reciente entre la obra teórica de Teresa de Lauretis y la de Susan J. Hekman³ sobre la relación que tienen las subjetividades desconstruidas con la teorización de la acción histórica y política del sujeto. Después, para mostrar un ejemplo de la lucha feminista por la representación textual, hago una lectura de la novela de la mexicana Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana* (1981),⁴ interpretándola a través de mi propia versión de la formulación de Dollimore: esta novela actúa en la lucha *dentro de, por y —a la vez— en contra de* la representación misma.

LOS FEMINISMOS Y LA REPRESENTACIÓN

En su trabajo “The Technology of Gender” (“La tecnología del género”), Teresa de Lauretis describe el feminismo como un movimiento en direcciones contradictorias en el que la lucha por las

³ Véase Teresa de Lauretis, *Technologies of gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, y Susan J. Hekman, *Gender and Knowledge: Elements of a postmodern feminism*, Boston, Northeastern University Press, 1990.

⁴ E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, México, Grijalbo, 1981.

representaciones del género involucra una atracción hacia dos polos opuestos:

El movimiento dentro y fuera del género como una representación ideológica, que propongo que caracteriza el sujeto del feminismo, es un movimiento oscilante entre la representación del género (en su marco de referencia masculino) y lo que esa representación omite, o, más acertadamente, lo que hace no-representable [...] Si por un lado en las narrativas dominantes, cinemáticas y otras, los dos tipos de espacios están reconciliados e integrados, en el momento que el hombre re-contiene a la mujer en su humanidad masculina, su homo-sexualidad, por otro lado las producciones culturales y las prácticas micropolíticas del feminismo los han expuesto como espacios distintos y heterónomos. Por lo tanto, ocupar ambos espacios a la vez es vivir la contradicción que, como he sugerido, es la condición del feminismo aquí y ahora: la tensión de la doble atracción —la negatividad crítica de su teoría y la positividad afirmativa de su política— es una condición histórica de la existencia del feminismo y de la condición teórica de su posibilidad.⁵

La lucha sobre representaciones es una batalla entre narrativas dominantes que buscan recontener lo no representable en su propia imagen, y los términos irreconocibles de una construcción diferente del género:

términos [de género] que tienen un efecto y se apropian del nivel de subjetividad y autorepresentación: en las prácticas micropolíticas cotidianas y de resistencia diaria que otorgan tanto acción del sujeto como las fuentes de poder o inversión facultativa; y en las producciones culturales de las mujeres, de las feministas, que inscriben ese movimiento dentro y fuera de la ideología, ese cruce entre las fronteras —y los límites— de la(s) diferencia(s) sexual(es).⁶

El doble tironeo descrito aquí es entre formas “integradas” de representación centradas en el varón y una resistencia feminista de nivel micropolítico.

Susan J. Heckman arguye que: “un feminismo posmoderno rechazaría el sesgo masculinista del racionalismo pero no trataría de remplazarlo con un sesgo feminista. Más bien tomaría la posi-

⁵ Teresa de Lauretis, *op. cit.*, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

ción de que no hay una verdad (masculina), sino muchas verdades, ninguna de las cuales es privilegiada en términos de género”.⁷ Ya que ve sus esfuerzos como un restablecimiento miope de una subjetividad esencialista, Hekman culpa a De Lauretis y a otras teóricas (Alcoff y Smith) por adoptar la dicotomía entre el sujeto cartesiano constituyente y el sujeto constituido y completamente determinado de los discursos dominantes. Puesto que, como ella afirma, el sujeto constituyente ya es sexuado como varón, éste nunca puede ayudar a los intereses del feminismo. Hekman se inclina por el trabajo de Kristeva en el cual la autora remplace el sujeto cartesiano constituyente, pero este esfuerzo, también apela, a fin de cuentas, a una fundación universal de la subjetividad: la dialéctica entre lo semiótico y lo simbólico.

La afirmación de Hekman es que, al combinar un desplazamiento derrideano de las oposiciones que estructuran “las dicotomías del pensamiento occidental”, con el argumento de Foucault que los discursos son los que crean tanto sujetos como objetos, nosotros podemos encontrar la acción del sujeto para efectuar cambios políticos en “los silencios y ambigüedades de discurso” mismo: “Su [de Foucault] concepción evade el eclecticismo de los acercamientos de estas teóricas al describir un sujeto que es capaz de resistir y de actuar políticamente sin referencia a elementos de una subjetividad cartesiana”.⁸

Hekman señala los vacíos en los discursos existentes, así como espacios en los que nuevos discursos pueden originarse:

Los discursos, aun los discursos hegemónicos, no son sistemas cerrados. Los silencios y las ambigüedades del discurso proveen la posibilidad de rehacerlos, el descubrimiento de otras conceptualizaciones, la revisión de verdades aceptadas. Estas reelaboraciones y revisiones conducen al tercer aspecto: la formulación de un discurso feminista que constituye lo femenino, lo masculino y la sexualidad de una forma diferente.⁹

⁷ Susan J. Hekman, *op. cit.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁹ *Ibid.*, p. 87.

Hekman y De Lauretis coinciden en este punto: ninguna define los discursos dominantes como monolíticos, y ambas ven que “las grietas de los aparatos de conocimiento/poder” proveen un espacio para intervenir.

Sin embargo, me parece que cuando Foucault —y también Hekman al final de su libro— apela a la posibilidad de un régimen diferente de verdad que es menos represivo que el que caracteriza a la modernidad, él suena mucho como el Nietzsche de *Ecce Homo*, que propone la posibilidad del artista autoafirmativo de emanciparse de los regímenes de la verdad: “Ese yo más profundo, como si estuviera enterrado y se haya silenciado bajo la compulsión constante de escuchar a otros [...] despertó lentamente, tímidamente, dudosamente —pero finalmente *habló otra vez*”.¹⁰

Mientras que el intento de Nietzsche por evaluar todos los valores apoya el impulso deconstructivo, su noción de un “yo más profundo”, enterrado y silenciado por los discursos dominantes, y que habla por sí mismo en el futuro, no es, a fin de cuentas, muy útil al teorizar las formas en que las subjetividades descentradas e irreconocibles están continuamente desestabilizando los discursos dominantes. Cuando la lucha sobre la representación es presentada bajo tales ideales utópicos, el impulso por la desestabilización o la deconstrucción permanece sin explicación.

Hekman no aclara su creencia en la acción del sujeto al interpretar el programa político de Foucault de la siguiente manera:

La tarea específica del intelectual, arguye él, es explorar si es posible o no constituir una “nueva política de la verdad”. Los intelectuales no pueden “emancipar” la verdad del poder, pero pueden y deben involucrarse en la lucha sobre el estatus de la verdad y el papel económico y político que ésta juega. Lo que Foucault parece sugerir en estos pasajes es que resulta posible para nosotros, ya que nos encontramos en el momento de una ruptura epistemológica, construir una nueva relación verdad/poder que sea menos represiva que la presente. En un pasaje citado frecuentemente de *La historia de la sexualidad* él se refiere a una “economía diferente de cuerpos y placeres” que puede caracterizar a este nuevo régimen. Él especula

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, R. J. Hollingdale (trad.), Middlesex, 1979, p. 93.

que es imposible predecir lo que el hombre pueda lograr “como ser viviente, como el juego de fuerzas que resisten”.¹¹

Hekman no logra explicar satisfactoriamente cómo “nosotros”, apelando al “hombre” como “un ser viviente” e implicado en la “economía de cuerpos y placeres” podemos “construir” nuevas relaciones discursivas y todavía evadir el problema de ser localizados fuera del discurso. Su conclusión deja abierta precisamente la más problemática, y a menudo cuestionada, pregunta sobre la relación entre feminismo y posmodernismos; si no se apela a un rompimiento entre cuerpos verdaderos y su posición dentro de y por los discursos, ¿cómo y por qué podemos esperar un cambio en las políticas patriarcales de la verdad?

En su descripción de los esfuerzos feministas, De Lauretis también encuentra que Foucault es la clave para dirigir preguntas de género y subjetividad, pero rehúsa cederle (y a Derrida) el derecho de ocupar espacios de las mujeres a través de la apropiación del llamado espacio afirmativo de la mujer. Su definición de la lucha feminista no requiere que las mujeres se adapten a la posición del sujeto cartesiano, como la acusa Hekman. De Lauretis, más bien, se enfrenta a la historia de la invisibilidad de las mujeres en los marcos de representación centrados en el varón. Su idea de la “tecnología del género” se deriva de las explicaciones de Foucault de la “tecnología del sexo”, y define el género como el producto de una confluencia de varias tecnologías sociales. El género es “el conjunto de efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales” por discursos institucionales y sus tecnologías distributivas.¹²

De Lauretis, como Hekman, adopta el proyecto foucaultiano de ubicar el cambio en las grietas de los discursos dominantes. Aquélla afirma que “... los términos de una construcción diferente del género también existen en los márgenes del discurso hegemónico”.¹³ A pesar de que usa la idea del carácter local de las resistencias, De Lauretis, sin embargo, rechaza la tendencia de los filósofos

¹¹ Susan J. Hekman, *op. cit.*, p. 180.

¹² Véase De Lauretis, *op. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 18.

“posmodernos” que rehúsan identificar la feminidad con las mujeres reales. Desafortunadamente, la defensa poco crítica de Hekman de estos filósofos nunca toma realmente en cuenta la posición que De Lauretis tiene sobre las mujeres en contraste con la mujer. La preocupación de De Lauretis va más allá de la pregunta sobre la desconstrucción del género, y se enfoca en el punto en el que el análisis de Hekman es más débil: la inevitable y continua “des-reconstrucción” del género, y a quiénes sirve ésta.

De Lauretis discute una lista más amplia de “posmodernistas”, incluyendo a Deleuze, Foucault, Lyotard y Derrida:

Es sólo dejando de insistir en la especificidad (el género) que la mujer, a sus ojos, sería el grupo social mejor calificado (porque son oprimidas por la sexualidad) para promover un sujeto radicalmente “otro”, des-centrado y de-sexualizado. Es así que al desplazar la cuestión del género hacia una figura de feminidad a-histórica, puramente textual (Derrida); o al cambiar la base sexual del género más allá de la diferencia sexual, hacia un cuerpo de placeres difusos (Foucault) y superficies invertidas libidinalmente (Lyotard), o un cuerpo-espacio de afectividad indiferenciada, y por lo tanto un sujeto liberado de la (auto) representación y de los constreñimientos de la identidad (Deleuze); y finalmente al desplazar la ideología, pero también la realidad —la historicidad— del género hacia este sujeto difuso, descentrado y desconstruido (pero de seguro no mujer) —es así que, paradójicamente otra vez, estas teorías apelan a las mujeres, nombrando el proceso de desplazamiento con el término *llegar a ser mujer*. En otras palabras, sólo al negar la diferencia sexual (y el género) como componentes de la subjetividad en la mujer verdadera, y por lo tanto, al negar la historia de la opresión de las mujeres, tanto como la contribución epistemológica del feminismo a la redefinición de la subjetividad y la sociedad, sólo así los filósofos ven en “las mujeres” el repositorio privilegiado del “futuro del hombre”.¹⁴

Cuando De Lauretis describe la condición actual del feminismo como una tensión entre “la negatividad crítica de su teoría y la positividad afirmativa de su(s) política(s)”, está apelando a la condición histórica del feminismo. Éste debe emprender una batalla dentro de y por las representaciones, desplazando los marcos de referencia centrados en el varón y ofreciendo contrarrepresenta-

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

ciones del género. Pero también debe reconocer la existencia de eso que la representación ha hecho no-representable. La acción social del sujeto requiere de la continua desconstrucción en el campo de la representación misma, una desconstrucción consciente de sus lazos con el discurso, pero que sin embargo está empleada para las mujeres reales y sus situaciones históricas (aunque no sean todavía “representables”).

TESTIMONIOS SOBRE MARIANA

El feminismo de la novela de Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana*, es reconocible en la intersección de su lucha *dentro de, por y contra* la representación. La novela se teje a través del problema de la acción social de la mujer y las subjetividades desconstruidas, manteniendo una fuerte tensión entre al menos tres funciones de su texto: el sujeto “autoral” delega el control a tres narradores diferentes, situando firmemente la historia *dentro de* la representación; la segunda narradora conscientemente busca representar de manera simultánea a un “otro” y a sí misma, mostrando la importancia de la lucha de las mujeres *por* el poder de la representación; y finalmente, la “otra” del texto, Mariana, frustra a fin de cuentas los intentos de los narradores por representarla, trabajando así contra la representación misma.

Ya que el título *Testimonios sobre Mariana* se refiere al género testimonial de la literatura latinoamericana, es inmediatamente obvio que este texto apunta hacia el problema de la narración “verdadera” en relación con una mujer. Una serie de tres personajes/narradores, sus relatos distorsionados de los eventos, y una falta de resolución narrativa contribuyen a negar la existencia de un sujeto centrado, autoral, con conocimiento y fuera del texto. A pesar de que la autoabsorción de los narradores y de las contradicciones entre sus relatos parecen invitar a los lectores a resolver un misterio, el efecto de los testimonios combinados y superimpuestos es el de rehusar la posibilidad de cualquier reconstrucción de Mariana.

Con los testimonios separados en las tres secciones que componen la novela, cada narrador pretende darnos un relato autóno-

mo sobre quién es Mariana, por qué actúa como actúa y el significado de su vida. Algunos trozos de información no disputada y consistentemente repetida nos provee el marco general de referencia de la situación de Mariana: la novela atraviesa una década de la Francia de la posguerra; el grupo central de personajes está compuesto por intelectuales ricos sudamericanos (de países no especificados) quienes declaran apoyar una revolución socialista (en países no especificados), y cuyos tópicos de conversación para la cena generalmente se centran en Sartre o el marqués de Sade; Mariana está casada con Augusto, el líder del grupo, quien entre sus obsesiones tiene la de controlar a Mariana, el atraso de la política latinoamericana y la arqueología.

A pesar de que los detalles de la vida de Mariana no existen, aparte de los del control que sobre ella ejerce Augusto, todos los narradores están de acuerdo con que había sido una aspirante a bailarina, que tiene amigos entre los aristócratas rusos exiliados en París, y que eventualmente desaparece de sus mundos, dejándolos especulando sobre su final. Dadas sólo estas vagas insinuaciones, y el control que los deseos y temores de los narradores ejercen en sus relatos, no se conoce el grado de participación de Mariana en su propia vida. El control que las dispersas narrativas ejercen sobre el texto hace resaltar el silencio de Mariana; también enfatiza el propio estatus de los narradores, cuyos intereses y conocimientos difieren de acuerdo con la duración y naturaleza de su contacto con ella.

Primero narra Vicente, el amante de Mariana. Él abre la novela con una contradicción: “Sí, Mariana era la simpleza misma, la docilidad. ¡Mira qué engaño!” (p. 7).¹⁵ Vicente nos cuenta que la primera vez que la vio fue en una fotografía que un amigo le había mostrado. En esta fotografía, Mariana está de pie, sola, en el marco de un bosque brumoso. Vicente habla como si ella hubiese nacido en el momento que él la mira: “Mariana empezó en ese bosque ligeramente borrado por la bruma. Más tarde la vi muchas veces en las esquinas de mi ciudad y corrí tras ella sólo para perderla entre la multitud” (p. 7).

¹⁵ E. Garro, *op. cit.*, en adelante las referencias a esta obra se señalarán con el número de la página entre paréntesis.

Mariana, por lo tanto, es un *evento* obsesionante en la vida de Vicente, un evento limitado a un tiempo específico durante el periodo de su aventura amorosa, pero que todavía perdura con afecto en su memoria y que todavía frustra su deseo de conquista.

Vicente enfoca sus comentarios en la sexualidad de Mariana; ya sea su eventual consentimiento a sus deseos o su frecuente rechazo de ellos: “¿Por qué me intrigaba Mariana? Tal vez por su locura de ofrecerme un hijo... y luego por negarse a acostarse conmigo” (p. 27).

La narración de Vicente es el relato de sus intentos frustrados por seducir a Mariana, alejándola de Augusto. A pesar de que Mariana se distancia eventualmente de su marido, ella nunca lo deja por Vicente. A veces ella parece amar a un hombre o al otro, a veces parece despreciarlos a ambos. Vicente, no pudiendo encontrar motivaciones para sus acciones cuando éstas no encajan con la imagen que él ha trazado en su mente de las esposas infieles o maltratadas, relega a Mariana al papel de bruja o de victimadora malvada. A este respecto él dobla la figura de su esposo Augusto, cuya evaluación de Mariana como una víctima desamparada o una mujer cruelmente victimadora alternativamente, penetra los tres testimonios a pesar de que él, como el poderoso, el patriarca ausente, no nos da su propio relato.

Así como la presentación de Mariana por parte de Vicente fue a través de la fotografía que un amigo tenía de ella, su información sobre la desaparición es también de segunda mano. Su relato sobre Mariana termina al escuchar de parte de Augusto que ella huyó como espía a la Unión Soviética para trabajar contra su esposo y en una supuesta campaña a favor de los derechos humanos. La única resistencia que Vicente muestra a esta explicación de la desaparición de Mariana es un sueño que tuvo, en el cual ella estaba en el Cielo. Su testimonio se cierra con un toque fantástico: la imagen de Mariana ha desaparecido de la fotografía:

Antes de terminar diré que después de mi charla con Augusto, miré las fotografías de Mariana y en todas, salvo en una, su diminuta imagen ha desaparecido. Sólo me queda aquella en la que está sobre la nieve, pero ahora no carga sus skís sobre los hombros ni sonrío.

Tampoco me da la espalda, ha vuelto a mirarme y su figura pequeñísima agita la mano en señal de despedida antes de desaparecer para siempre y dejar sólo una cartulina grisácea, como lo hizo en las demás fotos... (p. 122).

Para Vicente, ésta es la única forma de concluir su aventura amorosa con Mariana. Si la historia de Augusto es verdad, ella está muy distanciada de él en política, pero lo más importante es que ella resulta inaccesible por completo, romántica y aun físicamente a través de su imagen fotografiada. El orgullo de Vicente, que se había visto previamente amenazado por la inaccesibilidad emocional de Mariana, puede mantenerse intacto pues ella ha sido borrada de su mundo. Para él, ya no existen representaciones de Mariana fuera de su propia reconstrucción a través de la memoria y del deseo.

Gabrielle, una exmiembro de la resistencia francesa que ahora trabaja para Augusto como traductora de sus trabajos académicos, y que está consciente de su propia situación económica precaria, narra la segunda sección. Su presentación de Mariana está conformada por la autojustificación y la denegación. Al ver a Mariana como una desamparada víctima de la violencia machista, Gabrielle debe evadir su culpa de haber victimado a otra mujer a través de su dependencia de, y su participación en, el sistema patriarcal. Ya que es doloroso para Gabrielle admitir que con su inacción traicionó a una amiga vulnerable, su testimonio se mueve en dos direcciones a la vez. Ella vuelve romántica y trivial a Mariana, pero a la vez, trata de recrear a través de la narrativa una amistad que ella misma fue incapaz de llevar a cabo en la realidad: "Prefiero olvidar a Mariana. ¿Qué puedo decir de ella? Todo sucedió hace muchos años y a nadie excepto a mí que fui su cómplice y su confidente le puede interesar la vida equivocada de mi amiga" (p. 123).

Como narradora, Gabrielle adopta un tono condescendiente hacia Mariana, creando una fantasía romántica de la historia de ésta. Gabrielle está completamente consciente del sádico trato de Augusto hacia Mariana, y también está consciente del peligro físico y psicológico en el cual vive su amiga. Cuando, como Vicente, Gabrielle es confrontada con la explicación de Augusto sobre la desaparición de Mariana, reconoce que es más posible que haya huido a otro

país para escapar al abuso de Augusto, y que probablemente está muerta o es una mendiga. A pesar de que Gabrielle trata de actuar como detective indagando entre los amigos rusos de Mariana para enterarse de la verdad, al final opta por explicarse la desaparición de su amiga como una escapada fácil hacia el mundo de la danza: “Es mejor que Mariana aparezca a sus amigos en las puertas de la Ópera de Viena o en los coros de Ballet. Yo sé que a Natalia le gustaría más este final imprevisto” (p. 283).

Al final, aunque aparecen elementos muy específicos de la huida de Mariana en el relato de Gabrielle, la narradora decide negar la complejidad y el horror del intento de Mariana por escaparse de Augusto. Al recurrir a una fantasía comfortable y sin problemas, Gabrielle revela tanto la supresión de su propio conocimiento como el deseo de liberar a Mariana a través de ficciones autoconscientes sobre ella.

André nos da el tercer testimonio. Él es un joven rico e idealista que exagera su conocimiento de Mariana y su contacto con ella. Él, como Vicente, aspira a ser su amante. Al contrario de Vicente, sin embargo, él nunca logra acostarse con Mariana. A pesar de que André declara haber tenido sólo cinco encuentros con ella, afirma que sus pensamientos sobre Mariana lo dominan al punto de no permitirle casarse, y lo llevan a que se aísle más y más de su sociedad.

La explicación de André sobre la desaparición de Mariana es un relato inquietante en el que combina la evidencia más objetiva de su muerte, con una fantasía supersticiosa y exagerada. Él es el único narrador que declara haber visto su tumba, apoyando así lo que otros narradores sólo sugieren: que Mariana se suicidó a fin de escapar de su intolerable situación. Al mismo tiempo, André cuestiona la validez de su relato al reportar haber visto a Mariana después de su muerte. En su último encuentro con Mariana, André le había declarado su amor y su intención de ponerla a salvo del peligro:

La guardé contra mi pecho. Le dije que mi amor era una poderosa red que la salvaría de cualquier caída. Y la recordé en el café sentada frente a la mesa de plancha de mármol, en medio de la soledad que sólo rodea a los caídos. Escuché las palabras que decían sobre ella: “Ha caído muy bajo”, y le aseguré que mi amor la salvaría y que no debía tener miedo. Ella se acurrucó sobre mi pecho y se quedó silenciosa y quieta, como una paloma que vuelve a su cornisa (p. 339).

Un poeta peruano de nombre Saturnal le dice a André que Mariana había muerto al saltar con su hija Natalia de una ventana en Liverpool, y que el último encuentro de André con Mariana fue en realidad con su espíritu sin descanso. Incapaz de comprenderla y de salvarla de Augusto en la historia, André sólo puede realizar su amor en el más allá.

En este sentido, la figura de Saturnal nos recuerda al dios mítico Saturno, de quien se dice que devolvía la paz a la Tierra cada año durante la celebración de la Saturnalia.

Mientras que Saturnal parece estar trabajando para la liberación de la condena espiritual a la que está sujeta Mariana, así como para defender su huida del sadismo de Augusto, su presencia conciliadora trabaja más bien para promover la recuperación del honor de André en lugar de establecer el derecho de libertad e igualdad de Mariana. En este testimonio, la fantasía y el amor idealizado trascienden las limitaciones reales de la relación de André con Mariana, insertándolo a él como su salvador, en lugar de representarla a ella como agente de su propio destino.

El control sobre el texto que ejercen los tres narradores está continuamente desafiado por su propia posición como personajes que a la vez son interpretados y representados a través de la creación de las ideas propias de los lectores. Ellos, sus testimonios y Mariana están cercados por la autorreflexividad del texto, lo que asegura la imposibilidad de una validación externa de sus declaraciones. Asimismo, los lectores que intentan construir sus propios (de segunda o tercera mano) testimonios sobre Mariana o testimonios sobre los narradores, están implicados *como narradores* acusados de ser violentos contra los “otros” a quienes pretenden representar, y como narradores cuya “autoridad” es tan vulnerable a las acusaciones de interés propio y de engaño como la de los testimonios “originales”.

La falta de referencias creíbles a una información objetiva inscribe a estos tres testimonios y a sus lectores en una casa borgiana de espejos que se reflejan mutuamente. No hay forma de escaparse de la cadena narrativa y de sus concomitantes borraduras. Pero, ¿es que en realidad sólo tenemos la borradura, la negación, la carencia? En una reconsideración de Gabrielle como la única mujer que escribe sobre Mariana, yo encuentro la tensión feminista descrita por De

Lauretis como una “negatividad crítica de su [del feminismo] teoría y de la positividad afirmativa de sus políticas”.

La posición de Gabrielle en el centro del orden de la narrativa, y su más larga relación con Augusto y Mariana, hace que su lucha sea fundamental en la lucha por el control sobre la representación en la novela. El interés de Gabrielle por Mariana está basado en un tipo diferente de deseo del de Vicente y André. El interés primario de los narradores varones es por la conquista romántica, y sus respectivas interpretaciones sobre la existencia de Mariana revelan un sentido de competencia con Augusto. Esto hace, a fin de cuentas, que la existencia histórica de Mariana sea irrelevante para sus objetivos. Ellos simplemente asumen la autoridad para restaurar su propio sentido de dominio al construir imágenes de ella. La necesidad que siente Gabrielle de describir a la otra mujer, sin embargo, está íntimamente ligada a su lucha de autorrepresentación. Su testimonio está cargado políticamente con el tironeo doble de diferenciarse de Mariana y de identificarse con ella.

En esta novela de intriga política, psicológica y erótica, Gabrielle es una doble agente. Es el único personaje que vive en su país natal, pero es desplazada radicalmente a través del discurso. Vicente y André quieren ocupar la posición de Augusto y poder así corregir sus abusos de poder, pero Gabrielle no ocupa una posición establecida, tampoco puede aspirar a una; siempre se encuentra en medio. A pesar de ser la confidente de Mariana, le reporta sus confesiones a Augusto. Además, a veces defiende la diferencia e infabilidad de Mariana, pero su propia necesidad material la lleva a articular de nuevo el discurso masculinista de Augusto.

El solo acto de narrar e identificarse parcialmente con la otra mujer hace que Gabrielle ceda cierto grado de historicidad a Mariana, lo cual está ausente en los otros testimonios. Aquella reconoce la incongruencia de la situación de Mariana. Como la rica, bien educada y seductora esposa de un famoso arqueólogo, Mariana parece no hacer caso de sus propios privilegios. Pero como la víctima silenciosa del completo control físico de Augusto, Mariana necesita que alguien la defienda —alguien que no sea sólo otro amante que esté compitiendo por ese control.

Gabrielle reconoce el poder que Augusto ejerce sobre todas las imágenes de Mariana:

La mano que borró la imagen de Mariana guardada en la memoria de 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 aquietaron, de Mariana no quedó inada! 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 (p. 123).

A pesar del control que Augusto ejerce sobre las representaciones de Mariana, el testimonio de Gabrielle conserva más de la historicidad de Mariana que cualquier otro relato. Gabrielle es la única que busca a Mariana entre otros amigos —los artistas rusos— indagando una explicación al odio de Augusto y la desaparición de Mariana. Aunque su investigación no produce respuestas definitivas, ella continúa tratando de discutir las relaciones de poder que relegan a Mariana al silencio, pero que también la muestran como verdadera víctima de la construcción maligna de la sociedad: la hipocresía del reconocido trabajo de Augusto en teoría política, los momentos específicos —los cuales Augusto ignora o niega— en que Mariana tiene contacto con gente fuera de su grupo, y el hecho de que Augusto había privado a Mariana de dinero e identificación oficial (su pasaporte). Su énfasis en las condiciones históricas es el resultado de la lucha de Gabrielle por la representación.

En el siguiente pasaje de una escena en la que Gabrielle está tratando de ayudar a Mariana a escapar, desdeñosamente hace mención de los antecedentes de clase de Mariana y su relación con la aristocracia rusa:

En cambio a mí me habían escogido ellos y arriesgaba el todo por algo que me era ajeno. Me dolió decir “ajeno” pero yo sabía que Mariana era reprobable. Jugaba al escondite y era amiga de rusos destronados. Recordé la frase de Augusto: “Los intelectuales somos los nuevos príncipes.” ¡Era verdad! Sin embargo, mi amiga prefería los augurios, los milagros, el ocio, la Iglesia y los mendigos. Yo pertenecía al presente, no era como Boris o como ella, un objeto antihistórico (p. 232).

La identificación que la narradora tiene con Augusto parece falsa en relación con su complicidad en los planes de Mariana, y especialmente si uno toma en cuenta su repetida condena al sadismo

de Augusto. Tal y como uno desconstruye la declarada solidaridad política que Gabrielle tiene con Augusto, uno se da cuenta que este pasaje mantiene su referencia a la posición histórica de Mariana, impuesta como “otra” a través de la yuxtaposición de las formas “nosotros” y “ella”.

Gabrielle denuncia a Augusto y a sus amigos, quienes parecen torturar alegremente a Mariana con su control erudito del discurso. Sus análisis de ella como ejemplo del límite denigrante de casi todas las teorías descriptivas en las ciencias humanas son una hiperconcentración de los procesos de exclusión y de marginalización descritos en las arqueologías del poder/conocimiento que hizo Foucault. Aunque la exageración es aquí una forma de parodiar esos procesos de formación social, no logra invertir las relaciones de poder entre los personajes. Gabrielle muestra que Augusto y sus amigos disfrutaban su poder ilimitado de situar a Mariana donde ellos querían:

Me convertí en una asidua al salón de Mariana, en donde se fabricaban teorías literarias, filosóficas, sexuales y sociológicas. Augusto escogía a su mujer para ilustrar los temas. En presencia de la muchacha se discutía su educación, sus tendencias autodestructivas, su frigidez sexual, su lesbianismo latente, su rechazo a la sociedad y su esquizofrenia, su falta de responsabilidad que la imposibilitaba para educar a su hija (p. 140).

A pesar de que a Gabrielle le asquea la completa indiferencia hacia Mariana que se revela en el tratamiento de todo el grupo, la narradora debe distanciarse de ella. A fin de evadir la persecución del poder discursivo que representa Augusto, Gabrielle decide apropiárselo para su propia ventaja:

Todos ellos ocupan ahora puestos importantes, se han convertido en personajes influyentes, mientras que Mariana ha desaparecido entre las sombras. Era una imprudente. Me digo que si ya se encontraba entre ellos, los vencedores, debería haber permanecido en su sitio y aceptar su amarga suerte, como lo hice yo. Creo que no visualizó el futuro o tal vez su voluntad de vivir la aniquiló. Era imposible vivir en solitario. Estamos dentro de una sociedad y para sobrevivir es necesario repetir sus gestos; ella se negó a plegarse a su círculo y el círculo, la estranguló (p. 143).

En este pasaje, Gabrielle reconoce que tanto ella como Mariana, por ser mujeres, no tienen derecho a crear códigos. Sus únicas opciones son ceder a los códigos de la sociedad al articular sus lenguajes sin ningún sentido crítico, o rehusar hablar bajo las condiciones estipuladas por ellos, y arriesgarse así a ser excluidas. Cualquier opción en sí es autotraición.

Obviamente, sin embargo, el testimonio de Gabrielle es el suyo propio. No está sujeto a la corrección de Augusto, como lo eran sus contactos con Mariana. Sólo en el acto de escribir sobre otra mujer, una otra mujer callada, con quien la escritora solamente puede identificarse parcialmente, una a quien no puede imitar, es donde Gabrielle mantiene una tensión productiva entre el poder para representar y el escape “femenino” de las representaciones.

La lucha de Gabrielle por ayudar a Mariana sin sacrificar su propia identidad, y más específicamente su trabajo, muestra la problemática de un discurso feminista. Definirse a una misma es adoptar dicotomías masculinistas, pero rehusar a la autorrepresentación es estar silenciada, o borrada. Un examen de cómo Mariana escapa a la representación en este texto puede ilustrar la necesidad y los peligros de una negatividad destructiva para los intereses feministas.

Como la figura que es tanto la más contenida en, como la más ausente de la estructura narrativa, Mariana niega la representación misma. Su huida de la vista objetivadora de su sociedad paraleliza el escape de la narrativa misma de la comprensión lineal del lector. A través de una negatividad que niega una subjetividad y racionalidad centradas, Mariana puede leerse como modelo “ahistórico, una figura puramente textual de feminidad” que los filósofos, de Nietzsche a Derrida, han elogiado como la mujer afirmativa.

En *Polyloge*, Kristeva discute lo “femenino” como algo fuera de la representación:

Una práctica de mujer sólo puede ser negativa, una oposición a lo que existe, para poder decir, “no es eso”, “todavía no es eso”. Por femenino quiero decir lo que no está representado, lo que no está dicho, lo que queda afuera de la designación y de la ideología.¹⁶

¹⁶ Julia Kristeva, *Polyloge*, París, Seuil, 1977, p. 519.

En *Spurs: Nietzsche's styles* Derrida también examina el antagonismo entre lo femenino como construido en regímenes de “verdad” y un artístico femenino que escapa continuamente esos regímenes:

Eso que no será sujeto a la fuerza por la verdad es, en verdad, *femenino*. Esto no debe, sin embargo, ser confundido con la feminidad de la mujer, ni con la sexualidad femenina, o cualquier otro de esos fetiches esencializadores que todavía pueden tentar al filósofo dogmático, el artista impotente o el seductor sin experiencia que todavía no ha dejado escapar la esperanza de capturar.¹⁷

Así como Derrida lee en la afirmación de Nietzsche que la Verdad es una mujer, también ve a Nietzsche en oposición a los filósofos, artistas y seductores que todavía están interesados en las mujeres como sujetos sexuados, y lo ve como un aliado de lo *femenino*. Este femenino es aquel que, en su escape de los confines de la “verdad” filosófica, se convierte en una afirmación: “Él era, él temía a esta mujer castrada. Él era, él temía a esta mujer castradora. Él era, él quería a esta mujer afirmante”.¹⁸

Para Mariana, ser “eso que no será sujeto a la fuerza” por la narrativa, intensifica su poder para desconstruir el control de los otros personajes sobre ella. Las únicas alternativas para la resolución de su posición imposible en el grupo de Augusto son el suicidio o la huida a las calles para pedir limosna. La dificultad con que los narradores la relegan a la posición de una mujer castrada o castradora, sin embargo, revela su poder sobre las memorias y los deseos de ellos. Poder contener a Mariana en esas posiciones les concedería a los narradores su subjetividad en oposición a su identidad descentrada, dispersa y silenciada, pero a través de su presencia silenciosa ella se resiste con éxito a ser contenida.

Cada narrador hace constar su propia convicción de que Mariana no cabe en sus sistemas de representación. Vicente la describe como si estuviera fuera del tiempo:

¹⁷ Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's styles*, Bárbara Harlow (trad.), Chicago, University of Chicago Press, 1979, p. 55.

¹⁸ *Ibid.*, p. 101.

Mariana con su cuerpo y su risa de muchacha, era sólo un presente intenso. Hubiera sido fácil amarla ese verano que ahora terminaba. No sabía nada de ella, era la viajera imprevista, la desconocida sin pasado y sin futuro, tenía algo cinematográfico en su belleza huérfana y en sus diálogos inesperados (p. 22).

Gabrielle enfatiza la condición de exiliada de Mariana, quien no tiene ninguna forma de autorrepresentación, ningún espacio propio:

La vida de mi amiga no era su propia vida, estaba determinada por personajes que se acercaban a ella, dejaban su huella y desaparecían. Mis recuerdos de Mariana son dispersos y están siempre en relación con grupos o personas inesperadas, que la colocaban en situaciones imprevistas, quizá porque ella carecía de apoyos sólidos y se movía entre aquellas gentes con el sonambulismo de las personas sin raíces, sin dinero y sin familia (p. 194).

André también admite que no comprende la aparente aceptación de ella a los abusos de Augusto, su falta irracional de reaccionar:

Ahora estaba en mis manos, no le quedaba más camino que el mío. Sin embargo me asaltó una duda y traté de razonar: ¿Por qué si Augusto quería deshacerse de ella no le entrega su pasaporte? ¿Qué pretendía? ¿Y quién era Mariana? No sabía nada de ella. La miré preocupado y lo más sorprendente era que ella no estaba sorprendida, aceptaba la situación con naturalidad. Su indiferencia me produjo vértigo (p. 305).

Aunque su silencio la deja a merced de sus interpretaciones, el hecho de que la inefabilidad de Mariana obsesione a todos los narradores le da poder sobre ellos. Mariana esquivo su comprensión, pero el “presente intenso” que impone al texto asegura que no se pierda en medio de las malas percepciones y del ensimismamiento de los narradores y de los lectores. Cuando ellos reconocen su propia incapacidad de capturarla en la narrativa, Mariana escapa con éxito de la representación y la apropiación. Ella es radicalmente otra para el texto, sirviendo así como el límite de su poder y como la condición de posibilidad de sus representaciones.

Una escena particularmente efectiva, que presenta la habilidad de Mariana de trascender las evaluaciones de los narradores al

forzarlos a desconstruir sus propias posiciones, ocurre temprano en la novela, en el testimonio de Vicente. En una de las muchas cenas dadas por Augusto, su amante Eugenia le pregunta por qué no se divorcia de Mariana. Augusto le contesta: “—Desgraciadamente soy como Sartre y creo en la responsabilidad. Mariana es tan pobre que si me divorcio terminaría pidiendo limosna” (p. 33).

La reacción de Vicente a este intercambio es preguntarse indignadamente por qué Mariana tolera la discusión sobre ella como si no estuviera presente, y afirma con enojo que ella estaría mejor como *su* amante.

Aunque la respuesta de Mariana es narrada por Vicente, el hecho de que él no puede reconocer su propio machismo establece a Mariana como una mujer libre de las representaciones del grupo que la representa como una víctima pasiva o como una bruja peligrosa:

—Los mendigos son los únicos que confían en la bondad del hombre y yo los amo—dijo. Nos volvimos a verla, bajo la luz de los candiles, contemplando el fondo de su copa de vino y con los cabellos rubios sobre los hombros me pareció una hermosa bruja salida del corazón del fuego para leernos su propio destino y el nuestro, pues parecía conocernos mejor a todos de lo que nos conocíamos nosotros mismos. Apoyó los codos sobre la mesa y puso la barbilla sobre los dedos cruzados, en esa postura nos miró. —Sigamos hablando de la revolución y de la igualdad de clases—dijo (p. 33).

El rechazo de Mariana de ser subordinada a las concepciones de los otros requiere que ellos acepten sus silencios. Su lenguaje no es feminista en el sentido de que no participa en un movimiento colectivo; es un lenguaje radicalmente individual e irónico. Ella obliga al lector a que tenga conciencia de la validez y de la continua presencia de aquello que el discurso no puede representar.

Esta “mujer afirmativa” del modelo nietzscheano/derrideano, sin embargo, sólo es efectiva para otros. Ella no puede salvarse de su propia situación personal e histórica. Las únicas alternativas para resolver la imposible situación de Mariana en el grupo de Augusto son el suicidio o la huida a las calles para pedir limosna. Por lo tanto, la preocupación de De Lauretis es que “si Nietzsche y Derrida pueden ocupar y hablar desde la posición de la mujer, es

porque esa posición está vacante y lo que es peor, no puede ser reclamada por las mujeres”.¹⁹ Implícita en esta preocupación es una llamada para las “de-re-construcciones” a favor de las mujeres reales e históricamente construidas.

LA OTRA MUJER

Después de una lectura de la novela de Elena Garro y de desdoblar la negatividad de Mariana en la centralidad de Gabrielle, en el orden de la narrativa, con la particular atención que ella pone en la historicidad, es imposible seguir creyendo en la ilusión como Nietzsche la describe: “donde no se oye nada, no hay nada”. El testimonio de Gabrielle inscribe el juego entre el aparente rechazo de Mariana de una realidad masculinista y la apropiación parcial de Gabrielle de esta realidad, produciendo un texto feminista en tensión entre unas mujeres que ya son, por su parte, sujetos divididos y dispersos.

Al final del trabajo de Jane Gallop, “La otra mujer”, ella habla sobre la autodivisión de las mujeres escritoras, y cita a Gayatri Spivak sobre la necesidad de que las mujeres reconozcan las diferencias entre ellas mismas en la producción de textos feministas:

Por un lado la división psicológica femenina: la división interna corporizada en la figura de una escritora que usa la mano derecha que desea escribir precisamente lo que sólo su mano izquierda sabe. Por otro lado, la escisión feminista socioeconómica: la proximidad y separación simultánea, la semejanza y diferencia entre la escritora burguesa y la otra mujer que puede ser nuestra madre, amante, mujer de la limpieza o secretaria. La comprensión futura que no será para cerrar la división y alcanzar un espacio del ser femenino puro y simple (el secreto donde las mujeres somos nosotras), sino precisamente para “querer esta distancia entre nosotras”, para así preguntar mejor las necesariamente dobles y no menos urgentes preguntas del feminismo: “no solamente ¿quién soy yo? sino ¿quién es la otra mujer?”.²⁰

¹⁹ De Lauretis, *op. cit.*, p. 36.

²⁰ Jane Gallop, *Thinking through the body*, Nueva York, Columbia University Press, 1988, p. 62.

En el espacio de esa tensión entre la conformidad y el escape, las diferentes mujeres se reconocen unas a otras, y su mutuo conocimiento les permite ser específicas en la historia, así como resistir a ser incorporadas en los discursos centrados en el varón. En *Testimonios sobre Mariana*, el intento de Gabrielle de explicar los eventos historiza y resiste el silencio de Mariana, y el feminismo efectivo del texto radica en la perpetua tensión entre la negatividad femenina y la afirmación feminista, ocupando así un espacio artístico que efectúa un cambio en el posible campo de representaciones de y por las mujeres, aun cuando este cambio simultáneamente desestabiliza la autoridad de la representación misma.

ROSARIO CASTELLANOS (1925-1974)

EL LENGUAJE COMO INSTRUMENTO DE DOMINIO Y RECURSO DESCONSTRUCTIVO DE LA HISTORIA EN *OFICIO DE TINIEBLAS*

LUCÍA GUERRA

University of California, Irvine

En el discurso crítico marcado por los valores hegemónicos de una burguesía patriarcal, la problemática de la unidad y la diversidad en la literatura hispanoamericana ha sido generalmente analizada a partir de un concepto de heterogeneidad que incluye como factor básico los elementos étnicos, geográficos y socioeconómicos. No obstante el impacto de las recientes investigaciones que han puesto de manifiesto la especificidad de una subcultura femenina que en su carácter subordinado ha mantenido silenciada, el factor genérico-sexual no ha sido hasta ahora tomado en cuenta como elemento que también contribuye a la prolifera escisión de nuestro continente latinoamericano.

Dentro de este contexto, no es de extrañar que tampoco se haya analizado la modelización literaria del elemento indígena desde una perspectiva femenina en una sociedad en la que el derecho a la palabra ha sido privilegio de unas pocas mujeres latinoamericanas pertenecientes a los sectores sociales favorecidos por una estructura capitalista de carácter eminentemente pigmentocrático. La omisión de este factor genérico-sexual ha propiciado, por ejemplo, interpretaciones críticas de *Aves sin nido* (1888) de Clorinda Matto de Turner que hacen de ella un texto más dentro de la producción narrativa indigenista de corte masculino, ignorando su eje ideológico mayor en el cual se reafirman los conceptos positivistas de la feminidad como sinónimo de la maternidad y los impulsos sublimes del corazón.¹

¹ Dentro de la vasta bibliografía crítica sobre esta novela, se destaca el análisis de Antonio Cornejo Polar quien, no obstante detectar la complejidad de una perspec-

En la narrativa indigenista en general, aparte de la explícita protesta social, la representación literaria del indígena se realiza a partir de un Sujeto que utiliza al Otro en un proceso de apropiación, como es el caso de *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias,² o de un Sujeto que identificado con el Otro intenta insertar lo marginalizado dentro del sistema cultural dominante (*Los ríos profundos* de José María Arguedas). El hecho de que la producción literaria de la mujer latinoamericana esté enclavada en la subordinación y la marginalidad evidentemente modifica estos procesos de la escritura, ya que el supuesto Sujeto es también un Otro para el cual la problemática indígena resulta ser la imagen especular de una condición femenina relegada asimismo a la alteridad.

Rosario Castellanos es indudablemente una de las autoras latinoamericanas que ha elaborado dentro de toda su complejidad el enfrentamiento de estas dos zonas dominadas, la circunstancia indígena y la circunstancia femenina, que como dos imágenes apesadas en el espejo de una historia construida por el hacer del grupo blanco y masculino dominante se reflejan y establecen relaciones en el espacio de la subordinación.³ Y para la perspectiva feminista e indigenista de Rosario Castellanos el lenguaje resulta ser un instrumento de dominio que no sólo se apropia del Otro definiéndolo y ficcionalizándolo sino que también impone un silencio que resulta en la anulación, en el espacio borrado de la

tiva femenina hacia el indio, la interpreta como expresión ideológica del feminismo sin señalar que la posición de Clorinda Matto de Turner al reiterar los conceptos de Augusto Comte, lejos de ser feminista, reafirma el orden masculino dominante. Véase su artículo titulado "*Aves sin nido*: Indios 'notables' y forasteros" en *La novela peruana: Siete estudios*, Lima, Horizonte, 1977, pp. 7-32.

² Consúltese, por ejemplo, el excelente ensayo de Martin Lienhard, "La legitimación indígena en dos novelas centroamericanas: *Balún Canán* (R. Castellanos) y *Hombres de maíz* (M. A. Asturias)", en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Saúl Yurkievich (ed.), Madrid, Alhambra, 1986, pp. 265-277.

³ Entre los estudios que analizan este aspecto en la narrativa de Rosario Castellanos se pueden mencionar "Rosario Castellanos: On Language" de Regina Harrison MacDonald, en *Homenaje a Rosario Castellanos*. Maureen Ahern y Mary Seale Vázquez (eds.), Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones, 1980, pp. 41-64; y "Conformity and resistance to enclosure: female voices in Rosario Castellanos", *Oficio de tinieblas [The Dark Service]* de Stacey Schlau, *Latin American Literary Review*, xii, 24, primavera-verano 1984, pp. 45-57.

identidad.⁴ El indígena y la mujer son, por lo tanto, individuos que se mantienen en una situación de exilio con respecto a los códigos dominantes, aislamiento y opresión que se expresan en el nivel narrativo a través de la recurrencia del monólogo interior.⁵

No obstante que estos importantes aspectos han sido analizados por un sector de la crítica, hasta ahora no han sido estudiados dentro de un contexto mayor, que corresponde a la posición ideológica de Rosario Castellanos respecto a la Historia. Si bien se ha puesto de manifiesto, por ejemplo, el carácter reordenador de lenguaje en la genealogía de Argüello (*Balún-Canán*) y el mito narrado por Teresa en *Oficio de tinieblas*, no se ha destacado que esta potencialidad subversiva del lenguaje está inserta también en un devenir histórico concebido como un espacio clausurado por el poder ladino y masculino, por una historia que posee como escenario las tinieblas de una infraestructura que ha paralizado toda posibilidad de cambio.

Este concepto, respecto a la circunstancia histórica de la subordinación tanto indígena como femenina, funciona en *Oficio de tinieblas* (1962) como un ideologema básico que origina en el lenguaje mismo un proceso de *desdecir* y *rededir* que significativamente se inserta en los mitos de la maternidad.

Desde este punto de vista, el primer aspecto que llama la atención en el texto es, indudablemente, el desdecir histórico de la maternidad consagrada. A diferencia de la Virgen María, quien concibe a su hijo por obra y gracia del Espíritu Santo, Marcela es violada por Leonardo Cifuentes y su hijo Domingo será un testimonio más de un mestizaje latinoamericano enclavado en el dominio y la injusticia. Historizar el relato bíblico origina, por lo tanto, desacralizar, lo que contradice el mito de la pureza, la inocencia y la maternidad virginal que en el momento de la Revelación puesta en labios de la ilol Catalina, y no del *ángel Gabriel*, produce en Marcela

⁴ Este concepto del lenguaje se reitera también en su ensayística, especialmente en "Notas al margen: El lenguaje como instrumento de dominación", en *Mujer que sabe latín*, México, SEP, 1973, pp. 175-180 (SepSetentas); Diana N. 83 y "Divagación sobre el idioma", *El uso de la palabra*, México, Excélsior, 1974, pp. 161-164.

⁵ Véase por ejemplo, el excelente análisis de Naomi Lindstrom titulado "Women's expression and narrative technique in Rosario Castellanos", *In Darkness, Modern Language Studies*, 3, vol. XIII, verano de 1983, pp. 71-80.

“Un espasmo de asco[...] Un ansia incontrolable de arrojar la masa gelatinosa que pacientemente roía sus entrañas para alimentarse; un deseo de destruir esa criatura informe que la aplastaba ya con el pie del amo.”⁶ Por otra parte, los dogmas cristianos de la Inmaculada Concepción y la *virgo intacta* en el parto y posparto se desdican en un contexto tzotzil en el cual las fuerzas cósmicas configuran el lenguaje del presagio, del gran *pukuj* o mal que se conjura cubriendo el rostro de Marcela con una máscara. Violación, pecado, rebeldía, dolor, lucha del sol y la luna son entonces los signos del nuevo Redentor, Domingo, a quien la tribu llama “el que nació cuando el eclipse”.

Junto con desdecir el mito de la maternidad consagrada que refuerza en la sociedad occidental el rol primario de la mujer como cuerpo que reproduce a la especie, en *Oficio de tinieblas* la maternidad se presenta como deseo, como el anhelo de Catalina por dejar una huella sobre la memoria de su pueblo. Y modificando el discurso patriarcal sobre la esterilidad, que la postula como una clausura y un vacío estigmáticos, Rosario Castellanos le infunde el significado de fertilidad sagrada, de “destino de agua que fecunda el lugar por donde pasa” (p. 315). Así, las “caderas baldías” (p. 12) y la “matriz fría” (p. 32) de Catalina son investidas por el privilegio de comunicarse con una zona de lo sagrado que significativamente se representa a través de elementos que corresponden a lo femenino primordial. Será en la cueva (símbolo por excelencia del útero) y entre el musgo húmedo, que Catalina volverá a encontrar a los ídolos de piedra para quienes ella servirá de intermediaria entre los hombres. Rol similar a aquel de la Virgen María o la sacerdotisa de los ritos religiosos patriarcales que luego del despojo ladino se modificará haciendo de Catalina la madre artífice, el sujeto de un nuevo *géneris* en el cual la mujer deja de ser el receptáculo pasivo virginal para convertirse en “hembra” que reconstruye y da a luz la memoria de su pueblo. Y es precisamente este atributo de sujeto creador, adscrito a lo masculino en la tradición judeo-cristiana, el que le permite establecer una relación no subordinada con los dioses (“Se colocó dando la espalda al altar, ante el que no hizo ninguna genuflexión. Los ídolos que allí se adoraban ¿no eran

⁶ Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, México, Joaquín Mortiz, 1966, p. 46.

acaso criaturas tuyas, hijos tuyos? No, no les temía. Había establecido con ellos un trato de igual a igual” p. 255).

La figura de Catalina trasgrede, por consiguiente, un orden patriarcal dominante tanto en el grupo indígena como en el grupo ladino al abandonar la posición de un otro subordinado para asumir el rol de sujeto constituido en la *actividad* y la *trascendencia*. Importe subversivo que se enraíza en la posesión del lenguaje, puesto que a diferencia de los ídolos y Jesucristo, descritos como sordos y mudos, indefensos y sin vida, Catalina hará uso del lenguaje para intervenir y modificar el devenir histórico. Luego de ofrecer a Domingo en el sacrificio de la crucifixión, Catalina en su rol de profeta y apóstol, incita a su pueblo a la rebelión, da un significado histórico y político al rito sacrificial.

Sin embargo, dentro de la concepción ideológica de la Historia postulada por Rosario Castellanos, estas trasgresiones resultan ser gestos dialécticos clausurados por un poder ladino que ha estatizado todo verdadero devenir histórico. No es suficiente oponer un Cristo propio al Cristo del opresor blanco utilizando la imitación como recurso del dominado, tampoco la violencia es una acción efectiva cuando se carece de igualdad, incluso en el nivel de posesión y manejo de armas. Y junto con la derrota y la muerte de los indígenas rebeldes, se inserta Catalina como figura que redice el mito de la *Mater Dolorosa*, despojada de la sublimidad cristiana del dolor, no bendecida por la exención de la muerte en un ascenso hacia los cielos. Por el contrario, ella es la madre peregrina, la madre desacralizada, la víctima de la locura y la enajenación.

Desde esta perspectiva de la Historia, el fracaso del levantamiento indígena es también el fracaso de la palabra, de la profecía sagrada de Catalina quien ha dicho que los bautizados con sangre y no con agua nunca morirán. Alternativa de lenguaje que es aniquilada por otro poder inserto en la infraestructura impuesta por la conquista española. Y, en este sentido, el relato mítico de Teresa al final de la novela constituye un desdecir y un rededir enclavados en una subyugación indígena que significativamente ha traspasado la linealidad teleológica del tiempo histórico (“En otro tiempo —no habías nacido tú, criatura; acaso tampoco había nacido yo— hubo en mi pueblo, según cuentan los ancianos, una ilol de gran virtud” p. 366).

No obstante Teresa es una india tzotzil, durante su larga estada como nana de Idolina, se ha ladinizado, razón por la cual cuando retorna a la villa indígena no sólo le parece “indigno y humillante servir a un indio” (p. 256) sino que también siente nostalgia por los artefactos de la cultura blanca (“Teresa murmuraba en castilla los nombres de las cosas por las que sentía nostalgia: las macetas del corredor, la aldaba de la puerta de calle, las lajas donde lavaba ropa, el estrado en el que dormía”, p. 252). Subyugación que se hace evidente en su relato al presentar una versión ladinizada del hombre blanco como ser prudente, sabio y cierto de la verdad mientras la ilol y su hijo de piedra se presentan con el defecto de la soberbia.

Sin embargo, en la dicotomía opresor/oprimido y a pesar de un poder que ha detenido el devenir histórico, Rosario Castellanos reinserta la potencialidad de la subversión haciendo de la mitificación del hecho histórico un discurso ambiguo y preñado de fisuras. En esta zona polisémica, Catalina y su hijo devienen también en una amenaza recurrente que el hombre blanco debe aniquilar a través de la penitencia y el castigo. (“El nombre de esa ilol, que todos pronunciaron alguna vez con reverencia y con esperanza, ha sido proscrito. Y el que se siente punzado por la tentación de pronunciarlo escupe y la saliva ayuda a borrar su imagen, a borrar su memoria”, p. 368). Y es en la espiral constante del lenguaje y sus procesos deconstructivos del desdecir y el redecir donde se localiza el verdadero movimiento dialéctico de la Historia.

Dentro de este contexto ideológico, la clausura resulta ser un signo estructurador de la modelización literaria de la problemática indígena y la circunstancia femenina. Los espacios cerrados de la casa en la villa blanca de Ciudad Real simbolizan la opresión de la mujer como sujeto ausente en la Historia del mismo modo como el hermetismo de su lenguaje en su modalidad de monólogo interior representa al silenciamiento femenino por parte de un sistema falocrático. Idolina es entonces la figura epítome de todos los personajes femeninos, la mujer enclaustrada, dormida en las tinieblas. De la misma manera, la clausura resulta ser el elemento estructurante en la representación de la problemática indígena no sólo en términos de la imposición de un poder ladino opresivo sino también

por la clausura de la memoria ancestral simbolizada por los dioses que han olvidado el idioma tzotzil.

A pesar de estas clausuras, el texto de la novela se cierra significativamente en un espacio abierto, “Faltaba mucho tiempo para que amaneciera” (p. 368) se dice, y en este otro nivel dialéctico de la Historia el desdecir y el redecir del discurso de la maternidad como plasmación subversiva del lenguaje no sólo propone al Otro subordinado (mujer, indígena) como sujeto sino que también inserta fisuras destructivas en un repertorio simbólico de carácter occidental y cristiano.

“CABECITA BLANCA”: ¿UNA ESPECIE EN EXTINCIÓN?*

ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

PIEM, *El Colegio de México*, UAM-I.

“Cabecita blanca”,¹ cuento de Rosario Castellanos, tiene como referente una familia tradicional mexicana de clase media cuyo fundamento es el matrimonio. El hombre trabaja y provee económicamente, pero como esposo y padre resulta ausente. La protagonista, Justina, esposa y madre de tres hijos (Carmela, Lupe y Luisito), es una mujer cuya máxima realización consistió en haber “alcanzado” el matrimonio.

El presente de la historia supone dos o tres horas en las cuales Justina, ahora viuda y sola, se sumerge en sus recuerdos que abarcan desde su juventud, el noviazgo y el matrimonio, los embarazos, la crianza y la marcha de los hijos, la muerte del marido, hasta su vejez caracterizada por la soledad y la confusión: “A la señora Justina se le confundía todo y no era como para asombrarse. Estaba vieja, enferma. Le habría gustado que la rodearan los nietos, los hijos, como en las estampas antiguas” (p. 64). En el texto no se manejan fechas concretas, pero por las alusiones al crecimiento urbano, al cambio en las costumbres y las pistas de la modernización, puede deducirse que el tiempo recorrido en el recuerdo transcurre alrededor de 1920 hasta 1970. Entre la madre y las hijas dos hechos marcan un cambio fundamental: las mujeres trabajan en la calle y no han “alcanzado” la estabilidad matrimo-

* Una versión de este trabajo apareció en el libro colectivo *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM-Iztapalapa, 1992.

¹ Rosario Castellanos, *Album de familia*, México, Joaquín Mortiz, 1971. Las citas que haré en el desarrollo de este trabajo acerca del texto “Cabecita blanca”, son de esta edición; de aquí en adelante, dichas citas irán acompañadas del número de la página entre paréntesis.

nial. Entre el padre y el hijo, el modelo de masculinidad viril y tradicional se ha deteriorado al extremo de que Luisito es homosexual. Justina y su marido nacen por los años veinte, los hijos por los cuarenta, y los hechos presentes se producen en la década de los sesenta.

La narradora omnisciente comparte la narración con la protagonista mediante el estilo indirecto. Así, sigue el pensamiento de Justina que, a manera de monólogo interior, reconstruye el pasado y narra el presente. De la misma manera, a través de Justina, quedan caracterizados el marido, los hijos, su madre, su hermana soltera y los demás personajes. El discurso se organiza alrededor de una ironía situacional que plantea dos versiones de la realidad, paralelas, que se oponen: una, la que ve y quiere ver Justina; y otra, la que revela la narradora acentuando los aspectos objetivos que Justina suprime o mal interpreta. Los cambios en el curso del tiempo no son percibidos claramente por la protagonista, porque su modo de funcionamiento es dogmático y estereotipado, pero también hipócrita en el marco de una falsa conciencia. Por ejemplo, lo que discurre Justina manifiestamente desde una perspectiva que vacila entre los estereotipos, la ingenuidad y el disimulo, es intervenido por la perspectiva crítica de la narradora que descubre el contenido latente de ese discurrir: “Ahora, ya desde el puerto seguro de la viudez inamovible, puesto que era fiel a sus recuerdos y puesto que había heredado una pensión suficiente para sus necesidades la señora Justina pensaba...” (p. 52).

Del contraste ente dos visiones superpuestas y de la misma situación representada surge la figuración de dos niveles que se excluyen: el de la realidad y el de la apariencia. Así, se produce la ironía intelectual, moral y situacional, de un humor peculiar, que apenas iniciada la risa la entumece. La realidad finalmente domina y Justina, cabecita blanca,² emerge como una figura, más que cómica, patética, lo cual la identifica con un personaje grotesco. De este modo la ironía, recurso crítico literario, está al servicio de una

² El título alude al tratamiento cariñoso y respetuoso que se le da a la madre en México. Pero la narradora irá mostrando en el desarrollo textual la inautenticidad y las contradicciones de ese cariño y de ese respeto. Así, entre el título y el texto se establece una contradicción irónica.

visión del mundo totalizadora que funda el sentido textual y que defino como grotesca.

Para definir lo grotesco en este trabajo apelo, en primera instancia, a Kayser: "Igual que lo puramente cómico, tampoco lo grotesco [...] tiene nada de directamente genérico, sino que es una categoría de percepción, una categoría de la concepción del mundo y de su configuración."³ Y, en efecto, en el caso de "Cabecita blanca" no se trata de un tratamiento, un modo de hacer, una forma lingüística y un tono como la ironía, sino de una concepción del mundo que se vale de la ironía, humorística o no, como de otros recursos retóricos para expresarse. Y esa concepción grotesca del mundo, no supone realmente una intencionalidad cómica, sino degradatoria y crítica. Lo cómico, dice Kayser, es el "desenlace de una tensión",⁴ y en este cuento la tensión va agravándose hasta dejar a la protagonista en un estado de ilusión y deseo, sin ningún futuro y sin ninguna posibilidad de distensión, excepto la muerte. Desde una perspectiva lógica y ética, la "madre" en "Cabecita blanca" se descubre como un escándalo y un absurdo. Tal como lo dice Jankelevitch, aquí la ironía tampoco conduce a lo cómico:

Así como la ironía lógica saca a la luz la absurdidad latente, también la ironía ética pone al descubierto los escándalos invisibles, [...]. La ironía moral deja que la conciencia intranquila se enrede y desarrolle hasta el absurdo las consecuencias de sus pretextos [...] Cuanto más débiles son sus pretextos, más alocada en sus deducciones es la conciencia vergonzante, y más vulnerable a la ironía: el escándalo desenmascarado es su propio veneno.⁵

El procedimiento irónico en este texto, de carácter lógico y ético, incrementa la tensión y sustenta la visión grotesca sobre una institución: la familia; y un papel respetable; el de esposa y madre abnegada que se revela como una falsa altruista. Pero esto no es cómico, sino siniestro; no mueve a risa, sino a desprecio. La índole de la ironía y la visión a la que sirve, no promueve la diversión-dis-

³ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1948), Madrid, Gredos, 1961, p. 513.

⁴ *Ibid.*, p. 510.

⁵ Vladimir Jankelevitch, *La ironía* (1964), Madrid, Taurus, 1986, pp. 90-91.

tensión sino una tensión dramática y reflexiva cuyo objetivo crítico es el condicionamiento social de una sensibilidad melodramática y sentimentaloides, plagada de lugares comunes, proveniente de la cultura católica mexicana, los códigos publicitarios y los medios masivos de comunicación. Medios todos que mantienen una ficción (encubrimiento ideológico) en favor de intereses dominantes que nada tienen que ver con la razón objetiva ni con la ética superior, valores realmente capaces de humanizar las relaciones sociales y desarrollar la conciencia en el contexto nacional. Mediante la ironía lógica y ética que sustenta a la visión grotesca, la narradora ataca una forma de relación entre los seres humanos y el mundo que, legitimada por la institución familiar tradicional, supone una forma degradante y cosificada de satisfacer necesidades elementales, biológicas y emocionales, del ser humano. Así, debido al efecto cómico-ridículo, que conduce las nociones de lo absurdo y escandaloso, la respetabilidad de la madre y de la familia burguesa se degrada. La intención de la narradora no es destruir la dimensión de lo social, sino atacar específicamente lo convencional y oficial de las costumbres como esquemas estáticos.

Igualmente, ataca la racionalidad patriarcal⁶ que justifica y mantiene dichos esquemas, revelando una contradicción grave entre la moral prevaeciente y el tiempo histórico. La referencialidad histórica se aprecia por las costumbres de los hijos, por los tipos de trabajo: compañías, sucursales, oficinas, servicios de decoración, revistas, programas de televisión, etcétera.

⁶ El patriarcado es el poder de los padres, y este poder pasa forzosamente por la subordinación económica, cultural, social y política de la mujer, reduciéndola a sus funciones de madre, reprimiendo la sexualidad femenina y apropiándose de la fuerza de trabajo de las mujeres. El patriarcado es un sistema familiar (tabú del incesto) y religioso; además, supone la división sexual del trabajo. Este poder se ejerce tanto en la familia como en la sociedad en pleno. A partir de los siglos xv y xvi se constituye la familia igualmente patriarcal, pero de aquí en adelante burguesa. Las leyes sobre la propiedad, el trabajo y la familia, se hacen especialmente antagónicas a la mujer y ésta pierde todos sus derechos civiles y políticos, quedando reducida a la inexistencia social. A finales del siglo xix se inicia lo que hoy conocemos como movimiento feminista en Europa y en Estados Unidos, para exigir derechos y la igualdad social con el hombre. Véase Victoria Sau, *Un diccionario ideológico feminista*, Barcelona, Icaria, 1981.

Sin embargo, la narradora no hace responsables a los individuos como tales. Por sobre ellos, está una sociedad deformada en la que cualquier proyecto afectivo y solidario es una ilusión. Por eso, Justina no puede estar rodeada ni de hijos ni de nietos, sino sola, vieja y enferma. Los hijos, cada uno, da muestras de desviaciones: Lupe, alcohólica y amargada; Carmen, abandonada y semi-prostituta; Luisito, insatisfecho y homosexual. Ninguno de estos seres puede llenar sus necesidades afectivas y de pertenencia. Todos solos y sin vínculos auténticos individuales y sociales, representan la patológica soledad de la clase media en la sociedad burguesa, triunfo del "bienestar" capitalista. Se trata pues de una sociedad portadora de prejuicios en lugar de juicios críticos, de ilusiones en lugar de medios de realización, en la cual el destino de la mayoría es la alienación.⁷

Partiendo del personaje protagónico como esposa y madre, las acciones son referidas a dos dimensiones: apariencia (estereotipos) y realidad. Esta última, es parcialmente registrada por Justina. Su accionar está en función de estereotipos sociales provenientes de la moral convencional, en cuyo seno se encubre un matriarcado doméstico cuyo fundamento, no obstante, son los prejuicios sobre la inferioridad femenina de origen patriarcal y machista. Éstos sirven de apoyo a la estabilidad social y dejan en manos de la mujer todo lo relacionado con la crianza y formación de los hijos. De acuerdo con eso, Justina prefiere "un esposo dedicado a las labores propias de su sexo en la calle que uno de esos maridos que revisan las cuentas del mercado [...] y que deciden experimentar las nuevas doctrinas pedagógicas en los niños" (p. 49). Así, quedan delimitados los roles y los campos de acción tradicionales de cada uno de los géneros sexuales: el espacio privado para la mujer y el público para el hombre.

Por otra parte, el autoengaño de la protagonista llega al colmo cuando critica los contenidos de los programas que ve en televisión:

⁷ Todos los cuentos de *Álbum de familia* desarrollan diversas formas de alienación en la mujer, el matrimonio y la familia.

Unas familias desavenidas en las que cada quien jala por su lado y los hijos hacen lo que se les pega la gana sin que los padres se enteren. Unos maridos que engañan a las esposas. Y unas esposas que no eran más tontas porque no eran más grandes, encerradas en sus casas, creyendo todavía lo que les enseñaron cuando eran chiquitas: que la luna es de queso (p. 57).

Es evidente que Justina no se reconoce en esos personajes. No se da cuenta que en su familia cada quien “jaló por su lado”, y que sus hijos “hacen lo que se les pega la gana” sin que ella se entere. Y que su marido la engañó —lo que aun negaba ante las evidencias: “La única constante fue la secretaria (ipobrecita, tan vieja, tan canosa, tan acabada! ¿Cómo era posible que alguien se hubiera cebado en su fama calumniándola?)” (p. 58). Y que ella se quedó como una eterna menor de edad creyendo que “la luna es de queso”. La narradora da todas las pistas para marcar la irrealidad en la que transcurre la existencia de esa mujer. La versión irónica, que es parte de una visión global de lo grotesco, es pues de la narradora con la protagonista como blanco de ataque.

INSATISFACCIÓN Y FANTASÍAS COMPENSATORIAS

Justina es una mujer que al incorporar la ideología sexista socialmente dominante, desprecia su feminidad y está negada para el placer en la realidad. Sin embargo, como actividad compensatoria, la necesidad de satisfacción la desplaza a los hijos. Por ejemplo, la frustración con el marido se compensa en sus relaciones con el hijo varón: el objeto apreciado en oposición al objeto despreciado que es la mujer. Justina se apropia de la masculinidad del hijo y la transforma en feminidad. Así, el resentimiento que también genera saberse dependiente del hombre se convierte en un amor deformado y deformante para el hijo. Justina comienza su labor de apropiación “amorosa” debilitando la masculinidad del hijo. La narradora marca esta relación de la siguiente manera: Luisito “Se veía hecho un cromo con su ropón de encaje y con sus caireles rubios que no le cortaron hasta los doce años (p. 54). Justina está orgullosa “con su voz de soprano, tan limpia y tan bien educada que, por fortuna, conservó siempre” (p. 55).

Por si esto no fuera suficiente, Luisito tiene el lugar de un amor clandestino que rivaliza con el marido:

Luisito le pedía, todas las noches, que fuera a arroparlo como cuando era niño y que le diera la bendición. Y aprovechaba el momento en que la mano de la señora Justina quedaba cerca de su boca para robarle un beso. ¡Robárselo! Cuando ella hubiera querido darle mil y mil y mil y comérselo de puro cariño. Se contenía por no encelar a sus otras hijas y ¡quién iba a creerlo! por no tener un disgusto con Juan Carlos (p. 55).

La narradora marca que lo que puede ser afecto de un hijo es interpretado por Justina como la caricia prohibida de un amante: Luisito le "roba" un beso. El verbo robar nos sugiere lo trasgresivo en la interpretación de la relación filial. Por otra parte, Justina le daría "mil y mil y mil" besos y quisiera comérselo. Se señala así la exageración de sus sentimientos hacia el hijo que nada tiene que ver con un amor maduro de madre. Todo lo que *no* ha podido querer al marido, lo vuelca en el hijo. Reprimir y contener ese amor "por no tener un disgusto con Juan Carlos", muestra su carácter incestuoso y culpable. En cuanto a los celos de las hijas, se refieren a la conciencia también culpable de Justina debido a su preferencia por el hijo varón. Como consecuencia, Luisito queda fijado a esta relación deformada en la cual Justina ha compensado sus frustraciones ejerciendo un dominio sobre el hijo. En ausencia de la relación afectuosa con el padre, Luisito no puede identificarse con él para escapar del dominio de la madre y afirmar su masculinidad. Atrapado, "acorralado", adopta la homosexualidad para satisfacer sus necesidades amorosas. El hijo amado es también un ser incapaz de asumir su sexo, de aceptarse como hombre, lo que equivale a no poder aceptar su existencia misma.

Sin embargo, el objetivo de Justina se ha logrado. Luisito sigue siendo el único hijo cariñoso, "que no fallaba, eso sí, en visitarla a diario, siempre con algún regalito, siempre con una sonrisa" (p. 64). Fijado a ella, no le hacía falta ninguna mujer "mientras tuviera con él a su mamacita" (p. 57), a su "cabecita blanca —como la llamaba cariñosamente" (p. 59). No obstante, no logró "comérselo" a los extremos que ella lo hubiera deseado porque Luisito, para poder realizar su actividad homosexual, no puede tener cerca a la

madre. Por eso Justina queda excluida de su cotidianidad y se lamenta de que Luisito no la lleve a vivir a su departamento, ni viva en la casa materna, ni le pida una ayuda que le hubiera dado gustosamente (p. 63). La narradora revela así, la otra cara del machismo mexicano y sus orígenes en las enfermizas relaciones familiares.⁸ Pero también revela una complicidad irónica con el lector frente a la “ceguera” de Justina.

Asimismo, la compensación de sus frustraciones sexuales no sólo han sido padecidas por Luisito. Recuérdese cuando Justina estuvo a punto de “desafallecer” y dejarse seducir por un hombre que huyó (p. 50). Las fantasías de seducción y violación que suponen la represión de la satisfacción sexual, son colocadas ahora en Lupe, que la decepciona porque su apariencia no es de seducida (descompuesta), sino de fatigada y aburrida.

...examinó con detenimiento, y la consabida decepción, a su hija Lupe. No, no se parecía, ni remotamente, a las hijas que salen en el cine que si llegaban a estas horas era porque se habían ido de paseo con un

⁸ Según la interpretación psicoanalítica, obsérvese la exacta correspondencia de las características maternas de Justina y su tipo de relación con el hijo y con el marido, con algunos de los factores psicogenéticos que son causa de la homosexualidad masculina: “la relación de las madres con los hijos que se convertirán en homosexuales asume formas características. La pauta típica combina intimidad excesiva, posesividad, hiperprotección, y desmasculinización. En las familias donde hay otros hijos el prehomosexual es generalmente el favorito de la madre, que pasa mucho tiempo con él y le exige una atención y una solicitud indebidas. Ella alienta una alianza con su hijo contra el padre, y a menudo lo prefiere abiertamente a éste. El hijo es con frecuencia el confidente con quien ella comparte su intimidad. Las actividades y la conducta masculinas no son estimuladas, y hasta llegan a ser desalentadas activamente. Se suele considerar a la madre sexualmente frígida y puritana. Pone trabas a los intereses sexuales del hijo en la infancia y la adolescencia, aunque se muestre seductora con él [...] Las actitudes notorias del varón prehomosexual hacia una madre de este tipo, incluyen la sumisión y la tendencia a temer disgustarla o herirla. [...] En su calidad de esposa, ese tipo de madre es casi siempre inadecuada. En la mayoría de los casos, domina y subestima a su marido; con frecuencia lo desprecia abiertamente. El esposo es habitualmente desapegado, no es manifiestamente afectuoso y tiende a discutir con ella”. Irving Bieber, “Aspectos clínicos de la homosexualidad masculina”, en Sandor Rado, Robert J. Stoller y otros, *Homosexualidad en el hombre y en la mujer*, Buenos Aires, Ediciones Hormé, 1967, pp. 109-100.

novio que trató de seducirlas [...] No, Lupe no venía... descompuesta. Venía fatigada, aburrida, harta... (pp. 47 y 48).

Lo que Lupe sí realiza es su independencia económica —aunque esto nunca se lo planteó Justina conscientemente—, y la opción de la soltería que no tomó la madre. Supuestamente “la palma de la virginidad”. Sin embargo, Justina no la respeta ni la quiere, porque no realiza sus deseos. No tiene el “prestigio” de la trasgresora que hubiera sido ella de no haber huido el seductor, ni el de ser una “señora” casada. La sexualidad que sí ejerce Lupe con el pretexto de quedarse a dormir en casa de las amigas (p. 63), sugerida por la narradora, no entra dentro de los esquemas tradicionales de Justina, como tampoco la autonomía económica.

En cuanto a Carmela, se sugiere en el texto que ejerce una especie de semiprostitución; abandonada por el marido, atiende a sus hijos pero éstos no la respetan y la amenazan con acusarla con el tío Luis (p. 61) por llegar tarde y acompañada. Igual que Lupe, vive una feminidad degradada.⁹ No cuenta con la madre ni con nadie y su vida es miserable.

Los tres hijos de Justina fueron los blancos de sus frustraciones vitales y sexuales, así como objetos de la proyección de su identidad disociada, degradada, desorientada. Obtuvo a cambio la deformación y deshumanización de sus hijos. La narradora descubre bajo la “abnegación” mítica de cabecita blanca, la monstruosidad socialmente creada sobre la base de la ideología sexista y la manipulación de las necesidades básicas propia de la sociedad burguesa. Al comparar la apariencia y la realidad a partir de la ironía situacional, y al comentarla irónicamente en términos lógicos y éticos, la narradora revela el absurdo y el escándalo que subraya Jankelevitch

⁹ Las condiciones para que una niña crezca y acepte su feminidad son descritas así por la psicoanalista argentina Marie Langer: “Ambos padres deben darle bastante cariño para que ella acepte sin demasiada envidia sus relaciones sexuales. Un padre fuerte y lleno de ternura para con su hijita, le facilitará abandonar a la madre como objeto amoroso e inclinarse femeninamente hacia él. Una madre feliz con su marido no se verá en la tentación de poner todo su amor insatisfecho en su hija, sobreestimándola, ni de rechazarla ni de despreciarla por no ser varón, porque ella misma está contenta con su feminidad. Permitirá a su hija identificarse como una madre cariñosa con los hijos y amante con el esposo.” Marie Langer, *Maternidad y sexo* (1951), 2a. ed., Buenos Aires, Paidós, 1964, p. 131.

como propio del efecto de la ironía. Asimismo la madre, cabecita blanca, queda desmitificada y se presenta en realidad como una anomalía, lo que produce en el lector un distanciamiento crítico que le permite percibir lo monstruoso —lo grotesco— del mito; la narradora le devuelve a la madre —símbolo casi sagrado y por ello desexualizado y desposeído, idealizadamente, de agresividad—, una sexualidad retorcida y una ira que no por reprimida deja de estar presente en la relación con los hijos.

“SEÑORA” Y MADRE: MITOS SOCIALES EN TORNO A LA MUJER

Rosario Castellanos, en “La mujer y su imagen”, nos dice que para preservar la ignorancia femenina, condición de su sometimiento, se elabora una moral rigurosa. Por eso señala, irónicamente, que “Mujer es un término que adquiere un matiz de obscenidad y por eso deberíamos de cesar de utilizarlo. Tenemos a nuestro alcance muchos otros más decentes: dama, señora, señorita...”¹⁰

La narradora nombra siempre a la protagonista anteponiéndole el título de “señora”. Subraya así el disimulo de la sexualidad encubierta por la situación social que la legitima matrimonialmente. La repetición constante del “señora” marca la intención de exponer a la crítica este lugar común de la moral social, y la falta de autonomía de este tipo de mujer sin aspiraciones ni vida propia.

Todo esto implica un cuestionamiento por parte de la narradora en contra del concepto de legitimidad, como mito social, aplicado a la sexualidad femenina dentro del matrimonio. Pues lo que se legitima es su anulación como persona y su dependencia de la autoridad masculina.

Por otra parte, el título del relato se relaciona con otro mito social del contexto mexicano: el de la madre. La maternidad es uno de los aspectos del funcionamiento del impulso sexual femenino, y es el único perfectamente permitido y legitimado socialmente. A la mujer se le veda la sexualidad en términos de apropiación de su

¹⁰ Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen”, en *Mujer que sabe latín...*, (1973), México, SepSetentas/Diana núm. 83, 1979, p. 13.

cuerpo y de su ejercicio genital; pero se le aplaude en su versión de ejercicio de la maternidad.

Sabido es que el 10 de mayo y el 12 de diciembre son dos festividades nacionales de gran magnitud social. Ambas se relacionan con el culto a la madre. Del culto a la Virgen de Guadalupe dice Octavio Paz:

La virgen fue el estandarte de los indios y mestizos que combatieron en 1810 contra los españoles y volvió a ser la bandera de los ejércitos campesinos de Zapata un siglo después. Su culto es íntimo y público, regional y nacional. La fiesta de Guadalupe el 12 de diciembre, es todavía la fiesta por excelencia, la fecha central en el calendario emocional del pueblo mexicano.¹¹

La madre religiosa repara la orfandad dejada por los dioses indígenas, y provee al criollo de un símbolo materno americano. Este culto religioso se corresponde en lo humano con el culto a la madre que se celebra el 10 de mayo.

Santiago Ramírez, destacado psicoanalista, ha reiterado que el problema fundamental de la estructura familiar mexicana es el exceso de madre y la ausencia de padre. Señala así que se trata de una cultura en la cual la relación más importante es la relación con la madre. A este tipo de cultura se le llama uterina, y dice: "Hay familias, las uterinas, en las que la relación madre-hijo es particularmente intensa. En México, por lo menos en las áreas rurales y en las urbanas de clase media la familia tiene estas características."¹² Esto se corresponde perfectamente con la importancia concedida al día de las madres en México, y al desbordamiento "amoroso" que lo caracteriza. "Cabecita blanca" es una denominación cariñosa de uso común en el país para aludir a la madre. Destaca la vejez, o sea, un aspecto del ciclo de vida humano en el cual la sexualidad se suprime o deja de ser relevante. Así, la condición de madre desplaza y oculta la sexualidad femenina.

¹¹ Octavio Paz, "Prefacio", en J. Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 1977, p. 22.

¹² Santiago Ramírez, *El mexicano, psicología de sus motivaciones* (1959), 5a. ed., México, Pax-México, 1968, p. 180.

Pero “Cabecita blanca”, título del cuento, también funciona como tropo irónico, pues dice lo contrario de lo que se piensa, ya que en la narración se va mostrando que Justina no tiene “cabeza” (carece de inteligencia, se comporta estúpidamente); y no es “blanca” (en su acepción de pureza, transparencia, virtud), sino manipuladora y en muchos sentidos perversa. Con el título, la narradora centra la atención del lector en este culto nacional. Pero hemos visto que la maternidad, en el texto, es una compensación deformada de los demás aspectos de la sexualidad femenina y, por lo mismo, crea consecuencias nefastas en las relaciones entre madre e hijos. La narradora aborda críticamente un lugar común de la cultura nacional, cuestionando la idealización al devolverle al mito la sexualidad y la agresividad suprimidas por éste.

DISOCIACIÓN: LA MÁSCARA Y EL ROSTRO

El aspecto humorístico de “Cabecita blanca”, no necesariamente cómico, resulta de la persistente negación o supresión de los datos de la realidad que hace la protagonista para mantener sus falsas ilusiones, las mismas que constituyen su alienación. Este esfuerzo produce toda clase de confusiones perceptivas y conceptuales que la narradora, en complicidad con el lector, rectifica. Así, se da el doble registro de la apariencia y la realidad. El equívoco constante en el que vive Justina parte de una situación personal más profunda: su propia identidad y existencia están entre paréntesis. El autoengaño es el blanco de la narradora, blanco que se refiere no sólo al culto de la madre en la familia mexicana, sino a toda una clase social cuyas pretensiones no tienen sustentos reales. Se trata de mostrar que los valores tanto de una clase como de sus instituciones, entre 1960 y 1970, están en franca decadencia como fuerza histórica. La tematización de la apariencia y la realidad se asimila, también, al tema de la máscara y el rostro.

Claudio Kaiser-Lenoir en su libro *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*¹³ explica: “Dentro de las manifestaciones contemporáneas en la línea del grotesco nos encontramos con un estilo dra-

¹³ La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 35.

mático en el que aparece una marcada tendencia hacia el tratamiento del choque entre el ser y la apariencia [...] Si por un lado está el ser profundo (rostro), superpuesto a él está el ser social (máscara).”

Desde la Comedia del Arte hasta Pirandello y el movimiento teatral italiano del periodo de 1916 a 1925, la inquietante superposición de la verdad y la mentira que supone el tratamiento del rostro y la máscara no ha abandonado a los narradores. Entre ellos está Rosario Castellanos, para quien es casi una constante particularmente en *Álbum de familia*. En cuanto al grotesco criollo como estilo teatral en Argentina, Kaiser lo sitúa entre 1921 y 1950 y expone en su libro las características de este teatro en el cual la estética grotesca se incorpora al sainete criollo y tradicional. La autora dice lo siguiente sobre este estilo:

...en contraposición al amable y poco problemático sainete, constituye una visión degradada del sistema social, un indirecto enjuiciamiento de los pilares en los cuales se apoya, los mitos de los que se alimenta y la forma en que se valida sobre el hombre. [...] ya insinuamos lo que será la clave en la configuración de este estilo: lo social *vis à vis* el individuo. La no correspondencia entre esos polos y la tensión que lo erige en elementos incompatibles, se caracteriza en este teatro en ser lo social no un reflejo fiel y a la medida del hombre, capaz de explicar sus anhelos, sus sentimientos y necesidades sino su imagen deformada, congelada su dinámica en formas estáticas. En estas obras el hombre sufre una realidad (miseria en todos los casos) pero la vive a partir de pautas que la ignoran, la trascienden y la revisten de justificaciones sublimantes. Y estas pautas son precisamente las impuestas por un sistema que, a través de su moral, su religión, sus ideales y sus instituciones se ha construido para sí (construyéndola para todos los hombres), una imagen de sí misma que la realidad niega, pero lo suficientemente poderosa como para poder ignorar toda contradicción y de esta manera complacerse en un reflejo imaginado y cuidadosamente construido para engañar la miseria y mantener el orden.¹⁴

La anterior cita es casi una descripción y explicación del texto y del personaje grotesco que en este caso representa no a los sectores populares, como en el sainete grotesco argentino, sino a

¹⁴ *Ibid.*, pp. 8 y 9.

un sector bastante masivo de la clase media mexicana. La imagen que Justina tiene de sí misma no corresponde a la realidad; sin embargo, en el desarrollo textual ella va acercándose a la desesperación que la descubre despojada y miserable, aunque aferrada todavía a la ilusión de la compañía del hijo. Sin grandeza, Justina nunca reconoce ni sus errores ni la realidad, nunca advierte las verdaderas causas de su situación, pero la narradora y el lector sí observan su caída.

Por otra parte David Viñas, a propósito también del grotesco criollo, lo hace derivar de un código en crisis dentro del país, y como respuesta antiburguesa y “plebeya” en contraste con el pretendido refinamiento de la europeizante clase dominante. Es, pues, una forma teatral que rechaza el orden. Viñas concluye: “El grotesco, pues, se nos aparece como la encarnación literaria de un proyecto deficiente. Correlativamente, las clases medias de origen inmigrante. Y, la Argentina misma, como soporte y contexto de ese teatro, en un ‘país grotesco’ en la mutilación de sus proyectos.”¹⁵

Si bien no ignoro que traslado a la narrativa mexicana de los sesenta y setenta conceptos aplicables al género teatral en otra época y en otro país, lo hago porque me parecen coincidentes con la visión crítica y estética que estructura el cuento “Cabecita blanca”. Entre 1960-1970 México vive un aparente bienestar en el clímax del desarrollismo económico y, asimismo, también los primeros signos decadentes de este proyecto. La expansión y estabilidad de la clase media mexicana, llena aún de valores tradicionales, le permite vivir un sueño cosmopolita y en especial norteamericanizante. Este momento fue pródigo en ilusiones de todo tipo, incluso democratizadoras, y tuvo su trágico desengaño en 1968 con la matanza de Tlatelolco. Rosario Castellanos se caracterizó en *Álbum de familia* y mucho más en su obra póstuma y teatral *El eterno femenino* (donde la perspectiva grotesca alcanza su máximo), por ironizar las pretensiones de esta clase media inflada artificialmente. Pero no sólo ironiza, sino que muestra su deformación, incluso su “monstruosidad” social. Mirada sin duda grotesca. Pero aún más, tal como lo indica C. Kaiser-Lenoir a propósito del grotesco criollo: “Si nos

¹⁵ David Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso*, Buenos Aires, Ediciones Corredor, 1973, p. 125.

reímos de los personajes en su apego a un orden que los deforma y los niega como individuos, no podemos tampoco dejar de experimentar una inquietud, un malestar ante esa condición que es dolorosa en el fondo."¹⁶

Y eso sucede con Justina, que se apega a un orden que la niega en su existencia como sujeto con género femenino, y en este sometimiento conforma su patetismo. Un patetismo no trágico, sino grotesco, y un grotesco asociado al valor criollo que se apoya no en la tragedia, sino en el melodrama, tal como lo demuestra C. Kaiser-Lenoir en su libro.¹⁷

Wolfgang Kayser distingue en el grotesco dos tipos: el fantástico y el satírico. El primero alude a mundos oníricos; el segundo a un "alboroto de máscaras". El grotesco satírico cuenta con lo cómico, lo caricaturesco, lo ridículo en general. Pero la risa que surge de lo grotesco casi siempre se congela en función de lo amargo o lo absurdo que suscita el sentimiento de lo oscuro y extraño, lo que está fuera de nuestros conceptos y deja de ser familiar. Kayser dice: "Lo grotesco es una estructura. Podríamos designar su índole con un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia: lo grotesco es el mundo distanciado."¹⁸ Y a partir de esta generalización precisa en qué consiste esta distancia.

...deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es, pues, nuestro mundo el que ha sufrido un cambio. La brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco [...]. El estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es *nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia*. Sentimos además que no nos sería posible vivir en ese mundo transformado. *En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo [...]* Además hemos dado con nuevos elementos de disolución, por ejemplo [...] la destrucción del concepto de personalidad, la aniquilación del orden histórico. (El énfasis es mío.)¹⁹

¹⁶ Kaiser-Lenoir, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷ Cf. *ibid.*, p. 186.

¹⁸ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco* (1957), Buenos Aires, Nova, 1964, p. 224.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 224 y 225.

Sin duda, en el plano de la obra, Justina como personaje representa un ser distanciado, incluso aislado, que ha perdido su seguridad y su orientación en el mundo. No se reconoce en él porque vive la destrucción del orden histórico tradicional que le dio vida y la conformó como un tipo de mujer y con un rol social específico. Pero en el plano del proceso creador y del proceso de recepción, tanto la narradora como el lector también se distancian ante la representación de una madre que muestra una naturaleza mecánica construida con “clichés”, lugares comunes, trivialidades y prejuicios asimilados automáticamente. Justina es un ser petrificado, cercano a una marioneta y muy lejano de los atributos idealizados. Así, el rol social de esposa-madre es una máscara impuesta por un sistema externo que la niega como persona y que, sin embargo, ella ratifica sin cuestionamiento alguno. Con este tratamiento la narradora expresa un distanciamiento e incompatibilidad entre el individuo y la sociedad.

Kayser, describiendo algunos de los motivos de lo grotesco, habla de monstruos, esqueletos humanizados, sabandijas, lo mecánico asociado a lo orgánico, víboras, búhos, murciélagos, vegetales animados, autómatas, marionetas, la locura.²⁰ Lo mecánico o lo muerto que cobra vida tiene una larga tradición universal, desde las danzas de la muerte hasta las calaveras de Posada en México, o las calaveras de azúcar de las festividades del día de muertos. Grotesca también es la imagen del mundo en los escritores mexicanos de La Onda, que llega a su máximo en un escritor que sin tener relaciones con La Onda, parece captar artísticamente de manera extraordinaria la atmósfera social que la produjo; hablo de *Palinuro de México* (1977), de Fernando del Paso.²¹

Según Kayser, lo grotesco supone un conjuro de lo demoniaco en el mundo, y destaca tres épocas en las cuales se intensificó esta categoría estética, esta visión del mundo y este estilo: el siglo XVI, el periodo comprendido entre el *Sturm and Drang* y el Romanticismo,

²⁰ Cf. *ibid.*, p. 224.

²¹ También son grotescos esos híbridos entre lo mecánico y lo humano producidos por la cultura norteamericana y de amplia difusión masiva como Superman o Batman (el hombre murciélago). Fernando del Paso, *Palinuro de México* (1977), México, Joaquín Mortiz, 1980.

y la Edad Moderna.²² Asimismo dice: "Las representaciones de lo grotesco constituyen la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensar."²³

La Edad Moderna de Kayser cuando publica *Lo grotesco* llega hasta 1957, muy cerca de la modernización urbana del siglo xx mexicano, cuyo impulso a partir de la Revolución tuvo su gran aceleramiento por 1940 y su apogeo en la década de los sesenta. Sin duda para muchos escritores de ese momento fundamental en la consolidación de la nueva narrativa mexicana, entre ellos Carlos Fuentes, Fernando del Paso o los de La Onda, les fue dable percibir en esta década la mascarada del "milagro" mexicano y del aburguesamiento de la clase media capitalina. Rosario Castellanos también lo percibió claramente, de ahí el tratamiento grotesco de esa clase en gran parte de su obra, con el cual se anticipó a la crisis misma del sistema que la produjo. Crisis que tuvo su anuncio sangriento en el 68 y su evidencia económica a finales de los años setenta. De la misma manera en que al caer la máscara se mostró el poco amable y desarrollado rostro del sistema político mexicano en 1968, así se muestra el de Justina al caer la máscara de mansa esposa y abnegada madre en el tratamiento narrativo de "Cabecita blanca".

HUMOR Y FEMINISMO EN ROSARIO CASTELLANOS

Es común interpretar lo grotesco, como lo indica Kayser, relacionándolo con lo cómico o lo humorístico tanto en el nivel del proceso creativo como en el de la obra misma o el de su recepción. Pero Kayser, y también Jankelevitch en cuanto a lo irónico, han señalado que esos elementos no son los esenciales en la producción o recepción de lo grotesco o en determinadas formas de la ironía. La risa, ya se ha mencionado, en caso de existir es una risa que se congela al mezclarse con lo patético, lo degradado o lo extraño. En cuanto a Castellanos, se ha hablado mucho de su humor negro o de su ironía calificados frecuentemente como mordacidad, sarcasmo o sátira. Pero más allá de esto, lo que se escapa es el núcleo

²² *Op. cit.*, pp. 228 y 229.

²³ *Ibid.*, p. 229.

generador de estos efectos relativamente ambiguos, y que es su percepción grotesca de la realidad como principio estructurador de una visión de mundo que poco tiene que ver con la comicidad y el efecto de alivio jovial de la risa o de la conciliación humorística. Los calificativos negro o sarcástico apuntan, sin precisarlos, a lo grotesco-satírico cuya permeabilidad reflexiva y también emotiva —dolorosa— en cuanto a la realidad social, implican una posición de compromiso que asume lo ridículo (absurdo) de la misma (lo que puede asimilarse a lo cómico o humorístico), pero no para hacer reír y tranquilizar sino para agredir y conmover al lector, para sacudir su inercia, su conformismo (todo lo que representa Justina). Lo grotesco, aun lo grotesco criollo en lo atribuible a Castellanos, es una forma reflexiva de objetivar la realidad, pero también una forma de juzgarla moralmente y de sentirla emocionalmente; así, su distanciamiento crítico-grotesco sirve a un compromiso social y es arma de lucha.

La recepción de lo grotesco, desde luego, exige un estado de conciencia compartido. Las dificultades para aceptar y explicar la ironía y el humor narrativos de Castellanos, y aun para comprender la indiferencia hacia su obra teatral póstuma *El eterno femenino*, provienen quizá de una incompatibilidad entre su interpretación grotesca de la clase media, y la imagen autocomplaciente que esa misma clase tiene de sí misma y que es la receptora posible de la obra literaria. Dicha clase no se reconoce o se niega a reconocerse en su representación ridícula y grotesca. En cuanto a “Cabecita blanca”, el texto evidencia la doble irracionalidad y la doble moral patriarcal y capitalista que modela la subjetividad femenina y su función social dentro de las normas institucionales de la familia de clase media.

La dilucidación de la posición feminista de Castellanos, también ha padecido de una vacilación crítica. Sin embargo, no puede haber duda para el conocedor de su obra de que la condición de la mujer es una constante temática en su obra. Tampoco puede haber duda sobre su persistente cuestionamiento de la ideología sexista del orden patriarcal y de sus estructuras de opresión. El sistema decreta la inferioridad de la mujer y la condiciona a los efectos de utilizarla para la reproducción de un orden que supone la desigualdad, la opresión y la explotación de una mayoría en términos

clasistas y sexistas, pero suscitando el consenso de la propia víctima. Creo que esta situación queda perfectamente representada y cuestionada en "Cabecita blanca" y en toda la obra de Castellanos. Pero el feminismo de la escritora, en un momento en el cual en México ni el movimiento ni la reflexión feminista existían en realidad, era un feminismo solitario, producto básicamente de su experiencia y no asociado, porque era imposible, a un activismo político. En Castellanos, la reflexión sobre la cuestión feminista fue radicalizándose a lo largo de su obra, y si no hubiera muerto es casi seguro que habría sido una feminista políticamente comprometida.

Sin embargo, Castellanos no vio opciones para la mujer más que a un nivel individual —dentro de la órbita del pensamiento filosófico existencialista a la manera de Simone de Beauvoir— porque tampoco vio opciones en México, en su momento, para la transformación de la sociedad burguesa. Su perspectiva feminista amplia, se asimilaría a las propuestas socialistas que hacen depender la liberación de las mujeres, en primera instancia, de la transformación de las estructuras clasistas que ordenan la sociedad; es decir, del cambio de las estructuras de explotación que rigen la desigualdad social. De ahí la visión grotesca en cuanto a los esfuerzos de liberación de Catalina Díaz Puiljá o de Idolina en *Oficio de tinieblas*; de Reinerie, de Emelina, de Romelia, en *Los convidados de agosto*. Castellanos no ve la posibilidad de un cambio social en el corto plazo; tampoco en lo individual ve posibilidades de trascender las estructuras sexistas y alienantes salvo con sufrimiento. En general, cualquier intento de desalienación individual o social está condenado al fracaso tanto para la mujer como para los indígenas. Ni la izquierda ni el feminismo mexicanos son en la época una fuerza organizada. Pero Castellanos denuncia el sexismo en la sociedad nacional y se acoge a la estética de lo grotesco para intensificar dicha denuncia. En muchas de sus obras quedan abiertas las esperanzas de liberación aunque en el largo plazo, y se presentan individualidades en lucha como relevo de las fuerzas en decadencia.

Por eso es necesario comprender la condición pionera de Castellanos, y el rasgo solitario, sin resonancia ni intercambio, de su conciencia feminista en el contexto histórico y cultural

carente de opciones colectivas para desarrollarla. En estricto sentido Rosario Castellanos es la primera escritora mexicana comprometida conscientemente con la perspectiva feminista en la concepción y realización estética de su obra. Así lo he planteado en otros trabajos.²⁴ Y subrayo su compromiso como anticipación a las consistentes luchas que vendrían mucho después en el amplio espacio nacional.

²⁴ Véase “Narradoras mexicanas: utopía creativa y acción”, *Literatura Mexicana*, II, 1, México, UNAM, 1991, pp. 89-107; y *La espiral parece un círculo*, México, UAM-Iztapalapa, 1991 (Texto y Contexto 3).

LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ (1928)

LA IMPOSIBILIDAD DE LA TREGUA

GLORIA PRADO G.

PIEM, El Colegio de México, Universidad Iberoamericana

La voz de Luisa Josefina Hernández (México, D. F., 2 de noviembre de 1928) es una presencia constante en la literatura mexicana del siglo xx; no obstante, no se le escucha con la fuerza que su solidez y continuidad como escritora le imprimen y, por tanto, casi no se le responde.

Su incursión en las letras ha sido prolífica y variada; ha ejercido la narrativa —novela sobre todo—, el ensayo, la crítica y la traducción literarias, el “comentario lírico”, pero principalmente es dramaturga y directora teatral. Catedrática universitaria, desarrolla, además, una labor fundamental como formadora de muchas generaciones de estudiantes de arte dramático, en los campos de la composición y de la dirección. Perteneció a la generación de dramaturgos conformada por ella, Emilio Carballido, Sergio Magaña y Jorge Ibargüen-goitia, a quienes les ocurre o les ocurrió (en el caso de los dos últimos) casi lo mismo que a ella en cuanto al reconocimiento y difusión de su obra.

Proveniente de una familia en la que “no tenían mayores ambiciones que educarme”, dice, “o sea que no tenían ambiciones de divertirme”, su infancia transcurre como tiempo “para leer mucho”.¹ Entre sus lecturas favoritas se distinguen las novelas policiacas, aun cuando no se ha escrito ninguna propiamente dicha, y piensa que los temas a tratar literaria y dramáticamente por los mexicanos no tienen por qué ser específicamente nacionales sino universales.

¹ Luisa Josefina Hernández, *La calle de la gran ocasión*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985 (Col. Teatro); “Dramatis Personae Luisa Josefina Hernández”, entrevista que hace Tomás Espinosa (p. 12).

La literatura es “su profesión”,² mientras que la pintura y la música la apasionan, las escucha, las practica y las estudia: “La pintura es para mí como uno de los grandes placeres que siempre me reciben y me reeditúan.”³ Cree que la asimilación de la técnica aunada al talento, una suerte de “don con el que las personas nacen”,⁴ es lo que hace de un novelista o de un dramaturgo, un literato. Sólo la técnica o sólo “el don” no bastan, es el aserto que resumiría su postura ante la creación literaria.

En cuanto a los registros realistas y autobiográficos en el quehacer literario, considera que “la vida es mucho más fea y rica que la literatura” y que “toda la gente, hasta la que escribe conscientemente de forma autobiográfica —y no distraídamente [...] tiene que seleccionar, filtrar, sintetizar y recrear estéticamente la realidad suya, directa o indirecta”. Y porque la vida no es estética, las obras literarias “nunca salen verdaderamente autobiográficas”. Toda creación —dramática o narrativa— debe “funcionar bajo normas estéticas y el esfuerzo es de lograr un tipo de perfección, o sea que cambia la vida para mejorarla, inclusive muchas personas escriben porque tienen un anhelo de perfección que pueden manejar y sobreponer a los sucesos de la vida”.⁵

Consecuente con esas concepciones, la totalidad de su creación literaria actualiza sus propuestas a partir de las primeras y hasta las últimas obras publicadas. Hay en ellas un hilo conductor, esa preocupación constante por la escritura, proceso liberador al mismo tiempo que doloroso, que las cincela y conforma.

Interesante, por ello, resulta abordar su producción, más que de manera general, en el principio, con la primera de sus novelas, *El lugar donde crece la hierba*,⁶ en la que se encuentra ya en forma explícita su poética, dejarla hablar por sí misma, y a través de un análisis, interpretación y reflexión sobre el texto, llegar a la génesis de su teoría y práctica literarias.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *El lugar donde crece la hierba*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1959 (Col. Ficción, 8).

A pesar de la juventud tanto de la obra como de su autora (tenía treinta años cuando se publica) *El lugar...* se revela como un relato bien configurado en el que la estructuración externa es concomitante al tiempo de la historia, a la vez que va transcurriendo la escritura como proceso que se autogenera y genera al discurso mismo en el que se trasluce esa obsesionante preocupación. Presencia lúcida que signa ya y signará necesariamente sus escritos, con lo que teoría y práctica se fusionarán en la pragmática del texto.

En veinte pequeños capítulos o partes, que fluctúan entre cuatro y seis páginas correspondientes a un día cronológico de veinticuatro horas cada uno, acontece la acción de la que sabemos por un relato que comienza con la escritura, en una misiva (aparentemente), al día siguiente al primer día de la acción. “Enrique: Ayer mi esposo Patrick me ha traído a esta casa extraña a vivir con un hombre...”⁷

La narradora protagonista —yo— hace la narración de la historia en forma epistolar, y a manera de diario simultáneamente, dirigida a Enrique, un lector ausente al que supuestamente la mandará. Éste nunca la recibe —ya que ella jamás la envía—, pero en los textos son transcritos sus diálogos recordados, de igual manera que los de otros personajes, a partir del recuerdo de la protagonista, quien escribe, como es de esperarse, en estilo directo (yo-tú-nosotros).

El discurso va suscitando una atmósfera de misterio y suspenso a partir del primer enunciado. La tensión va en *crescendo* para alcanzar su punto climático casi con el desenlace, cuando finalmente se aclara el misterio de la historia y logramos conocer la verdad a través del desciframiento de la escritura que la irá revelando y resolviendo, a la manera de una novela policiaca. En este punto encontramos la primera constatación de las declaraciones de Luisa Josefina, en el sentido de que el género literario policiaco es su favorito, aun cuando no se trate en éste, como en ningún otro de sus relatos, de una novela *íntegramente* concebida y realizada de esa manera.

⁷ Todas las citas textuales se harán poniendo la página de la edición explicitada en la nota 6.

Ella (una mujer sin nombre) es llevada por Patrick, su esposo, a “vivir” con un hombre extraño (Eutifrón), escribe a Enrique (quien en realidad no se llama Enrique), de quien más tarde sabremos que fue su amante y que no lo ha vuelto a ver. De este modo, desde el principio el relato se presenta como un surtidor de enigmas.

En un ejercicio de lectura constante el lector, como Eutifrón, habrá de desentrañar el hermetismo escritural a partir del descubrimiento del baremo que conducirá indefectiblemente, pero no por ello con menos asombro, al inesperado desenlace.

Desde un presente difuminado que es ya pretérito en el momento de la escritura, parte de la acción está narrada en pasado, bien en un pretérito anterior al que señala el segundo enunciado: “ayer”, bien posterior a éste.

El ejercicio de la escritura —correlativo al de la lectura— filtra el relato y se constituye en cuasi personaje de la acción. A la vez que narra, crea y *escribe* su propia historia en un proceso dificultoso y terriblemente angustiante, la narradora-protagonista se plantea la dificultad frente a la vida, a la relación con los otros y frente a la escritura —al estarla escribiendo— que devienen lo mismo y uno solo. Escribir la vida es recrearla mientras se la va viviendo. El proceso de la escritura forma parte del proceso físico, fisiológico, psicológico, ético, intelectual. Vivir y escribir (que es una de las formas de vivir) se constituyen en simultaneidad:

Por la falta de luz y por voltear hacia la explanada, ha quedado un relato indescifrable en el que se entrecruzaron los renglones, el relato de la adolescencia, de mi infancia y de todo lo que pasó después. No fue un escrito largo, simplemente un papel misterioso que he dejado en la mesa de cristal para algún descifrador de herejías... (p. 37).

La historia es, pues, concebida, gestada y dada a luz por la escritura y, por tanto, dirigida a un lector (cuando menos) “descifrador de herejías”, Enrique, a partir del primer enunciado.

Como antes se explicitó, se trata de un diario-misiva, escrito en una libreta de contabilidad (como dice que lo hace la propia Luisa Josefina)⁸ que la mujer ha sustraído del escritorio de Eutifrón, en

⁸ “¿En libretas de contabilidad? —Sí, porque los dos descubrimos a muy temprana edad que cuando uno escribía en esas libretas podía escribir en todos

la que registra los acontecimientos de su estancia en casa de éste, durante tres semanas, intercalados con recuerdos, sueños y fantasías del pasado y del presente.

De esta manera, el tiempo cronológico, a pesar del rigor con que es medido en esas tres semanas en que transcurre la acción, se distiende hacia adelante y hacia atrás, a base de analepsis y prolepsis fincadas en el fluir psíquico de la protagonista-narradora, creadora de la historia.

Esa mujer se constituye en el punto en el que convergen las vidas —por tanto las historias— de tres hombres: Enrique, Patrick y Eutifrón, quienes se relacionan con ella. La narración —escrita— que las relata se propone como discurso y poética. Como discurso se inserta en el género epistolar, el diario o las memorias, el cuento dentro de la historia principal y en los registros de la evocación, la sugerencia y el silencio.

Por la escritura sabemos de las historias y de sus protagonistas, pero también por la propia escritura quedan ocultos a la vez, pues en el arduo proceso de escribir, el escrito surge como jeroglífico o palimpsesto. Así, la narradora-protagonista funge como oráculo y el lector como “descifrador de enigmas” en forma tal que ambas tareas —la de la escritura y la de la lectura— ocurren dentro de la obra misma. Se trata, pues, de un auténtico lector implícito —a quien la narradora crea en su proceso creador— que llenará los silencios, completará las sugerencias, actualizará las evocaciones, con lo que, de paso, se convertirá en co-escritor.

Escritora, narradora y lector(es) de ficción o reales, por tanto, habrán de ir de la mano ciegamente interpretando sueños, indagando en los relatos dentro del relato, descifrando jeroglíficos, encontrando palimpsestos en esa escritura para un “descifrador de herejías” y en ese “papel misterioso” (p. 38) en el que habrá de rastrearse y hallarse la clase. He aquí la poética.

Pero, por otra parte, la escritura no es sólo ejercicio y corazón de enigmas, sino espejo también, a través de la lectura; reflejo, comunicación, posibilidad de diálogo, de comprensión. Y para que la

lados. Claro, Carballido, las usa en los camiones, en los trenes, en los aviones, en los parques y toda clase de lugares espectaculares. Yo nada más en mi cama porque así no necesito mesa.” *La calle de la gran ocasión, op. cit.*, p. 25.

comprensión ocurra, se requiere encontrar —leyendo— el final o el comienzo de la madeja para ir tirando del hilo conductor hasta dilucidar el misterio de la escritura.

El hallazgo finalmente se dará por el encuentro de la palabra: “no sé qué manía es esta que practico de devanarme el alma en busca de palabras. De una sola. Asquerosa manía” (p. 151). “Si saliera [de mi cuarto] tal vez alguna cosa, o un encuentro de dos palabras, me haría caer en alguna meditación irremediable” (p. 155).

La palabra para generar el discurso (escrito), la palabra que se encuentra en el reflejo que la lectura provee: “He pasado gran parte de la mañana *escribiendo* y envuelta en un grave malestar. *Leeré* un libro que no será de ninguna manera el libro cerrado de Eutifrón [...] Ha sido un libro atormentado y sólo he interrumpido su lectura para comer un poco” (p. 36).⁹

Y como se observa, no sólo los lectores (ficionales o no, implícitos o explícitos) incurrir en el ejercicio de la lectura, sino que la propia protagonista lo realiza de continuo. Mas no se trata de lectura y escritura únicamente, sino de interpretación y desciframiento. Ella misma con su esposo Patrick trabajaba en la traducción de cuentos y corrección de pruebas para distintas editoriales. Ambas actividades implican la lectura de textos polisémicos que, por ende, exigen un trabajo de interpretación y de reflexión.

Por tanto, además de una poética se incluye una propuesta de aproximación al texto de índole hermenéutica que, partiendo del análisis textual, habrá de concentrar su atención en cada una de las partes conformantes del todo, de sus relaciones entre sí y con el todo, y de la interpretación de ese todo armónico y polifónico.

Pero la concepción de “textualidad” no se limita a lo que está escrito, sino que la vida misma, su transcurrir, es escritura, textualidad —como quedó dicho—, así como también lo son los mecanismos para concebir y aprehender la realidad externa e interna, la naturaleza, los constructos y las relaciones humanas, el propio cuerpo, que habrán de ser abordados de la misma manera:

⁹ Las cursivas son mías.

...hemos hablado largo, hemos pensado en las dimensiones que debe tener esa casa, en los colores de los muebles, en los detalles inocentes que deben prevalecer en las paredes, llegando al extremo, hemos discutido el aspecto que deberá tener un conjunto y cada una de las partes por separado y también qué es lo que se verá por las ventanas y *cómo ha de interpretarse* (pp. 170-171).

Empiezo a sentir la nostalgia de la presencia de tu ausencia. Habíamos enloquecido inseparablemente, eso permanecía como un pacto aunque estuvieras lejos. Permanecía el defecto, la debilidad que nos une y que se reduce a un constante *poder de interpretación* (p. 57).

Sin embargo, sí hay una distinción referida a la práctica en la tarea específica de escribir un texto, puesto que éste implica una elaboración que resulta enormemente ardua, a la vez que el despliegue de diversos niveles de interpretación adicionales. En su generación concurren impedimentos que se mueven desde la pluma con la que se pretende escribir —literalmente descompuesta—, escasez de tinta para mojarla, falta de papel (por lo que habrá de sustraer la libreta de contabilidad en la que normalmente no se escribe, sino se dibujan números, mas números que se constituyen en cifras que habrá que descifrar como la escritura y los sueños), hasta la dificultad para encontrar las palabras que configurarán el discurso: “Quisiera poseer ahora aquella palabra cualquiera, pero grande, para llenar mi boca [...] los significados van agotándose tan rápidamente como los escribo. Sé que quedan pocas palabras a las que recurrir” (p. 88).

La historia —que ocurre en los veintiún días que dura el cautiverio de la mujer en casa de Eutifrón— va revelando a la vez que ocultando dentro de la estructura equilibrada y simétrica de los pequeños capítulos, tres planos temporales: el pasado, su infancia, su adolescencia, y su relación con Enrique primero y con Patrick después, retrotraído a través de recuerdos y sueños. El presente, constituido por su actual situación, mujer de veintiocho años en casa de Eutifrón, viviendo estas tres semanas en las que también se da un pasado inmediato; y el futuro como posibilidad teleológica, como predicción esperanzada de un cambio fundamental en ella, y por ende, en su vida; todos estos tiempos tejidos e interactuando por la asociación libre y el monólogo interior.

De este modo recuerda, se re-cuenta, escribe y cuenta al lector múltiple, su historia: el inicio de la relación con Enrique (cuando ella tenía diecisiete y él veinticuatro años y los dos eran vírgenes) y su transcurso en una fusión tormentosa, angustiante y dolorosa. No logran alcanzar realmente el amor ya que éste, como la vida y la escritura, tiene que ser construido. Se requiere de un trabajo dialógico, dialéctico, de lucha, de invención y de creación constantes que él no propicia. Por lo que, en cambio, sí incurrirán en la perversión, la crueldad y el sadismo sumidos en rupturas, reconciliaciones, rechazos y orgasmos. El deseo de posesión de él y el de venganza al no lograrlo, oscurece sus encuentros que, por otra parte, ocurren en escenarios sórdidos y caóticos que él provee:

Tuve adolescencia y te conocí. No creía en nada, no sabía qué hacer en el mundo y me encontré contigo que estabas lleno de creencias y de supuestas finalidades que resultaron falsas. Te escuché, leí tus lecturas, caminé contigo demasiados años. El daño estaba planeado pero no se había hecho porque no sabía nada de ti. Avanzábamos paralelamente, tú muy a menudo te hacías receptor de mis secretos sin darme en cambio ninguna revelación; llegué a pensar que no existías aunque era precisamente tu existencia la que había asimilado sin desentrañarla. Continuamente reincidía en ideas sobre la libertad, sin tomar en cuenta que era lo que tú querías que fuera. Pasé de los veinte años y aunque no maduré porque tú me mantenías estática, el tiempo fue armándose de exigencias contra tus reservas (p. 70).

Finalmente, en uno de los largos viajes que Enrique realiza, ella se casa con un anglosajón —Patrick—, hombre ingenuo, plano, carente de misterio. Pretende, así, “asegurar” su vida, que se torne fácil, simple, cansada como se encuentra de su complejidad y de la dificultad de la relación con Enrique. No obstante, su intento falla, y lejos de cumplirse su deseo, resulta más doloroso aun vivir al lado de Patrick. Se siente prostituida, traicionada y traidora, y anhela volver al lado de su amante. Cuando éste regresa de su viaje, meses después, se opera el reencuentro: brutal, terrible, aniquilante.

Más tarde es acusada de abuso de confianza por haberle robado a un compañero de trabajo veinticinco mil pesos que él le había dado a guardar. Es detenida y encarcelada por un día, pero por falta

de pruebas es liberada. Cuando nuevamente la acusan, Patrick la lleva a casa de su amigo, ese “hombre extraño”. La esposa de su anfitrión y su pequeño hijo están ausentes, lo que propicia el ocultamiento de la mujer, quien es alojada en el cuarto del niño y permanece en la casa durante los veintiún días que dura su cautiverio. Es en este punto donde se inicia el relato y la escritura palimpséstica —dentro de la escritura— con la presentación simultánea de los cuatro personajes, principales, en forma enigmática. Y es así como la historia se va descifrando —puesto que se ofrece cifrada— por y en el transcurso de la lectura.

A lo largo de esas tres semanas la mujer protagonista-autora-escritora del diario-misiva sufre un proceso devastador en el que pasa por la revisión de su relación con Enrique, su matrimonio con Patrick, su vinculación con Eutifrón y llega a lo más profundo de sí misma a través de una penosa introspección continua e ineluctablemente que la conduce a reconocerse: una mujer sin nombre, sin identidad, sin conciencia de sí, víctima de un hombre degenerado —su amante— en un principio. Más tarde, por medio de un arduo trabajo de desciframiento, descubrimiento e invención (como el que se propone para la lectura), se va sabiendo y va siendo. Mas la autorrevelación resulta terrible: carece de ropa, de zapatos, de espacio propio, de estima (suya y ajena), de perdón... es y ha sido una mujer indigente tanto en lo económico como en lo moral, en lo intelectual, en lo ético... (y con ello, se iguala a Enrique, no es ya más su víctima sino su igual), sólo tiene su tiempo y algunas historias que contar y escribir:

He querido *escribir, pintar*, dar a luz; sólo he conseguido reproducir la imagen de Enrique vagamente. Soy el instrumento hecho por morbo y sin finalidad. Soy el objeto perverso que no encuentra lugar en el mundo; eso va cerca de lo de Enrique [...] ahora se explica todo. Somos dos instrumentos que se golpean mecánicamente y que son detenidos un instante para escuchar sus ecos... nada más (p. 69).

Finalmente sabemos que concibió un hijo de Enrique, que abortó voluntariamente hace cinco años, que él es bisexual, que sí robó el dinero y que Patrick la abandonó durante su cautiverio en casa de Eutifrón:

Era una confesión. La del robo. Yo robé ese dinero por ambición, por desesperación. Muy probablemente también por perversidad [...] Soy efectivamente una ladrona [...] No sólo eso, he tenido un amante antes de casarme con Patrick y jamás se me ocurrió ser sincera con él a ese respecto. Durante el tiempo que duró mi matrimonio, lo traicioné cada momento, me burlé de él interiormente. Si mis traiciones no pasaron a los hechos fue porque mi antiguo amante no lo quiso. Esa persona, Enrique, para decirlo sin piedad alguna, no insistió en ello porque no es una persona sana, sino un ser sucio, torcido, abandonado. Un ser que también ha sido herido y humillado por mí en el cuerpo del hijo suyo que no quise tener y rechacé. Ésa es la historia, esa mujer soy yo ¿comprende? Eutifrón no comprende [...]. Había leído mi libreta sin comprender (p. 197).

Así, la historia se revela, por el proceso descifrador, de una sola vez al final del relato en forma lineal, sin dejar ningún cabo suelto, y el misterio se aclara íntegramente (como en las novelas policíacas). Mas no para Eutifrón quien no es capaz de descifrar el texto- palimpsesto ya que no se somete a un doloroso proceso de crecimiento y cambio como la protagonista lo hace. Ella transita por la regresión a la infancia (duerme en el cuarto del niño y con eso vuelve a su propia niñez a través de recuerdos, fantasías, terrores nocturnos, contemplación de los juguetes y animación de lo inanimado), por los sueños, repasa nemorosamente su pubertad, la relación familiar, la adolescencia y su juventud hasta llegar al presente. Reconstituye, en otras palabras, psicoanalíticamente su historia.

El final de la novela constituye la vuelta de Eutifrón al orden, a la medida, a la rutina, cuando ella decide expiar su culpa, tras varios intentos fallidos de suicidio:

No me muero porque de agregar una traición a ese imponderable esquema de traiciones que ordinariamente me preside, perdería para siempre la arquitectura de una o dos esperanzas todavía inexploradas. ¿Para qué dejar a Eutifrón sumido en el deshecho y expuesto a la suspicacia? Hay que dejarlo limpio, puro, desolado, sin mancha. No es necesario recordarlo como a Enrique a una especial estatura de malicia, ni como a Patrick, sin actuaciones definitivas (p. 206).

Pero tras el texto manifiesto se entrelazan otros contenidos, tan o más significativos, resortes de aquel sin cuyo esclarecimiento quedaría trunco y oscuro como el escrito en la libreta. Fundamen-

tales son los registros onírico, del deseo, de la culpa y el castigo, el de la expiación como posibilidad de alcanzar una precaria libertad, paradójicamente dentro de la prisión, el de la mirada y una intertextualidad mítica y literaria.

La experiencia del deseo que la atenaza y se revela por los sueños, fundamentalmente la conduce a la culpa y a la necesidad del castigo, con lo que en el plano de esos contenidos ocultos por la textualidad manifiesta, la historia se convierte en la gran epopeya entre Eros y Thanatos:

Las personas que piensan no son inocentes. Siempre he sabido las preguntas y para cada una seis o siete respuestas. ¿Cómo ser inocente sabiendo tantas cosas? Lo que se escapa a mis conocimientos es *la manera de no ser culpable* (p. 94, los énfasis son míos).

Pensé que no había motivo para rebajarse tanto, sólo para *expiar una culpa* (p. 47).

Vi reflejos y me sentí orgullosa de *sufrir algo real y concreto, algo que me incitara a perdonarme* (p. 39).

Y precisamente es en este registro en el que se inserta el título de la novela.

[Durante un sueño se ve caminando] Ambulo para encontrar ese recóndito lugar de musgo, en que sin lugar a duda, ha crecido la hierba. Ése es el sitio que busco para estar el minuto de calma, la tregua entre el castigo y el castigo.

Sin volver a la conciencia, recapacito para saber que el fantasma, la visión que espera en la explanada y yo, somos lo mismo, y que el sitio donde crece la hierba, no existe para mí (p. 42).

Sin embargo, poco después afirmará, contrariamente, que sí hay una posibilidad de lograr esa tregua tan anhelada y será cuando encuentre la palabra precisa, una palabra que pueda “llevar a la boca sin manchármela y sé que esta palabra vendrá” (p. 58). Porque sabe, por último, que:

...el castigo no es el encierro, es el arrodillarse, el humillarse, en ese juego absurdo, no tener pudor. Ahora sé que el ser civilizado, digno, superior, sólo se logra saliendo a la calle por propia voluntad, *hablando* con quien uno desea, dejándose llevar, las pasiones libres y determinadas por uno mismo (p. 208).

Con respecto a la mirada, el punto de vista de la mujer narradora-protagonista abarca la omniscencia y el testimonio, y narra-escribe la historia desde tres ángulos ópticos que coinciden con los tres planos temporales: *ve* dentro de sí misma en el presente, en el pasado y vislumbra y predice el futuro. *Ve* dentro y fuera de Enrique y de Patrick en el pasado y en el presente, y es testigo del sentir y del actuar de Eutifrón y de sí misma. Simultáneamente reproduce en el recuerdo los parlamentos de Enrique, con lo que introduce su voz narrativa, y podemos saber de ella a través de la mirada de él así como completar ambos personajes. Enrique es pintor¹⁰ y su mirar es el mirar privilegiado del artista. La mira por fuera: “pareces una virgen, o un ángel o un santo...” (p. 33), o por dentro:

Es usted una necia por no haberlo pensado antes... veo que pasa el tiempo y es la misma egoísta de siempre, goza contando todo lo que piensa y lo que cree que le sucede, sin tomar de las “intensas” veinticuatro horas de sus días ni siquiera cinco minutos para fijarse cómo son los demás. Eso es estúpido porque la expone a problemas que desde luego no se imagina y que, por otra parte, no tiene habilidad para resolver. Otra cosa más: es usted tan *ciega*, que no se le ocurre que las otras personas también son capaces de sentir algo, de sufrir, por ejemplo. ¿Se imagina que yo soy de madera? (p. 72).

Más tarde ella entrenará la mirada, aprenderá a ver (ya no será más “ciega”, será como la del pintor) y su visión se hará multidimensional, periscópica, caleidoscópica para, desde ahí, hacer el relato de sus sueños, del aborto, de los intentos de suicidio, de su infancia, su adolescencia y de la vinculación con los tres hombres.

Pero no sólo la mirada estará relacionada, entonces, con la concepción del tiempo y del espacio. El transcurrir de los días, además de la referencialidad calendárica, tendrá una temporalidad dada por el binomio luz-oscuridad. Ella se regirá en su ubicación cronológica por la visión de la luz matutina, los atardeceres y las noches. Y aun la configuración del relato será marcada por ese transcurrir mirado. Cada una de las veintiún partes de la estructura

¹⁰ He aquí otra referencia a las propuestas y declaraciones de la propia Luisa Josefina (véase nota 1).

externa de la novela comenzará con el amanecer de un nuevo día y terminará con el final del mismo.

No obstante, la cuenta del tiempo, ese “irritante minuteo”, se convierte en presencia obsesiva, y más allá de la mirada, se posesiona de la vida imprimiéndole un ritmo y un encuadre tiranizadores y asfixiantes.

La mirada también, por otra parte, como es de esperarse, penetra en el ámbito del espacio y desde ahí lo explicita. La díaada afuera-adentro, en esta ocasión, es la que rige. El afuera estará conformado por el departamento de Eutifrón con su orden, limpieza, convencionalismo, seguridad; los otros departamentos, el edificio en el que se encuentran, las calles, el parque, la explanada y el terreno baldío habitado por las ratas que se ven desde las ventanas. Hay una detallada descripción de las habitaciones: la del niño donde la protagonista duerme, que tiene baño propio, el “escritorio” (oficina) de Eutifrón por donde él pasa para ir a su baño, la del propio Eutifrón, la cocina, el comedor, la sala y un pasillo por el que se circula hacia las distintas dependencias del departamento. En el contiguo viven tres mujeres que comparten el teléfono, que se encuentra fuera (por lo que ella las puede ver), en una suerte de vestíbulo entre ambos.

Esta díaada del afuera-adentro, como puede observarse, se complica y despliega en muy diferentes niveles: en el afuera hay también adentro, los interiores propiamente dichos de las construcciones, y exteriores respecto a aquellos. Pero a la vez se mira dentro del espacio psíquico, el ámbito interno de la persona, donde ocurre la mayor parte de la acción, en ese proceso introspectivo aludido.

En esta forma, la casa de Eutifrón realmente es la prisión física de la mujer narradora, pero simultáneamente, dentro de ella ve otras instancias en las que el encarcelamiento se repite y es aún más constringente que el externo. Además, en su recuerdo reaparece la visión de la cárcel real en la que estuvo presa durante un día y a la que volverá para expiar, en el momento en el que la confiese, su culpa, con lo que se liberará de esos otros encarcelamientos interiores.

Y de igual manera existen un espacio del silencio donde se edifica a través de la palabra y una “arquitectura de la esperanza”. Éstos, como la escritura, se miran, se recuerdan, se construyen, se recrean, se utilizan.

Ella, por otra parte, es “la casa del terror” y el afuera está habitado por ruidos, luces, sombras que ve y escucha, con lo que se accede a otro espacio, desde el cual se puede transitar del afuera al adentro, de la realidad externa a través del pensamiento, la memoria, la fantasía, la introspección... a la interna, espoleada por el deseo —ámbito siniestro de la pulsión, el inconsciente—, el lugar donde crecen los sueños y los ensueños, las alucinaciones, las fantasías en que se mira, se mima y, por ende, se llega a la culpa.

En ocasiones, “la casa del terror” se humaniza y “aparece cansada como si rehusara ser vivida de nuevo”. En ese juego que se mueve del consciente al inconsciente, la protagonista abre y cierra puertas reales e imaginadas que permiten o no el paso a sus recuerdos, asociaciones, imágenes, palabras y sueños. Se mueve en el espacio externo reducidísimo en el que está encerrada físicamente, y en su espacio interior, reducidísimo también, en un ejercicio lúdico de espejos enfrentados y contrastes que van de ida y de regreso.

El espacio da la impresión, en ocasiones, de ser un escenario teatral en el que se realiza la acción dramática, propiciada por ella misma. Aparecen, desaparecen y se transforman los objetos, cobran vida, se escuchan ruidos extraños, sobreviene lo siniestro. Siempre es raro y ajeno, nunca acogedor. Es límite y prisión; mas sólo en la prisión física, en ese no poder salir de un espacio externo determinado, se da la posibilidad de la escritura. Prisión exterior propiciadora de la profundización en el propio espacio interior cuando ambos son uno que se mide, se palpa, se describe, se dice, se vive: se es.

El juego de luces, la capacidad descriptiva a pinceladas, la mirada penetrante, la detención en los detalles y el color, revelan la visión de un pintor: Enrique, quien ha enseñado a “mirar” a la mujer ciega, sin nombre.

De igual manera, ella actúa respecto a sí misma como si fuese espacio, paisaje o escenario:

Me *miro* y casi no me reconozco. No soy la mujer acongojada que llegó a esta casa hace más o menos tres semanas, ya no poseo el rostro goloso de entonces, me he borrado, me he deshecho, ahora llevo la expresión de un designio que no me aterra. Sin hacer un exagerado

esfuerzo, diría que si no he fraguado mi liberación ipor lo menos la he rechazado! (p. 191).

Su propia visión ante el espejo le revela que exterior e interiormente es distinta. Y, a partir de la revelación, el movimiento y el progreso del personaje serán vertiginosos. Ya no es aquella que “temblaba muy a menudo”, a la que “las palabras [le] salían confusas de los labios”, a la que “tu cielo me daba miedo”, para quien la “tarde ha transcurrido en medio de mis temores”... Su crecimiento psicológico, ético y su cambio físico se van dando ante la mirada de ella y del lector (es). Cuando finalmente confiesa y va a la prisión a expiar su culpa, la puerta de la esperanza queda abierta. De la casa de Eutifrón sale una mujer diferente de la que llegó, más hecha, sin miedo, menos avejentada y dispuesta a afrontar el castigo que la salvará de la parálisis que le produce la culpa. Abandona la prisión de la casa de Eutifrón, la de su propia interioridad y queda libre para ingresar a la cárcel: quizá sea “el lugar donde crece la hierba”. Ahí podrá volverse dentro de sí y reconstruirse. Ya no tendrá que seguir huyendo ni de los otros seres humanos ni de sus propios fantasmas. Por fin los ha encarado y con ello se ha liberado. El expiar su culpa por el robo, le permite expiar también sus otras culpas que son mayores. Al ser confinada en la prisión tendrá la soledad, el aislamiento y la dosis de sufrimiento que le permitirán acceder a la salvación. Ya ni Enrique ni Patrick tienen una relación con ella. Al primero hace mucho tiempo que no lo ve, ni sabe dónde se encuentra; Patrick la ha abandonado y no quiere saber más de ella puesto que significa el sobresalto, la lucha, la violencia. Está completamente sola y desvalida. Le queda nada más su espacio, su tiempo, su música, su palabra, su mirada, su lectura y su escritura afincadas en lo más profundo de sí. Su historia es una aventura al interior, un verse y saberse por dentro y un decirse desde ahí. Después, un plasmarse y re-contarse a través de la escritura, autofecundación y parto feliz que quizá le permita tener nombre al fin. Un nombre ganado, merecido y no sólo puesto por los otros. Tal vez entonces, también, podrá ser libre de la culpa.

El suyo es, pues, un proceso exactamente igual al de la escritura del texto: trémulo en el comienzo, que va creciendo y desarrollándose hasta, mediante la vista-lectura, alcanzar su exacta

dimensión. La mujer, personaje protagonista, es a la vez creadora que se ve, se escribe, se dice, se inventa, se autodesenvuelve. El aborto que se practicó se le resignifica en uno de sí misma imaginado-soñado que termina en el parto de una criatura lograda, la escritora, con lo que desemboca en el registro mítico-literario y, con ello, en la intertextualidad.

El hecho de que el dueño de la casa en la que se encuentra prisionera la mujer se llama Eutifrón, conduce necesaria e ineludiblemente a los *Diálogos* de Platón. Dice Hans Georg Gadamer:¹¹

...así podemos remitirnos a Platón cuando destacamos la relevancia que la referencia a la pregunta posee también para el fenómeno hermenéutico. Podemos hacerlo tanto más cuanto que en el mismo Platón se muestra ya el fenómeno hermenéutico en una cierta manera; su crítica de lo escrito debiera valorarse desde el punto de vista de que en él aparece una conversión de la tradición poética y filosófica de Atenas, en la literatura. En los diálogos de Platón vemos cómo la interpretación de textos cultivados en los discursos sofísticos, sobre todo el de la literatura para fines didácticos, concita sobre sí la respuesta platónica. Vemos cómo intenta también Platón superar la debilidad de los *logoi* sobre todo de los escritos, a través de su propia literatura dialogada.

La forma literaria del diálogo devuelve lenguaje y concepto al movimiento originario de la conversación.

El carácter original de la conversación se muestra también en aquellas formas derivadas en las que la correlación de pregunta y respuesta queda oculta. La misma correspondencia epistolar representa un interesante fenómeno de transición: es una especie de conversación por escrito, que de algún modo distiende el movimiento del argumentar en paralelo y del ponerse de acuerdo. El arte epistolar consiste en no dejar que la palabra escrita degenera en tratado, sino en mantenerla abierta a la respuesta del corresponsal. Pero también consiste a la inversa, en mantener y satisfacer correctamente la medida de validez definitiva que posee todo cuanto se dice por escrito.

Luisa Josefina Hernández se apropia de esta forma de proceder platónica, explicitada por Gadamer, casi al pie de la letra, y siguiendo el modelo de los diálogos convierte a su personaje femenino en Sócrates y a su anfitrión en Eutifrón. Recuérdese, además, que ella está escribiendo una misiva-diario.

¹¹ Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1984. p. 447.

En el diálogo correspondiente a la santidad (“Eutifrón o de la santidad”) Eutifrón encuentra a Sócrates en el “Pórtico del Rey”.¹² Al interpelarlo acerca de su presencia en ese lugar éste le responde que lo que lo lleva ahí es algo peor que un proceso: lo que “los atenienses llaman negocio de Estado”. Se le ha acusado de corromper a la juventud, de introducir dioses nuevos fabricados por él y de no creer en los antiguos. Eutifrón le asegura que su problema radica en haberse “mezclado en la enseñanza”; que mientras no se toque este registro, los atenienses no atacan, pero si esto se hace —no importa que tan hábil se sea— entonces “montan en cólera”, ya sea “por envidia o por cualquier otra razón”.¹³ Él, por su parte, responde a la pregunta de Sócrates sobre su propia presencia en el Pórtico del Rey diciéndole que él sí va para levantar una acusación contra su padre, quien se ha convertido en homicida indirecto e involuntario —en busca de la justicia— de un hombre que a su vez, había matado a otro. Debido a ello, su familia lo ha censurado y se le ha opuesto argumentando que es una acción impía el que un hijo persiga a su padre criminalmente, además de que, por otra parte, el hombre muerto era un criminal. Y concluye afirmando contundentemente: “¡Tan ciegos están sobre el conocimiento de las cosas divinas y tan incapaces para discernir lo que es impío de lo que es santo!”¹⁴ A lo que Sócrates le pregunta si puede estar tan seguro de que no está cometiendo él mismo una impiedad, ya que puede discernir tan perfectamente entre lo santo y lo impío. Eutifrón le contesta que él no tendría ventaja sobre los demás hombres si no conociera estas cosas perfectamente (era adivino y sabio). A continuación Sócrates le pide que le diga exactamente lo que es santo y lo que es impío, ya que él lo ignora. Y éste le responde:

...llamo santo, por ejemplo, lo que hago hoy en día, de perseguir en justicia a todo hombre que comete muertes, sacrilegios y otras injusticias semejantes, ya sea padre, madre, hermano o cualquier otro, y

¹² Era el lugar a la derecha del Cerámico donde uno de los nueve Arcontes, que se llamaba el Rey, presidía durante un año y conocía de los homicidios y de los ultrajes a la religión. Platón, *Diálogos*, estudio preliminar de Francisco Larroyo (“Sepan Cuantos...”). México, Porrúa, 1981, pp. 31-42.

¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

llamo impío no perseguirlos [...] y no hay que tener cualquier género de miramientos con el impío cualquiera que sea.¹⁵

Y luego añade: “Digo pues que lo santo es lo agradable a los dioses y lo impío lo que les es desagradable.”¹⁶ Sócrates, entonces, lo interpela sobre si los dioses tienen entre sí enemistades y si están muchas veces discordes y divididos, a lo que Eutifrón asiente. Ante esto, Sócrates le pide a Eutifrón que le explique cómo poder saber lo que es impío y lo que es santo ya que están divididos en sus juicios sobre lo honesto y deshonesto, lo bueno y lo malo. Y esta división es causa de disputas. Después de un difícil e intrincado diálogo, Eutifrón se despidió sin poder explicarle qué es lo santo y qué es lo impío, puesto que resulta imposible definirlo y queda la duda respecto al problema. Como sabemos, Sócrates es efectivamente victimado por sus planteamientos y cuestionamientos al introducir en el “orden” establecido opiniones nuevas.

Eutifrón, el personaje de Luisa Josefina, es quien acoge en su casa a la protagonista acusada y perseguida. Patrick, su esposo, cree que es inocente pero no está del todo convencido. Eutifrón, por su parte, desea averiguar a lo largo de todo el relato si ella cometió o no el delito, pues de ser culpable, se convertiría en su cómplice. Pero como no es adivino, en lo que difiere del platónico, tiene que descifrar el misterio de la culpabilidad o inocencia de la acusada. De esta manera, debe constituirse en exégeta y hermeneuta, descifrar el jeroglífico e ir a la lectura del caso, cosa que no logra: sus limitaciones se lo impiden.

La misma ironía que caracteriza a los parlamentos de Sócrates, caracteriza a los de la mujer protagonista con su anfitrión. El diálogo se establece de manera paralela y al fin es castigada, como Sócrates, por subvertir lo establecido. Mas el problema de ambos es más bien de índole ontológica y existencial. Su cuestionamiento es acerca del saber, del ser existiendo, siendo ahí. Ambos Eutifrones jamás se plantean cuestionamientos de esta índole y viven una vida rígida, cautiva en el “orden” y en la supuesta justicia, son “Santos” y actúan conforme a su conciencia moral. No obstante, ellos jamás

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

lograrán obtener su libertad, no sólo externa, cautivos como están por el sistema, sino tampoco interna, demasiado preocupados por ser justos y justicieros. Únicamente en la propia experiencia vital se puede ser, se accede al ser mismo y se es ahí en el mundo. En el dolor, en la lucha interna y externa, en el campo de batalla, se puede ser libre y construirse y es en la construcción existencial en la que el autoconocimiento y la comprensión hacia los otros se opera.

La prisión física y la muerte incluso, como en el caso de Sócrates, serán la condición de posibilidad para ser siendo, comprendiendo, construyendo, creando...

Este segundo texto que se devela a través del manifiesto y que tiene como clave el nombre del anfitrión, Eutifrón, corresponde a la historia de la culpa en la que el relato se afinsa, así como el título de la novela.

Otra referencialidad mítico-literaria la encarnan “las vecinas de al lado”:

...inmediatamente salieron de la puerta de otro departamento tres mujeres morenas, achatadas, cada una con una labor en la mano, y rápidas, en forma decidida, comenzaron a hacerme preguntas íntimas, empezando desde el momento y el lugar en que fui dada a luz, hasta el momento en que por necesidad y sin ningún deseo de mi parte, había sido colocada en este vestíbulo junto a mi valija. Al volver Patrick desaparecieron una a una sin saludar (pp. 9-10).

Esas tres caras chatas, que a un puntapié mío pudieran rodar como discos, me han reducido al silencio. He sabido también que ellas trabajan, hacen comidas para banquetes, cambian cuellos de camisas recortándolos de las faldetas y confeccionan pelucas. Malditas sean (p. 10).

Son las Euménides o Erinias¹⁷ que representan a las mujeres laboriosas, preservadoras del orden social, de la economía y de la apariencia o superficialidad. Restauran lo desgastado (cuellos de camisa), hacen aparecer como si no hubiera sucedido nada, esto es, contri-

¹⁷ Allecto (“la que no descansa”), Tisifane (“vengadora del crimen”) y Megara (“la celosa”). Era las reivindicadoras de toda trasgresión contra el orden natural y especialmente de los delitos que atentaran contra el orden de la sociedad humana. Castigaban sin misericordia todas las violaciones al deber filial (recuérdese el aborto que la protagonista se practicó), o las exigencias de parentesco (ella se expresa muy mal de su familia, se declara alejada de ella y confiesa que la detesta) o de los deberes de hospitalidad, el asesinato, el perjurio y las ofensas como éstas.

buyen a la mentira para conservar la apariencia (confeccionan pelucas) y afianzan el establecimiento (hacen comidas para banquetes).

Los delitos, faltas o infracciones cometidos por la protagonista son precisamente aquellos por los que las Erinias o Euménides castigan y con sus látigos violentan y fustigan. Este segundo texto dentro de la intertextualidad del relato, cuya clave son estas vecinas acechantes, espías, siempre listas para asaltar y abrumar, también forma parte del texto manifiesto de la culpa. Ella misma utiliza el nombre y la aplicación del contexto mitológico:

Ya sabes que de las Euménides que me persiguen, la más feroz es la de la compasión. Me dejo caer en gotitas sobre el agente provocador y luego lo detesto tanto, que me gustaría sacarlo al aire y al sol para que fuera exterminado en una repentina invasión de moscas y hormigas [...]. Y así estuve toda la tarde de hoy, segregando miel, como una colmena vieja y vengativa (p. 17).

Me acompañan los ruidos de la casa vecina, en donde hay tres mujeres morenas y redondas con las manos llenas de cabellos desteñidos, que luego colocan en un extraño molde de donde salen peculiares cabezas sin cara, como de la forja de un verdugo (p. 35).

Otro aspecto de la intertextualidad es el vinculado con el texto del deseo anidado en los sueños principalmente, del que antes hablamos. La referencia es, por supuesto, Freud y el psicoanálisis aun cuando no está dada de manera explícita. La protagonista tiene varios sueños a lo largo del relato que va interpretando de alguna manera, y revelando su deseo.

En el texto de los sueños se encierra otro relato, construido a base de los elementos o recursos de que se vale la elaboración onírica, según S. Freud, a saber, desplazamiento, condensación, cambio por el contrario. A través de la interpretación (y de nuevo exégesis y reflexión hermenéutica), se desemboca en otra vertiente de la personalidad de la protagonista. Tenemos, así, tres ángulos de observación: su actuar, su escritura y sus sueños.

Dice Freud en *La interpretación de los sueños*¹⁸ que las ideas latentes y el contenido manifiesto del sueño se nos muestran como

¹⁸ S. Freud, *La interpretación de los sueños. Obras completas*, t. I, traducción directa del alemán por Luisa López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 517-597.

dos versiones del mismo contenido en dos idiomas distintos; o mejor, el contenido manifiesto se nos aparece como versión de las ideas latentes en una distinta forma expresiva, cuyos signos y reglas hemos de aprehender por la comparación del original con la traducción. Las ideas latentes nos resultan perfectamente comprensibles en cuanto las descubrimos. El contenido manifiesto nos es dado como un *jeroglífico* para cuya solución habremos de traducir cada uno de sus signos al lenguaje de las ideas latentes. Como jeroglífico, habrá de sustituirse cada imagen por una sílaba o una palabra susceptibles de ser representadas por ella. La yuxtaposición de las palabras que así reuniremos, no carecerá ya de sentido sino que podrá construirse incluso en una bellísima sentencia.

El sueño es conciso, pobre y lacónico en comparación con la amplitud y riqueza de las ideas latentes. Cada uno de los elementos del contenido manifiesto demuestra hallarse superdeterminado y múltiplemente representado en las ideas latentes. Un elemento del sueño conduce por el camino de la asociación hacia varias ideas latentes, y una idea latente encamina hacia varios elementos del sueño. *La elaboración onírica procede como la escritura.*

El proceso psíquico correspondiente a la formación mixta en el sueño es el mismo que se desarrolla en el estado de vigilia cuando nos imaginamos un centauro o un dragón. La única diferencia consiste en que la creación fantástica de la vigilia se rige por la impresión que nos proponemos produzca su resultado, mientras que la formación mixta del sueño queda determinada por un factor anterior a la conformación; esto es, por la comunidad existente en las ideas latentes.

De esta manera, al ir narrando el texto manifiesto de sus sueños, se puede saber, mediante una interpretación, de los deseos de la mujer-protagonista. Y entretejidas con sus sueños están justamente las fantasías diurnas (en el cuarto del niño donde ella duerme, hay un pequeño centauro). De la trama del sueño y del ensueño, procesos psíquicos análogos, emergen otros relatos: “en medio de una fábrica de pensamientos en la que, como en una obra maestra de hilandería, se entrecruzan mil y mil hilos —van y vienen lanzaderas, manan invisiblemente las hebras— y un único movimiento establece mil enlaces”.¹⁹

¹⁹ S. Freud, *op. cit.*, p. 306.

Ocurrirá entonces la tregua [...] Todo comenzará a moverse como un palacio mecánico al que se da cuerda. Los fantasmas harán sonar sus piernas huesudas, los juguetes retomarán sus actividades bélicas y un hombre me perseguirá centímetro a centímetro. En esta oscuridad, apenas pueden distinguir mis ojos pequeños resplandores (p. 8).

Las imágenes que aquí se describen forman parte del proceso abiertamente psicoanalítico por el que la mujer transita operando sobre regresiones a la infancia en la pequeña cama del niño, donde sueña, asocia libremente, alucina, fantasea y alcanza lo siniestro. Y entonces, algo que debe quedar oculto, se manifiesta.

Después de ese terrible y penoso proceso, y de la transferencia lograda con Eutifrón, logra derribar sus ídolos y falsas ilusiones, regresar allí donde se generaron los traumas, romperlos y reconstruirse a partir de la escritura, la creación literaria, la sublimación. Porque sólo a través de ese angustiosísimo transitar se puede salir del cerco interior, romper las barreras de contención y alcanzar una muy limitada libertad que nos permitirá elegir la forma de vida y de muerte propias. Tal es la propuesta de Luisa Josefina Hernández.

El lugar donde crece la hierba es su primera novela, pero —o tal vez por eso mismo— es la clave que abre al incauto lector que en él se aventura, el mundo sobrecogedor de su obra. Lo arroja por caminos, encrucijadas, mares, montañas y valles de intrincada geografía enfrentándolo a la recurrencia en el misterio, a la búsqueda de la revelación por el desciframiento, al horror de la anagnórisis, al dolor y al placer que la catarsis produce y a la complicidad en la poiesis escrituraria. Abreva en las fuentes de la tradición y del mito judeo-cristiano, greco-latino, las reconoce, las rescata y las continúa en un movimiento que transita del Hades al Purgatorio desde donde un tímido resplandor anuncia la promesa —quizás incumplible— de un pequeñito paraíso, hecho a la medida de la estatura humana; aspiración de nada más que la posibilidad de profundizar en sí mismo, de autoconocerse muy limitadamente y de decir —mediante un proceso terriblemente penoso—, indagando, buscando las palabras adecuadas, lo más exactas posible, de sí y de lo otro.

INÉS ARREDONDO (1928-1989)

LA CALLADA SUBVERSIÓN

BRIANDA DOMECCO

Es un reto para mí misma y para mis lectoras escuchar con el corazón, oír el lenguaje que vive en el Silencio tan certeramente como vive en la Palabra.

Marion Woodman, *The Pregnant Virgin*.

Los cuentos de Inés Arredondo, al parecer sencillos, evaden continuamente el análisis directo, lógico y racional y regresan a su ambigüedad, se cierran nuevamente sobre sí mismos y nos dejan con la sensación de que algo se nos escapó: ese “presentimiento de una verdad” que la autora perseguía. Quizá por eso, el reconocimiento de su genio no ha llevado a una exploración profunda de su obra, sino más bien a visiones de conjunto enfocadas a los motivos de “la mirada”: “lo sagrado”, “lo puro y lo perverso” que logran señalar más que significar. Todas estas obsesiones aparecen, se repiten, se miran desde diferentes perspectivas pero, a fin de cuentas, no son en sí el mensaje (la vivencia) que yace por debajo del texto y explica la vitalidad inacabable de las narraciones. Arredondo mismo dijo, en su ensayo autobiográfico, que quería llevar el hacer literatura “a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia”.¹ Asimismo, calificó su búsqueda de sentido no “como anhelo o dirección, o meta, sino como verdad o presentimiento de una verdad”, o sea, un sentido inmerso en el ser, en la existencia misma y no un sentido al que se llega en forma lineal

¹ Inés Arredondo, *Inés Arredondo. Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1988, p. 4. Todas las citas de los textos de la autora provienen de esta edición. En adelante, el número de página aparece entre paréntesis en el texto.

tomando el camino correcto. La visión profunda que ha faltado en los análisis realizados hasta ahora tendría que sumergirse en ese “central silencio” que parece subyacer en los textos y buscar desde allí el sentido, que se presentará más como una vivencia que como una explicación.

Por otra parte, la crítica y el interés general se han enfocado a los textos más truculentos de Arredondo (“Mariana”, “La sunamita”), dejando a un lado otros más sutiles, ambiguos y –a mi parecer– sustanciosos, tales como “Olga”, “Para siempre” y “Atrapada”. “Río subterráneo” se analiza superficialmente como una historia de locura; “Las mariposas nocturnas” se pasa por alto como si fuera un cuento fallido; “Estío” se ve simplemente como un relato de incesto deseado pero no cumplido y “Sombra entre sombras” ensaya la pureza a través de la perversión. “La señal” es un cuento que se da por entendido sin necesidad de profundizar; “El membrillo” ni siquiera se menciona, y “Estar vivo”, “El amigo” y “En la sombra” corren con la misma suerte. Sin embargo, todos estos cuentos (y otros) se abren en vasos comunicantes entre sí que invitan a mirarlos de nuevo desde una perspectiva distinta. En este ensayo, abordaré únicamente el análisis de “Olga”, para mí el cuento que engloba y plantea más certeramente la visión de mundo de Inés Arredondo.

LA MÍSTICA ARREDONDIANA

Rose Corral,² en su ensayo “La dialéctica de lo sagrado”, encuentra en la narrativa de Arredondo una “búsqueda de lo nuevo sagrado” entendido “como una forma de aprehender el mundo y de revelarlo”, pero ¿qué debemos entender por “lo nuevo sagrado”? Corral toma la frase de Octavio Paz³ cuyo texto se refiere a una postura beligerante frente a las religiones actuales, específicamente (yo agregaría) las patriarcales. Pero, en lo personal, me es imposible aplicar el término “beligerante” a los textos de Arredondo. Siento más bien una fuerza transformadora en la quietud, una subversión, una

² Rose Corral, “La dialéctica de lo sagrado”, en Inés Arredondo, *op. cit.*, pp. IX-XV.

³ Octavio Paz, *El arco y la lira*, 2a. ed., México, FCE, 1967, p. 118.

realización viviente de otra realidad que se gesta apenas perceptible en el centro mismo de la realidad patriarcal sin tocarla *aparentemente*. Por ello, prefiero el término “mística” al de “sagrado” que pudiera llevar a confundir “lo nuevo” con conceptos religiosos existentes como de hecho sucede, a mi parecer, en algunos de los ensayos que versan sobre la obra de Arredondo.

Para comprender la mística arredondiana, hay que establecer el marco dentro del cual surge: la sociedad y la religión patriarcales. Cada cuento es un intento de establecer lo femenino dentro del sistema anquilosado de valores, creencias y costumbres patriarcales; es el intento de acoplar el círculo y el cuadrado y, por ende, deja la sensación de que algo en la narración no cabe, es ambiguo, más que contradictorio: paradójico. Lo femenino es aquello que la ideología patriarcal, con sus valores masculinos absolutos de luz, razón, espíritu, lógica, autoridad, poder, posesión, etc., reprimió y trató de negar: lo oscuro, intuitivo, emocional, amoroso; la carne, el erotismo, el misterio, etcétera.⁴ La sociedad patriarcal, la religión judeo-cristiana, separaron lo inseparable, dicotomizaron la realidad y alienaron al ser humano de su naturaleza (y al hombre de la naturaleza). Escindieron al hombre y cosificaron a la mujer, y repartieron a cada uno según su esquema de valores dicotomizados: lo bueno y lo malo, el espíritu y la carne, la luz y la oscuridad, la pureza y la perversidad, etcétera. De lo femenino (en hombres y mujeres) dejaron sólo la parte que consideraban luminosa: la virgen asexual, la muñequita de lujo, la niña ingenua dominada siempre por los valores masculinos.

Arredondo, a través de la mística plasmada en sus cuentos, pretende integrar lo que estaba separado, el espíritu y la carne (se llega a la pureza mediante la perversidad), la intuición o revelación y la razón pura, lo divino y lo humano dentro del existente mismo, reintroduciendo subversivamente lo femenino en lo masculino, buscando el “rostro femenino de dios” para llegar a la Unidad Diversa, a lo inmóvil cambiante, a lo trascendente en el interior mismo de la

⁴ Utilizo los términos “masculino” y “femenino” en el sentido del Yin y el Yang, pertenecientes por igual a hombres y mujeres. No deben entenderse como los atributos de género que la sociedad patriarcal ha establecido.

carne o como lo describe en el párrafo de “Olga” que se ha tomado como definición de lo “sagrado” en Arredondo: ese “central silencio” que es a la vez “respiración vegetal, quietud viva, secreto transparente [...] que contiene la paz y la impaciencia, espíritu terrestre...” (p. 31). Unir en esta forma los contrarios para trascenderlos dentro de la existencia misma es subvertir el orden dicotómico del pensamiento patriarcal.

Sin embargo, para trascender-subvertir el orden de las oposiciones binarias hay que salirse del discurso masculino y masculinizante y acceder a un silencio lleno de sentido: hay que revelar ese “género de cosas que, fríamente racionalizadas, se pierden o no son nada”.⁵ Por ello, los cuentos de Arredondo no son racionales y bajo un análisis “científico” resultan ambiguos. Sus personajes se mueven en un campo emocional que muchas veces “no comprenden”, no pueden explicar racionalmente. Describen sus sentimientos en vez de sus pensamientos; dejan salir sus emociones y es el camino de las emociones el que señala la dirección aunque ellos no entienden por qué escogen una cosa o la otra. De ahí que el nivel del lenguaje de los cuentos resulta siempre ambiguo, no se entiende, deja confusión en el lector. El “sentido” arredondiano no está en el lenguaje racional, sino en el silencio que subyace en el texto, y el significado se acerca más al término místico de “revelación”, una manifestación de lo secreto, lo oculto, lo misterioso⁶ que sólo se percibe a veces en la *mirada* y que da ese “presentimiento de una verdad” que escapa a la función racionalizadora. Sin embargo, en los textos hay señales constantes que apuntan a ese “sentido” y que una lectura cuidadosa deja descubrir.

⁵ Rose Corral, *op. cit.*, pp. x-xi.

⁶ P. Evdokimov al hablar del misterio (otra forma de llamar lo sagrado) dice: “El misterio no significa un residuo del saber, sino lo ilimitado del saber, el desafío permanente al conocer. En otras palabras, no es el conocimiento quien ilumina al misterio, sino el misterio quien ilumina el conocimiento. Sólo conocemos gracias a las cosas que nunca conoceremos”. P. Evdokimov, *La mujer y la salvación del mundo*, Barcelona, Ariel, 1970, p. 7.

EL UNIVERSO DE LA MÍSTICA ARREDONDIANA

En el cuento de “Olga”, uno de los cuentos más ignorados por la crítica,⁷ Arredondo desarrolla su universo místico-existencial. “Olga”, por lo tanto, ofrece una visión totalizadora, una propuesta global de lo que posteriormente la autora desarrollará en forma parcial en cada uno de los demás cuentos. En este texto, aparentemente sencillo, ella crea un subtexto-metatexto simbólico-mítico que se manifiesta a través de señales o marcas en el cuento que remiten a un silencio, que es subterráneo y trasciende al discurso, donde yace el sentido. Allí, Arredondo descompone-compone-repone mitos, símbolos, textos cristianos y estructuras patriarcales a la vez que simboliza-paraboliza otra manera de ser.

LA HISTORIA APARENTE

El amor adolescente que Olga y Manuel comparten en las huertas, es interrumpido por el regreso de Flavio al pueblo. Flavio pretende a Olga quien lo desprecia, pero el padre de Olga la obliga a casarse con él por ser mejor partido. Antes de la boda, Manuel le propone fugarse pero la huida es imposible y ella tiene que casarse con Flavio. Manuel, al enterarse que Olga ha rehusado entregarse al marido y que Flavio lleva una semana en el prostíbulo, corre a casa de su amada; ella le hace un gesto que él interpreta como despedida y entonces él acude al prostíbulo. Horrorizado ante la humillación que Flavio recibe de las prostitutas, huye a la colina cercana donde recibe una “señal”, una vaga promesa. Regresa al prostíbulo, toma el lugar de Flavio y envía a éste a su casa.

La ambigüedad del final no se explica en la historia aparente, sino sólo en la simbólica. Como dice García Ponce, “Olga” va desde “la culpa hasta la redención por medio de la renuncia”,⁸ pero no

⁷ Lamentablemente, algunos estudiosos equiparan el cuento de “Olga” y el de “Mariana”, enfocando a este último su interés. Ambos cuentos, en mi opinión, contienen propuestas totalmente diferentes y obligan a análisis independientes. Véase, Fabienne Bradu, *Señas particulares: escritora*, México, FCE, 1987.

⁸ Juan García Ponce, *Trazos*, México, UNAM, 1974, p. 27, citado por Fabienne Bradu, *op. cit.*, p. 29.

es, como piensa Fabienne Bradu,⁹ la culpa, renuncia y redención de Olga, sino de Manuel que a fin de cuentas es el personaje que se transforma ante la unidad diversa de ella, “siempre la misma”, simbolizada en el *Ánima Sola* (imagen de *lo femenino* en sus cuatro manifestaciones: Eva, Helena, María y Sofía), sacrificada por la sociedad patriarcal (la autoridad del padre) pero motivo de un culto misterioso y secreto. Manuel, en cambio, es el hombre escindido, el Adán patriarcal que ha perdido su inocencia animal, ha trocado el deseo y el amor por poder y posesión, ha rebajado la carnalidad a prostitución y ostenta su adoración a los valores materiales: es Manuel/Flavio, el hombre patriarcal cuyo único propósito es poseer a la mujer, dominarla y, a fin de cuentas, asesinarla como fue asesinada la persona desconocida que yace en la tumba del ánima soía.

Sin embargo, todo esto no se lee en el texto, que es un tejido cerrado de correspondencias, silencios, escenas paralelas o invertidas, frases crípticas, repeticiones, contradicciones aparentes y rompimientos en el fluir narrativo. Hace falta captar las “señales” para ir construyendo el sentido. En primer lugar, está la malicia narrativa: la narración en tercera persona se focaliza desde la perspectiva masculina de Manuel quien, desde el primer párrafo, admite que no entiende nada, que su “dolor desgarrado” no tenía nada que ver con el primer amor en las huertas y que “eran de naturalezas diferentes, dos cosas irreconciliables”:

Los motivos que tenían los otros para obrar como lo hacían eran exteriores, formulables en una conversación, pero sin validez alguna cuando uno se quedaba solo consigo mismo. Y que eso tan ajeno tuviera algo que ver con él, tanto como obligarlo a salir de golpe y

⁹ Fabienne Bradu, *op cit.*, analiza “Olga” desde la perspectiva de “Mariana” y llega a la conclusión de que, bajo la mirada de Flavio, se despierta en Olga “el sentimiento de ser mujer para otro, sentimiento que encierra su propia condena” (p. 34), y que por lo tanto “Olga carga con su parte de culpa por haber aceptado la mirada de Flavio, por haber renunciado al amor puro de Manuel. [...] El día de la boda, los ojos de Olga son la expresión de su autocondena, de la aceptación de su impureza y de su pecado...” (p. 35). Sin embargo, la descripción de Olga es de “un condenado que no se arrepiente”, y más adelante que no “estaba humillada, seguía siendo ella misma”. No hay sugerencia de culpa, autocondena o sentimiento de pecado en las anteriores descripciones.

para siempre del universo que le era propio y lanzarlo a estos sentimientos extraños, a estos días y noches inhóspitos en los que no podía moverse, eso no lo podía comprender. A todos les parecía explicable, pero él no comprendía (p. 25).

La historia, entonces, narra, según Manuel, qué sucedió y cómo, pero es la versión de un ciego a quien le han quitado el “universo que le era propio”. Arredondo marca el camino a seguir mediante el juego del *ver* y el *oír*. Sólo el ver en silencio permite conocer (ver bien, no estar ciego); el oír (ruido, bullicio, explicaciones baladíes) encubre la verdad y distrae el conocimiento. No corresponde lo que Manuel ve con las explicaciones que él y los demás dan al respecto. El relato requiere, pues, una lectura que busque el sentido por detrás del texto y de la interpretación de Manuel porque cuando Manuel por fin “entiende” ya no dice nada: simplemente actúa.

TRINIDAD/CUATERNIDAD

En Olga se alterna una estructura superficial trinitaria, con una estructura profunda cuaternaria. Según Leonard Boff¹⁰ la trinidad es el arquetipo masculino por excelencia (Padre, Hijo, Espíritu Santo) y simboliza la perfección en la sociedad patriarcal. Sin embargo, falta el cuarto elemento que sería lo femenino y la cuaternidad constituye una plenitud mayor porque integra lo que estaba olvidado.

Lo femenino es en sí una cuaternidad, como vimos antes, que incorpora la naturaleza animal (Eva), la amante voluptuosa o Hetaira (Helena), la virgen fecunda (María) y la sabiduría femenina (Sofía). En lo femenino (el ánima sola) estas caras están integradas, son una y la misma al tiempo de ser cuatro. Pero dentro del pensamiento patriarcal se separan, lo femenino se pierde, el ánima sola es asesinada y el hombre —ante la ausencia de lo femenino en sí mismo— se escinde (Manuel/Flavio) y vive en una constante lucha consigo mismo y con la mujer a quien toma, no como otro ser humano —su igual— sino como una posesión.

¹⁰ Leonard Boff, *El rostro materno de Dios: ensayo interdisciplinario sobre lo femenino y sus formas religiosas*, 2a. ed., Madrid, Eds. Paulinas, 1979, p. 278.

La estructura espacio-temporal del cuento juega con la amalgama trinidad/cuaternidad. En un principio se establecen los tres tiempos conocidos del patriarcado: pasado (desde la infancia hasta la fuga frustrada de Manuel y Olga), presente (histórico, los sucesos, el día de la boda) y futuro o devenir (el suceder que cuenta la transformación de Manuel). Sin embargo, la estructura temporal se vuelve cuatro cuando Manuel descubre que dentro del Callejón Viejo “se encerraba otra hora, el tiempo era diferente” (p. 36). Se sugiere un tiempo aglutinador que trasciende y engloba a los demás y que, por lo tanto, no es lineal.

Lo mismo sucede con los espacios que conforman una conocida geografía mítica a la vez que la transforman. Las huertas son el Paraíso Terrenal (Edén), el pueblo el lugar de valores mundanos, y el Callejón Viejo (con mayúsculas),¹¹ un sitio misterioso, la avenida más ancha del mundo (p. 27), “la nave gótica más hermosa que existe” (p. 35), el espacio-tiempo-templo de la mística arredondiana que une pueblo con Ingenio, lugar intermedio entre el Cielo y la Tierra¹² en donde se producen las revelaciones. Al final, sin embargo, se agrega el cuarto espacio, el Barrio Nuevo, que queda “lejos de las huertas, del ingenio, de la iglesia” y pertenece “totalmente a otro pueblo, a otro mundo” (p. 38). Es ahí donde se encuentra el prostíbulo, donde las hetairas se han convertido en prostitutas, donde se esconde la sexualidad femenina en la casita, prohibida, denigrada y reprimida por el mundo patriarcal. Simbólicamente, Manuel/Flavio tendrá(n) que pasar por el prostíbulo para acceder al misterio de Olga, o sea, tendrá(n) que reintegrar la parte negada

¹¹ El uso de mayúsculas funciona como señal de significado oculto. El Callejón Viejo atraviesa las huertas y es el camino desde el pueblo (con minúscula) hasta el Ingenio (con mayúscula). El uso de la mayúscula para “Ingenio” no se explica excepto por la mitología cristiana que le daría el sentido de Cielo. El Callejón Viejo sería, entonces, el camino entre el pueblo (mundo) y el Cielo. Sin embargo, Ingenio suena más a Infierno con lo cual estaríamos ante la ironía arredondiana (igual, según ella misma, a la de Kierkegaard). La idea sugerida, y que confirma mi lectura del cuento, es que no hay que pasar por el Callejón, sino quedarse allí para salvarse.

¹² Podemos observar que en este cuento (p. 38) y en “Estío” (p. 15) las revelaciones-señales se producen en un simbólico espacio intermedio definido únicamente como “entre el Cielo y la Tierra”.

de lo femenino, su sexualidad. Sutilmente, Arredondo equipara el Callejón Viejo con el Barrio Nuevo: el uso de mayúsculas, las oposiciones, la descripción espacio-temporal, uniendo así los contrarios de la perversión (las prostitutas) y la pureza (Olga intocada).

Con los personajes sucede algo parecido. Son a la vez tres y cuatro. Olga es “siempre la misma”: “sus ojos eran los mismos que el día de la boda. La hermosura de su rostro y de su cuerpo era oscura y luminosa al mismo tiempo” (p. 37). Olga integra los contrarios, lo femenino (oscuro) y lo masculino (luminoso) en un ente cuya característica principal es el misterio de Ser (contra el Hacer masculino representado en Flavio) reflejado en la mirada.

En contraste con Olga están “los otros”, anónima multitud que habita en el pueblo y se esconde en un incesante bullicio, en motivos “formulables en una conversación, pero sin validez alguna cuando uno se quedaba solo consigo mismo” (p. 25). Los otros tienen su representación en don Eduardo, padre de Olga, quien encarna y ejecuta la Ley del Padre, la autoridad.

Manuel y Flavio representan al hombre dividido; son, a la vez, dos personajes y uno solo. Flavio encarna los valores patriarcales a los que deberá aspirar Manuel. Es el único personaje que ostenta un apellido (Izábal), o sea, pertenece a la Ley del Padre, es el heredero de su autoridad y sus propiedades; por medio del apellido se toma posesión de la mujer y sus hijos. Tiene además el título de médico, el conocimiento científico-racional que le da poder sobre vidas ajenas y prestigio en el pueblo; porta “lentes de armazón de oro” que representan el conocimiento masculino (oro-sol) y la riqueza material, pero éstos esconden su “ceguera”, su “mirada miope”; viene “empacado en su traje de lino”, en una apariencia que engaña y lo hace parecer mayor cuando en realidad es “pequeñito” (p. 30). Pero Olga ha logrado regresar a Manuel al paraíso original (las huertas) y los dos mundos son “de naturalezas diferentes, dos cosas irreconciliables” (p. 25). Manuel, por lo tanto, rechaza a Flavio, lo desprecia y siente que es distinto. Sin embargo, Olga reconoce a Flavio en Manuel y sabe que si el proceso de transformación no se completa “Flavio *también* [la] estaría esperando” (p. 32) dentro de Manuel.¹³

¹³ El uso del *también* en vez de “todavía” produce el rompimiento y señala el sentido oculto.

Al final del cuento, Manuel confiesa que “él y el otro eran el mismo” (p. 37), pero en la última escena vuelven a separarse *aparentemente*. La ambigüedad está en esto, que el lector nunca sabe a ciencia cierta si son o no el mismo personaje, si estamos dentro de la trinidad o la cuaternidad. En el sentido simbólico esto no es ambigüedad sino paradoja, en cuanto masculino (trinidad) y femenino (cuaternidad) son Uno y distinto, inseparable y separados.

LAS TRANSFORMACIONES SIMBÓLICAS

El sentido del relato está en el proceso de transformación y no en el final ambiguo y esto también es parte de lo femenino negado. Lo masculino busca una meta concreta, una verdad, es lineal; lo femenino es cíclico, un proceso interminable entre gestación y muerte: entre ambos se llega a la espiral que sería la línea cíclica. Entre los dos protagonistas, Olga y Manuel, el proceso es diferente. Ella va integrando las fases de su completud, las cuatro caras de la feminidad sin dejar de ser ella, siempre la misma. Manuel, en cambio, debe buscarse a través de las fases de Olga hasta reconocerse en el otro y cerrar la dicotomía patriarcal entre el bien y el mal, la perversión y la pureza. El camino de Manuel es de aceptación y renuncia; qué vendrá después, es la pregunta que pende de la ambigüedad final, porque Arredondo no pretende ofrecer una nueva utopía, sino señalar un proceso en el que yace el “presentimiento de una verdad”.

La historia arranca desde la niñez de Olga y Manuel cuando convivían “libremente, casi como hermanos” (p. 25), hasta el día en que “ella se puso un traje de baño azul cuando fueron al mar, y todo cambió: a él le dio vergüenza y ella se dio cuenta” (p. 25). A partir de ese momento, Manuel y Olga seguirán transformaciones divergentes. La vergüenza nace de la conciencia del bien y el mal, la dicotomía patriarcal fundamental, en relación al cuerpo. Adán y Eva se dan cuenta de que están desnudos, sienten vergüenza y se cubren con hojas de parra, se esconden su sexualidad mutuamente. Al sentir vergüenza Manuel delata su pérdida de inocencia: reconoce el cuerpo de Olga como cuerpo de mujer que, dentro de la moral patriarcal es, a la vez, posesión y pecado. Sin embargo,

Olga no reacciona, sólo registra la mirada de Manuel. Esto sugiere que ella está consciente pero no participa de la dicotomía, carece o está por encima del concepto de pecado.⁴ A partir de este momento, Manuel va a fingir inocencia y Olga va a observar. En la escena del baile en casa de Queta, él no baila con Olga pero goza sentir sobre sí “su mirada brillante” e imaginar el peso exacto de su mano “particularmente serena” sobre el hombro del compañero: Olga está ensimismada, serena. Pero a Manuel le traiciona su lenguaje corporal; a pesar de ser el que mejor baila, cuando se encuentra frente a Olga y no puede “hacer otra cosa que abrir los brazos para que se acomodara contra él”, el ritmo sabido se le vuelve desconocido: “apenas podía mover torpemente los pies, y todo su cuerpo estaba rígido”. El deseo y la vergüenza se revelan en la pérdida de dominio de sí mismo. Olga, aparentemente, se siente amenazada: “Se miraron, ella distendió los labios y en las comisuras se formó aquel huequito en forma de clavo que a él le gustaba tanto, pero sus ojos siguieron hostiles, casi asustados” (p. 26).

En ambas situaciones se produce de inmediato un espacio entre los dos en el que Olga parece esperar, observando a Manuel. Más tarde esa noche, Manuel pasa por donde Olga está con sus amigas: “aunque no le dirigió la palabra miró sus ojos atentos y sintió ese golpe dulce en el estómago que venía siempre a cortarle el aliento cuando la encontraba” (p. 26).

Los ojos de Olga están “atentos” y atender significa, entre otras cosas, “aplicar voluntariamente el entendimiento a un objeto espiritual o sensible”; Olga parece esperar una señal y mientras ésta no llega se refugia con sus amigas, o sea, con un grupo de mujeres que la protege. La señal es el “sofoco” de Manuel, el sentir que se le corta el aliento, motivo que señalará a lo largo del cuento una transformación en Manuel. En esta ocasión, Manuel se aleja (corporalmente) de Olga y se dedica a soñar con ella; el deseo del cuerpo se transforma en una fantasía de amor y Manuel adopta una actitud de espera. En ese momento Olga toma la iniciativa: “Una tarde se encontraron y sin motivo ella le sonrió y le tendió la mano. Nada más eso. Serían las cinco” (p. 27).

La observación de Manuel de que Olga obra “sin motivo” corresponde a su falta de comprensión. También durante el baile, cuando Olga hace un gesto “de una manera nerviosa y desordena-

da, para reír, para llorar”, Manuel lo califica de “sin motivo”. Sin embargo, el lector puede observar que los actos de Olga son coherentes frente a lo que observa en Manuel. Ante su deseo (vergüenza, torpeza) del cuerpo de ella, Olga se aleja, se asusta; cuando Manuel se retira en amorosa espera (sofoco) ella se acerca. Olga lo está guiando por un camino diferente al del amor patriarcal dicotomizado. Al acercarse introduce a Manuel a “una época de gozo tan intenso que a veces se le hacía insoportable. Se sentía con frecuencia sofocado, igual que al final de una larga carrera” (p. 27).

LA TRANSFORMACIÓN DEL MITO DEL EDÉN

La época de gozo intenso se da en las huertas, pero las huertas de la mística arredondiana no son el Edén bíblico, y la historia de Olga y Manuel transforma la de Adán y Eva. Irónicamente, es Olga-Eva quien introduce a Manuel-Adán al paraíso, cuya pérdida no es ya responsabilidad de ella, sino de Flavio, el hombre patriarcal. Manuel-Adán ingresa al paraíso ya perdida su inocencia, misma que intentará simular ante la naturalidad de Olga, tomando actitudes “diferentes y ligeramente afectadas”, aparentando arreglar las cinchas de la montura mientras la espera, o imponiéndose “el caminar despacio, fingiendo ante sí mismo un paseo solitario” (p. 27) cuando en verdad va a su encuentro. Esta inocencia fingida de Manuel se confirma al final cuando él acude al Callejón Viejo en busca de Olga y asumiendo una actitud de simulada inocencia muy parecida a la de las huertas.

Además, en las huertas está ausente la figura del Dios Patriarcal porque es fácil “abandonarse a ellas sin pensar nunca en que habían sido trabajosamente creadas” o “creyendo que eran totalmente naturaleza” (p. 28). La ley y la razón (pensar) del Padre no rigen allí y Olga no es, por lo tanto, la Eva patriarcal, sino la Eva femenina, la naturaleza pura, espontánea, sin conciencia de pecado. La vergüenza de Manuel (conciencia de pecado) es sustituida por el sofoco (el aliento/espíritu que es arrebatado por el amor) y la relación entre ambos se torna una de camaradería en la que descubren juntos las maravillas naturales del mundo. Ya no se miran entre ellos, sino que miran a su alrededor; no padecen dolor

ni angustia, flotan en una atmósfera “blanda y acariciante” (p. 27) donde “todo era perfecto y gratuito” (p. 28). “Esa camaradería nueva los fue tranquilizando, hizo sus relaciones tan aparentemente plenas y naturales [...] que el primer beso fue una sorpresa para ambos. [Eso] sucedió justamente a raíz de la visita de Flavio Izábal” (p. 28).

En la cita anterior se subraya lo “aparente” de la naturalidad y los sucesos se colocan —con gran astucia literaria— en un orden significativo: la época de las huertas se termina con la manifestación carnal del beso suscitado por la anunciada visita del “hijo” patriarcal o “pródigo”, como veremos adelante.

EL PUEBLO, SÍMBOLO DEL MUNDO PATRIARCAL

Olga y Manuel abandonan las huertas y vuelven al pueblo donde reinan los valores materiales y la Ley del padre. Allí, los motivos para actuar tienen explicaciones racionales pero “sin validez alguna” cuando uno se queda solo (p. 25) y todo es ruido, bullicio que no permite comprender (ver en silencio).

La escena de los preparativos para la fiesta es una variación del baile en casa de Queta y una anticipación de la tercera “fiesta” que es la boda. Ahora, el deseo de posesión de Manuel, antes sugerido por la vergüenza y la torpeza, se hace patente cuando él se siente abandonado y despreciado porque Olga está “festiva” con sus amigas. Manuel quiere obligarla a “ser ella misma”, que es ser para él: “ella no pertenecía a sus amigas, pertenecía al mundo que entre los dos habían creado” (p. 29). La camaradería entre las mujeres amenaza la exclusividad que exige el amor patriarcal, la exclusividad de posesión. Ahora la vergüenza y la torpeza se convierten en odio, en dolor, en desprecio; el amor es una lucha de sexos y para Manuel “Olga ganaba” y él se siente “terco e impotente, consumiéndose en el rencor” porque carece de autoridad sobre ella para obligarla a ser para él nada más.

Manuel juzga que Olga lo ha abandonado, pero en cuanto él se sale de la casa sin “buscarla ni despedirse”, ella corre tras él llamándolo por su nombre. De nuevo, el juicio emitido por Manuel no corresponde a la realidad de Olga. Ahora Manuel tiene la garganta “agarrotada” por la ira, evita mirar a Olga y le grita que

se vaya con sus amigas. Oír su propio grito lo deja “sin ira ninguna, perdido en un despertar brusco” y habiendo “olvidado que la ofendió”. De golpe, Manuel pasa de sentirse ofendido a reconocerse ofensor y mira de frente a Olga. Sin embargo, la exigencia gritada de escoger entre las amigas o él, la ha dejado a ella con “los ojos sombríos de párpados tan delgados mirándolo con una rabia helada, con un desapego casi impersonal” (p. 29). Con su reacción Olga rechaza el juego patriarcal, pero Manuel se ha olvidado de su exigencia de exclusividad y la besa (admite el deseo de su boca-cuerpo) “con dureza, sin esperanza, dispuesto a hundirse en ese beso *sin recibir nada a cambio*, lanzado, ciego” (p. 29, énfasis mío).

Al entregarse sin pedir, sin esperar nada a cambio, Manuel se derrota a sí mismo, renuncia a la posesión y Olga responde transmitiéndole “un fluir impaciente y cálido, una ternura vibrante” (p. 30) que Manuel siente haber “conquistado”. Es la misma lección: cuando Manuel se aleja, cuando no espera nada, Olga le tiende la mano; cuando se derrota ante ella y la ama sin exigir nada, Olga le devuelve el beso. El erotismo en el beso de Olga deja muy claro que su temor no es a la sexualidad, sino a la posesión. De nuevo, Manuel experimenta un gran gozo: “se sintió libre. Hubiera podido gritar de felicidad” (p. 30). Se va haciendo patente que Olga es guía, maestra y va llevando a Manuel hacia algo que él no comprende porque no corresponde a las explicaciones racionales, sino al nivel de las emociones y las vivencias profundas, camino de conocimiento negado por el racionalismo patriarcal.

La secuencia narrativa sugiere sentidos ocultos, paradójicos: en cuanto Manuel se siente “libre”, se encarnan frente a sus ojos todos los símbolos patriarcales en Flavio, que aparece en escena en la siguiente línea. De inmediato, Manuel comienza a negar cualquier similitud entre él y el “forastero”. Flavio representa aquella parte que Manuel esconde en sí mismo, la parte sombría que “estaba siempre allí, esa parte en sombra que no les pertenecía” (p. 32). La contradicción señala el significado: Flavio, quien acaba de llegar, “siempre” ha estado allí, en Manuel; su llegada señala el final de la época del Edén y el inicio de la dicotomía entre el bien y el mal que escinde al hombre. Todo esto está sugerido por un sutil juego de vocablos en una descripción aparentemente baladí que viene inmediatamente después de la aparición de Flavio: “Después

de la caída del sol la tarde azul era un *estero* donde todas las *criaturas* iban y venían con movimientos *tardos* [...] De la alcoholería llegó una *bocanada de olor pesado, dulzón* que los envolvió...” (p. 30, énfasis mío).

Con la caída, el hombre regresa al lugar oscuro de gestación biológica;¹⁴ las criaturas pierden su rumbo, envueltas en una bocanada del infierno. Manuel reacciona con temor, acercándose a Olga y apretando su mano: “Ella sonrió sin voltear hacia él. Su piel blanca relucía.” Olga no mira a Manuel sino a otra cosa y ella, a diferencia de la tarde que pierde luz, parece adquirir una luminosidad propia. Al convertirse en elemento de contraste con la tarde y el estero, Olga queda exenta de la “caída”.

La luminosidad de Olga, que irá creciendo hasta desembocar en la “blancura hiriente” (p. 34) del vestido de novia, remite a la transfiguración de Cristo según san Lucas: “el aspecto de su rostro se transformó, su vestido se volvió blanco y resplandeciente”,¹⁵ mientras una nube envolvía a los discípulos asustándolos (la bocanada de olor dulzón). Es el primer indicio de que Olga tiene una misión redentora.

Flavio es el agente involuntario de la integración final de Olga. Con el beso que introduce la época en el pueblo (mundo), Olga ha aceptado a Manuel —e, implícitamente, a Flavio— liberándolo para con su propia sexualidad (antes vivida como vergüenza o rechazada con torpeza y rigidez). Al hacer esto, Olga se transforma de Eva en Helen, en hetaira, la mujer que siendo libre libera la sexualidad en el hombre. Sin embargo, se encuentra dentro del marco patriarcal del pueblo y frente al “hijo” del patriarcado, Flavio, y será Flavio quien determine el significado de su ser dentro de este marco a través de la “ceremonia (ritual) del saludo”: “—Olguita, te has convertido en una hermosa mujer” (p. 30).

El saludo es a la vez condena. El diminutivo paternal establece la autoridad masculina, mientras que el dictamen de su madurez

¹⁴ En el cuento “Mariana” el estero se describe como un lugar de “horror pululante, calmo y sin piedad de los habitantes de la orilla [...], ínfimas manifestaciones de vida, ni gusanos, ni batracios, asquerosos, informes, torpes, pequeñísimos, vivos...” (p. 104).

¹⁵ E. Nacar Fuster y Alberto Colunga, *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1961, Lucas 9, 28-36; Mateo 17, 1-3; Marcos 9, 1-12.

—ser mujer— la convierte en objeto de apropiación dentro de la sociedad patriarcal: ser mujer para otro. Olga-Helena no es libre: la hetaira, como la sexualidad femenina, no tiene lugar en el patriarcado. Olga “muy seria” responde a los sentidos profundos del saludo: al diminutivo con una reverencia inglesa, “de esas que la institutriz enseñaba a las niñas de la Casa Hacienda”, o sea como las niñas que viven en la Casa del Padre bajo la Ley Paterna (por excelencia, la inglesa); y a la condena de ser mujer, exagerando la reverencia hasta convertirla en el ofrecimiento de su cuello para el sacrificio: “Manuel sintió un dolor inexplicable cuando vio el cuello largo y frágil de Olga curvarse en la garganta, como el de un pájaro” (p. 30).

Aquí hay que detenerse en el simbolismo complejo de esta imagen. Olga se ofrece al sacrificio como el Cordero-Cristo, pero también está el “pájaro”. En su luminosidad está la luz, el espíritu, o en términos junguianos, el ánimus, lo masculino, el Cordero. En la figura del pájaro, está el alma, el ánima, lo femenino. Ambos se encuentran en Olga quien integra la totalidad de lo humano en su forma femenina, Yin y Yang, ánima y ánimus, femenino y masculino. El Cordero es sacrificado y resucita una sola vez para reunirse con el Padre; el ave fénix renace eternamente de sus propias cenizas aquí en la tierra. Tierra y Cielo, lo divino y lo humano se unen en este resucitar-renacer en/de sí mismo. El fuego que quema al ave fénix está en los ojos “abrasadores” (p. 33) de Olga, en la “quemadura” (p. 39) que deja su mirada en Manuel y en Flavio, en el silencio que se extiende “más allá de las llamas y el humo cuando queman los cañaverales” (p. 31), y en el nombre del río, San Lorenzo, del que Manuel recibe la señal. Así, este gesto aparentemente gratuito (“era una broma”, p. 30), se transforma en un acto simbólico-ritual que dará sentido a lo que sigue. La descripción de Olga en ese momento, “los ojos oscuros y el rostro sin expresión”, se repite el día de la boda, uniendo la escena del ofrecimiento al del sacrificio.

De inmediato, la naturaleza simbólica de la reverencia se confirma en una descripción extraña que rompe el fluir narrativo: “Siempre cruje un paso único sobre las hojas secas, cae una fruta, chilla un pájaro extraño...” (p. 31).

El “paso único” es Olga, el ánima sola, que siendo cuatro es una, integrada, indivisible; ella también es la fruta que cae, es ma-

dura, es mujer; y el pájaro extraño que chilla, el alma sacrificada para redimir al hombre escindido del patriarcado. La metáfora sobre Olga introduce la descripción por antonomasia de lo “sagrado” en Arredondo:

...por encima de eso está el silencio. [...] Central silencio que no alcanza a remover el viento, respiración vegetal, quietud viva, secreto transparente por el que se filtran las tormentas y los retumbos del mar. Ese silencio mismo que se siente extenderse más allá de las llamas y el humo cuando queman los cañaverales; absorto domeñador de ruidos que contiene a la paz y a la impaciencia, espíritu terrestre aposentado en la noche de las huertas. Arriba el Cielo alto, limpio e inmóvil (p. 31).

Los verbos en presente subrayan lo intemporal; los contrarios se unen englobados por el misterio que percibe Manuel. En ese momento, Olga lo mira y le sonrío por tercera vez. Él descubre “en el fondo de aquella mirada [...] el mismo misterio poderoso” que acaba de percibir, pero al contrario de la primera vez cuando la mirada lo atrajo y la segunda cuando lo liberó, ahora lo “atrapaba”. Comprende que Olga es una y muchas, la misma de siempre pero llena de miradas “cambiantes y contradictorias” unidas en “el brillo oscuro tan visible y tan desentrañable de los ojos que él había creído conocer” (p. 31).

De nuevo el sentido yace bajo la aparente contradicción o paradoja: *desentrañable* significa conocible, pero Manuel admite no conocer. Mas la palabra también significa “capaz de desentrañarse, de desapropiarse uno de cuanto tiene dándose a otro en prueba de amor” y se refiere, por lo tanto, al sacrificio que hará Olga por su amor a Manuel. En seguida, Manuel reconoce que el amor de Olga “se había acendrado en ella” (p. 31), o sea, purificado por el fuego, depurado, quedado sin mancha ni defecto. Con sólo dos vocablos, Arredondo ha revelado la naturaleza de la transformación de Olga Cordero/ave fénix. De inmediato, Manuel se equipara a Flavio al sentirse un “chiquillo” (pequeñito) y admitir que Olga “era una mujer”.

Habiendo establecido los parametros de su propia mística, una que reintegra lo femenino (lo que no se puede poseer) para salvar al hombre patriarcal escindido, Arredondo ofrece en seguida una parodia de la parábola del hijo pródigo en la que se ve claramente la decadencia de la mística cristiana en el mundo patriarcal.

En la parábola cristiana, el padre amante sacrifica un becerro para recibir con una gran fiesta al hijo pródigo, quien regresa arrepentido de haber tirado la herencia paterna en meretrices. Todo es alegría excepto para el hijo que ha quedado en casa, quien siente rencor y “se enojó y no quería entrar”.

En el cuento, don Eduardo, padre de Olga y padrino de Flavio¹⁶ es quien ofrece la fiesta. Flavio, el ahijado pródigo, regresa triunfante, habiendo invertido su herencia en una carrera respetable y en ropa de moda. Manuel, el hijo que no se ha alejado, siente rencor por el recibimiento del otro y “se puso de mal humor [...] y ya no hizo nada”. El becerro que ha de sacrificarse para el hijo pródigo es Olga (el cordero).

En la parodia, el amante padre se ha convertido en padrino autoritario, el hijo resulta ahijado y la relación amorosa se media-tiza por medio de la institución eclesiástica (patriarcal). El dispendio de la herencia en meretrices se ha convertido en la inversión interesada en valores mundanos que merecen el reconocimiento de la sociedad patriarcal. La alegría por el regreso del hijo se convierte en la conveniencia de sacrificar a Olga, lo femenino, la hija, a los intereses mezquinos del padre: “Esto es una venta. No pueden venderme así —le había dicho aquel día que lloró—. Dicen que ellos saben lo que más me conviene, pero no quieren entender que no se trata de lo que me conviene, que se trata de mí” (p. 32).

Si bien en la parábola el Padre es Dios, quien sacrifica al cordero (su hijo) para redimir al hombre, en la parodia se transforma en Judas/Pilatos entregando al cordero por unas monedas para agasajar al “forastero”, la imagen patriarcal del hombre.

¹⁶ Durante la ceremonia del “saludo”, Flavio saluda a alguien como “madrina”; posteriormente la fiesta se ofrece en casa de Olga. Esta referencia quedaría vacía si no fuera porque sugiere que el padre de Olga es el padrino y la persona saludada como “madrina” es la madre de Olga.

El día de la boda, Olga aparece en el marco de la puerta como “una blancura hiriente que llenó el espacio vacío” y se repite la transfiguración de Cristo con sus vestiduras tan blancas “como no las puede blanquear lavadero sobre la tierra” (Marcos 9. 3). En contraste con la albura estaba “el traje de novia ceñido al cuerpo como una piel fingida, brillante, parecía hecho expresamente para turbarla poniéndola en evidencia” (p. 34), es decir, evidencia de ser mujer para otro mediante las nupcias, cuerpo para ser poseído. Pero Olga “estaba olvidada también de su cuerpo”; sólo sus ojos se muestran “Negros y sin amor, sin llanto, firmes como los de un condenado que no se arrepiente, sin piedad de sí misma ni de él...” (p. 33).

Es la misma mirada “de la mañana que estrenó el traje de baño, la tarde del beso, la noche de la fiesta [...] completa y desnuda al fin en aquellos ojos que miraban sin misericordia, por encima de la vergüenza, vivos y abrasadores más allá de la renuncia” (p. 33). Es la imagen de la virgen fecunda, completa en sí misma, la virgen oscura (sus ojos negros) preñada por el espíritu (luz) que también es ella misma. Tan insoportable resulta esta imagen para la autoridad patriarcal que don Eduardo “tomó a Olga del brazo y la arrancó del umbral”, pero ella no pone la resistencia que el acto autoritario requiere para tener validez. Al contrario: en la iglesia deja a Flavio en el cortejo de “los otros” y avanza sola: “entró en la iglesia sin que nadie se lo indicara” (p. 34). La renuncia es total, ella se ofrece sola, nadie la entrega; ha trascendido la ley del padre y está, en sí misma, “completa, desnuda al fin”. Esta virginidad no puede ser poseída por un hombre, lo que explica que Olga no se deja tocar por Flavio. Ha transitado ya por tres de las cuatro caras del ánima: Eva, Helena y María. Ya instalada en el Callejón Viejo (“la nave gótica más hermosa que existe” (p. 35), —cuya “luz interior difusa y azulosa” (p. 36) recuerda la luz lunar, femenina *versus* la luz solar exterior, masculina— donde reina “otra hora, el tiempo era diferente” (no corresponde al tiempo patriarcal, lineal), Olga se transforma en la imagen de Sofía, la sabiduría femenina:

En el porche estaba Olga sentada, con las manos en el regazo y el pelo cuidadosamente peinado en dos trenzas que le rodeaban la cabeza. No estaba humillada, seguía siendo ella misma; tampoco parecía sufrir, únicamente estaba, esperaba. [...] Sus ojos eran los mismos que

el día de la boda. La hermosura de su rostro y de su cuerpo era *oscura* y *luminosa* al mismo tiempo (p. 37).

Manuel, al verla, comprende que “él o Flavio podían asesinarla pero no reducirla, no violarla” (p. 37). La idea de asesinato, une a Olga con el ánima sola cuya tumba se encuentra también al borde de la “avenida más ancha del mundo”, “silenciosa y parpadeante, haciendo guiños macabros con sus veladoras y velitas. Nadie sabía quién era el que había recibido muerte violenta en aquel lugar, nadie recordaba cuándo, ni por qué era objeto de aquel culto misterioso” (p. 36).

Olga y el ánima sola son una. Es lo femenino en su completud —muerte y vida, luz y oscuridad, pureza y perversión, la virgen prostituta— que ha sido muerto y enterrado por el patriarcado. Por eso, Manuel y Flavio deben buscar la respuesta en el prostíbulo donde serán humillados como el Padre pretendió humillar a toda esa parte oscura y relegada de lo femenino. Sólo aceptando a la mujer en su totalidad, podrán acceder al oscuro brillo que es Olga.

LA TRANSFORMACIÓN DE MANUEL Y EL CALLEJÓN VIEJO

Una vez que Olga ha aceptado su sacrificio, convirtiéndolo en una autoinmolación para redimir a Manuel/Flavio, comienza la transformación de Manuel que consiste, precisamente, en integrar su otra parte (Flavio) para trascenderla. Manuel da un primer paso, la noche de la fiesta, al reconocer que “en la transformación de Olga no había estado su amor solamente, estaba también Flavio” (p. 32) quien contempla a Olga con su “mirada miope tras los cristales gruesos, la mirada deslumbrada, rendida” (p. 32). La noche antes de la boda se identifica de nuevo con Flavio reconociendo que él también se hubiera casado con Olga aun contra su voluntad y “ese acercamiento involuntario le causó repugnancia” (p. 32). Este paulatino acercamiento a Flavio explica por qué Olga no puede fugarse con Manuel: los valores patriarcales que representa Flavio, también la estarían esperando dentro de Manuel quien la abraza para “convencerse de que era suya, de que le pertenecía” (p. 33).

Antes de la boda aparecen “los otros”, testigos y ejecutantes de la ley del padre, “convencidos de que la imposición familiar era criticable pero debía aceptarse como un hecho” (p. 31) y sólo son capaces de ofrecer a Manuel “explicaciones exteriores” que carecen de validez interna. La madre de Manuel representa la madre patriarcal, es cómplice de la autoridad del padre. Ella introduce el ruido (un radio) al cuarto donde Manuel se encierra y ofrece mentiras a los demás diciendo que Manuel estudia para exámenes porque “hemos decidido que vaya a Guadalajara”, o sea, que se convierta en un Flavio más. El personaje colectivo, padres y madres, viven dentro del marco patriarcal y se ciegan a la nueva mística. Por ello, el dolor desgarrado de Manuel no es más que “una niñería sin importancia”; se quedan callados ante su dolor, “nadie le dijo nada” (p. 34), y permanecen sordos a su “alarido animal [al] que nadie *quiso* prestarle atención” (p. 37 cursivas mías).

El día de la boda, Manuel, ante la mirada desnuda y completa de Olga, piensa “en la muerte” y hace “en su corazón un juramento solemne sin saber qué juraba, algo que ella le pedía sin palabras” (p. 33), algo —se entiende— que trasciende los límites del lenguaje, de la razón, y sólo puede conocerse mediante la revelación. En seguida, Manuel corre tras la comitiva nupcial, con los zapatos desabrochados y “los pies hundidos en el polvo hasta los tobillos”, sobre todo cuando se da cuenta de que “la gente se volvía a mirarlo. No sabía por qué, pero tenía que pasar así, corriendo y sudando grotescamente, por el medio de la calle” (p. 34).

Todo lo que Manuel hace parece instintivo, casi como un animal herido; no sabe qué jura, ni sabe por qué tiene que correr por la calle en medio del polvo “tan molesto para los forasteros” (Flavio). Polvo, tierra, muerte. Si Olga ha logrado trascender la sociedad patriarcal, Manuel parece haber salido por la puerta trasera con una regresión a lo no civilizado. Pero cuando se aleja de la iglesia buscando los escenarios familiares de las huertas, el río y la naturaleza, todo se vuelve “nada. No había aire que respirar. Tampoco había un lugar adónde ir. Se quedó tendido, hueco” (p. 34).

A partir de ese momento, se suceden escenas que se antojan los tres pasos de la mística cristiana: contemplativo, purgativo e iluminativo. Manuel se encierra en la oscuridad y el silencio, sin “recuerdos ni esperanzas” (p. 35). El dolor no comprendido se

contrapone al anterior gozo y Manuel entra en una especie de *noche oscura del alma*, “mano sobre mano, sin objeto”. Repentinamente, llega la iluminación (irónica) en la forma de una “conversación bisbiseante” de dos mujeres que hablan en la “penumbra movediza del rincón”, y se entera de que Olga no se ha dejado tocar y Flavio lleva seis días en el prostíbulo. La transformación de Manuel es inmediata y el contraste con las escenas anteriores nos revela su lado oculto. El sol debilitado de invierno lo enfurece y siente “un gran odio en el pecho”; luego, “sin saber por qué, soltó una gran carcajada”. A diferencia del día de la boda, se viste y se peina con cuidado, saluda a los conocidos y camina por la acera, “ágilmente y un poco de lado como cualquier muchacho”, silbando una canción “Para caminar ligero y contento” (p. 35). Manuel se ha convertido en Flavio. Dice no saber adónde se dirige, pero lo va guiando una luz cambiante, símbolo de Olga. Del sol debilitado de invierno, llega a la “plaza soleada” de la capilla llena “de luz clara”. Desde allí contempla la “luz interior difusa y azulosa” del Callejón Viejo.

Para entrar al Callejón Viejo, Manuel pasa por una tranquera con un guardián a quien saluda con una pregunta inútil por simular “inocencia, algo”. Al avanzar por la avenida, pierde su actitud de Flavio, y su confusión y su miedo van en aumento:

Estaba seguro de que alguien caminaba a sus espaldas, no, eso era ahora diferente, estaba seguro de que dentro de él mismo había otro [...] Solos, él y el otro dentro de él, que iban ciegamente buscando a Olga sin saber para qué, escondiéndose, a tientas (p. 36).

El ambiente se acerca al “central silencio”: “era casi de noche y todo estaba extrañamente inmóvil. Ni el viento (espíritu) ni la tierra (cuerpo), nadie estaba presente” (p. 36). Al encontrarse ante la tumba del ánima sola, sin saber por qué Manuel quiere articular una plegaria. Pero estamos ya fuera del dominio de la razón, en la oscura noche femenina, con apenas una luz lunar que alumbraba y, en vez de plegaria, Manuel emite “un sonido gutural, entrecortado [...], como el estertor de un animal degollado” (p. 37). El motivo del sofoco, de la garganta agarrotada, del cuello ofrecido para el sacrificio culmina con una muerte instintiva, irracional, un alarido animal que nadie quiere escuchar.

Para que nazca el nuevo hombre debe morir el viejo y Manuel vuelve “a la realidad transformado pero uno”, Manuel/Flavio: “él y el otro eran el mismo” (p. 37). Por fin comienza a comprender. Sabe que él y el otro deben ir juntos a casa de Olga “a saber por qué habían luchado” (p. 37). Ahora, en vez de explicaciones sólo espera “algo, una señal”. Cuando ve a Olga entiende que no se le puede poseer: “él o Flavio podían asesinarla, pero no reducirla, no violarla” y él era “un simple ladrón que había querido hacer lo mismo que Flavio: conseguirla entrando por una puerta trasera”. Manuel comprende por fin que tendrá que “buscar otro camino”, renuncia a la manera patriarcal de posesión y, al hacerlo, renuncia también a Olga cuya sonrisa es “una despedida” llena de ternura. Manuel reconoce amar, no la boca sino “la mirada”, no el cuerpo físico sino el alma encarnada.

El “otro camino” lleva a Manuel primero al prostíbulo —donde admite haber estado antes— que está en el Barrio Nuevo. Ahí ve a Flavio, desaliñado como estuvo él mismo el día de la boda, blanco de chistes y burlas, con una “sonrisa estúpida” y un “aire cretino”, motivo de un “espectáculo [que] debía durar desde hacía mucho y [que] Flavio parecía resignado a que continuara siempre” (p. 38). Manuel, como Pedro a Cristo, niega por tercera vez parecerse a Flavio: “El que se rebajaba así y encima permitía que lo escupieran se lo merecía todo. Ése no tenía nada que ver con Olga, era un imbécil en un prostíbulo, nada más. Se había engañado al pensar que era igual que él, la parte más desesperada de él” (p. 38).

Huye a lo alto de una colina, “una explanada dura y yerma” (un Monte de los Olivos o un Calvario), desde donde ve lo que de cerca no reconocía: el centellero de un río “desnudo, sin proximidad, sin ruido”. Los elementos sugieren a Olga luminosa, desnuda, distante y en silencio; pero “su río” de repente tiene un nombre propio, una existencia que no le pertenece: *El San Lorenzo*.

Un silencio total imponía su ley dura. Estaba solo, abandonado entre la Tierra y Cielo que callaban. Pensó en la noche de las huertas y en el beso de Olga, perdidos también, pero inexplicablemente ligados a este momento. Sintió la soledad de Flavio, su debilidad tan parecida a la inocencia. Y otra vez esa noche lo doble, lo múltiple, lo ambiguo, volvió a herirlo (p. 38).

En el silencio, la imagen del beso y de la noche de las huertas mezcla cuerpo y espíritu, y por primera vez comprende la humanidad del otro y lo falible de la razón dicotómica. Entabla una lucha “sin saber con quién, ni por qué” hasta agotar sus pensamientos —la razón— y entonces recibe la señal esperada: “le pareció que el San Lorenzo en la lejanía era una vaga promesa, apenas un destello” (p. 39).

La renuncia y la aceptación se engloban en el acto de sustituir a Flavio en el prostíbulo, después de ver que lleva en el fondo de sus ojos “la misma quemadura que él llevaba” (p. 39). Allí, en *la casita* —la “casa chica” de la sociedad patriarcal— encontrará en los cuerpos degradados de las prostitutas, la inocencia que perdió con su vergüenza ante el cuerpo de Olga. Sólo al aceptar el lado oscuro de lo femenino (de sí mismo), sin sentido de pecado, podrá acceder a La Mujer, Olga.

CONCLUSIÓN

La ambigüedad del cuento se ha convertido en paradoja mediante la unión de contrarios representados en Olga y el ánima sola, en el Callejón Viejo y el Barrio Nuevo, en el cuerpo de Olga y los cuerpos de las prostitutas. No hay vuelta atrás: Olga entra en su casa sin volverse, Manuel abandona la colina sin volver la mirada y Flavio sale del prostíbulo de la misma manera. Los parámetros de la sociedad patriarcal se han desmoronado ante la integración de Lo Femenino.

Tapiz apretado y pulido de imágenes que paulatinamente conforman la callada subversión, “Olga” se nos revela ahora como uno de los mundos narrativos más perfectos de Inés Arredondo. Ahí se encuentra la clave del llamado “nuevo sagrado”, en realidad una mística propia, una nueva visión del mundo que incorpora lo divino y lo humano, masculino y femenino en uno. La paradoja final plantea la integración de pecado/pureza, carne/espíritu, como el camino hacia el nuevo misterio. Al subvertir el “pueblo” patriarcal, se incorporan el Callejón Viejo y el Barrio Nuevo, ambos pertenecientes a otro mundo, otro tiempo, algo nuevo que sólo se puede expresar en el silencio.

Mediante la descomposición/reescritura de los mitos y símbolos patriarcales, Arredondo ofrece su dura crítica de la sociedad dominada por la razón y la autoridad del padre que condena a la mujer a ser propiedad de otro y no un individuo en sí misma y asesina a Lo Femenino creando al hombre dividido. La nave gótica más hermosa del mundo se opone a la Iglesia institucional que sacrifica por igual la carne femenina y el espíritu masculino (el alma del hombre/mujer) a la razón fría y los intereses materiales. El silencio preñado de sentido se opone a las palabras vacuas que ya no saben pronunciar el Verbo, el amor desinteresado y pleno.

“Olga” no concluye, pero es de los pocos cuentos que ofrece una “promesa vaga”, una esperanza de que ese género de cosas que requiere de una revelación es posible, siempre y cuando se logren trascender las dicotomías de la sociedad patriarcal, y recuperar el ánima asesinada. En “Olga”, Arredondo logra con creces dejarnos ese “presentimiento de una verdad” que busca comunicar a través de su narrativa.

EL HUÉSPED DE LA MATRIOSHKA

CLAUDIA ALBARRÁN

ITAM

Como todos los huéspedes mi hijo me estorbaba
ocupando un lugar que era mi lugar,
existiendo a deshora,
haciéndome partir en dos cada bocado.
Fea, enferma, aburrida lo sentía crecer a mis
expensas,
robarle su color a mi sangre, añadir
un peso y un volumen clandestinos
a mi modo de estar sobre la tierra.

Rosario Castellanos

En una entrevista con Elena Urrutia a propósito de la publicación de *Río subterráneo*, Inés Arredondo afirma:

No se puede escribir sobre la realización [del amor] como no se puede escribir sobre la maternidad, porque son sagrados. ¿Has leído alguna vez alguna historia sobre la maternidad? Aun *La madre*, de Máximo Gorki, de lo que trata es de la revolución y no de la maternidad.¹

Me sorprende la respuesta que da Inés a su propia pregunta, sobre todo porque catorce años antes de la fecha de esta entrevista (1979), Arredondo había publicado dentro del libro *La señal* (1965) un texto perfecto, dedicado a la maternidad y, específicamente, al embarazo. Me refiero a “Canción de cuna”, cuento en el que Inés describe, con la maestría que la caracteriza, la experiencia de la

¹ Inés Arredondo, “La maternidad sagrada”, entrevista por Elena Urrutia, *Unomásuno*, 29 de diciembre de 1979, p. 19.

concepción y el sentimiento ambiguo que acompaña a la madre durante el periodo de gestación. A pesar del carácter innovador de este cuento dentro de la narrativa mexicana, durante los catorce años siguientes a la publicación de *La señal*, el relato no fue objeto de interés por parte de la crítica especializada. En los años recientes sólo ha recibido comentarios sueltos de dos críticos —Fabienne Bradu y Enrique Mercado—,² que no han visto en “Canción de cuna” el inicio de lo que, en la obra posterior de Inés, constituye una de sus vetas narrativas.

De entre los comentarios críticos que recibió *La señal* durante los primeros años —y, concretamente, sobre “Canción de cuna”— cabe destacar, sin embargo, el de Juan García Ponce,³ quien clasifica los relatos que integran *La señal* en dos grandes rubros. En el primero de ellos cabrían los cuentos “Estío”, “El membrillo”, “Olga”, “La señal”, “El árbol”, “La casa de los espejos”, “La Sunamita” y “Mariana”, los cuales, según el crítico, se desarrollan en un escenario específico, constituido principalmente por huertas, ríos y la presencia abrasadora del sol. Y en el segundo rubro, el escenario de los relatos es sustituido por la penetración psicológica que Inés lleva a cabo en textos como “Estar vivo”, “Flamingos”, “El amigo” y “Para siempre”. Lo interesante de esta clasificación es que Juan García Ponce deja fuera a “La extranjera” y “Canción de cuna” por considerarlos “difíciles y extraños”, ya que en ellos, explica, Inés logra

objetivizar y comunicarnos el desarrollo de dos sucesos que, de alguna manera, esa inexplicable manera que sólo es capaz de alcanzar el arte, nos entrega el motivo secreto que explica dos vidas, *sacándolo de la obscuridad sin descubrir su misterio*.⁴

Pero, ¿cuál es ese misterio, ese elemento sagrado que todo misterio oculta? García Ponce —quizás en un intento por enmendar esa

² Cf. Fabienne Bradu, “La escritura subterránea de Inés Arredondo”, en *Señas particulares: Escritora*, México, FCE, 1987, p. 40; y Enrique Mercado, “Las señas furtivas de parejas impares”, *La cultura en México*, 24 de septiembre de 1980, p. XIII.

³ Juan García Ponce, “Inés Arredondo: la inocencia”, en *Trazos*, México, UNAM, 1979.

⁴ *Ibid.*, p. 25 (el énfasis es mío).

violencia que párrafos antes ejerció sobre *La señal* (clasificar es violentar una escritura, constreñirla)— guarda silencio para no divulgar ese secreto que él supone común a “La extranjera” y a “Canción de cuna”. Por el momento no interesa establecer los vasos comunicantes que relacionan a estos dos textos. Lo importante es subrayar la imagen que García Ponce utiliza al referirse a los dos cuentos y, concretamente, a “Canción de cuna”: “sacar de la oscuridad”. Y es que la imagen de la que se vale el crítico para definir el primer libro de Arredondo coincide con la respuesta que da Inés a Elena Urrutia en la entrevista citada al inicio de estas páginas (“no se puede escribir sobre la realización [del amor] como no se puede escribir sobre la maternidad, porque *son sagrados*”) y con la que da a Bethy Miller a propósito de sus historias: “Detrás de lo que dices, además de la historia que cuentas, tienes que decir *algo que no se puede decir*, como poesía en palabras.”⁵ Así, metafóricamente, la temática de “Canción de cuna” se identifica con el proyecto de Inés como escritora: sus relatos tienen como propósito fundamental “dar a luz”, “sacar de la oscuridad”, “revelar”.

Aunque menos trabajada —e incluso ocupando a veces un lugar secundario— la problemática del embarazo reaparece en “Estar vivo” (*La señal*, 1976), “Atrapada” (*Río subterráneo*, 1979) y en tres cuentos de *Los espejos* (1988): “Los espejos”, “Lo que no se comprende” y “De amores”.⁶ De estos seis cuentos (incluyendo “Canción de cuna”), cuatro están narrados desde una voz femenina y dos de ellos —“Lo que no se comprende” y “De amores”, que, curiosamente, son los que tratan el tema en forma más superficial— en tercera persona. El dato es significativo porque, según la autora, un hijo nonato sólo existe para la madre que lo lleva en el vientre, de tal forma que la única voz autorizada para hablar de una experiencia tan particularmente femenina como es la experiencia del embarazo es la voz de una mujer.

⁵ Bethy Miller, “¿Las escritoras son seres celestes?”, *Los universitarios*, diciembre de 1975, p. 20.

⁶ Los cuentos están tomados de la siguiente edición: Inés Arredondo, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1988. En adelante sólo se indicará entre paréntesis el número de páginas de donde se tomó la cita.

La elección tanto de la voz narrativa como de la temática en los relatos revela también un punto no menos fundamental: la destitución del padre, su ilegitimidad en el terreno de las relaciones entre madre e hijo. Sólo dos críticos se han detenido en este punto. El primero es Enrique Mercado, quien ha tratado de desviar el sentido de esta destitución cuando, a propósito de “Canción de cuna”, señala: “La sugerencia de prescindir del hombre puede sonar escandalosa e irritante; en el fondo quiere afirmar *no el exterminio masculino* sino la capacidad de la mujer para reencontrarse con la independencia de su cuerpo y de sus decisiones”.⁷

La segunda es Fabienne Bradu, quien acertadamente afirma que en ese cuento “los padres, los hombres, están excluidos de esta historia”, y encuentra que la negación o ausencia de filiación paterna ha quedado estigmatizada en otros dos cuentos de Inés:

De “Apunte gótico” a “Orfandad”, y de “Orfandad” a “Canción de cuna” hay una especie de cadena, como una progresiva explicitación del sentimiento de orfandad originaria, sea éste determinado por la ausencia de mirada, por la tentación de la misma, o por la negación del idioma paterno.⁸

La observación de Bradu puede hacerse extensiva a los otros cuatro cuentos citados, en los cuales la ausencia de la figura paterna va acompañada del establecimiento de un cierto vínculo “secreto” entre la madre y su hijo durante el periodo prenatal, así como de la alteración de los roles familiares en general, y de un proceso de debilitamiento de las relaciones amorosas entre la madre y su pareja (si es que la tiene).

Sin duda, el relato que mejor ilustra lo que hemos dicho hasta aquí es “Canción de cuna”, pues en él confluyen muchos de los hilos que Inés Arredondo tratará por separado en otros cuentos referentes al embarazo. De esta riqueza, de esta variedad de hilos que se entretajan en la historia deriva, quizá, la estructura tan compleja y perfecta de “Canción de cuna”, estructura que otros relatos de Inés no poseen.

⁷ Enrique Mercado, art. cit., p. XIII (el énfasis es mío).

⁸ Fabienne Bradu, *op. cit.*, p. 40.

El texto está compuesto por dos historias aparentemente aisladas que sólo al final llevarán a entrelazarse. En la primera se narra el embarazo psicológico de una mujer de 52 años —madre de la narradora— en quien se lleva a cabo un proceso de rejuvenecimiento que los hijos perciben con sorpresa. Este relato se interrumpe para dar lugar a otra historia de embarazo: la de Érika; adolescente que experimenta una relación ambigua con el feto que lleva en el vientre y que dará a luz a una niña. La recién nacida será criada por los padres de Érika como si fueran sus padres y la verdadera madre se hará pasar por su hermana. Esta niña es la mujer de la primera historia y sólo conocerá la verdad antes de que Érika, su madre, muera.

El embarazo psicológico de la mujer de la primera historia encuentra su sentido en este segundo relato en el que se narra el origen ilegítimo de esa niña “huérfana”, criada por sus abuelos y a quien Érika intencionalmente despoja del alemán, el idioma familiar, como una forma de denunciar el falso vínculo entre la niña y sus padres espurios. Simbólicamente, el embarazo psicológico de la mujer es un “embarazo parabólico destinado a ‘reproducir’ su propia gestación para darse a luz a sí misma a los ojos de todos”.⁹ Pero estructuralmente Inés logra unir ambas historias valiéndose de la canción alemana que la mujer de la primera historia canta durante el tratamiento hipnótico y que coincide con la canción de cuna que la madre canta en la guitarra durante el periodo prenatal de la niña. Así pues, ambos relatos se funden en uno gracias a la canción de cuna —de ahí el título del cuento: nexo estructural y, a la vez, símbolo de esas relaciones indisolubles entre la madre y la hija. Pero el vínculo no termina aquí; Arredondo lo continúa más allá de la tercera generación de mujeres como si, con ello, quisiera decirnos que el embarazo es un elemento unificador y definitorio de la condición femenina del cual el hombre queda excluido. Es en este sentido en el que hay que interpretar las palabras de la narradora de “Canción de cuna”:

La canción de mi abuela y de mi madre me envuelve. Mi historia es diferente, mi hijo tiene padre, tendrá madre, pero ahora no somos

⁹ *Idem.*

más que una masa informe que lucha. En el principio otra vez. Me inclino sobre mi vientre y escucho. Estamos solos. Y todo vuelve a comenzar (p. 57).

Y es que, al imitar la figura de la matrioshka, el cuento de Inés Arredondo reproduce estructuralmente ese vínculo femenino “sagrado”, “secreto” que el embarazo hace posible en su infinito movimiento envolvente, circular. La narradora es, pues, una de las últimas muñecas de la caja, uno de los últimos eslabones de la larga cadena de mujeres —la madre de Érika, Érika, la madre de la narradora— que han quedado indisolublemente unidas por la maternidad, por ese cordón umbilical que funciona, en un primer momento, como hilo invisible que engarza las distintas generaciones de mujeres que integran la familia. Pero, más allá del parentesco, todas ellas han quedado misteriosa, sagradamente fundidas por la experiencia solitaria de la maternidad. Inés logra materializar este lazo secreto mediante la utilización de un símbolo —las canciones que las madres cantan a sus hijos— que aparece en dos relatos: “Canción de cuna” y “Los espejos”.

En el primero, el embarazo es vivido por Erika de manera violenta, como una experiencia dolorosamente solitaria, en la cual se entretrejen hasta confundirse la extrañeza, el sinsentido, “el mundo del terror y del milagro” (p. 53). Entre la madre y su huésped —que en el relato recibe los siguientes calificativos: “el informe”, “el que tantea”, “el habitante del pantano”, “el que lucha por ser”— se establece una relación ambigua, fincada principalmente en sensaciones físicas en las que se debaten dos cuerpos extraños (aunque al mismo tiempo entrelazados) y en los que poco a poco irán estableciéndose vínculos sutiles, imperceptibles para otros:

la muchacha se inclina y espía la próxima ola que la hará sentir de nuevo el oscuro universo del principio, y en tanto, *pensando en el que lucha por ser, por salir, sus dedos modulan una antigua melodía luminosa y ella murmura las palabras con infinita piedad*, aunque las palabras no sirvan: “Was ich in Gedanken küssen.”

Sigue vigilando el latido subterráneo, se queda suspensa al borde del terror y del milagro, con todos los sentidos centrados en la cavidad que está en su cuerpo pero no es suya: la caverna sin luz en que están encerrados todos los signos pero donde nada tiene sentido todavía [...] Viene también la angustia de las discontinuidades, cuando la

respiración de la muchacha se corta y solamente ella sabe que esa mínima agonía suya es la única manifestación de un gran cataclismo sucedido no se sabe dónde, no se sabe cuándo: hay que estar atenta (p. 53, el énfasis es mío).

Y precisamente ese vínculo que entrelaza dos cuerpos es el que, al erigirse como frontera entre “los otros” los aísla del mundo. En el relato, embarazo y soledad son sinónimos: “todas sabemos que nadie se puede acercar verdaderamente a nosotras durante esos meses, nadie. Y que el niño también está solo” (p. 50), dice la madre de la narradora a sus hijos; “No somos ambos más que una masa informe que lucha. En el principio otra vez. Me inclino sobre mi vientre y escucho. *Estamos solos*”, dice la narradora de “Canción de cuna” (p. 57).

El vínculo que se establece entre madre e hija no se manifiesta a través de aspectos racionales; parece, más bien, una relación carne a carne, ambigua, sí, pero incierta para los otros. De ahí deriva también su carácter mágico, inasible e inenarrable; su calidad de secreto. En “Canción de cuna” este secreto entre Érika y su hija se comparte incluso en el desconocimiento de la hija. La niña cree que sus abuelos son sus verdaderos padres y, sin embargo, se acurruca en el vientre de la supuesta hermana como siguiendo una querencia, en el reconocimiento inconsciente de esos lazos originarios que la mantenían indisolublemente unida a su madre verdadera:

Se sienta con ella en el regazo, sin pronunciar una palabra. La niña cierra los ojos contra el pecho de Érika, escucha cómo los pulmones se llenan y se vacían en espasmos convulsos, siente el estremecimiento del cuerpo que la sostiene, fija la atención en el palpitar desordenado del corazón próximo. Está acurrucada, protegida, y ya no le importa que la muchacha lllore, le gusta estar así agazapada en ella, espionando los secretos golpes de su cuerpo. Se queda tranquila, adormecida, y la muchacha se va calmando también (p. 56).

Para referirse a ese carácter misterioso de las relaciones madre e hija, la autora se vale de la música, de las canciones que las madres cantan a sus hijos. En “Canción de cuna” esta relación se simboliza en la melodía que nace de la cuerda de la guitarra que Érika pulsa durante la gestación. La cuerda de la guitarra, ese hilo delgado que

nos remite al cordón umbilical, funciona en el cuento como metáfora de esa relación subterránea e indisoluble. La mujer que padece un embarazo psicológico recuerda, mediante tratamiento hipnótico, la canción que su madre le cantaba durante el embarazo y que es, precisamente, lo que le revelará su verdadero origen; la canción alemana denuncia —a pesar de que la niña desconoce el idioma— su procedencia; descubre la falsa paternidad que los padres de Érika le han hecho creer; revela el lazo verdadero entre ella y su madre. Durante el tratamiento hipnótico se manifiesta una discordancia entre el carácter consciente de la melodía que la madre de la narradora interpreta en la guitarra y esa otra melodía inconsciente que se revela a través de las notas que pulsa el quinto dedo. Esta melodía inconsciente sin duda altera el curso natural de la canción consciente, pero altera también la vida de la mujer; ella reproduce su propia gestación

para darse a luz a sí misma a los ojos de todos, aun de los hijos que podía conocer sin dejar de amar porque ella había sido desconocida y amada. El hijo verdadero sería el sin padre, pero rumiado, pescado en las aguas amargas y sacado a luz por ella, con sus manos; nacido, reconocido (p. 57).

La terapia gracias a la cual se escucha la canción de cuna tiene, pues, una doble función: mostrar el carácter indisoluble de las relaciones madre e hija, así como legitimar el origen de la niña; de aquí que, después de la hipnosis, ella misma acepte que le extirpen “aquello”: un pólipo uterino.

Otro elemento importante de la melodía de “Canción de cuna” es, sin duda, la letra de la canción alemana que Érika le canta a su hija durante el periodo prenatal y que, como dijimos, la madre recuerda durante la terapia. A continuación reproduzco los fragmentos de la canción que aparece intermitentemente a lo largo del cuento:

Was ich in Gedanken küsse
 (lo que yo beso en los pensamientos)
 Als der stummen einsamkeit
 (como la muda soledad)
 Hänschen klein geht allein in die weite Welt hinein
 (el pequeño Hans va solo a través del ancho mundo)

Aber Mutter weinet sehr, Hat ja nun Kein Hänschen mehr
(pero la madre llora mucho, ya no tiene más al pequeño Hans)

La letra de la canción nos remite a la ruptura brusca de ese vínculo corporal, físico, que mantenía estrechamente ligados al hijo y a la madre y sin el cual la madre cae en un estado depresivo, de profunda soledad porque le falta algo, eso que estuvo en su vientre durante los nueve meses de gestación. Y es que, si se puede decir que el embarazo es un estado de máxima plenitud, entonces, el hecho de dar a luz es vivido por la madre como una amputación de su propio cuerpo, como una sensación de absoluto vacío. Inés Arredondo desarrolla más esta sensación de vacío, de soledad infinita en “Atrapada”. Aunque en este relato no se habla de un parto sino de un aborto,¹⁰ la descripción del sentimiento que acompaña a la pérdida del hijo es similar a la soledad de la madre en la canción de Hans:

Mi cuerpo, vacío para siempre, no se tomaba ninguna prisa por recuperarse, y la debilidad *me había sumido en una especie de incapacidad para actuar sobre el mundo exterior; a veces me consolaba pensando que dormía el sueño de invierno, como una crisálida* (p. 173, el énfasis es mío).

Y la propia Inés confiesa que comenzó a escribir porque “acababa de perder un hijo a los pocos días de nacido y me quedé hueca”.¹¹

El segundo relato en el que la música simboliza las relaciones entre madre e hija es “Los espejos”. El cuento está narrado por Isabel, madre de Rodrigo, quien relata la historia de las trágicas relaciones amorosas de su hijo con dos mujeres: Isis y Mina Astorga; ambas hermanas y, respectivamente, madres de las dos nietas de Isabel. Isabelita o “Tita” y Lila. A diferencia de “Canción de cuna”, el tema central de “Los espejos” es el conflicto que enfrenta Rodrigo —y que su propia madre padece— al tener relaciones

¹⁰ En “Estar vivo” Inés también trata el tema del aborto, pero éste es vivido por Ángela como una liberación.

¹¹ Cf., entrevista de Cristina Martín a Inés Arredondo, art. cit., p. 6, el énfasis es mío.

sexuales con Mina, la hermana retrasada mental de su primera esposa, y con quien, como ya dije, tendrá a su segunda hija: una niña idéntica a su primera hija, idéntica también a su madre y, por ende, a su primera mujer. El relato duplica en su interior esa figura que el título sugiere: hijas iguales, cuyos aspectos físicos reproducen los rostros de las madres que, a la vez, son espejos enfrentados (aunque, ciertamente, una de ellas en “anormal”); duplicidad que, de alguna forma, ha quedado escrita en los nombres de las niñas: Lila es la imagen gráfica invertida de Tita.

Lo que por el momento interesa, sin embargo, son las relaciones entre Tita y su madre, y entre la abuela, la nuera Isis y las nietas. Al inicio del relato la narradora comenta:

Yo estaba preocupada por la salud de mi hijo y de mi nuera [...] *por mi nuera, porque no tenía hijos y no parecía importarle. Definitivamente este instinto de mujer que yo creía innato, no existía en ella* (p. 192, el énfasis es mío).

Y más adelante agrega:

lo que yo quería era tener nietos, muchos nietos, y cuidarlos y mimarlos. *Siempre lamenté haber tenido un solo hijo. Siquiera me hubiera sido dado también parir una niña... pero aquel aborto...* (p. 192, el énfasis es mío).

Cuando Isis realiza el deseo de Isabel, antes de darle la noticia toca en la guitarra canciones de cuna que hablan del “deseo de relacionar a un bebé con los objetos que no conoce” (p. 192), como si el solo hecho de cantar canciones de cuna denunciara en Isis la aceptación de un embarazo nunca antes deseado. El reconocimiento que Isis expresa en las canciones es el origen de lo que en un futuro —cuando ella muera— será el único vínculo entre ella y su hija, pues, aunque Tita no vuelve a recordar a su madre y queda bajo la tutela de los abuelos, recibe como apodo el nombre que la madre le daba a la guitarra; este vínculo es claro para la abuela, pues afirma: “(Tita aprendió a tocar ella sola la guitarra) [...] A mí me parecía que era Isis tocándole y cantándole a ella” (p. 209).

Como en “Canción de cuna”, en “Los espejos” es la abuela quien se hace cargo de las nietas y las adopta como si éstas en realidad

fueran sus hijas. Pero mientras que en el primer cuento la adopción se hace por motivos eminentemente sociales (Érika es menor de edad y se sugiere que fue víctima de una violación), en el segundo cuento Isis cede voluntariamente sus derechos de madre a la abuela de la niña y opta por una vida “libre”, al margen de toda responsabilidad. Además, la abuela manifiesta desde el principio su frustrado deseo de haber tenido una niña y la posibilidad de realizarlo en la figura de su nieta: “Siempre lamenté haber tenido un solo hijo. Siquiera me hubiera sido dado también parir [como la nuera] una niña... pero aquel aborto...” (p. 192). La apropiación que la abuela hace de la primera nieta se sugiere desde el inicio del cuento. Inés Arredondo le dedica el relato a su abuela Isabel; éste será el nombre de la narradora y, por ende, el de la hija espuria, lo cual subraya el papel tan determinante que jugará la abuela en la historia y en la crianza de las niñas.

Sin embargo, y aunque el deseo de la abuela se manifiesta desde el comienzo del texto, la apropiación se da paulatinamente y, de alguna manera, encuentra su justificación en la inmadurez e inconsciencia de la joven madre con su hija. La escena del caballo pone de manifiesto la falta de preparación de Isis para ser madre, su excesivo egocentrismo, que la lleva a abandonar a la recién nacida en el camino y exponerla durante varias horas a los rayos del Sol. Esta escena marca el comienzo de la destitución paulatina de la madre (quien queda “confinada” en su cuarto) por la abuela, que comenzará a llamar a la nieta “la niña de nuestros ojos”, “mi pequeña”. Isabel la cuida día y noche, la alimenta y, cuando Isis muere en su segundo parto, la nieta llama padres a sus abuelos. Lo mismo sucederá con la segunda nieta; Lila también queda bajo la tutela de los padres de Rodrigo, pues su madre es débil mental y su padre muere en un accidente.

Así como en “Canción de cuna” se “tambalean los parentescos: hija-hermana, madre-abuela, madre-hermana”,¹² en “Los espejos” las relaciones entre abuelos, hijos y nietas también se alteran por completo: la abuela Isabel funge como madre de Tita y Lila; las nietas se llaman “primas” entre sí; Rodrigo nunca cumple con su paternidad y sigue cómodamente instalado en su papel de hijo de

¹² Fabienne Bradu, *op. cit.*, p. 40.

familia; Isis no asume su responsabilidad de madre y deja a Tita al cuidado de los padres de Rodrigo; Rodrigo confunde a Mina con Isis —su exmujer— y Mina permanece en casa de su madre, mientras Isabel se hace cargo de Lila.

En “Los espejos” tanto la maternidad como la paternidad no asumidas trastornan el cuadro de las relaciones familiares y, de alguna forma, la alteración de los roles afecta la vida futura de las recién nacidas, en quienes percibimos un sentimiento de abandono, de orfandad.

Como dijimos páginas atrás, Bradu ha visto en “Apunte gótico”, “Orfandad” y “Canción de cuna” la estigmatización de la filiación paterna, que se traduce en la orfandad de los personajes, sólo que esta cadena de huérfanos está presente también en otros relatos que la crítica no menciona y en los que se sugiere las posibles causas del abandono paterno; estos cuentos son: “De amores”, “Atrapada” y “Lo que no se comprende”.

Respecto al abandono del padre, ya hemos dicho que en “Los espejos”, Rodrigo, más que padre, es para las hijas una figura ausente, desprovista de todo nexo afectivo no sólo por el hecho de que permanece en la casa paterna sino porque nunca está cerca de las niñas: a la muerte de su mujer su familia lo manda a Estados Unidos y, a su regreso, siempre está ocupado en otros negocios que lo mantienen separado de sus hijas. El texto cuestiona esta paternidad biológica, este lazo sanguíneo natural, resultado de las relaciones sexuales entre Rodrigo y las hermanas Astorga, y alude a otra paternidad, a una paternidad “verdadera”, la del abuelo, quien sí desempeña con las nietas el rol que tradicionalmente se le ha dado al padre: prohíbe, cuida, juega, aconseja, transmite el afecto a sus “hijas”. Por eso, cuando Rodrigo llega de su viaje Tita cuestiona su paternidad:

- Ya sabes que soy tu papá. ¿No es cierto? [le pregunta Rodrigo a Tita]
- Mi papá se llama Rodrigo [responde la niña].
- Bueno, sí, pero yo también soy tu papá, tu papá Rodrigo. Tienes la suerte de tener dos papás.
- No tengo más que uno —dijo ella, y dando vuelta salió muy erguida de la habitación (p. 204).

En “Canción de cuna”, la paternidad no se cuestiona; simplemente se prescinde de ella. La madre de la narradora asegura: “todos están pensando en lo mismo. En el padre ¿no es cierto? Los conozco, inmediatamente imaginan *una historia sucia, van derecho a lo que puede oler mal* [...] Pues igual olerá mi niño, ni mejor ni peor, aunque no tenga padre, que es lo menos que importa” (p. 51). Y Érika le comenta a su madre: “mamá, ¿tú estás segura de que [el hijo que tiene en el vientre] está aquí por *aquello que hice?*” (p. 52, el énfasis en ambas citas es mío).

Reducida a “aquello”, o sea, el contacto sexual, la figura paterna —que biológicamente ha hecho posible al hijo— es la gran ausencia del texto. Pero hay en esta negación, en este tono despectivo de aludir (y eludir) al padre, un deseo de tachar la historia de la paternidad por considerarla sucia, impura e ilegítima.¹³

A diferencia de “Canción de cuna” y “Los espejos”, en “De amores” Arredondo estigmatiza la maternidad, la fertilidad femenina y establece una dicotomía que, de alguna forma, justificaría el abandono del padre (y esposo). Esta dicotomía es: deseo/maternidad, amante/padre, infertilidad/fertilidad. La idea central del relato es que “Los grandes amantes no tienen hijos” porque “la pasión que lo llena todo no obedece a las leyes de la Naturaleza sino a las del Espíritu” (p. 245). De aquí que Nefertiti, Isolda y Raquel —todas ellas estériles— permanezcan fieles a su amor: su destino es gozar y sus amantes nunca las abandonan. Por el contrario, Lía y Miriam son fértiles y sus amantes se van cuando ellas dan a luz.¹⁴ Esta dicotomía aparece intermitentemente en “Lo que no se comprende”, “Atrapada” y “Estar vivo”. En los tres cuentos los hijos son vistos como un estorbo y sus nacimientos traen consigo la disolución de las parejas. Por eso en algunos textos el

¹³ Como dijimos, en “Canción de cuna” la paternidad está doblemente estigmatizada porque Érika le niega a su hija el vínculo del idioma familiar, es decir, le niega la paternidad ficticia del abuelo.

¹⁴ Arredondo modifica por completo la versión bíblica, pues en este texto Jacob nunca abandona a su descendencia; sigue su peregrinar con sus mujeres y su séquito de 12 hijos. Incluso Yavhé ve que Lía, la estéril, es “la desamada” y “abre su matriz”. Es decir, aquí los hijos, la fertilidad, impiden que las relaciones amorosas se disuelvan.

aborto (deseado o no) es la única solución para que las relaciones amorosas subsistan.

En “Lo que no se comprende”, la sensación de la hija es la siguiente: “Se sentía colocada entre los dos como un estorbo, algo que los dividía” (p. 224). En “Atrapada”, Ismael le dice a su esposa: “ya te dije que somos diferentes; procrear es simple, puede hacerlo cualquiera, y en cambio buscar y encontrar la forma última del amor es solamente para nosotros. Los hijos se interponen” (p. 171). En “Estar vivo”, Leonardo abandona a su familia y cuando su amante queda embarazada y aborta, comenta: “de nuevo la vida y la felicidad estaban entre nosotros, relucientes. Ángela estaba llena de salud y de entusiasmo. No había pasado nada” (p. 63). Y, por último, en “De amores” Miriam queda embarazada y le promete a Teodoro que “el hijo no alterará las actividades del esposo ni tampoco la relación: “el niño sería tan feliz que no lloraría, que dormiría con los poemas, las palabras y la música, que todo seguiría igual. [Ella] No comprendió que la Naturaleza entraría rompiendo el Absoluto” (p. 246). En todos estos relatos la mujer actúa de acuerdo a la voluntad del esposo y nunca decide si ella está o no dispuesta a ser madre o si la maternidad puede impedirle realizar sus actividades.

Como hemos visto, en los cuentos de Arredondo referentes al embarazo la ausencia del padre es una constante y responde a distintos motivos: se rechaza al hijo por considerarlo un escollo en las relaciones amorosas; se teme ver a la mujer convertida en madre, por eso se le abandona, o bien, el hombre huye de la casa para evitar su responsabilidad de padre de familia. Por una parte, esto hace de la orfandad un sentimiento común a muchos personajes de Inés.¹⁵ Y, por otra, al ilegitimar la presencia del padre se fortalecen las relaciones madre e hijo que si en su origen —es decir, durante el periodo de gestación del hijo— eran privadas y secretas, ahora, después del parto, se ven doblemente reforzadas.

Podemos decir, entonces, que en la cuentística de Inés Arredondo el embarazo adquiere una pluralidad de sentidos. Si bien es el vínculo que significa y determina la condición femenina en la

¹⁵ En la lista de huérfanos podríamos incluir también a Minou, la Sunamita y Román, por no mencionar más que a algunos personajes que sufren el abandono.

medida en que une indisolublemente a las mujeres de sus historias y a éstas con sus hijas, es también el elemento que excluye y niega la paternidad; una paternidad no asumida, siempre tachada y cuestionada, aunque ello implique angustia, desarraigo, orfandad, pérdida del amante, soledad.

AMPARO DÁVILA (1928)

LA PERIFERIA QUE SE MULTIPLICA

SUSAN A. MONTERO

PIEM, *El Colegio de México*, ILL
Academia de Ciencias de Cuba

Para la narrativa mexicana de nuestro siglo, la década de los cincuenta estaría jalonada hasta el año de su cierre por la diversificación estilística, en un *continuum* literario más significativa en el orden cualitativo que cuantitativo, por más que éste haya mostrado entonces cifras bien elocuentes. En tal sentido es que debe destacarse —a mi juicio— la aparición en 1959 de los tomos de cuentos *Tiempo destrozado y Música concreta*, de Amparo Dávila (Pino, Zacatecas, 1928), autora que hasta ese momento se había dado a conocer apenas como creadora de poesía, y que a partir de tales textos merecía definitivamente su inserción en la historia de la literatura nacional, básicamente como narradora, título que ratificaría en 1977 con su volumen de cuentos *Árboles petrificados*, ganador del premio Xavier Villaurrutia de ese año.

Sin embargo, una revisión sucinta de la crítica sobre el tema dada a la luz hasta hoy, nos muestra en este caso uno de los tantos ejemplos que se encuentran, a propósito de la obra literaria femenina, de insensibilidad de la crítica ante la originalidad y los valores estéticos de un nuevo texto (y afirmo esto por no presuponer en aquella una intencionalidad para lo cual carezco de fundamentos). Así, poco y mal leída, ha sido la obra narrativa que nos ocupa, elogiada sin análisis, detractada sin objetividad ni conocimiento al respecto, de lo cual dan fe los señalamientos de ausencia de unidad, descuido y falta de correspondencia entre el género elegido y el estilo,¹ aspectos

¹ Para más detalles puede verse el artículo de Víctor M. Navarro, "Prosa petrificada", *Revista de la Universidad de México*, 32, México, UNAM, 7, de marzo de 1978, pp. 44-45.

con los cuales en alguna ocasión se ha pretendido descalificar los textos de esta autora.

Pero un elemento presente en dicha crítica basta para explicárnosla y, a la vez, para destacar una de las mayores virtudes de la obra en cuestión; precisamente aquella falta de correspondencia citada, entre *lo que se espera* de un cuento y la interpretación —mejor diría remodelación— que Dávila realiza de dicho subgénero, juicio este que adolece de ese apriorismo normativo que, encerrado en los límites conceptuales de un modelo, encuentra faltas donde debía señalar creación y originalidad de la escritora en el manejo de una de las modalidades del género épico de más difícil conquista.

Quedaríamos defraudados si esperáramos de la lectura de tales textos una visión comprimida y conclusa del universo allí recreado. Sus cuentos son breves cortes en la vida de un personaje, imágenes fugaces tan deshilvanadas y —no obstante— tan internamente coherentes, como las escenas de un sueño, de ahí la frecuencia en la crítica de la alusión al carácter onírico de esta obra, señalable en las estructuras recurrentes, a la manera de “Tina Reyes”; en la multiplicidad de planos que pueden componer la realidad de determinados personajes, a ejemplo de “La señorita Julia”; en la presencia reiterada de seres demoniacos —“El espejo”, “Música concreta”, “El huésped”— a los que, a pesar de todo, no podríamos catalogar con plena certeza de irreales, habida cuenta de su profundo enraizamiento en lo cotidiano de cada sujeto. Cuentos estos difícilmente encasillables en una clasificación, pues comportan rasgos de la narrativa negra, del género gótico, del relato policial clásico, de la prosa fantástica a lo Cortázar; validados desde una cosmovisión innegablemente femenina en tanto y en cuanto presentan fusionados en sus protagonistas el sufrimiento por la condición enajenante de otredad en la que se hallan situados, y la íntima convicción de la legitimidad de ser diferente y de poder advertir aquello que sólo a ellas (os) les está revelado.

En tal sentido estimo que puede hablarse de una perspectiva fundamental del universo narrativo de Amparo Dávila profundamente vinculada con la visión desde —y a través de— el género, como antes apunté; perspectiva que identifico con el término nacional del *alter*, no sustituible en este caso por la derivación castellana del *otro* —aunque ésta quede comprendida en aquél—,

tomando en consideración las múltiples distinciones semánticas que el primer término permite aprehender.

No han faltado en la crítica a esta obra las alusiones a “un mundo *alterno*, en el que existen *otros* destinos, regidos por *otras* leyes”;² así como a la “existencia de seres y cosas marginales, esquivos, dados siempre a moverse en los planos que consideran más suyos, partiendo la autora siempre de una ‘realidad’ en la que insensiblemente van filtrándose *otras* dimensiones capaces de engullirse o de *alterar* definitivamente el destino de sus personajes”.³

Sin embargo, resulta a lo menos superficial —si no erróneo— identificar en esto una simple elección literaria de lo fantástico como manera de la autora de transmitir al lector su posible desencanto ante la realidad. Justamente el reconocerse en una dimensión diferente y opresiva de lo calificado en el orden de lo cultural y simbólico como “real”, ha sido el lugar común para las mujeres, y no, por supuesto, como resultado de una elección (mucho menos estética), sino como construcción social y —a lo que se conoce— universal. Auténtica realidad femenina que Amparo Dávila (ahora sí) elige recrear en sus cuentos a través de circunstancias de marginalidad que afectan tanto a hombres como a mujeres; locura, soledad, incompreensión, incomunicación, crimen, fuga, ilegalidad, trasgresión del deber-ser social en cualquiera de sus reglas; sin que por ello, o sea, por extenderlo a ambos géneros, dejemos de reconocer que los espacios, conflictos e ideas centrales de estos personajes corresponden únicamente a la imagen tradicional androcéntrica femenina —y en ello radica la advertencia consciente de su potencialidad que, en mi criterio, lleva a cabo la narradora.

A partir de la mencionada elección, tres son sus principales propuestas ideotemáticas resumibles en:

1. La existencia en el universo individual cotidiano del par opositivo verdad/apariencia, en cuya dinámica permanentemente problematizada se potencia el caos, la angustia, la incomunicación, la subordinación, la marginación y aun la muerte de los individuos. Un diálogo como el que sostienen Sergio y Marcela, los protagonistas de “Música concreta” (la mejor pieza del volumen homónimo),

² A. Dávila, *Muerte en el bosque*, México, FCE, Nota de cubierta, 1985.

³ *Idem.*

explicita los dos extremos ante un hecho concreto, en este caso encarnados en el juicio masculino y el femenino y viceversa, de manera intercambiable:

[Sergio] —A veces uno sin querer, sin darse cuenta, mezcla la realidad y la fantasía y las funde, se deja atrapar en su maraña y se abandona a lo absurdo, es como irse de viaje hacia una ciudad que nunca ha existido.

[Marcela] —Es difícil de explicar, de creer, pero existe y tú *no quieres* darte cuenta [...].⁴

Por si alguna duda quedaba al lector acerca de la propuesta de la autora tras este último giro de la frase, aquella resuelve su relato de la única manera coherente con el planteamiento implícito: Sergio finaliza comprometiéndose de modo absoluto con la aparente irrealidad de Marcela, la hace *su* verdad, aunque esto le vale trasgredir los límites y acceder, por ende, a la condición de marginado social.

2. La consideración de la vida humana como una sucesión fragmentada y cíclica de alternativas no controlables a voluntad, en la cual predominarán las categorías relacionadas de casualidad/necesidad, espacio/tiempo y las de conciencia/existencia. Ante la súbita percepción de una realidad por siempre escindida, manifiesta en dualidades inacabables, algunos personajes —los menos— afrontan la lucha por alcanzar la unidad (de sí mismos, de su universo); otros, por el contrario, se sumergen en el caos con la resignación de lo inevitable y un sentimiento de fatalidad que revela en la narradora una secreta afinidad con la estética romántica. Así lo deja ver, por ejemplo, la voz narrativa de “Tina Reyes”, al afirmar en relación con la protagonista:

Ella supo que ya era demasiado tarde para pretender escapar, nadie lograba nunca huir de su destino. Podría intentar mil cosas y todo sería inútil. A veces el destino se presentaba de pronto como la misma muerte que un día llega y ya no hay nada que hacer. Sólo le quedaba resignarse a su triste fin.⁵

⁴ A. Dávila, *Tiempo destrozado y Música concreta*, México, FCE, 1978, p. 146 (el énfasis es mío).

⁵ *Ibid.*, pp. 219-220.

3. La concepción del ser humano como ente desiderable, incomunicable, potencialmente enajenado y violento, y de ello no escapa ninguno de sus protagonistas, por más inocentes, anodinos, ordenados o pasivos que puedan ser; antes bien, parecería que son precisamente éstos los que poseen una capacidad mayor de acceso al caos.

En la estructuración de todo este *corpus* ideotemático, según puede observarse, están presentes los múltiples desplazamientos etimológicos del *alter* en todo su alcance semántico, a saber:

- La *alteratio* o alteración, suceso sobre cuya base están organizados todos los núcleos argumentales presentes en los libros de Dávila. Desde el primer relato de *Tiempo destrozado*, ésta nos muestra su estrategia narrativa: fuera de las pretensiones del cuento tradicional de ofrecer al lector en pocas páginas una visión sumaria de la vida de un personaje, cada detalle de ésta controlado por el autor, Amparo Dávila no aspira más —en la mayoría de sus textos— que a presentar un corte, siempre abrupto y dramático, en la vida cotidiana de un sujeto acerca de quien, por lo común, apenas conocemos las circunstancias inmediatas que lo condujeron a los hechos que se narran, así como su sexo, su ocupación social, su edad aproximada. Lo que importa es, pues, esa interrupción, ese cambio en el fluir aparentemente ordenado y monótono de la existencia del individuo, con independencia de que éste sea hombre o mujer; adolescente, joven o anciano; de vida disipada o metódica. Alteración que se instaura como una contraorden de imposible armonía con el deber-ser establecido, el cual ubica a las mujeres en la parte más angosta de la pirámide social.

- La *altercatio* o altercado, término que comporta la noción de enfrentamiento, de debate, por lo general centrado en —y librado con— la palabra. En justicia, éste es uno de los aspectos que alcanza en la narrativa que nos ocupa un rango verdaderamente notable; sobre todo en los cuentos en que aquélla deviene objeto metadiscurso, presencia de riesgo sólo advertida por los personajes femeninos, tanto en el caso de su objetivación lograda a través del acto de nombrar, tal y como ocurre en el pensamiento mágico —a ejemplo del cuento “El huésped”: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: —allí está, ya salió, está

durmiendo, él, él, él [...]”,⁶ como en el caso de constituirse en entidades concre- to-sensibles, artículos de uso *ajenos* a las mujeres (según expresan las personajes de “Tiempo destrozado” y “Muerte en el bosque”, respectivamente:

Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio [...] Las palabras finalmente como algo que se toca, se palpa, las palabras como material ineludible.⁷

Ya no puedo aguantar más en esta miserable jaula, no hay sitio ni para una palabra [...] —le repetía todos los días su mujer.⁸

• La *alternatio* o alternativa, íntimamente vinculada a la idea de la disyunción, del espacio/tiempo que se abre en una multiplicidad (casi siempre dualidad) de posibilidades de lo real. Todos los protagonistas de estos cuentos quedan de pronto a merced de esas alternativas por las que se ven obligados a transitar, al tiempo que se esfuerzan en guardar las apariencias de normalidad, de integridad, las estructuras del tan repetido deber-ser. Magníficos ejemplos de ello son los cuentos “La celda”, “La señorita Julia”, “El espejo” y “Moisés y Gaspar”, en los que sus personajes quedan totalmente inermes ante el caos que se abre en la cotidianidad de cada uno, enajenadas sus voluntades, atrapados entre la prefiguración sociocultural de sus destinos y su determinación secreta como sujetos igualmente no electiva, tal como confiesa el protagonista de “El espejo” al afirmar: “No volvimos a cubrir más el espejo. Habíamos sido elegidos y, como tales, aceptamos sin rebeldía ni violencia, pero sí con la desesperanza de lo irremediable.”⁹

Y otro tanto podría afirmarse tras la lectura del párrafo final de “Moisés y Gaspar”, muy ilustrativa al respecto, donde el protagonista expresa:

Todo está listo para la partida, todo, o más bien lo poco que hay que llevar. Moisés y Gaspar esperan también el momento de la marcha. Lo sé por su nerviosidad. Creo que están satisfechos. Les brillan los ojos.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁹ *Ibid.*, p. 104.

Si pudiera saber lo que piensan... Pero no, me asusta la posibilidad de hundirme en el sombrío misterio de su ser. Se me acercan silenciosamente, como tratando de olfatear mi estado de ánimo o, tal vez, queriendo conocer mi pensamiento. Pero yo sé que ellos lo sienten, deben sentirlo por el júbilo que muestran, por el aire de triunfo que los invade cuando yo anhelo su destrucción. Y ellos saben que no puedo, que nunca podré llevar a cabo mi más ardiente deseo. Por eso gozan... Cuántas veces los habría matado si hubiera estado en libertad de hacerlo. Leónidas, Leónidas, ni siquiera puedo juzgar tu decisión. Me querías, sin dudas, como yo te quise, pero con tu muerte y tu legado has deshecho mi vida. No quiero pensar ni creer que me condenaste fríamente o que decidiste mi ruina. No, sé que es algo más fuerte que nosotros. No te culpo, Leónidas: si lo hiciste fue porque así tenía que ser [...] “Podríamos haber dado mil vueltas y llegar siempre al punto de partida...”¹⁰

Fragmento este en el cual se reitera la idea ya expuesta, a propósito de “Tina Reyes”, acerca de la irrevocabilidad del destino humano.

• Y, por último, lo *alterno* o el alternar, que en su modalidad transitiva comporta la circunstancia de la duplicidad, de la acción dual; y en su modalidad intransitiva, la idea de la duda, de la indefinición ante una disyuntiva que se abre y que podría ir unida a la posibilidad de elección, pero no en estos cuentos, pues para los personajes de Dávila la duda se dirime en el terreno de la realidad o la irrealidad, entre la cordura o la enajenación total. Ése es el drama clave de, por ejemplo, “El desayuno”, “Matilde Espejo”, “Un boleto para cualquier parte”, “El espejo”, y sobre todo, de “La señorita Julia” y “Final de una lucha”; este último la evidencia más clara, a lo largo de la obra presente, de una estructura formal y semántica dual, a partir de ese sujeto desdoblado en dos entes simultáneos, corpóreos, alienados, *ego* y *alter ego* antagónicos, construido el segundo sobre la concreción del deseo del otro y la habitación violenta de su cuerpo:

Estaba comprando el periódico de la tarde, cuando se vio pasar, acompañado de una rubia. Se quedó inmóvil, perplejo. Era él mismo, no cabía duda. Ni gemelo ni parecido; era él quien había pasado. Llevaba el traje de casimir inglés y la corbata listada que le había regalado su

¹⁰ *Ibid.*, pp. 116-117.

mujer en Navidad [...] El hombre y la rubia iban ya por la esquina. Echó a andar tras ellos apresuradamente. Tenía que hablarles, saber quién era el otro y dónde vivía. Necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño del cuerpo y el que había pasado su sombra animada, o si el otro era el real y él su sola sombra.¹¹

Resulta por demás significativo que éste sea uno de los pocos cuentos de Dávila en que el sujeto narrativo alcanza a vencer la circunstancia de alteridad en la que se ve envuelto, no obstante —o quizás precisamente por— su grado extremo, a partir de una lucha mortal en la cual lo que se debate y obtiene con total conciencia por parte del sujeto, es la identidad/unidad de éste.

¿Es acaso válido significar dicho relato como una suerte de texto programático de la autora en el orden de lo ideológico? Al reflexionar sobre esto, si bien no podría afirmarse en modo alguno que los presentes cuentos sean el reflejo de un pensamiento teórico feminista aún no orgánico en los años cincuenta, si es innegable la correspondencia existente entre la perspectiva narrativa seleccionada por Amparo Dávila (y especialmente de algunas de sus propuestas ideotemáticas aquí comentadas) y muchas de las ideas de la teoría feminista actual precisamente elaboradas en torno al concepto de alteridad, del sujeto femenino como ser en negación, excluido del orden simbólico salvo como sujeto para otros —el padre, el cónyuge, los hijos— y no representado en su “mismidad” (término poco canónico pero sí muy exacto), lo que remite a una condición no necesariamente transitiva o relacionable pero sí potencialmente trascendible.

En estrecho vínculo con las historias de vida de mujeres, resultan —como antes se apuntó— las circunstancias en las que se debaten muchos de estos personajes: el terror a la violación sexual de Tina Reyes, las falsas culpas de la señorita Julia, la invisibilidad pública del protagonista de “Fragmento de un diario”, la frustración de Durán y sus dudas acerca de si era un sujeto real o especular; el espanto en el que viven las personajes de “El huésped”, retenidas en la casa por su dependencia económica del hombre; asimismo, un conflicto como el que destruye la existencia placentera de María

¹¹ *Ibid.*, p. 56.

Comino —sujeto narrativo de “La celda”— resulta ser una auténtica hipérbole del rol femenino tradicional en su sujeción *ab aeterno* a los deberes domésticos, a la agresión del otro, al confinamiento; en la oposición de verdad y apariencia que la asfixia, en la usurpación del derecho al control de su cuerpo y su deseo, en la incomunicación y en la visión fragmentada de lo real que la caracteriza, propia de un sujeto al cual, por su condición genérica, se le ha mantenido al margen del poder, de la genealogía y del discurso histórico, lo cual vendría a ser lo mismo que decir: alejada de una representación en lo simbólico centrada, continua y permanente de sí misma y del mundo.

Para abundar sobre este mismo aspecto, resulta interesante también el carácter andrógino asignado a varios personajes, a ejemplo del citado protagonista de “Fragmento de un diario”, quien se ejercita en perfeccionar el placer del masoquismo y la negación de su sexualidad, teme al poder de las palabras, reacciona ante los obstáculos con llantos desmedidos, y está acostumbrado “a sufrir injusticias, necesidades y mal trato”¹² del dueño de la casa; rasgos que parecen más propios de una psiquis y un condicionamiento tradicional femenino que del personaje masculino que las encarna. Y otro tanto podría afirmarse respecto al sujeto narrativo de “Moisés y Gaspar”, quien nutre su fantasía del valor purificador del sufrimiento y va reduciendo a lo largo del relato todo su quehacer y sus relaciones al limitado espacio doméstico.

Esa relación casi siempre jerárquica que se observa en estos textos entre el planteo del sí mismo y del otro, viene a ser en gran medida, como ha apuntado Ortega y Gasset en una reflexión general al respecto, una relación entre lo auténtico y lo inauténtico, a través de la cual los individuos asisten a la falsificación y sometimiento de su identidad —a ejemplo de la protagonista de “La celda”—, o bien a la total disgregación de su ego —a la manera de la sujeto narrativo de “Tiempo destrozado”, quien resulta ser, sucesivamente, las demás mujeres que la rodean, el pez ahogado por su propia inmundicia, el niño asfixiado por una mano asesina y la culpable de todas las violencias.

¹² *Ibid.*, p. 13.

En íntimo vínculo con esa problemática del “otro” se halla —según señala el citado filósofo— la cuestión de la comunicación, proceso determinante en tanto carencia en la cotidianidad femenina, para la cual el silencio ha sido significado culturalmente como una de las virtudes más connotadas de su género. Y proceso determinante también en la estructura argumental de estos cuentos en sus diversas modalidades: como anulamiento del personaje o involución absoluta hacia el soliloquio (“Fragmento de un diario”), o como causa de fuga (“Un boleto para cualquier parte”), de soledad total (“Muerte en el bosque”), de alienación (“La señorita Julia”) o inclusive de muerte (“El entierro”).

Los personajes de Dávila, independientemente de sus relaciones y de que sean o no conscientes de ello, no se comunican entre sí aun cuando se hablen; de ahí la inutilidad de la palabra enunciada; de ahí también su riesgo, según expresa uno de los protagonistas: “Las palabras traicionan siempre y se vuelven contra uno mismo. ¡Si sólo lo hubiera pensado!”.¹³ Pues cada palabra pronunciada puede provocar el desconocimiento del otro que lo hará saltar del orden.

A esta concepción metalingüística observable a menudo en los textos, la autora responde magistralmente con su estilo: discurso de luces y sombras, sucesión de enunciados alusivos, enigmáticos, fragmentados (¿acaso estrategias discursivas femeninas?), en los cuales lo que no se revela es siempre sentido como más poderoso y terrible que lo expresado.

No obstante, ni el silencio ni la fuga —y ésta es una advertencia clave en los textos— salvarán a los personajes del caos o del horror. Éstos irán con cada uno, contruidos con sus culpas, sus carencias, sus temores, ninguno ubicable en lo fantástico, sino en ese límite de lo ordinario que reproduce y porta el sujeto consigo mismo, pero más allá del cual toda trasgresión o toda alternativa ha sido vivida históricamente como hostilidad.

En todo ello está presente un continuo desplazamiento de los diversos niveles de cada relato (el tempo-espacial, el de la anécdota, el psicológico-conductual de los personajes, el ideotemático, el compositivo-formal), elaborados siempre sobre la base de oposi-

¹³ *Ibid.*, p. 15.

ciones de máxima polarización cuyos extremos: la verdad y la apariencia, el orden y el caos, aparecen confundidos a la vista de la generalidad.

¿Quiénes son entonces los llamados al “encuentro” con esa otra realidad que presupone en el sujeto cognoscente una sensorialidad afinada y diversa —en el caso de que aquélla fuese una realidad externa al mismo—, o bien —si fuese una realidad intrasubjetiva— presupone una particular disposición hacia la paranoia en tanto (para emplear la terminología freudiana) delirio del retorno de lo reprimido en lucha con una modelación lógica —léase logofalocéntrica— de la mentalidad?

En los cuentos de Amparo Dávila no se identifica como respuesta a esta pregunta una preferencia genérica, mucho menos étnica, cronológica o de clase social. La marginalidad se constituye como potencialidad cotidiana de cada sujeto, un efecto de la estructuración del poder y de lo simbólico histórica y culturalmente determinada.

Por otra parte, ¿es el encuentro o el desencuentro con dicho orden lo que pretende realzar la autora?, y, en cualquier caso, desde qué postura realiza este planteo que considero más ético que ficcional o estético, ¿desde la defensa del sujeto a la libre elección o desde el *débito* social normativo? Para hallar la respuesta a ello habría que detenerse en la modelación ideológica de la voz narrativa, ya identificada como relator omnisciente, ya encarnada en el/la sujeto protagónico, pero en toda ocasión reveladora —a mi juicio— de un profundo respeto hacia la diferencia —de opinión, de percepción de lo real, de modos de vida, de maneras de insertarse en lo social-humano—, cada variante validada en esta obra a través de la presentación de “verdades” múltiples (por lo común dicotómicas), las que ni se jerarquizan ni se resuelven en una. Si Matilde Espejo —personaje del cuento homónimo— es una víctima inocente de un complot o una maniática homicida; si la señorita Julia sufre locura o persecución; si la rival de Marcela es una mujer o un sapo que agrede a sus presas aturdiéndolas antes con una suerte de “música concreta”; no es interés de la autora ponerlo en claro. Lo que importa es, justamente, revelar la posibilidad de más de una dimensión del acontecer y, sobre todo, conducir a los lectores hacia

la duda, la cual resulta ser potencialmente superior en alcance y hondura a toda certeza absoluta.

El ideal sthendaliano de la novela espejo está latente en la concepción morfotemática de estos cuentos, pero lo que ha cambiado son los límites de la realidad a reflejar por la pulida superficie de su cristal, para incluir aquello que “arriba o abajo, detrás o muy lejos”¹⁴ construye la mirada no desde el centro que unifica, sino desde la periferia que se multiplica, para concluir jerarquizando ésta frente a siglos de esa racionalidad patriarcal entendida como el único contexto de realidad y verdad. Éste es en mi criterio el más importante signo de modernidad que se halla en la obra narrativa de Amparo Dávila, así como su principal aporte para la legitimización de la cosmovisión femenina en la que tanto incidieron con su obra las narradoras mexicanas de los años cincuenta.

¹⁴ A. Dávila, *Muerte en el bosque*, *op. cit.*

FANTASÍA, DESEO Y SUBVERSIÓN

IRENNE GARCÍA

PIEM, *El Colegio de México*

Con todo el deseo y la subversión con que fue procreada, la narrativa de la escritora mexicana Amparo Dávila (Pinos, Zacatecas, 1928) ha sido muy poco estudiada. En el momento de la publicación sus obras fueron reseñadas por la prensa especializada y acaso merecieron algunos comentarios críticos.¹ Han pasado alrededor de veinticinco años y sólo se conocen tres ensayos cortos con una aportación analítica sobre su obra. Me refiero al capítulo sobre Dávila del libro de Martha Robles, *La sombra fugitiva, Escritoras en la cultura nacional*, al de Alberto Paredes, en *Figuras de la letra* y el artículo de José Luis Martínez Suárez, “La narra-

¹ Véase por ejemplo: reseña a *Música concreta* en *La Gaceta*, núm. 11, México, FCE, 1er. trim. de 1964; reseña a *Música concreta*, *Revista de la Semana*, suplemento de *El Universal*, México, 8 de noviembre de 1964; Huberto Batis, reseña a *Música concreta*, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 143, México, 11 de noviembre de 1964; Emmanuel Carballo, “Amparo Dávila, entre la realidad y la irrealidad”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 141, México, 28 de octubre de 1964; Irma Cuña “Los cuentos de Amparo Dávila”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 30 de mayo de 1965; Esteban Durán Rosado, reseña a *Música concreta*, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 923, México, 6 de diciembre de 1964; María Luisa Mendoza, reseña a *Música concreta*, *El Día*, México, 22 de noviembre de 1964; Jorge Olmo, reseña a *Tiempo destrozado*, *Revista de la Universidad de México*, vol. XIII, núm. 11, México, UNAM, julio de 1959; Salvador Reyes Navares, reseña a *Tiempo destrozado*, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 529, México, 3 de mayo de 1959; Gustavo Sáinz, reseña a *Música Concreta*, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 695, México, 8 de julio de 1962; Luis Mario Schneider, “Los cuentos de Amparo Dávila”, *Cuadernos del Viento*, núm. 4, México, noviembre de 1960; José Vázquez Amoral, reseña a *Tiempo destrozado*, *Book Review*, suplemento de *The New York Times*, Nueva York, 18 de septiembre de 1959; Fran-

tiva de Amparo Dávila”.² De manera que a pesar de estos aportes, su muy particular forma de recrear lo fantástico no figura en la historia literaria mexicana, aun cuando es una de las pocas autoras que incursionaron en el género.

Ya que estos tres ensayos son referencia obligada sobre la obra de Dávila, creo necesario hacer algunos señalamientos acerca de sus apreciaciones.

ANTECEDENTES CRÍTICOS

En general, Robles, Paredes y Martínez Suárez coinciden en que los cuentos de la escritora zacatecana pertenecen a una literatura fantástica. Paredes señala que “Dávila acude usualmente al lenguaje de la invasión interior [...] la irrupción imprevista de algo o alguien deliberadamente no identificado por la escritora en la vida doméstica del protagonista” (p. 49). Robles indica que los cuentos de la escritora describen “el universo invisible del solitario que no distingue límites entre el sueño y lo real; la vida que transcurre en estado de alerta frente a los propios espectros, las palabras o las pesadillas [...] Seres que sobreviven, angustiados, en un territorio intermedio entre la pesadilla y la vigilia: el espacio fantástico” (pp. 111 y 113). A su vez, Martínez Suárez sostiene que: “Lo perturbador de estos cuentos radica en la sutil irrupción de lo anormal o en el moroso —mas no menos sorpresivo— planteamiento de la trasgresión o la falta, cuyo efecto final en el lector es —como en los cuentos propiamente fantásticos— una invitación abierta a la conjetura, a la ambigüedad” (p. 73).

Como puede apreciarse, los tres especialistas fundamentan sus argumentos en la teoría estructuralista del género fantástico pro-

cisco Zendejas, “Multilibros”, reseña a *Tiempo destrozado*, *Excelsior*, México, 26 de abril de 1959.

² México, Diana, 1989, pp. 111-117; México, Difusión Cultural/UNAM, 1990, pp. 49-51, y *Cuento de nunca acabar. La ficción en México*, Alfredo Pavón (ed., pról. y notas), Tlaxcala y Puebla, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1991, pp. 65-77, respectivamente. En lo sucesivo las citas se refieren a estas ediciones y las páginas se indicarán al final entre paréntesis.

puesta por Tzvetan Todorov.³ Desde esta perspectiva clasifican, generalmente, los cuentos de Dávila como fantásticos, entendiendo por literatura fantástica una estructura narrativa que se niega a especificar si la irrupción de lo anormal en el mundo real es efectivamente un hecho sobrenatural o si, por el contrario, es tan sólo un producto de la imaginación del personaje o narrador. Si alguno de ellos insinúa al lector una toma de posición respecto del hecho sobrenatural, entonces desaparece el género fantástico puro para dar lugar a lo maravilloso —en el caso de que el hecho sobrenatural se acepte como algo normal dentro de la ficción narrativa— o al horror —en el caso de que el hecho insólito no exista y sea producto de la imaginación del personaje o narrador. Ambas en todo caso son variantes del género fantástico.

Según este esquema podría señalarse adicionalmente que algunos de los cuentos de Amparo Dávila observan cierta tendencia a resbalar en el horror, puesto que el narrador asume que el hecho inaudito es producto de la psicología patológica del personaje, o bien pertenece al mundo onírico de éste.

Debido a esta característica, para los tres ensayistas es claro que la narrativa fantástica de Dávila tiende a ser introspectiva, puesto que lo fantástico se internaliza como un hecho para el que no hay respuesta posible, situación que induce a que el personaje caiga en la desesperación, en la locura, e incluso en la muerte.

Alberto Paredes señala “la importancia de que hayan sido dos mujeres quienes, en los años cincuenta, abrieron el espacio interior como asunto literario; Josefina Vicens antecede con un año en su novela *El libro vacío* los relatos del primer libro de Dávila. Ello sucede frente a la narrativa volcada al exterior con temática social, indigenista o regional”. El crítico enfatiza su opinión al decir que la escritura de Dávila es una “literatura en voz baja, meditativa, de seres que se miran al espejo a media noche” (p. 49).

En la misma dirección, Martha Robles expresa:

De manera más o menos directa la agresividad, el escape de la realidad, los problemas de la identidad y las perturbaciones persecuto-

³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

rias, forman parte de los temas de las escritoras mexicanas desde el medio siglo: los cuentos de Inés Arredondo, cuyos personajes parecen desplazarse con una doble naturaleza y vivir en los linderos de la demencia; el tedio y la sobreposición de identidades en Josefina Vicens; los diversos personajes de Luisa Josefina Hernández: verdadero ejemplario de actitudes confusas en un ambiente de inconformidad y búsqueda de trascendencia. En Amparo Dávila, la alusión directa del problema: obsesión despejada de velos, expuesta en detalle (p. 114).

Hasta aquí todo parece indicar que la narrativa de Dávila no pasa de ser una literatura en la que los personajes son seres solitarios, silenciosos, conducidos generalmente a la irracionalidad por ese elemento extraño que irrumpe en su asfixiante vida cotidiana. Ésta, en mi opinión, es una lectura que invisibiliza las posibilidades políticas del discurso fantástico de la autora e incluso sus cualidades estéticas.

Me parece que otro enfoque teórico de lo fantástico podría enriquecer esta visión oscura de la narrativa de Amparo Dávila que sostienen los críticos mencionados.

Considero que los recursos fantásticos de la narradora, tanto los puros como los que caen en la variante del horror, expresan algo más o, tal vez, algo muy diferente al escapismo y a la introspección. Es quizá la forma en que la autora pone en contacto su realidad material con su deseo de una realidad diferente. La fantasía, en su caso, no es tan sólo una expresión histérica o neurótica como lo afirman sus lectores, sino una expresión política y subversiva que cuestiona, indudablemente, el orden establecido más arraigado que existe: el orden masculino. ¿Y qué más subversivo que trasgredirlo desde el mismo centro en donde radica esa estabilidad, o sea el espacio privado, cotidiano, en donde las mujeres viven lo femenino como algo ilegítimo y desvalorizado?

No es casual que los personajes protagónicos sean generalmente mujeres y que sean ellas a quienes el hecho insólito perturba. No es casual porque Dávila seguramente (pre)sentía que las mujeres están oprimidas por las estructuras sociales masculinas. Esta experiencia se manifiesta en su obra a través de la fantasía y pone en evidencia el abismo entre lo que ella deseaba como "ideal" y lo que experimentaba como "real". Ésta es la lectura que este texto pretende hacer de la obra de la cuentista.

Las propuestas teóricas de Rosemary Jackson sobre la literatura fantástica son especialmente iluminadoras para entender los cuentos de Dávila como algo más que introspectivos. Creo indispensable exponer ahora sintéticamente las propuestas teóricas de esta autora para después abordar algunos de los cuentos de la escritora que nos ocupa.

LA FANTASÍA COMO EXPRESIÓN DE DESEO

A diferencia de Todorov, Jackson señala que como cualquier otro texto, la literatura fantástica se produce dentro y está determinada por su contexto social. El reconocimiento de las formas narrativas implica también localizar a los autores en relación con sus determinantes históricas, sociales, económicas, políticas y sexuales.⁴ De tal manera que según Jackson un tratamiento más extenso de los textos fantásticos debería de relacionarlos con las condiciones específicas de su producción, es decir, con las restricciones particulares en contra de las cuales la fantasía protesta y se genera. Esto es importante según la autora porque la fantasía intenta compensar una falta que es resultado de las restricciones culturales: “Es una literatura del deseo que busca lo que se experimenta como ausencia y pérdida” (p. 3).

Al expresar el deseo —continúa la crítica inglesa—, la fantasía puede operar de dos maneras (de acuerdo con los diferentes significados de “expresar”): puede “decir”, manifestar o demostrar deseo (expresión en el sentido de retratar, representar, mencionar o describir), o puede “expeler” deseo, cuando este deseo es un elemento disturbador que amenaza el orden y la continuidad cultural (en el sentido de expulsar o de fugar a presión) (pp. 4-5).

Según la propuesta de Jackson la literatura fantástica expone o sugiere las bases sobre las que el orden descansa al abrirlas, por un breve momento, al desorden y a la ilegalidad. “Lo fantástico

⁴ Rosemary Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Londres y Nueva York, Methuen, 1986 (1981). En lo sucesivo las citas se refieren a esta edición y las páginas se indicarán al final entre paréntesis.

sigue las huellas de lo no dicho y lo no visto de la cultura: lo que ha sido silenciado, invisibilizado, encubierto y convertido en ‘ausente’” (*ibid.*).

Más adelante Jackson manifiesta lo que es su propuesta teórica concreta: “Lo fantástico es una literatura que intenta crear un espacio para el otro discurso no consciente y esto es lo que lo lleva a problematizar el lenguaje, el mundo y a expresar el deseo. Las características formales y temáticas de la literatura fantástica están igualmente determinadas por este (imposible) intento de encontrar un lenguaje para el deseo” (p. 62).

Es posible que sean muchas las cosas que Amparo Dávila trasgrede con su fantasía, pero tal vez lo más evidente es que, como lo menciono con anterioridad, son las protagonistas las que más frecuentemente expresan, a través de lo fantástico, el deseo por un orden ideal que se deja ver fugazmente en el momento en que se suspende el orden asumido por la ficción como real. Desde este punto de vista, son efectivamente las condiciones sociales “reales”, esencialmente masculinas, contra las que protestan los personajes femeninos en la ficción de la cuentista.

EL DESEO COMO SUBVERSIÓN

Amparo Dávila publicó un total de 32 cuentos reunidos en tres volúmenes: *Tiempo destrozado*, *Música concreta* y *Árboles petrificados*.⁵ Diecisiete de estos cuentos, es decir aproximadamente la mitad, no son estrictamente fantásticos, puesto que en quince de ellos el na-

⁵ *Tiempo destrozado*, México, FCE, 1959 (Letras Mexicanas, 46); *Música concreta*, México, FCE, 1964 (Letras mexicanas, 79); *Árboles petrificados*, México, Joaquín Mortiz, 1977 (Nueva Narrativa Hispánica); *Tiempo destrozado* y *Música concreta*, México, FCE, 2a. edición conjunta, 1978 (Colección Popular, 174); *Muerte en el bosque*, México, SEP/FCE, 1985 (Lecturas Mexicanas, 74). En lo sucesivo las citas se refieren a las tres últimas ediciones mencionadas, que se indicarán con el año y las páginas al final entre paréntesis. Además se han publicado en diversas antologías los siguientes cuentos: “Detrás de la reja”, texto del que al parecer Celia Correas de Zapata y Lygia Johnson tomaron el nombre para su recopilación (*Detrás de la reja. Antología crítica de narradoras latinoamericanas del siglo XX*, Caracas, Monte Ávila, 1980) y “Tina Reyes”, en Sara Sefchovich, *Mujeres en espejo. Narradoras latinoamericanas, siglo XX*, vol. 2,

rrador o personaje insinúa o confirma que el hecho insólito ocurrido dentro del orden real es un producto de la imaginación del personaje, es decir debido a su falta de cordura o a su espacio onírico. Pero antes de esta confirmación, antes de que el orden vuelva a la normalidad, se muestra la inestabilidad del orden, el aspecto patológico que finalmente se internaliza en el personaje. Al aceptar la inevitabilidad de su encuentro con el mundo caótico, los personajes huyen o bien enfrentan el hecho con la consecuente llegada de la muerte o la nada. Ejemplos de estos cuentos son “Un boleto para cualquier parte” (1985), en donde el personaje-narrador se desquicia y huye a ningún lugar tras imaginar que no podrá enfrentar ninguna desavenencia en su vida. “Arthur Smith” (1978), personaje protagónico del cuento homónimo, sufre una regresión irreversible a su infancia sin ningún motivo aparente, excepto el de la locura. “Fragmento de un diario” (1985) es el testimonio de un personaje que se empeña en perfeccionar, hasta el asesinato del ser más amado, su capacidad de sufrimiento, empujado evidentemente por su mente enferma. Estructuras similares caracterizan a “Muerte en el bosque” (1985), “El jardín de las tumbas” (1978), “Garden Party” (1977), y “Óscar” (1977). Los ocho cuentos restantes con estructura similar tienen como protagonista a una mujer y serán comentados posteriormente.

Los cuentos “Árboles petrificados” (1977) y “La carta” (1977) no son en definitiva fantásticos, pues están más cercanos al realismo, tanto por su estructura como por el tema amoroso que relatan.

Los quince cuentos restantes son casi puramente fantásticos ya que el narrador o personaje nunca informa al lector si el acontecimiento extraño realmente ocurrió o si fue solamente imaginativo. Ejemplos de esta configuración narrativa son “La quinta de las celosías” (1985), en donde el narrador es destruido por fuerzas extrañas y “Final de una lucha” (1985), en donde el personaje se enfrenta con una réplica exacta de él mismo. Pertenecen también a este grupo de cuentos: “Alta

México, Folios, 1985; y en Brianda Domecq, *Acechando al unicornio. La virginidad en la literatura mexicana*, México, FCE, 1988. Además el número 81 de la colección El Cuento Contemporáneo de *Material de lectura* contiene “El huésped”, “La señorita Julia”, “El entierro” y “Árboles petrificados”. La selección y la nota introductoria son de Luis Mario Schneider (México, Coordinador de Difusión Cultural/UNAM, 1991).

cocina" (1985), "Moisés y Gaspar" (1985), "El entierro" (1985), "El patio cuadrado" (1977) y "Tiempo destrozado" (1985) que no son propiamente cuentos sino fragmentos narrativos fantásticos. Los demás relatos serán comentados con mayor detenimiento un poco más adelante, debido a que me interesa resaltar los que tienen como protagonista a una mujer.

Ningún cuento de Dávila es maravilloso debido a que los hechos insólitos nunca son aceptados como naturaleza dentro de la ficción. En todo caso, las expectativas del lector y, en su caso, del narrador, nunca son confirmadas y por eso son cuentos puramente fantásticos, o bien son inducidos a pensar que el hecho insólito fue sólo producto de la imaginación patológica u onírica del personaje, por lo que están más cercanos al horror.

Los cuentos fantásticos que protagoniza una mujer son "El huésped" (1985), "La celda" (1985), "El espejo" (1985), "Música concreta" (1978), "La rueda" (1977), "El último verano" (1977), "Estocolmo 3" (1977) y "El abrazo" (1977); mientras que los que caen en el género de horror son "La señorita Julia" (1985), "Detrás de la reja" (1978), "El desayuno" (1978), "Matilde Espejo" (1978), "Tina Reyes" (1978), "Griselda" (1977), "El pabellón del descanso" (1977) y "La noche de las guitarras rotas" (1977).

En adelante intentaré comentar ambos tipos de cuentos agrupándolos, a su vez, de acuerdo con la especificidad del orden contra el cual se rebelan.

No me detendré a glosar los catorce relatos restantes debido a que lo que me interesa resaltar aquí es la forma en que lo fantástico actúa para protestar en contra de un orden que es innegablemente masculino. Los cuentos cuyos personajes son masculinos cuestionan, desde mi perspectiva, órdenes que no están en directa relación con las vivencias de las mujeres en un mundo masculino, por lo que deben de ser tratados en otra lectura de la obra de Dávila.

Los personajes femeninos de la escritora mexicana están encerrados en el ámbito doméstico. Esto no es casual si se toma en cuenta que fueron escritos en el medio siglo, cuando las mujeres se dedicaban a la tradicional y exclusiva tarea de cuidar su hogar, aun cuando algunas se atrevían a manifestar su malestar.

La protagonista-narradora de "El huésped" explica cómo era su vida antes de que apareciera "el huésped":

Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión [...] todo marchaba con aparente normalidad. Yo me levantaba siempre muy temprano, vestía a los niños que ya estaban despiertos, les daba el desayuno y los entretenía mientras Guadalupe arreglaba la casa y salía a comprar el mandado [...] Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa. Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado (pp. 17, 18, 20).

La protagonista de “El último verano” se duele también de su frustración: “Claro que no es posible sentirse contenta y animosa cuando de sobra se sabe que una no es ya una mujer sino una sombra que se irá desvaneciendo lentamente, lentamente...” (p. 59).

También abundan las señoritas de honorabilidad intachable, cuya valía reside precisamente en la virginidad celosamente guardada y cuya metáfora es la escrupulosidad obsesiva:

Su trabajo había sido hasta entonces eficiente y digno de todo elogio. En la oficina empezaron a hacer conjeturas. Les resultaba inexplicable aquel cambio. La señorita Julia era una de esas muchachas de conducta intachable y todos lo sabían. Su vida podía tomarse como ejemplo de moderación y rectitud (“La señorita Julia”, p. 71).

En otro cuento (“Tina Reyes”) la protagonista enloquece ante la amenaza imaginaria de perder la virginidad celosamente guardada para el día del matrimonio con el hombre ideal y paradójicamente pierde la oportunidad real de encontrarlo en su desquiciada huida.

Sin embargo, hay mujeres que trasgreden la imposición de la castidad y generalmente son castigadas por ello. La protagonista-narradora de “Detrás de la reja” despierta los celos de su tía Paulina al amar ilegítimamente a Darío:

Me estaba desnudando cuando alcancé a oír unos ligeros golpecitos en la puerta de la calle. Sin darme cuenta de lo que hacía me eché la bata encima y corrí al zaguán, me detuve a escuchar, después abrí. Darío entró y cerró la puerta sin hacer el menor ruido. Allí a oscuras, sin decir nada, me comenzó a besar y a acariciar. Entramos a la sala. Yo

no tenía miedo ni recelos; sólo el mismo deseo que a los dos nos consumía [...] Cuando desperté al día siguiente, Paulina ya no estaba en la cama [...] La encontré en la sala observando las huellas de la alfombra. Me contestó los buenos días con la voz fría. Estaba pálida y tensa. Supe entonces que fue ella quien nos había descubierto... (p. 173).

Al final del cuento la narradora comenta que desde entonces Paulina, enloquecida, la mantiene encerrada en un hospital psiquiátrico.

En “El abrazo”, Marina relata el amor prohibido que mantenía con un hombre casado. La desaparición de ese ser la condenó a vivir hundida en el recuerdo y en la marginalidad hasta que finalmente la llevó a encontrar la muerte. La protagonista de “Griselda” también se condena a una vida de penuria por la obsesión de sentirse culpable por la muerte del ser amado y como autocastigo atenta contra su integridad física sacándose los ojos.

Hasta aquí podemos observar el orden social “normal” al que las mujeres están sometidas y los castigos impuestos si trasgreden ese orden.

En todos los casos un algo extraño surge como elemento que disturba ese orden colapsando sus estructuras. En los cuentos puramente fantásticos difícilmente ese orden vuelve a establecerse; queda suspendido infinitamente y la sensación que permanece en el lector es de desconcierto, aun cuando, en raras ocasiones, lo normal vuelve a establecerse. Dávila, como buena lectora de literatura fantástica, intencionalmente elude el que el narrador identifique la naturaleza del intruso.

En “El huésped” un ama de casa frustrada en su matrimonio ve interrumpida su estabilidad cuando su marido lleva a vivir a su casa una criatura no identificada que podría ser un animal, el cual sólo parece amenazar a las mujeres y los niños que viven ahí, prácticamente encerrados. La ambigüedad consiste en que el lector nunca está seguro si la amenaza es real o solamente una paranoia de los personajes, quienes terminan por restablecer el orden dando muerte a la criatura, aunque los personajes parecen darse cuenta que las cosas ya no serán igual que antes. La deslegitimización radica en que se atenta contra el orden percibido como normal, es decir, el que las mujeres vivan encerradas atendiendo el hogar:

No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos

y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas [...] Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso. Siempre decíamos: —allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él... (“El huésped”, pp. 17 y 19).

En “La celda”, el ser extraño amenaza aquello que es arquetípicamente concebido como lo más propio de una mujer: la virginidad. En el cuento se insinúa que el ser entra por las noches a la recámara de María Camino y la posee. Aquí el orden no vuelve a ser restablecido pues la protagonista introyecta el hecho, se resigna a él y se introduce en un mundo hermético, no racional. La ambigüedad, para el lector, radica en la duda de si la protagonista perdió el contacto con la realidad o en realidad fue llevada por el intruso a ese lugar de cuya existencia nos enteramos al final:

María subió lentamente la escalera hacia su cuarto y al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia... [...] Los días le parecían cortos, huidizos, como si se le fueran de las manos, y las noches interminables. De sólo pensar que habría otra más, temblaba y palidecía. *Él* se acercaría lentamente hasta su lecho y ella no podría hacer nada, nada... [...] *Ahora el tiempo también se ha detenido... ¡Qué cuarto tan frío y oscuro!, tan oscuro que el día se junta con la noche [...] él no deja que nadie me vea; mi casa ha de estar muy lejos [...] como siempre es de noche él viene a cualquier hora; siempre estamos juntos; si no hiciera tanto frío yo sería completamente feliz, pero tengo mucho frío y me duelen los huesos; ayer me golpeó cruelmente y grité mucho, mucho...* (pp. 48, 52, 53; énfasis original).

El espejo es el elemento irruptor en el cuento homónimo. Aquí se relata una relación simbiótica e incluso edípica entre madre e hijo (“Desde entonces nos identificamos de tal modo que llegamos a ser como una sola persona y jueces severos uno de otro”, p. 93) que el espejo viene a cuestionar. Aquí no se restablece el mundo real en tanto que no se define si el fenómeno no descrito del espejo es real o los personajes lo imaginan. En todo caso la experiencia es introyectada y vivida como inexplicable.

“Música concreta” es otro ejemplo de esta estructura narrativa. No se sabe si en realidad una mujer se metamorfosea en un sapo y amenaza con destruir a la protagonista o si los personajes lo imaginan y asesinan a una mujer inocente.

“La rueda” es la historia de una mujer que queda atrapada en el tiempo. Es un hecho inexplicable que deja suspendido el mundo real y parodia la absurda realidad monótona de la cotidianidad femenina.

“El último verano” es otra denuncia explícita de la opresión de las mujeres. Una mujer de mediana edad pierde un hijo no deseado, pero esto la hace sentir culpable y al parecer la culpabilidad que ella imagine que la sangre perdida y agusanada la acosa. Éste sería otro caso de trastorno mental si no fuera porque su hijo confirma la presencia de los gusanos que terminan por inducir a la protagonista al suicidio. Ante este incidente insólito la mujer se ve obligada a escapar de una realidad que le resulta adversa, pero en el proceso se aprecia un cuestionamiento al orden opresor.

El hecho fantástico en “Estocolmo 3” radica en la presencia de un fantasma que sólo puede ser visto por una mujer, pero que existe, según lo insinúa la historia. Igualmente se describe la presencia de un fantasma en “El abrazo”, espectro que, según se menciona en el relato, lleva al más allá al personaje principal. Ambos eventos se asumen como fenómenos inexplicables dentro de la configuración narrativa.

La forma narrativa de los otros ocho cuentos hace que se deslice de lo puramente fantástico al horror. El elemento desestructurador proviene de la mente desquiciada de sus protagonistas y formula el caos que no pueden enfrentar y que las conduce generalmente a la muerte. Aquí el orden queda suspendido por breves instantes para, una vez concretados los acontecimientos caóticos, volver a estabilizarse. La fantasía por tanto es más fugaz, pero igualmente subversiva.

El elemento perturbador del orden real en el caso de “La señorita Julia” resulta provenir, al final, de la personalidad patológicamente obsesiva de la protagonista. El ruido que provocan los seres imaginarios introduce el desorden a su cotidianidad impidiéndole dormir, con la consecuente desestabilización de toda su vida. El orden que se subvierte es el orden mismo, dentro del cual se impone que la señorita Julia sea una persona honorable y casta. El desorden provoca dudas sobre su virginidad y extratextualmente cuestiona este valor social:

Una noche la había despertado un ruido extraño como de pequeñas patadas y carreras ligeras [...] Apenas comenzaba a dormirse cuando el ruido la despertaba [...] Como a las once de la mañana Julia no podía de sueño, sentía que los ojos se le cerraban, el cuerpo se le aflojaba pesadamente, fue al baño a echarse agua en la cara, entonces oyó que dos muchachas hablaban en el pasillo, junto a la escalera.

—¿Te fijaste en la cara que tiene hoy?

—Sí, desastrosa.

—No sé cómo puede presentarse a trabajar así, hasta un niño sospecharía...

—¿Entonces tú también crees...?

—¡Pero si es evidente...!

—Nunca me imaginé que la señorita Julia...

—Lo que a mí me da coraje es que se haga pasar por una santa.

—A mí me da mucho dolor verla, la pobre ya no puede ni con su alma.

—Claro, a su edad... (pp. 72-73).

Esta misma situación de trastorno mental es común a las demás protagonistas: Paulina, en “Detrás de la reja”, enloquece y encierra a la protagonista en el sitio en que debería estar ella. “Matilde Espejo” es una anciana que ha asesinado a todos sus maridos para quedarse con las herencias a pesar de su apariencia filantrópica. “Tina Reyes” pierde la razón al ser presa de sus conjeturas en torno a la persecución de un hombre que inocentemente la corteja. La protagonista de “El pabellón del descanso”, trastornada frente a la expectativa de regresar a su vida anterior, se dirige voluntariamente hacia la muerte, como única salida a su soledad. “El desayuno” relata el caso de una muchacha que en una pesadilla asesina a su amante. Al final, lo que parece ser un sueño terrorífico se convierte en un hecho consumado que no tiene otra explicación más que la pérdida de la razón.

En cuanto a la forma de la escritura de Dávila, podría decirse que ésta responde a los cánones clásicos de lo fantástico. Se conserva siempre la linealidad de los acontecimientos hasta que surge el elemento que irrumpe tanto en la trama como en la forma del discurso. Se practica una escritura realista, que se asume como si los hechos no fueran ficticios sino reales, es decir, hay una intención mimética, hasta que aparece el elemento fantástico que presenta otro discurso cíclico, subjetivo, muy metafórico, que aparenta o de hecho no puede representar cabalmente la realidad descono-

cida a la que se refiere y que se manifiesta imprevistamente. Es un discurso propio del inconsciente, lleno de espacios vacíos que dejan escapar lo no dicho y que se asume como incapaz de estructurarse a sí mismo de la misma manera en que se estructura el lenguaje consciente. Como dice Jackson: “Al subvertir la visión unitaria, lo fantástico introduce la confusión y muestra las alternativas [...] Lo fantástico es un modo de escribir que entra en un diálogo con lo ‘real’ e incorpora ese diálogo como parte de su estructura esencial” (pp. 35-36).

Así es que, lejos de una introyección pasiva de la experiencia caótica, las mujeres de Dávila comunican y ponen en contacto dos realidades francamente opuestas, la del mundo opresor en que viven y la del mundo ideal que desean. Es verdad que en los cuentos de esta autora la contradicción que implica enfrentar estas dos realidades lleva a los personajes a la muerte o a la nada, pero el cuestionamiento queda planteado.

Como cuentista fantástica clásica, Amparo Dávila debe quedar registrada en la historia literaria mexicana como una de las grandes escritoras del género. Su aportación en relación con la representación de las mujeres, lo femenino, lo otro, lo subjetivo, lo inconsciente sigue cumpliendo la función de expresar inconformidad, cuestionamiento y deseo. En este sentido, su literatura también es ejemplo de las mejores cualidades de las letras contemporáneas escritas por mujeres, en opinión de la crítica feminista Patricia Waugh:

En los textos fantásticos de las escritoras [...] el sujeto femenino es fragmentado, disperso, en un intento de romper o desconstruir el ego “inmutable” formado doblemente en la alienación. Estas autoras empujan sus representaciones a los límites del orden significante, intentando revertir la evolución de lo imaginario a lo simbólico y crear una subjetividad alternativa formada fuera de la disolución de los límites desiguales del género. Las imágenes del espejismo, reflejo, renacimiento y de las formas no corporales o no materiales de comunicación (telepatía, ponerse en contacto con el pensamiento de los otros) expresan un impulso para re-entrar y reformular la etapa psíquica del espejo.⁶

⁶ Patricia Waugh, *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989, p. 169.

Me gusta pensar, como feminista, que el mayor poder subversivo de la fantasía es que permite la posibilidad de conectar nuestros deseos con la realidad. Su potencial utópico es su mayor poder político.

MARÍA LUISA MENDOZA (1930)

LA NADA COMO HERENCIA

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO
PIEM, El Colegio de México, ITAM

...todo termina y nada se repite
pero nosotros estamos condenados
a seguir buscando
Isabel Fraire

La tradición literaria se construye a partir del quehacer cotidiano de los escritores y las escritoras en la literatura. La tradición surge a partir de un trabajo de reconocimiento de lo precedente, y no hay tradición, si ésta no se confirma en un cúmulo de obras que son consagradas gracias a un determinado canon literario. Pero, ¿quién establece el canon?, ¿quién promueve y consolida los principios que lo rigen?, ¿quién respeta dicho canon y por qué razones?, ¿quién rompe las barras que lo circundan y, también, por qué lo hace? Todas estas preguntas y otras más, relacionadas con esta preocupación referente al origen y desarrollo de una tradición literaria, reciben diversas respuestas que dependen, en gran medida, de la óptica desde la que son consideradas. En este inquirir sobre la tradición, la perspectiva de género¹ juega un papel determinante para establecer los juicios de valor y pertinencia sobre ciertas producciones literarias.

Algunos textos se consolidan a pesar de sus rupturas con respecto al canon; otros, por sus trasgresiones, permanecen en una especie de limbo, donde son acallados por la crítica y por el olvido de los lectores, ya que pueden representar una amenaza desde

¹ En este contexto, el término se emplea con la carga que ostenta en la teoría feminista. Una obra literaria escrita por una mujer generalmente es sometida a imperativos críticos diferentes a los exigidos para una obra escrita por un hombre.

diversas vertientes: la temática, la ideológica, la formal. Frente a este doble fenómeno, considero que la revisión del último tipo de textos trasgresores, conlleva el hallazgo de tendencias que informan sobre ciertos procesos de repulsión. Dichos procesos quedan justificados, frente a la comunidad lectora, por criterios formales, de estilo, pero en los que subyacen más bien elementos de rechazo ideológico o genérico.

En el transcurso de este trabajo, pretendo abordar con la perspectiva de la *mirada bizca*² una novela mexicana olvidada, quizá reprimida, de la escritora María Luisa Mendoza (1931): *Con él, conmigo, con nosotros tres*,³ en la que esos criterios de absorción en o rechazo de la tradición nos ofrecen algunos puntos de partida para plantear cuestiones literarias y sociales.

Por la fecha de su aparición, esta novela de "La China" Mendoza queda aprisionada entre dos publicaciones, que nos remiten a una de las grandes pasiones de esta escritora: el periodismo; se trata de *La O por lo redondo*,⁴ una selección de los artículos que María Luisa había publicado, y ¡*Oiga, usted!*,⁵ que consiste en una recopilación de algunas de sus conferencias. La novela representa la primera incursión de la autora en el género, bajo los auspicios de una beca que le fue otorgada por el Centro Mexicano de Escritores entre 1968-1969. A esta novela la seguirán, en la producción narrativa de M. L. Mendoza: *De Ausencia* (1974), *El perro de la escribana* (1982) y *Ojos de papel volando* (1985),⁶ textos estos que reincorporan algunas de las preocupaciones planteadas en la primera novela.

² Cf. S. Weigel, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista alemana*, Barcelona, Icaria, 1986, pp. 69-98. Esta mirada introduce un rodeo, que intenta alejarse de la perspectiva masculina, para instaurar una interpretación feminista, una nueva mirada sobre las obras escritas por las mujeres.

³ M. L. Mendoza, *Con él, conmigo, con nosotros tres*, 2a. ed., México, Joaquín Mortiz, 1971 (Nueva Narrativa Hispánica), en adelante se citará en el texto entre paréntesis el número de la página correspondiente a esta edición.

⁴ M. L. Mendoza, *La O por lo redondo*, selección y pról. de E. Domínguez Aragonés, México, Grijalbo, 1971.

⁵ M. L. Mendoza ¡*Oiga usted!*, México, Samo, 1973.

⁶ M. L. Mendoza, *De Ausencia*, México, Joaquín Mortiz, 1974, con una reedición en México, SEP, 1986 (Lecturas Mexicanas, 23); *El perro de la escribana*, México, Joaquín Mortiz, 1982 y *Ojos de papel volando*, México, Joaquín Mortiz, 1985.

Con él, conmigo, con nosotros tres constituye un texto que intriga y nos intriga desde diversos ángulos. Recibió el premio “Magda Donato” en 1972, y en estos veintidós años de vida “pública” ha sido enclaustrado en los anaqueles de los “relatos sobre el 68”, junto con sus ya famosos coetáneos: *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska y *Los días y los años* (1971) de Luis González de Alba,⁷ entre otros.

Si bien el texto de M. L. Mendoza se abre hacia esa preocupación por relatar los sucesos de 1968, sobre todo en “Tinieblas tlatelolca”, plantea también otra serie de cuestiones que importa analizar desde una óptica feminista. El texto nos propone rupturas al canon que resultan significativas, si las vinculamos a los niveles extratextuales, a los factores sociales que sirvieron como texto generador en la producción de esta novela.

PRIMERA RUPTURA: EL GÉNERO LITERARIO

Con él, conmigo, con nosotros tres no se presenta simplemente como una novela, sino como una *cronovela*, un cruce entre dos géneros convergentes: la novela y la crónica. La novela nos remite al dominio de la ficción, aunque no excluye la intromisión de lo testimonial, como lo ha demostrado el desarrollo de este género literario. La crónica, por su parte, se centra en el relato de los sucesos —generalmente tomado de la realidad— por el orden que ocupan en el tiempo. Orden y tiempo cimientan las dos reglas que gravitan en torno a la crónica.

Al reunir M. L. Mendoza los dos términos, genera un vocablo novedoso: la *cronovela* que nos remite a la raíz, al dios Cronos de los griegos, que encarna la concepción del tiempo desde una paternidad criminal,⁸ y nos hace pensar en la relevación del factor *tiempo ordenado* o bien *orden en el tiempo* para el rescate de las series de acontecimientos que importan en el relato, por una parte, los sucesos

⁷ E. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1971 y L. González de Alba, *Los días y los años*, México, Era, 1971.

⁸ En tanto Cronos devora a sus hijos (Hestia, Démeter, Hera, Hades y, en algunas versiones a Poseidón) con tal de no perder el poder, según se le había profetizado.

de 1968 y, por otra, los avatares de la familia de la narradora protagonista: Delfina Zebadúa Latino. Sin embargo, en la *cronovela* de M. L. Mendoza el orden en el tiempo ha sido fracturado, ha dejado de tener relevancia. Así, tanto el epígrafe del texto: “La crónica quema al santo;/la novela no lo alumbrá”, como la mención del revés de la crónica: “sin nada que contar para que la crónica sea novela o al revés volteado” (p. 48) representan indicios de la búsqueda de una brecha entre los géneros y subgéneros literarios, entre la ficción y lo periodístico, para generar un espacio en el que la verdad tenga posibilidades de ser dicha, de ser escrita, con la sospecha de que ésta es una tarea en la que resulta difícil hacer luz. Entre el quemar y el no alumbrar se perfilan la destrucción o el ocultamiento de la verdad.

Se cuenta desde una perspectiva en la que los hechos ya han ocurrido, cuando ya que están consumados, seis meses después (p. 48). Se sabe el qué y el dónde, pero se ignoran muchas otras cuestiones en torno a los sucesos de 1968. Aún hoy en día, veinticinco años después, se pugna por el esclarecimiento de aquello que condujo a la matanza.⁹ Pero en la novela, el relato se arma desde el pretérito imperfecto y el pluscuamperfecto: “La sangre [...] provocaba náusea. Había quedado allí en cinco rayas de la mano...” (p. 11). Esta combinación temporal crea la sensación de una continuidad, de un presente que se alarga desde el pasado y que, a pesar de ser un tiempo concluido, persiste en la memoria de la narradora como si aun estuviera ocurriendo en un presente siniestro. De esta forma, la causalidad —el antes, el ahora y el después— pierde sus márgenes de reconocimiento para recurrir en la repetición, donde todo confluye.

En la otra serie de sucesos, los familiares, tampoco importa constituir una secuencia fundada en la ley, es decir, en la genealogía patrilínea, sino que se establece —a partir del padre de la narradora— un excursus por las ramas matrilineales, ya que la abuela paterna representa el punto de arranque en el relato familiar: los

⁹ Se crea la Comisión de la Verdad, cf. “Aclarar momentos oscuros”, *Informe especial*, suplemento de *El Financiero*, 2 de octubre de 1993, p. 65; en tanto la Secretaría de la Defensa Nacional publica un film de diez minutos sobre la versión oficial de los hechos en un noticiero del 23 de diciembre de 1993, donde el ejército resultaba la víctima de una agresión.

Albarrán. Se genera así una suerte de círculos concéntricos, donde la narradora funge como centro, y entre tres guerras y tres culturas (suma de lo histórico temporal y lo espacial) se intentará recapitular la vida y muerte de algunos miembros de la familia: la abuela, Altagracia Albarrán de Zebadúa; la prima, Natividad, hija del incesto entre Leodegario y la prima Eduwiges Albarrán; el primo Juan Ruvalcaba Zebadúa, que muere en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968; la historia del padre, Manuel Zebadúa Albarrán; los recuerdos de la narradora, Delfina, descentrados por el uso de la segunda persona del singular: “Tú también estás cansada igual que la abuela” (p. 135), para culminar en la remembranza de la familia materna de la narradora y la vuelta al 2 de octubre de 1968, cuando se reúnen los círculos temporales y parecen tocarse los géneros literarios: crónica de la historia de México, crónica de una familia mexicana; novela sobre los acontecimientos de 1968, novela familiar a partir de los Albarranes, inventados a través de los recuerdos de una narradora, interpelada por la autora implícita.

Tiempo y orden han sucumbido al embate de la narrativa de M. L. Mendoza.¹⁰ De los géneros no ha quedado nada, sino el fluctuar de unos a otros en el propósito de recuperar la verdad, con el convencimiento de que no es posible asirla.

SEGUNDA RUPTURA: LA FAMILIA

En otro intento por establecer una ruptura profunda, se introduce en el texto el relato sobre la quiebra de una institución inveterada: la familia.

La narradora se enfrenta a una ceremonia de *apofrades*, en tanto los muertos regresan para habitar sus antiguos espacios.¹¹

¹⁰ Esta interpretación se opone a la crítica de la novela que hace Rosario Castellanos “María Luisa Mendoza: el lenguaje como instrumento”, en *Mujer que sabe latín*, México, SEP, 1973, Sepsetentas: “La narradora [...] se va convirtiendo en la misma substancia con la que trabaja: en memoria de sí misma, en *temporalidad ordenada y definida, en lenguaje*” (p. 169, el énfasis es mío).

¹¹ El término *apofrades* fue reelaborado por el teórico Harold Bloom para denominar el encuentro entre el escritor y sus precursores, de donde se desprende también una especie de *apofrades* proyectiva, en la que los artistas crean a sus

Mientras se lleva a cabo la balacera en la plaza de Tlatelolco, en el relato se origina un corte espacial entre el arriba y el abajo. Abajo, en la plaza, la sangre corre, mueren los jóvenes, los padres buscan a sus hijos, los soldados disparan; así, la noche se apodera de los cadáveres y los heridos. Arriba, en el cuarto de no planchar —negación de las tareas domésticas— la narradora yace en el suelo, como si fuera un cuerpo derribado en la plaza. Antes, ella había intentado ver a través de la ventana y un proyectil descascara el techo: "...y siento cómo me baño en nieve, en granizo, en lluvia, en yeso y no estoy herida y el cuadro de Gironella agujereado y todo vuelve a quedar en silencio" (p. 14). La violencia en el exterior, genera un temor expectante en el interior de la narradora: "Y yo me quiero morir ahí adentro del cuarto de no estar" (p. 15). En esa actitud inmóvil, la narradora es mirada por los retratos de sus parientes (p. 23): su sangre, lo que se manifiesta como el vínculo con la otra sangre, la que fluye sobre las piedras de la plaza. Se convoca a los muertos a la celebración de un *apofrades*.

La división espacial proyecta una separación entre los ámbitos público y privado. En la plaza se ponen en juego la Historia, la vida y la verdad. En el cuarto del multifamiliar se pone en marcha el esfuerzo de la memoria, que recupera a los muertos por medio de la intrahistoria, por el camino de la "mentira": "porque todo lo que yo pueda decir no será verdad" (p. 111), ya que el recuerdo se construye con las voces de otros y no con los elementos de la experiencia de la narradora. Al mirar de reojo la fotografía, Delfina puede imaginar el pasado familiar y, en ese viaje a lo clausurado y acabado, encuentra la fuente de su resistencia frente a un presente que ella no entiende y no puede combatir. Se mira en el cuadro familiar como en un espejo, para poder reconocer sus propios rasgos reflejados en los rasgos de los otros, en los miedos de los otros, en la violencia y la sangre de los otros. La historia familiar apunta hacia un final, ya que se trata de la historia de una familia en vías de desaparición.

El relato queda centrado en la figura paterna y su familia. La estructura novelística se rige por el paso aparente de la barbarie

precursores, a la manera de Borges, cf. H. Bloom, *La angustia de las influencias*, 2a. ed., Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 163-182.

a la civilización, de la guerra a la cultura. Tres Guerras en Guajuato constituye el espacio de la abuela paterna, la madre del padre. Ella, después de tener doce hijos, decide oponerse y clausurar su maternidad: “nada más que ahora sí ya me cansé, estoy harta, no quiero un hijo más... cerraré las piernas para que no salga, que no venga uno más a llenar de llantos un cuarto más de la casa de Tres Guerras...” (p. 69). La historia de la abuela Altagracia se relata como una guerra en contra del abuelo. El vencedor de esta batalla resulta él: “Tú y yo ganamos dos guerras [dice él] venciéndonos. Pero la tercera fue la mía, la dorada...” (p. 65). Altagracia se afirma a sí misma a través de la negación que la conduce a la muerte.

Delfina, a su vez, se define por oposición a Natividad, su prima hermana. En el transcurso de la “segunda guerra”, la prima está a punto de morir, lo que invalida su nombre. Natividad es la hija del incesto del tío Leodegario con la prima Eduwiges. Todo el ardor y la pasión de los primos cimienta la “herencia del terror y la sífilis” (p. 77) que se manifiesta en el cuerpo defectuoso de Natividad, quien deforme y en una silla de ruedas ansía ser como Delfina: “tú eres yo y yo soy tú...” (p. 84). La pérdida de la posibilidad del amor para la familia Zebadúa Albarrán se refleja en la pérdida de las riquezas materiales, en la pérdida del espacio: “perdieron la casa grande, todo se lo llevó el carajo” (*idem*). La narradora debe reiniciar la búsqueda en otro círculo familiar.

La “tercera guerra” la emprende un personaje masculino, el primo Juan Ruvalcaba Zebadúa. Con su muerte en la plaza de Tlatelolco el 2 de octubre, Juan clausura la opción de una lucha política abierta. El relato no ofrece las disquisiciones del personaje en torno a una toma de conciencia política, sino que aborda los detalles de su vida amorosa: el rechazo que sufre por parte de Lucía, y la aceptación por la de Socorro. En la muerte del primo de Delfina, en el espacio de la plaza, mientras ella sucumbe al rito de *apofrades*, queda resumido el destino de todos los jóvenes que murieron esa noche en Tlatelolco; en una metonimia significativa, el texto nos transmite el encuentro con la muerte de cada uno y una de los que reclinaron sus cabezas “en las losas sangrientas de la plaza” (p. 107).

Una vez terminadas las “tres guerras”, se efectúa en el texto el salto hacia la “cultura”. Apenas una hoja en blanco separa las dos

secciones de la *cronovela*; sin embargo, en ese silencio de la hoja huera se apunta la transición de los dominios de la abuela pater-na (Tres Guerras) a la esfera de influencia del padre de la narradora. Con un silencio, M. L. Mendoza nos ha resumido la entrada en la ley patriarcal como la llegada de la estirpe a la cultura. Después vendrá la historia del padre.

En este punto, conviene plantear el enigma del título como un elemento guía en el texto: *Con él, conmigo, con nosotros tres*, que es una cita del poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza, tomada de un pasaje donde el poeta alude a la inteligencia como “soledad en llamas” para destacarla después como “páramo de espejos”. En el texto de M. L. Mendoza, este elemento especular funciona en tanto todos los miembros de la familia de Delfina confluyen en el espejo de la sangre, de la muerte.

Las tres “culturas”, que encierran la ironía sobre la ensangren-tada plaza de las Tres Culturas, muestran entonces el paso de una figura divina, Él, corporeizada en el padre de la narradora, a la figura del Yo, que adquiere cuerpo y nombre —Delfina Zebadúa Latino— ya hacia el final de texto (p. 170), para madurar y morir, con el objeto de poder ser otra. El elemento *con nosotros tres* guarda el enigma del texto, ya que ese tercero o tercera excluidos son intercambiables. Y tres son las mejores opciones para llenar ese hueco de significado: los casi ausentes en el relato familiar, porque su presencia atenta en contra de la cordura y la linealidad de los parentescos. En primer lugar tenemos la figura materna —Angustias Latino Ceballos— que entra en la familia con un derrumbe, ya que la azotea de su casa se cae, porque ella planta allí un jardín: ella es la soñadora. Este personaje queda silenciado. Por otra parte, podemos señalar como el tercero, al amado de Delfina, quien no recibe nombre. Es una presencia amorosa, el objeto del deseo, que acompaña a Delfina durante la terrible noche del 2 de octubre, junto con los perros. En él se vuelca la pasión de la narradora, pero resulta una especie de fantasma que no toma un lugar activo en el relato. Por último, consideremos la figura constituida por el desdoblamiento del Yo, la Otra, con quien Delfina dialoga como con un Tú: “Tú también estas cansada igual que la abuela, la madre de tu padre” (p. 135). Esta figura le sirve para reconstruir la infancia, para mostrar el trayecto que lleva a Delfina a ser una Otra de sí

misma, en el espejo de la familia materna. Delfina decide voluntariamente no tener hijos y culmina así el ciclo familiar en la esterilidad.

Con esta decisión de la narradora protagonista, la familia como institución para el crecimiento de la especie es clausurada. De la familia no queda nada. La herencia genética ha sido anulada. Sólo permanece su huella en una fotografía, donde los rostros y las edades han sido congelados.

TERCERA RUPTURA: LO SOCIAL

La narradora se enfrenta a lo externo mediante toda una serie de trabas que le obstaculizan la mirada. En su actitud yacente, el afuera es representado por lo que vendrá después, por la información que aparecerá en los periódicos y por lo que las voces del pueblo comentarán en torno a los sucesos en Tlatelolco. La narradora describe una situación que no puede ver. En su incapacidad de testimoniar el presente e imaginar el futuro, Delfina vuelve su rostro hacia el pasado, hacia la sangre familiar y de la sociedad, aunque tampoco allí encuentra respuestas para el violento presente en la plaza. Descubre que la guerra siempre estuvo allí, en el dominio de lo público y en el de lo privado, y averigua que la sangre fluye sin parar.

Delfina elige parangonar la vida de la familia Zebadúa Albarrán a los sucesos cruentos de la historia de México. Durante esos momentos, los miembros de la familia se apartan de o se suman a la corriente de los hechos. Entre la multiplicidad de acontecimientos, en el texto se destacan tres fechas: 1871, 1914 y 1968, que corresponden respectivamente a la defensa juarista de la Ciudadela; a los días de la Decena Trágica y la traición de Huerta contra Madero y, por último, a la matanza de jóvenes en Tlatelolco durante el movimiento estudiantil del 68. Las tres fechas coinciden en cuanto son momentos en los que se ponen de manifiesto la traición, la guerra, la muerte y la sangre.

En el primer periodo mencionado, la historia de México funciona como trasfondo de la historia familiar. Los abuelos combaten entre sí en tanto la Ciudadela "humea". El espacio es descrito como si fuera una mujer "quieta, tumbada por los golpes [...] en su lecho

de puta anciana” (pp. 70 y ss). Altagracia y la Ciudadela se sacrifican “en pro de la esterilidad”, ya que sus acciones se resuelven en muerte y negación. Este destino prefigura la tajante decisión de la narradora de renunciar a la maternidad por voluntad propia, como lo había hecho la abuela: “tu abuela, su madre de él, tenía treinta y cuatro años —tú tenías treinta y cuatro años al conocer Europa al descasarte, al alentar y regir y decretar y aceptar no tener hijos, nietos de él...” (p. 150). Aquí, la decisión se enfatiza mediante el uso del polisíndeton. Se despoja a la familia paterna de la posibilidad de continuación, se atenta contra la ley del padre y su derecho a la perduración en el nombre. La Ciudadela sí tiene una secuencia, pues —como bien sabemos— la traición contra Madero y contra la posibilidad de un México democrático se gesta en el interior de la Ciudadela.

Mientras ocurren los ataques contra la población en 1914, el padre de la narradora “se bañaba lo de arriba y lo de abajo, las cruces blancas y rojas iniciaron el ulular” (p. 124). En este momento se unen lo familiar y la historia, dejan de ser dos series desunidas, desvinculadas, para conformar un todo coherente. El padre, que se dedicaba a parrandear con su amigo Teodoro Bustamante en el Gambrinus —cuartel general de Huerta—, y a visitar a su novia Felícitas Irigoyen, cambia su actitud por una de servicio y conmiseración por los heridos: “se aventaron sobre los diez días como si de sus personas dependiera el fuego y el rescoldo” (p. 127). Pero la novia, Felícitas, se dedica a esperar a Manuel mientras borda en un cuarto de planchar: “Felícitas no existió en diez días ni en diez noches, se perdió entre los cuartos cerrados de su casa” (*idem*). La mujer se paraliza frente a un acontecer externo que no asimila. Afuera quedan la balacera, la peste, las hogueras en los vivacs, los muertos y Manuel recogiendo heridos en su fordcito-ambulancia. Adentro, la mujer se pierde: “La encontraron muchas semanas después en los sótanos, enredada en hilos de todos los colores que la habían inmovilizado iparece usted momia en sudario, niña!, le dijo su sirvienta” (*idem*).

Se anuncia un destino diferente para México, bajo el mando de Huerta, y también en lo familiar para Manuel Zebadúa, quien regresa a Guanajuato y se casa con otra mujer, Angustias Latino, la plantadora de violetas. De la pareja nacerá Delfina.

De nueva cuenta, esta forma de tomar conciencia y participar en los acontecimientos de la sociedad mexicana nos anticipa lo que vendrá en 1968. La separación masculino-femenino persistirá en la noche del 2 de octubre. Juan Ruvalcaba se encuentra abajo en el terror de la matanza y Delfina, arriba, inmóvil como Felicitas, espera el amanecer. Sin embargo, de una etapa a la otra algunos elementos se han modificado. El espacio se ha transformado, el cuarto es de no planchar, y la narradora protagonista posee un proyecto de vida propia, con sus decisiones de escribir, no parir, amar y lo más importante: denunciar aquello que no pudo detener, lo que ocurrió en la plaza. Esa voluntad de denuncia marcará la diferencia entre el estar allí frente a la familia, sin inquirir sobre los lazos que atan las generaciones, y una conciencia de que ha iniciado un proceso de maduración, que se elabora en el hilo textual como la muerte, acompañada por la "gentedad". Empezará entonces una nueva etapa para México, salida de la muerte y de la comprensión de un proceso familiar que se entrevera con la historia. Las dos series ya no podrán separarse, ya que no habrá compartimentos estancos para la familia y lo social; serán así una misma historia.

De la individualidad no nos resta nada: "Delfina Zebadúa Latino empieza a madurar en mitad de la sala. Verdad que ya se murió" (p. 185). La huella que persiste es la sangre, que lo impregna todo en el texto, desde la cortada en el juego infantil, la muerte de los perros, el devenir familiar con su vínculo en la sangre menstrual y la del parto, la sangre en la Ciudadela, hasta brotar incontenible entre las piedras de esa plaza y que ha "aplazado" la cultura, para dar pie a una cultura de la denuncia.

OTRA TRASGRESIÓN: LA ESCRITURA

"Tan peculiar, tan propio de ella, que aunque apareciera sin firma se reconocería"¹² escribe, con razón, Rosario Castellanos sobre el estilo de M. L. Mendoza. Y no se equivoca, pues la escritura de esta autora brota de la oralidad que la caracteriza. Asimismo, y en el

¹² R. Castellanos, art. cit., p. 167.

sentido de señalar esta peculiaridad estilística, Martha Robles observa que M. L. Mendoza “tuerce el barroquismo selvático de su pueblo imaginado para recrear un objeto amoroso: la fantasía lingüística”.¹³ Esta escritura, marcada por la extrañeza para los lectores y, simultáneamente, como un objeto que la autora se ha apropiado, traza la mayor fractura en el texto, en tanto establece una desvinculación entre la historia y lo dicho, entre los acontecimientos y lo narrado; es decir, atenta en contra de los principios canónicos al narrar varios episodios trágicos de la vida mexicana, y en especial el horror de la noche del 2 de octubre de 68, con un estilo lúdico que se desparrama en enumeraciones caóticas, juegos verbales, sinonimias que se acercan al albur, descripciones irreverentes, invenciones léxicas, etcétera; en fin, una fiesta del lenguaje. Esa contraposición entre el juego lingüístico y la muerte nos conduce a pensar que, en el texto, se libra otra batalla más: en contra del falso acuerdo entre realidad y explicación histórica (crónica); en contra también del principio que afirma que fondo y forma se hermanan para volver claro lo que no lo es: la sangre.

La trasgresión se opera al trivializar, aparentemente, un asunto que los lectores sólo pueden abordar desde una perspectiva trágica. Sin embargo, la no correspondencia entre el asunto y la escritura logra hacer más profundo el abismo de la significación, en cuanto a la posibilidad de generación de un discurso neutro que diera cuenta de los hechos y explicara el acontecimiento histórico. El relato abandona esa posibilidad. La escritura subvierte y burla un condicionamiento estilístico, porque así la autora implícita enfrenta el peligro del vacío después de la muerte y la sangre como un *horror vacui* y a ello opone un *horror pleni*,¹⁴ el de la profusión lingüística, que intenta restañar las heridas por donde mana una sangre incontrolable, un furor incontenido. Con palabras se llena el cuarto de no planchar, con palabras se cubre la plaza como un lienzo mortuorio y con palabras se estructura la historia de la narradora protagonista.

¹³ M. Robles, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, t. I, México, UNAM, 1985, p. 327.

¹⁴ Cf. G. Dorfles, *El intervalo perdido*, Barcelona, Lumen, 1980, donde Dorfles afirma que el *horror vacui* debe ser sustituido por un *horror pleni* (pp. 29-32).

Delfina encarna el deseo de la escritura y la imposibilidad de escribir, como lo reflexiona metida en la tina de baño:

acá tú quieres escribir un libro que cuente cosas importantes de los demás y no sabes ni por dónde empezar con tus tantos personajes aniquilados y tu vida de soledades desde quién sabe cuántas generaciones atrás, allá atrás en las paredes de cántaros de los corredores de la casa de Tres Guerras... (p. 136).

La negación de la escritura, el libro no hallado, la historia no contada se contradicen en el fluir del texto que la mirada lectora abarca. El querer decir se resuelve en una narración que implica la imposibilidad de relatar y la negación de la historia. La superposición de palabras genera una lectura que se enfrenta a un lenguaje que se desnaturaliza, al reunir lo provinciano guanajuatense, el coloquialismo, lo literario anacrónico, lo novedoso y lo inventado. Toda esta construcción-destrucción lingüística muestra, por una parte, el proceso de un modelo que se rompe, y por otra, la generación de un nuevo evento que circula en la linfa lingüística mexicana para regenerarla. No hay un fenómeno de herencia sino uno de regeneración a nivel textual. Los modelos han sido negados para hacer brotar un nuevo lenguaje.

Ya casi al final de la *cronovela*, Delfina pierde en la nevería Chantilly, durante una entrevista a un japonés “al que no le entendió ni jota”, la última herencia que le había tocado en suerte: “un prendedor simulando la última hoja del otoño, repujado de brillantes y rubíes” (p. 176), con lo que se cumple la desaparición de la herencia de bienes materiales, que ya se preludiaba: “De Albarrana no te toca ni el recuerdo...” (p. 81) y se devela el secreto que el apellido encierra, porque Albarrana significa aquella que no tiene casa; Delfina lo ha perdido todo y ha transcurrido, en medio de los sucesos de 1968, por un proceso de cambio, que la conduce a la maduración del yo y a la adopción de una identidad, en el terreno de lo individual, y a una conciencia en el plano de lo social, ya que por la vía de la escritura aborda la denuncia. Delfina sacrifica también la continuación del apellido, porque la regeneración será lograda en el lenguaje. Delfina tendrá que morir como personaje en medio de un acto de *apofrades* para vivir como mujer.

LOS REFLEJOS DEL TIEMPO EN EL LENGUAJE: LA NARRATIVA DE MARÍA LUISA MENDOZA

MARÍA DOLORES BOLÍVAR
University of California, San Diego

En la novela *De Ausencia* de María Luisa Mendoza* parece como si el texto se presentara urdido a partir de dos dimensiones o mundos extratextuales: el visual y el auditivo. Y estas dos dimensiones pueden ser captadas a través de una búsqueda entre espejos y reflejos que se desarrolla en una narrativa cuyas voces, femeninas todas, abarcan desde la intimidad del ser de la mujer, hasta su acción social por la que las mujeres del texto construyen su existencia evadiéndose a los designios del control masculino, que es un control que nos muestra a través de las memorias fálicas de los personajes de la novela.

En la narrativa de Mendoza, da la impresión que los recuerdos dependen de una lectura que va más allá del texto, hacia la memoria de los espacios sensitivos y visuales que exceden las capacidades del lenguaje y que invitan a pensar en todos esos aspectos de la vida que no cuajaron ni en los textos, ni en los espacios discursivos de la nación —el *locus*— que constituye su presente, en contraste con su pasado de paz provinciana al que no había alcanzado la modernidad —la existencia mítica de una paz iniciática, acuosa, semejante a la limpidez azul del cielo. Por ello, baso mi estudio de este texto en la imagen imponente de un zepelín que atraviesa ese cielo, dominándolo. En su enormidad “existencial” (pero breve) el zepelín es un “dinosaurio moderno”, el invento frustrado

* Ma. Luisa Mendoza, *De Ausencia*, SEP, México, 1986, 212 pp. (Lecturas mexicanas, 23). En adelante se citarán las referencias a esta obra, con el número de la página entre paréntesis.

del siglo: sueño fálico de dominio del espacio —pretencioso y falaz— que no logró burlar las trampas del temporal. Traspuesto al tiempo de la novela, ¿cuántas mujeres —vestidas y alborotadas— se habrán quedado esperando la llegada del zepelín que las transportaría por mundos de sueños y libertades?

El texto de Mendoza muestra impresiones (anti)freudianas. La existencia cóncava de la mujer es como un espejo que contiene las imágenes fálicas que dominan nuestros espacios visuales, devolviéndonos la imagen del erotismo que, casualmente, se da cita en la estación, para asistir a la llegada del ferrocarril y del personaje masculino que la modernidad le endilga a la muchacha provinciana del relato. Pero el zepelín ejerce una influencia ciega en el cielo por el que transita torpe y desorientado; al igual que su minúsculo modelo penetra el universo de lo femenino sin mirar y es como el placer burdo de un hombre hambriento cuyo instrumento de dominio no tiene ojos, ni oídos, ni recuerdos. Como las impresiones (anti)freudianas de Mendoza sirven de hilazón a su narrativa, propongo una lectura del texto que contemple la fuerza visual del mismo, su efectiva incursión en los terrenos de la imaginaria que recuperan para el lector la presencia modernizante de quien acude a la estación a presenciar la llegada del ferrocarril a nuestro tiempo. En cierto modo esta noción del placer visual, sobre cuya base se define la posición del género en la sociedad decimonónica del marco contextual de la novela, que es una ciudad minera penetrada por la modernidad, nos permite aludir a un texto clásico de la crítica feminista en Estados Unidos: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de Laura Mulvey.¹ Como en el planteamiento crítico de Mulvey, la sociedad de Mendoza se funda en el principio de la castración de la mujer que se presenta como el *dictum* de una estructura social falocéntrica. Pero se trata de una castración social y no física, a la que es posible trasgredir penetrando en el inconsciente patriarcal y descifrando, así, sus claves.

¹ Véase Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” y “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by *Duel in the Sun*”, en *Feminism and Film Theory*, Constance Penley (ed.), Nueva York, Routledge, 1988, pp. 57-79.

En el simbólico femenino de los personajes de Mendoza el recuerdo del hombre se sintetiza en un recuerdo acuoso —un profuso chorro de orín— que va a dar, en la memoria de la niña Ausencia, con las aguas del vientre de la madre. Para Mendoza, como para Mulvey, la destrucción del placer visual es la puerta de salida hacia una existencia *de mujer* que desafíe a *lo femenino*. De las imágenes silentes y los roles pasivos, hacia una vida de subterfugios y de verdades oblicuas que, sin embargo, tienen por objeto experimentar el placer con la convicción de que se puede desafiar a la costumbre, esa costumbre que “acaba hasta con los amasiatos”, costumbre hecha “del tedio atroz” de una sociedad que muere a fuerza de irse desgastando.

La presencia de imágenes en la novela *De Ausencia* parece resultar, en el nivel del lenguaje, de una práctica recurrente: frases larguísimas plagadas de adjetivos, tan correctamente escritas que uno se extravía entre ellas sin sentirlo. La prosa de “La China” es, desde el primer contacto, una prosa “visual” y “auditiva”, determinada por su extraordinario manejo del lenguaje. Y ese manejo del lenguaje se basa en la verbalización de sensaciones que se dan de manera circular, repetitiva; una prosa aparentemente desprovista de la dinámica de la acción, pero que contraviene las normas de la inmovilidad convencional. El tono ligero de las frases con las que se estructuran las voces de la novela es el de las frases sencillas del diálogo cotidiano, de la charla amena de los salones, del chisme y de la farsa; nada que ver con el romance y sus tonalidades graves. Ausencia es una mujer que habla “por fuera” de las convenciones.

(¿cuánto durará mi piel sin la tercera vencida, en que mañana una vez, hoy mismo al llegar al hotel, se ilustrará con tantas historias vividas, oídas, enredadas en las líneas oscuras que se hundan más bajo la plática y se quedan en las erres o las emes que les rozan, como pescados, y que alguna vez van a amontonarse en la red, coleteando boquiabiertos, ralladores con las escamas necesarias para arrancar a cuchillos la tersura sin tocar la carne muerta, peces de palabras?) (p. 93).

Mendoza expone con un gran sentido de lo multidimensional de la voz y del texto, que es la voz de la narradora —escrita e inscrita en la textualidad que la representa—; pero también es la voz de

los personajes (solamente los personajes femeninos tienen voz y agencialidad en el texto) y de narradora y personajes en la medida en que todos se confunden con la realidad finisecular de la que emergen.

Texto y contexto se nos revelan a partir de una variedad de “flashes” que captan y nos muestran la realidad desde distintos ángulos. A partir del primer contacto con el texto adivinamos que hay planos —reales e imaginarios—; los planos de la historia que se acumulan, entremezclándose, con los planos de “los cuentos” —al estilo de *Las mil y una noches*—, de los que se nutre la imaginación liberadora del personaje protagonista: Ausencia. Cada proyección emanada de un espejo accede a la textualidad mediante la revelación de un avatar en el tiempo que nos permite ver la vida —es la vida provinciana decimonónica— que transcurre a las escondidas, monótona y repetida. Y cada proyección es un reflejo desde el que el tiempo fluye al margen del tiempo cronológico. Las referencias a ambos tiempos —el tiempo real y el tiempo cíclico— permiten articular la existencia de la mujer-género a la mujer-social, a la mujer-totalidad o pensamiento que trasciende tiempos y textos. Mientras el tiempo es “un cabrón en primera instancia” —por tanto masculino y violador— que posee dejando “firmas y recordaderas por todos lados” (p. 59), la ciudad es “libre y soberana, contante y sonante”. La ciudad sufre “condiciones de hundimiento”, penetraciones que la forjan a base de “agujeros” de los que “iban brotando los tallos de las nuevas casonas y templados templos de buen temple, sanatorios, cuevarios para recogidas y enfermos mentales...” (p. 59). La penetración del tiempo en la ciudad es como el taladro del progreso, un pene eyaculador que inunda a la tierra de aguas blancas y de aguas negras. Hoyos, cuarteaduras, hendiduras, túneles, sirven para que se efectúe esta existencia de penetración/eyaculación constante entre el tiempo y la tierra, entre el discurso y la memoria. A la ciudad minera la penetra el ferrocarril del “progreso”, y a su cielo —que evoca el sueño o la ensoñación— lo penetra un enorme zepelín.

La novela toda se nos presenta como una meditación y burla en lo que respecta al papel secundario que desempeña la mujer en el tiempo de la novela; viajando por el mundo y por la vida en el interior de un zepelín gigantesco que surca el cielo penetrándolo

(violándolo) a base de torpes movimientos mecánicos y, por lo tanto, irracionales. Las referencias a la penetración aluden a elementos fálicos y convergen a una historia de sexo, sin amor, que define el devenir de *la señorita Ausencia*: el tren que penetra el camino recién inaugurado; el zepelín que, fijo en su memoria, surca el cielo. En ambas analogías a la penetración fálica, la autora hace alusión a espacios que se oponen: mientras el globo es “una alucinante máquina del diablo”, el cielo, es un cielo “sin respuesta, frígido, homosexual”. Y la novela es un romance sin romance, una trama cuyas contradicciones rompen con las estrategias que definen a la narrativa de la novela romántica, que son las estrategias del matrimonio, de la familia, del Estado. Ausencia rompe con todas ellas al trasgredir la dinámica de su existencia anodina. El erotismo es para ella movimiento, que no congelamiento y sumisión. El crimen pasional es un crimen que ocurre impune; la venganza de Ausencia por el anhelo de amor/honor que no se cumple.

La pasividad y la casualidad, si recurrimos nuevamente a la conceptualización básica del mundo en términos (anti)freudianos, como lo hace Mulvey, nos vuelve la mirada hacia los dos extremos que forjan la identidad masculina: La internalización del otro parte de la separación del mundo en dos hemisferios eróticos —*scopophilia*— y la forja del ego se basa en un acto de individualismo narcisista que le distingue *del otro* —*antropomorphia*.² Si en función del erotismo egocéntrico masculino, la mujer es solamente “placer visual”, por virtud del narcisismo antropomórfico el hombre se convierte en el sujeto dominante. Sólo que en la novela de Mendoza, Ausencia convierte al hombre en objeto exhibicionista e internaliza el placer como un arma irreverente que rompe con la normalidad de la vida apacible del pueblo, de su casa paterna (en la que casualmente es la madre el personaje ausente), y destituye al hombre como dador de placer y de poder ejerciendo, bajo la máscara del simulacró, una vida “de lujos insensatos” (p. 97). Esos lujos nos refieren a la libertad con la que Ausencia vive su propia vida, en el interior de sus espacios privados, pero también hacia afuera, en los espacios públicos, puesto que nunca se casa y, por lo

² *Ibid.*, p. 65.

tanto, nunca renuncia al *modus vivendi* clandestino, oculto, marginal, que por su propia voluntad fabrica para sí.

Dorothy Wellum, contraparte de Ausencia en tanto que esposa burlada de D.H. Haller, tampoco se ciñe a los patrones freudianos del placer visual. En su existencia puritana de cónyuge abandonada, vive el refugio del silencio y del olvido. Como señala Rachel Blau du Plessis en su libro *Writing beyond the ending* la estructura del romance se pone a prueba y pierde cuando se dismantelan las estrategias narrativas/ideológicas que determinan para las mujeres los roles del amor o de la muerte.³ Construida a partir de un romance decimonónico, la trama *De Ausencia* no se resuelve desde las convenciones de lo literario o de lo social.

De Ausencia es la historia no dicha de una mujer cuyas alternativas de ascenso y de integración a la sociedad no se definen ni se negocian sobre la base de las estructuras ideológicas de su siglo. Marcada por la ausencia de su madre, Ausencia anda en busca de sí misma y no de la legitimidad adjudicable por el hallazgo del príncipe azul —como en los cuentos—: “Si mi padre me viera, se volvería loco de amor por mí. Si yo fuera hombre, me gustaría hacerme el amor a mí misma [...] pero tendría que ser mujer y de eso estoy hasta el copete” (p. 23).

En la novela, la experiencia de Ausencia es negociación entre erotismo y soledad, ya que el matrimonio no es un desenlace posible para los amores con D.H. Haller, esposo de Dorothy, o con Macedonio Llamas, amante alterno y cómplice de Ausencia —“Ausencia y sombrilla [...] compañeras alcahuetas la una de la otra vestidas como hermanas: de muaré color Duvivier” (p. 20). El final de esa negociación se representa en el desastre de una embarcación que está a punto de hundirse y que queda recluida en el interior de un largo paréntesis:

S.O.S. [...]¿en dónde mis macetas con los ombligos enterrados de los hijos que no tuve?, ¿en dónde la oleosa glicerina para los labios que mordía, aquellos domingos de Arabia, concisa en calicó y cabeza de indio?, ¿en dónde mi vida que sube al cerro y se descuacharranga por

³ Rachel Blau du Plessis, *Writing beyond the ending*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 3.

la mina, hasta abajo, hasta en donde nada más hay agua del fondo del mundo?, ¿en dónde, por Dios, Daher? (p. 209).

Como en el principio de su vida que “inició [...] a las aguan-das” (p. 33) y que vivió entre inundaciones y eyaculaciones, el final es un gran hundimiento contra el que ni siquiera Dios habría debido poder...

Si en un momento inicial la lógica interna de la novela asume que Ausencia Bautista es víctima y victimaria de un crimen pasional, la estrategia narrativa hace que este personaje escape a la dicotomía de la inocente y de la culpable, sustrayéndola de la vida cotidiana en la medida en que su vida se convierte en un derroche de mentiras “fuera del tiempo”. Pero esas mentiras la convierten, de igual modo, en la falsa heroína de una trama sin héroes, o más bien de héroes que se tornan ausencia toda vez que nuestra protagonista se desvanece, haciendo que con ella se esfume el *leitmotiv* de lo erótico en el que se sustenta la trama del *voyeur* y de su bello objeto sexual. En su final, la novela acude al subconsciente y al séptimo lago que es la última puerta de la existencia atemporal en los reflejos de su memoria. Destruído el fetiche del objeto visual, los hombres sufren de la castración última y definitiva. Imposibilitados para verse o para ver a sus iguales, zozobran ciegos y torpes, como las naves modernas, mientras que las mujeres perviven en una existencia primaria acuosa capaz de buscarse a sí mismas, de mirarse en un interminable ciclo de espejos, de lagos, de reflejos y de tiempos.

MARGO GLANTZ (1930)

LA ESCRITURA FRAGMENTARIA

NORA PASTERNAK

PIEM, El Colegio de México, ITAM

LOS AÑOS DE FORMACIÓN

Margo Glantz nació en 1930, en México, en el seno de una familia de origen judío ruso. Se recuerda a sí misma* como una niña tímida que devoraba libros, una niña solitaria y sin amigos, con experiencias negativas de la escuela primaria y con dificultades para relacionarse con los otros niños: “Mi vida tenía más que ver con la lectura que con la vida”. La lista de esas lecturas de infancia contiene textos y autores muy variados: Julio Verne, Eugenio Sue, las novelas de Delly, *Rocambole*, Dumas, las novelas detectivescas publicadas en la colección del Séptimo Círculo, dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Roberto Arlt, etcétera. También de esos tiempos Margo recuerda la revista argentina para niños *Billiken*, que era recibida en su casa junto con el “Suplemento Cultural” de los domingos del diario *La Nación* de Buenos Aires y la revista *Sur*.

Una gran parte de las novelas leídas en esos años reforzaron en ella el sentimiento contradictorio de no pertenecer del todo a su familia y la prepararon para un destino de “rebelde”, confirmado en cierto modo por los “casamientos fuera de la tribu”:

Siempre me ha asombrado esta familiaridad que tengo con el niño expósito y nunca me la he acabado de explicar con exactitud. A veces pienso que fue simplemente una de esas casas múltiples en las que pasé mi infancia y que estaba situada en Niño Perdido 13. Otras, pienso

* Cuando las citas no lleven referencia es porque han sido extraídas de una entrevista personal con Margo Glantz que la autora de este trabajo, con la colaboración de Liliána Gómez, grabó en junio de 1985.

que era por el color de mi pelo, negro o castaño oscuro y todas mis hermanas (tres más) lo tenían siempre rubio. Tampoco tenía los ojos claros y mi hermana Susana los tenía azules (y los sigue teniendo) y para conservar el color claro de su pelo mis hermanas usaban siempre jabón de manzanilla. Yo tenía el pelo rizado como negra o como borrego y por ello siempre me asociaban con la oveja negra de la fábula (no la de Monterroso sino la de la Biblia). Quizás haya oído muchas veces la voz de mi hermana gritando que yo no era hija de mis padres y su petición perpetua de que me echaran a la basura, pero esa sensación y esos gritos los han oído muchos hijos cuando son hermanos segundones y ya existe una explicación freudiana.

Esta necesidad de explicarme el origen se ha recrudecido la última semana en que acompañé a mi hija Renata a ver *Remi*, una película de folletín japonés hecha para el consumo occidental, que reproduce las condiciones de producción de la novela comercial que industrializa-ron Eugenio Sue, Alejandro Dumas y Ponson du Terrail. Conmoción que se centuplica por la conmoción que le produce a Renata que, por lo demás, es absolutamente hija legítima.¹

En Margo Glantz es evidente esta relación entre libros y sentimientos y es muy constante en su vida; en cierta forma se trata de un mecanismo generador de sus textos. En *Las genealogías*, por ejemplo, se encuentra formulada de una manera característica: “Muchas veces tengo que acudir a ciertos autores para imaginarme lo que mis padres recuerdan”.²

¹ Margo Glantz, *Las genealogías*, México, Martín Casillas Editores, 1981, pp. 204-205. Es interesante señalar cómo ese sentimiento de ser la “oveja negra” de la familia corresponde al héroe romántico del siglo XIX que los autores mencionados por Margo Glantz contribuyeron a crear. Sue, Dumas, Ponson du Terrail y, por supuesto, Víctor Hugo son los forjadores del héroe solitario adherido a una oscura maldición, que en el comienzo cometió una falta a menudo involuntaria contra la sociedad; y esa falta se convierte en la figura nueva de lo sagrado que se prolonga hasta nuestros días: nacimiento irregular, amor prohibido, contravención de un tabú. No importa que sea inocente respecto a la sociedad; como en los siglos anteriores respecto a los dioses, un inocente acusado equivale a un criminal. Y si quisiéramos buscar antepasados lejanos al héroe del folletín, éstos serían Orestes, Edipo o Prometeo. Margo Glantz conservó siempre el gusto por los folletines y las aventuras “rocambolescas”.

² *Ibid.*, p. 39.

A los 14 años entra en un movimiento sionista juvenil: el Ashomer Azair.³ De allí vienen más lecturas todavía porque el movimiento tenía una biblioteca muy actualizada y la lista se amplía: Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Hemingway, Sherwood Anderson, Borges, Sholem Aleijem, Dos Passos. Por el lado familiar, su acervo se enriquecía con los autores de Europa Central y los escritores rusos que recibía sobre todo de su padre: Dostoyevski y Tolstoi, además de los autores publicados por la “Biblioteca Universal” Shakespeare y la *Orestiada* de Esquilo.

Como consecuencia de la prédica asimilada en el movimiento sionista decide irse a Israel; se escapa de su casa y con varios compañeros va a Cuautitlán a una ajrhará, colonia agrícola colectiva de aprendizaje, para luego ir a trabajar en el campo en Israel. Sin embargo, sus padres la van a buscar con la policía y la aventura termina.

También en esa época asiste a la Preparatoria número 1 en San Ildefonso; para ese momento Margo recuerda que ya tenía muchos amigos y su timidez no le impedía relacionarse con mayor facilidad.

Un personaje, un profesor, juega un papel importante en la preparatoria: el profesor Escalona, que Margo define como “fascista, reaccionario y antisemita”, pero a pesar de eso era alguien que estimulaba en sus alumnos temas inusuales para los trabajos. Uno de ellos está en el origen temprano de la obsesión por la sangre, la crueldad y el encuentro con Georges Bataille: el profesor Escalona propuso a sus alumnos rastrear el tema de la sangre en la tragedia griega y compararla con los aztecas.

A los 17 o 18 años comienza a trabajar como secretaria y ayudante de su padre, que había obtenido un empleo en una organización de ayuda a los judíos desplazados por la guerra. Don Jacobo Glantz viajaba por toda América Latina localizando a las personas que huyeron de Europa a causa de las persecuciones nazis. A propósito de esto Margo dice: “... cada vez que íbamos al aeropuerto a esperarlo (entonces el aeropuerto era sólo un largo jacalón), yo sabía que mi destino era viajero, casi como el de Telé-

³ “Joven guardia” en hebreo. Este movimiento se sitúa a la izquierda de los movimientos sionistas. Sus fuentes de inspiración están en el socialismo marxista y en 1948, año de la fundación del Estado de Israel, proponía que el nuevo país fuera binacional, árabe y judío, para evitar injusticias y conflictos entre ambas comunidades.

maco, que recorrió el universo al revés en busca de la fama de su padre".⁴

La figura paterna es fundamental en la historia de Margo Glantz. Por sí mismo, Jacobo Glantz, escritor, pintor, escultor en sus momentos, fue un personaje sumamente interesante y muy integrado a la vida cultural de México. Su historia, llena de detalles pintorescos y fascinantes, está reconstruida en *Las genealogías*, libros que su hija realiza a partir de recuerdos familiares provocados, grabados y reelaborados en pequeños capítulos, que antes de ser libro aparecieron en el diario *Unomásuno* en 1980 y 1981. Pero lo que nos interesa señalar es el peso de ese padre en la historia de su hija: los primeros libros leídos son los de la biblioteca paterna, un cierto contacto con el mundo exterior, con la cultura judía y con la Biblia también se relacionan con el padre y, sobre todo, el padre está en el origen o en la dificultad de escribir. Sobre este tema volveremos más adelante. Sólo queremos observar aquí que a Margo se le planteó muy agudamente el problema de su identidad, no solamente por su identificación con el héroe (romántico) del folletín, huérfano, expósito, sino por esa diferencia que representa para ella su origen judío:

Siempre he pensado que no hay generación espontánea, que formo parte de una tradición, que me educó en México; pero también hay una cosa biográfica en donde cierta relación con el mundo me viene de la visión de mi padre, y por eso tenía que saber cómo era mi padre de joven, cómo era su genealogía, para entender lo que soy. Entonces, de esa relación entre un mundo que no me corresponde, que no entiendo totalmente, pero que de alguna manera me pertenece, yo he logrado una síntesis, que me hace muy mexicana y completamente distinta.⁵

Margo Glantz se enfrenta a una forma de conciencia problemática bastante común entre los intelectuales judíos de Occidente, sobre todo si lo que los sostiene en su judaísmo no es la religión ni las obligaciones rituales de la vida cotidiana. Es lo que Pierre Vidal

⁴ M. Glantz, *op. cit.*, p. 199.

⁵ "Margo Glantz: antes y después de los naufragios", entrevista de Julio Ortega, 2da. parte, *Sábado*, Suplemento de *Unomásuno*, 2 de febrero de 1985, p. 6.

Naquet, desde Francia, y como si conociera la existencia de *Las genealogías*, define así:

La encuesta sobre el pasado sólo existe en realidad en el presente. Sin duda se puede escribir la historia, y la tradición oral es una de las vías que nos conducen al conocimiento del pasado, pero nuestra generación sólo vive porque nosotros estamos vivos. En particular, la conciencia judía no existe en sí, como una “raíz” que se puede desenterrar. No sobrevive más que mezclada a otras formas de conciencia. Uno no es judío en sí, o ya no lo es más, uno es judío y algo más: francés, trotskista, aficionado al teatro, sionista o antisionista, poco importa. Existen tantas moradas como preguntas...⁶

En ese trabajo como secretaria de su padre, Margo Glantz recuerda otro encuentro importante: el señor Selke, judío alemán que también trabajaba en colaboración con don Jacobo y que trata de iniciar a Margo en la lectura de Proust. Proust la aburre pero queda algo fundamental de la recomendación del amigo alemán: los comentarios que él hace sobre la frase proustiana y su sentido. Más tarde *En busca del tiempo perdido* será leído a la luz de ese temprano comentario, así como también serán asimiladas varias “lecciones” proustianas: la memoria, la nostalgia, las “intermitencias del corazón” y hasta la disolución y desdramatización de la novela que se inicia en ese inmenso texto donde finalmente no ocurre casi nada sino el encuentro de una conciencia con el mundo, experiencia que se vive para culminar en un libro.

Por supuesto que las lecturas siguen, alternando con la ayuda a la sobrevivencia económica de la familia: atender la modesta zapatería de la Calzada México-Tacuba (“Estilos del Centro. Precios de Tacuba”) o de las sucesivas calles en las que se instalan los locales y negocios familiares. Era ese México semicolonial en el que todavía existían los indios tamemes que cargaban en sus espaldas a las niñas para que no se ensuciaran los zapatos al cruzar las calles enlodadas.

⁶ Pierre Vidal Naquet, “Les rescapés du Bund”, *Le Nouvel Observateur*, 17 de febrero de 1983, p. 71.

Un texto de *Las genealogías* evoca esa época de la familia que no debió ser muy fácil, aunque a la distancia aparezca llena de encanto y de símbolos:

Una de las formas poéticas más simples es la repetición. Yo la he vivido siempre. También se usa la enumeración que preside como signo los días de mi infancia. Recorriamos calles y casas, ya casi no las recuerdo. También vivimos en Amsterdam y en Atlixco, esquina con Juanacatlán (ahora discontinuada en esta violencia en contra de los nombres que nos altera la vida). Mis padres conocieron la calle de Capuchinas antes que recibiera el largo y obsoleto nombre de Venustiano Carranza. Yo he vivido varios cambios: el de San Juan de Letrán y el de Niño Perdido, que se llaman ahora profana y llanamente eje vial Lázaro Cárdenas. También conocí la Piedad, llamada ahora Cuauhtémoc. Ojalá que La Merced conserve siempre sus Jesuses y Marías, sus Correos Mayores con Ehden [*sic*] y todo, sus Soledades y Reginas. [...] De 1925 a 1930 mis padres recorren todas las gamas del comercio, aunque mantengan soto capa la tradicional venta de pan. Pero de repente aparece mi tío Volodia y acompaña a mis padres en la operación llamada Apolo, quizás una papelería situada, para variar, en la calle Jesús María o quizás una fábrica de cartón. [...] Hay también un restorán en el pasado, ahora en la calle de Guatemala, frente a la Catedral. [...] También aparecen de pronto algunos peines huérfanos que sirven para peinar a las muñecas, son de acero y pertenecen a alguna tienda o fábrica. [...] En medio, un puesto de refrescos en 16 de septiembre, donde me regalaban unas aguas de mango y de repente una estridencia, el atentado contra mi padre entre metros y más metros de tela de lana. [...] Mi madre pone una zapatería y la dirige.⁷

En 1947 ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras a la licenciatura en letras inglesas. Sus profesores son Jiménez Rueda, Julio Torri, Mejía Sánchez, Alfonso Reyes... No todos son reconocidos como buenos maestros, pero a todos Margo les agradece el haber podido ampliar sus lecturas, el haber conocido nuevos nombres de autores.

Al mismo tiempo, estudia otras dos carreras: historia del arte y además, teatro, temas ambos por los que sentía una especie de pasión, particularmente el teatro. En la Facultad conoce a Tomás Segovia, Rosario Castellanos, Luis Rius, Arturo Souto y a muchos

⁷ M. Glantz, *Las genealogías*, pp. 171, 172 y 175.

otros de los que ella misma señala que se convertirían en una generación sobresaliente en la cultura mexicana.

En 1950 se casa con el doctor Francisco López Cámara, su primer marido.⁸ En 1953, sin haber presentado aún su tesis en letras inglesas, acompaña a su marido con una beca en París que se prolonga hasta 1958, y se complementa con viajes de estudio o investigación a Italia y al Medio Oriente.

Lo importante para destacar de esa época es, en primer lugar, un proyecto de tesis sobre los viajeros franceses al México del siglo XIX: “Por ellos conocí al México del siglo pasado”.⁹

En segundo lugar, Margo señala cuán importantes fueron sus lecturas y las amistades en este periodo europeo. En París sigue con particular interés los artículos de Roland Barthes en la revista *Théâtre Populaire*, asiste a las representaciones de obras de Beckett, Adamov, Ionesco, Brückner, Von Kleist y a las realizaciones del “Théâtre National Populaire”, dirigido en esa época por Jean Vilar y cuya estrella era Gérard Philippe. Además, conoce a Lucien Goldmann y lee por primera vez a Georges Bataille.

Por otra parte, se encuentra con Salvador Elizondo, Víctor Flores Olea, Ricardo Guerra, Gabriel Zaid, Julieta Campos y toda una serie de personajes novelescos o pintorescos que rodean sobre todo a Salvador Elizondo: “De alguna manera todos tuvimos influencia sobre todos”. Asiste también a los cursos del Collège de France y sigue los cursos de historia del arte en el Louvre. En conjunto, el viaje a Europa es considerado por Margo como una época en la que la amistad y la diversión fueron muy intensas.

⁸ El doctor López Cámara es licenciado en derecho por la UNAM y doctor en historia económica y social (1958) por la Universidad de París. Tiene una vasta carrera profesional e intelectual y es autor de numerosos ensayos y libros entre los que se cuentan: *La génesis de la conciencia liberal en México* (1954), *Los fundamentos de la economía mexicana en la época de la Reforma y de la Intervención* (1962), *La concepción sociológica del hombre, la sociedad y el Estado de Marx* (1971), *El desafío de la clase media* (1971-1972), etcétera. Para datos más completos sobre Francisco López Cámara, véase José Rogelio Álvarez (dir.), *Enciclopedia de México*, t. 8, México, Kimberley Klark Ediciones, 1977, p. 135.

⁹ Se reproduce en ella una actitud que otros escritores latinoamericanos comparten y que casi constituye una tradición típica: la lejanía valoriza el paisaje y la historia de la tierra natal.

Al volver a México, a fines de 1958, trabaja ayudando a su marido en la publicación de una revista política, de la que sólo aparecieron cinco números, llamada *El Espectador*, en donde participaban Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea, González Pedrero, Enrique González Casanova, Luis Villoro y Jaime García Terrés entre otros (“todas las esposas ayudábamos allí”).

En 1959, se hace cargo de sus primeros cursos en la preparatoria (la número 4); cursos sobre estética que ella transforma en historia del arte.

En ese momento percibe (“a la tercera clase”) que tiene una vocación particular para la clase, para la exposición oral y un gran éxito entre sus alumnos que aprecian su estilo libre y sus asociaciones insólitas.

Luego vienen clases de literatura mexicana en la Preparatoria número 1, y en abril de 1961 un viaje a Cuba donde es sorprendida por la invasión de Bahía de Cochinos; eso demora su vuelta a México y pierde su puesto en la Preparatoria. De todos modos, vuelve a ser nombrada en la Preparatoria número 5, donde imparte un seminario sobre literatura mexicana. En ese curso, ante un grupo excepcionalmente talentoso de alumnos, concibe la idea de ponerlos a escribir. Los resultados son tan buenos que se decide a hacer una publicación. Con la ayuda de su amigo Huberto Batis, que se ocupa de conseguir la editora y realiza el diseño de la tipografía y la diagramación, Margo Glantz y sus estudiantes publican los resultados del seminario. Entre todos, maestra y alumnos, promueven y venden el libro que se llamó *Medios de confusión*. Al año siguiente, junto con Héctor Azar, que también era maestro de los mismos grupos, realizan una experiencia parecida en un seminario combinado de teatro y literatura; de todo ello surge una nueva publicación titulada *Antología del absurdo*.

A su vez, Héctor Azar invita a Margo Glantz a dar un curso de teatro en la Fundación del Centro Universitario de Teatro, curso que se une a las clases de teatro que ella había comenzado a dar en la Universidad ocupando el puesto de Allan Lewis, su antiguo maestro de teatro.¹⁰

¹⁰ De Allan Lewis fue imposible encontrar una biografía o una huella clara de su paso por México. Pero Margo Glantz cuenta que se trató de un intelectual norteamericano de izquierda instalado en México para escapar al “macartismo” de

De toda esta actividad surge ese primer librito con las aportaciones de los alumnos y su primer artículo publicado sobre el “Teatro de la Preparatoria de Coapa”.

Asimismo, en 1964, se publica *Tennessee Williams y el teatro norteamericano*, primer libro de Margo y que corresponde a su tesis de maestría. Ese mismo año, aparece *Viajes en México* que representa una parte del trabajo realizado en París.

Poco después es nombrada profesora de tiempo completo en la UNAM. Durante esa época Margo Glantz sigue escribiendo artículos y se ocupa de la columna de teatro de la *Revista de la Universidad* durante por lo menos un año (1966), cuando Luis Villoro ejercía la dirección de dicha revista. También en 1966 funda y dirige una revista, *Punto de Partida*, en la que permanece hasta 1970 y donde se publican cuentos, poesías y crítica de los propios estudiantes universitarios.¹¹

En esa misma época fue directora de cultura del Instituto Cultural Mexicano-Israelí, en el que organizó conferencias, mesas redondas y coloquios sobre temas que le interesaban especialmente. Margo recuerda que la actividad de organizar conferencias remplazaba sus deseos de escribir, que “por alguna razón” no se realizaban:

Cientos de libros que he intentado escribir se han convertido en ciclos organizados en el Instituto Cultural Mexicano-Israelí, por ejemplo *Las flores y las bestias*, *Paraíso e infiernos*. Por lo menos se publicarán como ciclos, conservando el nombre que pensé para un libro mío. En fin, creo que mi vocación más definida hasta ahora, lo que más me entusiasma es ser maestra.¹²

Esto es dicho en 1969. Sin embargo, en ese mismo año prologa la antología ya preparada por Siglo XXI, *Narrativa joven de México*. En 1971 aparece otra antología, *Onda y escritura en México*, hecha a

su país y que a su vez fue deportado de México por sus presuntas vinculaciones con huelgas de docentes y de obreros del ferrocarril.

¹¹ Véase el artículo “Punto de partida para una nueva generación. Diálogo con Margo Glantz”, por Margarita García Flores, en Margo Glantz, *Repeticiones (ensayos sobre literatura mexicana)*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1979, pp. 133-140, donde está relatada esta interesantísima experiencia.

¹² *Ibid.*, p. 139.

pedido de Arnaldo Orfila, y en este caso tanto el prólogo como la antología de textos son de Margo Glantz.

Hasta aquí hemos enumerado artículos o ensayos. Durante estos años también escribió poesía y cuentos e incluso comenzó una novela. Algunos de estos textos fueron publicados en la *Revista de la Universidad*, en *El Día*, en *El Corno Emplumado*, pero eran “cosas muy pequeñas, que realmente no me interesaban... sí, me interesaban mucho, pero como que no.. como que no acababa yo de escribir lo que necesitaba escribir”.

Desde el inicio hay una dificultad para escribir: la propia Margo reconoce sus comienzos “tardíos”; comparada con los escritores que se podrían considerar de su generación ella señala que comenzó mucho más tarde: “Cuando me preguntan de qué generación soy, digo que soy de los más jovencitos, y se echan a reír; pero empecé a escribir más o menos tarde y con el tipo de ficción que hago me siento como de 25 años.”¹³ Al mismo tiempo, el convencimiento y la “vocación” estaban presentes desde mucho antes: “Yo tenía la idea de que iba a escribir algún día, pero como una especie de sueño de infancia porque mi padre era escritor.” En realidad la primera dificultad viene de la figura paterna, del hecho de ocupar el lugar del padre-poeta. Margo reconoce como proceso clave para superar esa suplantación o el peso de la figura paterna, el psicoanálisis que realizó con la analista argentina Gilberte Royer de García Reynoso (“Gilou”) a partir de 1976. Entonces, en un proceso muy largo y, como ella misma dice, incoherente tal vez y difícil de relatar, se atreve a enfrentar la escritura de su padre.

La otra dificultad mayor con la que se encontró es la de la forma de sus textos. Desde el principio tuvo dificultades para adaptarse a un relato de tipo tradicional o a una organización de la ficción según moldes establecidos. Y a pesar de que los trabajos universitarios no le costaban tanto esfuerzo, también hubo intentos y pruebas hasta encontrar el camino.

¹³ J. Ortega, art. cit., p. 6. Tal vez aquí deberíamos señalar el contacto de Margo Glantz con lo que ella misma bautizó “los escritores de la onda”. No nos es posible extendernos sobre este punto, pero sería interesante establecer las relaciones temáticas, formales o ideológicas, si las hubo, entre nuestra escritora y aquéllos, al fin y al cabo contemporáneos suyos.

En un comienzo le enseña varios de sus trabajos a Agustín Yáñez, que había sido su maestro, y éste aprecia los textos, pero le dice: “Hay algunas cosas bellas, pero son como perlas sin engarzar, tienes que encontrar el hilo para engarzarlas.”¹⁴ 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 parece no tener ilación 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 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 o de lo que tienes que hacer. Entonces, de alguna manera, los textos son textos que van siguiendo un fluir de la conciencia pero se trata de una lógica muy poco tradicional, una lógica histórica ¿no?¹⁵ No es una lógica muy clara, la lógica clásica a la que estamos acostumbrados, donde tienes que manejar toda una serie de concatenaciones de tiempo y espacio. Y aun en la novela tipo Virginia

¹⁴ *Reintegro*, San Juan, Puerto Rico, año 1, núm 3, enero de 1981, p. 21. Esta anécdota aparece de manera insistente en las entrevistas de Margo Glantz. Evidentemente se trata de una frase descalificadora e impensable si el interlocutor de Agustín Yáñez hubiese sido un joven escritor de sexo masculino.

¹⁵ Provocativamente, como en el caso de las “perlas sin engarzar”, Margo asume evidentemente la palabra “histérica” 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 “histérica” tuvo en los descubrimientos freudianos y al estudio del tema de la “lógica histórica” en la enseñanza de Jacques Lacan.

Finalmente, 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*, t. III, Buenos Aires, Amorrortu, 1981, p. 196 (el énfasis es mío).

Woolf hay que manejar muy cuidadosamente toda una serie de estructuras para poder manejar el fluir de la conciencia. ¡Yo no podría escribir así! Entonces yo pensaba que escribía pésimamente.

Este peso de la tradición literaria, así como el peso de la tradición paterna, es materia de su análisis con "Gilou". En el curso de ese análisis llega al convencimiento de que no había ninguna razón para plegarse a un tipo de escritura ideal o previamente sancionada y no ceder a la inclinación hacia lo fragmentario.

A estos obstáculos se agregó varias veces lo que podríamos llamar la "opinión establecida" en la crítica literaria, que además coincidía con algunos "casos" literarios conocidos: sólo un escritor consagrado puede permitirse escribir fragmentos, al final de su carrera, fragmentos que muchas veces son aceptados como un simple divertimento, como una actividad lúdica que se concibe como un "descanso" en medio de un trabajo mucho más serio.

A todo esto hay que agregar el problema material de la publicación. Por la forma que tenían sus libros Margo Glantz se enfrentó varias veces con la cuestión. Tomemos como ejemplo la elaboración y publicación de *Las mil y una calorías*:

...en dos meses escribí el texto, pero como era de "dieta" tenía que hacerlo gigantesco: entonces lo hice con un sobrino mío que lo empezó a dibujar, lo hicimos en letraset y luego en un montaje que le llevé a Joaquín Mortiz; al principio le gustó, luego me dijo que no. No me lo quiso publicar y anduve con el libro, que además pesaba enormemente, por todo México, hasta que el único que me quiso ayudar en la aventura fue Fernando Tola con Premiá; pero luego no lo pudo publicar porque no tenía una imprenta suficientemente buena para que los textos salieran bien, sobre todo los dibujos, y se lo llevé a Madero, lo pagué a cuenta de autor y me dediqué luego como enloquecida a pedirles a todos mis amigos que compraran ejemplares. Pagué la edición que fue carísima, todo el mundo se burlaba de mí, comentaban muchas cosas desagradables, pero a mí ya no me importó si el texto era malo o era bueno, porque yo tenía la necesidad de sacar ese texto a la fuerza, era una forma de expulsión. A partir de ese momento me decidí a escribir; al día siguiente de la publicación de *Las mil y una calorías* empecé a hacer un texto que se convirtió en tres: *Doscientas ballenas azules*, *Síndrome de naufragios* y *No pronunciarás*.¹⁶

¹⁶ J. Ortega, art. cit., p. 6.

Finalmente, el problema de la escritura se relaciona en Margo Glantz con otra dificultad que indirectamente ella reconoce al hablar de la aceptación que tienen sus clases entre sus alumnos y la relación de sus textos con la conversación femenina: el de la oralidad. El paso de la oralidad a la escritura exige un trabajo muy difícil de reconversión, aunque aparentemente se pueda postular que es fácil escribir como se habla. En este sentido hay una oposición fuerte entre lo oral y lo escrito que hay que unificar. Como lo señala Roland Barthes al analizar el paso de lo hablado a su transcripción escrita (y todavía no a la *escritura*):

En primer lugar perdemos, evidentemente, una inocencia; no porque la palabra sea por sí misma fresca, natural, espontánea, verídica, expresión de una interioridad pura. [...] La inocencia está siempre expuesta (en la palabra!; al reescribir lo que hemos dicho, nos protegemos, nos vigilamos, censuramos, tachamos [...] todo el tornasol de nuestro imaginario, el juego personal de nuestro yo [...] al escribir lo que hemos dicho perdemos (o conservamos) todo lo que separa a la histeria de la paranoia.¹⁷

FRAGMENTO

A pesar de estos obstáculos, Margo Glantz escribió enormemente, tanto ensayos como “novelas” o textos literarios. Aparte de los numerosísimos artículos escritos en revistas y diarios, que seguramente no fueron recogidos en su totalidad en libros, la lista sería la siguiente: *Tennessee Williams y el teatro norteamericano* (1964), *Viajes en México* (1964), *Narrativa joven de México* (1969), *Onda y escritura en México* (1971), *La aventura del conde de Raousset-Boulbon* (1973), *Las mil y una calorías. Novela dietética* (1978), *Repeticiones* (1979), *Intervención y pretexto* (1980), *No pronunciarás* (1980), *Doscientas ballenas azules* (1980), *Las genealogías* (1981), *El día de tu boda* (1982), *La lengua en la mano* (1983), *Síndrome de naufragios* (1984: Premio Xavier Villaurrutia), *De la amorosa inclinación de enredarse en cabellos* (1984) y, finalmente, *Erosiones* (1984). A todo ello hay que

¹⁷ Roland Barthes, *El grano de la voz*, México, Siglo XXI, 1983, p. 12.

agregar traducciones, prólogos, conferencias, programas de radio y participación en congresos.

Si consideramos las dificultades mencionadas, la cantidad es prodigiosa. Hemos puesto juntos en esta lista lo mismo ensayos que textos literarios porque nos parece evidente que no se puede establecer una separación clara entre ambos. Tanto por el lenguaje como por los temas y obsesiones, ambos se entrecruzan, entran en diálogo y hasta en algunos casos se explican y enriquecen mutuamente.

En este sentido, también es útil establecer un panorama de sus "temas", que a veces estarán más explícitos en los ensayos y otras serán más evidentes en los textos literarios: la memoria, el recuerdo familiar, la relación con México, la literatura, la escritura, el texto, el feminismo, la imagen ideologizada de las mujeres, los viajes, el alejamiento, la nostalgia, el naufragio del amor, el erotismo, el cuerpo, la crítica de las instituciones, la recuperación de cierto tipo de objetos o personajes curiosos y marginales e infinitas variaciones desprendidas de estos temas.

En lo que se refiere a los autores y a los libros, se ocupó abundantemente tanto de literatura mexicana como de ciertos autores que correspondían a sus preocupaciones: Martín Luis Guzmán, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, José Agustín, José Emilio Pacheco, el folletín del siglo XIX, Choderlos de Laclos, Diderot, Georges Bataille, Antonin Artaud, Thomas Mann, *Las mil y una noches*, Roland Barthes, Horacio Quiroga, Roger Caillois... y la lista podría volverse interminable. Sus intereses son muy variados, pero al mismo tiempo hay una selección que, a falta de un concepto mejor, podríamos definir como "moderna". De una modernidad que le permite utilizar a Georges Bataille para estudiar, por ejemplo, el sistema de la perversión fetichista del pie en *Baile y cochino*, de José Tomás de Cuéllar. También sus textos de ficción se desarrollan a partir de los temas que hemos señalado, pero lo que los particulariza es su persistente forma fragmentaria.

Recordemos que esa imposibilidad para escribir un texto continuo era relacionado por la propia Margo con su condición femenina. En una entrevista dice: "Hace tiempo que me di cuenta de que mi sexo era fragmentario."¹⁸ Y en otro reportaje declara:

¹⁸ *Reintegro*, art. cit., p. 13.

“Yo siempre he tenido la sensación de un cuerpo fragmentario, es decir, como que mi cabeza no me correspondía.”¹⁹

Pero ella misma reconoce que el fragmento y la discontinuidad están muy generalizados en la literatura. Podemos agregar que los anuncios de destrucción de la ficción clásica o del texto continuo pueden percibirse ya a fines del siglo XIX en Lautréamont, Mallarmé y Rimbaud, que además esta disolución de la literatura estuvo en el proyecto explícito de varias vanguardias, como el dadaísmo o el surrealismo. Además de la empresa de Proust, que rompe con la idea de argumento o historia narrable, se pueden recordar rápidamente otros hitos de esta desestructuración de la novela tradicional: James Joyce, William Faulkner, la nueva novela francesa y numerosos proyectos de experimentación que se multiplicaron en estos últimos años con influencias sobre todas las literaturas y, en particular, sobre la narrativa de América Latina.

En cuanto al fragmento como presentación, como estilo o como sistema, está presente desde la antigüedad,²⁰ tanto en la filosofía como en la literatura. En nuestros días, la discontinuidad y el fragmentarismo encontraron teóricos explícitos como son Maurice Blanchot y Roland Barthes. En ambos casos se trata de consideraciones radicales que discuten no sólo las formas sino los fundamentos filosóficos de la unidad y de la continuidad.

Para Blanchot, el fragmento puede ser relacionado con un pensamiento que rechaza los sistemas de filosofía occidental totalizadora; es una pasión rebelde por lo inacabado y está ligado a la movilidad de la búsqueda, al pensamiento viajero y provisional. El habla fragmentaria cuestionaría la idea de saber absoluto porque no remite a ningún significado último ni a Dios:

El habla de fragmento tiene relación con el hecho de que el hombre desaparezca, hecho mucho más enigmático de lo que se piensa, puesto que el hombre es en cierta forma eterno o indestructible y, siendo

¹⁹ J. Ortega, art. cit., p. 6.

²⁰ Por ejemplo Heráclito. Aunque se reconoce que la obra de Heráclito nos llegó incompleta debido a la destrucción o a la pérdida: “muchos de estos ‘fragmentos’ parecen ‘completos’, de tal suerte que el propio estilo de Heráclito da la impresión de ser ‘fragmentario’”. José Ferrater Mora, “Heráclito”, en *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 1484-1487.

indestructible, desaparece. [...] La fragmentación es el dios mismo, aquello que no tiene ninguna relación con un centro, no soporta ninguna referencia originaria y que, por consiguiente, el pensamiento de lo mismo y de lo Uno, el de la teología, lo mismo que el de todas las formas de saber humano (o dialéctico), no podría acoger sin falsear. [...] La pluralidad del habla plural: habla intermitente, discontinua que, sin ser insignificante, no habla en razón de su poder de significar ni de representar.²¹

Evidentemente, todo esto pone en cuestión también al realismo como ilusión de reflejo de la realidad y la presencia de una conciencia que posee un saber significativo sobre el mundo. Asimismo, queda trastornada la relación de la literatura con la verdad y, por supuesto, con la institución literaria.

Por su parte, Roland Barthes completa explícitamente esta concepción:

Si todo lo que ocurre en la superficie de la página despierta una susceptibilidad tan viva, evidentemente es porque esta superficie es depositaria de un valor esencial, que es la continuidad del discurso literario [...] El libro (tradicional) es un objeto que *liga, desarrolla, prolonga y fluye*, en una palabra, que tiene el horror más profundo al vacío. Las metáforas benéficas del Libro son la tela que se teje, el agua que fluye, la harina que se muele, el camino que se sigue, la cortina que devela, etcétera; las metáforas antipáticas son todas las de un objeto que se fabrica, es decir, que se elabora a partir de materiales discontinuos: de una parte, la "sucesión" de las sustancias vivas, orgánicas, la deliciosa imprevisión de los encadenamientos espontáneos; de otra, lo ingrato, lo estéril de las construcciones mecánicas, de las máquinas chirriantes y frías (éste es el tema de lo laborioso). Pues lo que se oculta detrás de esta condenación de la discontinuidad es el mito de la Vida misma: el Libro debe fluir, porque en el fondo, a pesar de siglos de intelectualismo, la crítica quiere que la literatura sea siempre una actividad espontánea, graciosa, otorgada por un dios, una musa [...] escribir es hacer fluir palabras en el interior de esta gran categoría de la continuidad que es el relato [...] no recitar su objeto es, para el Libro, suicidarse.²²

²¹ Maurice Blanchot, *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Buenos Aires, Calden, 1973, pp. 47, 48 y 49.

²² Roland Barthes, "Literatura y discontinuidad", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 213. Además, este es un tema que Roland Barthes ha de-

Con el apoyo de estas largas citas queremos señalar simplemente que la empresa de Margo Glantz no es tan insólita o marginal como podría creerse. Al mismo tiempo, se revela el carácter considerablemente subversivo que tiene su elección en la escritura.

DOS TEXTOS

Dispersión del sentido en fragmentos, entonces, para no colocarlo como centro único, pero al mismo tiempo necesidad de “completar” por medio del número: los fragmentos son numerosos y alrededor de un mismo tema. Dispersión del sentido, pero al mismo tiempo “insistencia” del sentido (lo que no quiere decir unificación y conclusión).

Tampoco se trata de textos inconclusos, sin embargo, estamos obligados a dar saltos, atravesar espacios blancos, cortes, cesuras.

El análisis de cualquiera de los libros de Margo Glantz plantea de entrada varios problemas:

- Un problema de acercamiento: ¿por cuál extremo comenzar estos inaprensibles proteos que recomienzan constantemente, que se esquivan y parecen no avanzar, y que no tienen personajes ni historia ni aparentemente tiempo o espacios definidos, salvo tal vez los del texto mismo?

- Un problema de definición, es decir, ¿son memorias, diario, novela o todo a la vez?

- ¿Qué decir y cómo decirlo sobre textos que dicen todo y a la vez son enigmáticos, ya que, en cierto modo, como textos “ilegibles” son inanalizables, resistentes a la crítica del sentido o a la interpretación?

- Y, finalmente, ¿cómo unificar la pluralidad material del signifiante sin “naturalizarlo” o trivializarlo?

Veamos de todos modos *Las mil y una calorías*.²³ Se trata de cien pequeños textos, “fábulas” o “historias”. Una “advertencia final” nos

sarrollado a lo largo de su obra, ilustrándolo en su escritura. Por ejemplo, en *El placer del texto, Barthes par lui-même, Fragmentos de un discurso amoroso*, etcétera.

²³ *Las mil y una calorías. Novela dietética*, dibujos de Ariel Guzik, México, Premiá, 1978. Las páginas no están numeradas. Citaremos los textos según su número o letra si lo tienen; en los otros casos citaremos su título.

dice: “Cada una de estas fábulas equivale a 10.1 calorías, por lo que pueden ser leídas entre comidas. Además, por ser las historias comestibles e intercambiables, pueden reformarse o lapidarse. Con todo, su carácter dietético permite su perfecta decuplicación.”

Las páginas del libro no están numeradas, sólo los textos portan un número para facilitar el “intercambio”. A esto se le agregan unos “rescolds”, o sea 24 historias más, señaladas con las letras del alfabeto: de A a Z. Finalmente, hay unos “escollos”, que a pesar de su nombre (nota que se añade a un texto para explicarlo), no explican nada. Estos “escollos” están señalados con números romanos y son once.

Los textos están acompañados de dibujos que son en su mayoría variaciones a partir de una figurilla humana, o partes del cuerpo (es decir metonimias), cuando no son directamente metáforas, como por ejemplo el “árbol de la ciática” (Historia núm. 33).

Los fragmentos son muy cortos, pero varían desde una frase hasta una página. Tipográficamente aparecen a veces formando figuras como los “caligramas” de Apollinaire, o simplemente sugiriendo con desenfado el tema de la historia, como en “Historia de la fábula que se volvió erótica” (núm. 47).

En lo que se refiere al título, es casi ocioso señalar su alusión; observemos además la relación paródica con las recetas de cocina de las revistas femeninas. A propósito de Sherezada, Margo Glantz hablará de las dos bocas de la mujer: aquella con la que se come y de la que emanan relatos y la otra, la que pare.²⁴

Margo misma nos cuenta el origen del libro que, como siempre en ella, es prácticamente cotidiano:

Fui a los Estados Unidos a dar un curso a La Jolla y en La Jolla estaba muy descontenta conmigo, muy deprimida, y me dediqué a comer como loca. Comía yo tantas galletas que una noche me puse a leer mi diario y al hacerlo me di cuenta que me obsesionaba tremendamente la comida; de repente se me ocurrió hacer *Las mil y una calorías. Novela dietética*, por lo menos ya tenía el título del texto; y decidí que de tanto comer tenía que salir algo. Además me di cuenta también que cada vez que yo escribía un texto comía tantas galletas María,

²⁴ “Al borde del milenio”, en *La lengua en la mano*, México, Premiá, 1983, pp. 130-135.

medio kilo de galletas María con café o me tomaba montones de dulce, o sea que había una relación entre la escritura y la comida. Decidí que mi texto podía ser un texto gastronómico donde yo hiciera una dieta mental. [...] Regresé a México y en dos meses escribí el texto, pero como era un texto de dieta tenía que hacerlo gigantesco.²⁵

Efectivamente, el libro es gigantesco y corresponde a lo que se conoce como libro-objeto, es decir, un artefacto funcional en el cual el contenido propiamente literario tiene tanta importancia (o menos) como los detalles formales que definen su estructura visible. Se trata de un libro en el cual la “puesta en página”, habría que decir tal vez la “puesta en espacio”, si no es la puesta en escena, de cada texto es de capital importancia.

A nuestro juicio no se trata de llamar la atención mediante un hallazgo cualquiera, al modo de la prensa comercial, sino de manifestar un espíritu y contenido de la manera más adecuada [...]: tratamos grafismo y diseño considerándolos otros tantos elementos de una modernidad definida como *estilo de vida*.²⁶

En la teoría del libro-objeto, la participación del lector es una reivindicación fundamental, así como el elemento de teatralidad incluido en la posibilidad de intercambiar las piezas como un decorado.

Los temas de las pequeñas historias son lo que podríamos llamar los “grandes temas”: la mujer, la política, el amor, la ciudad, los escritores, la Biblia, los mitos griegos, pero tratados de un modo juguetón e insolente.

Algunos de los textos recuerdan fuertemente la técnica del *haikú* japonés: breves visiones en las que el sentido brilla por un momento, pero levemente y queda en suspenso sin resolverse totalmente. Por ejemplo:

²⁵ J. Ortega, art. cit., p. 6.

²⁶ Jean Clarence Lambert (comp.), *Arte total. Selección de textos de la revista Opus*, México, Era, 1974, p. 10.

PARA EL CID
CAMPEADOR
EL AMPLIO ATARDECER LARVADO
FUE SIEMPRE
RECUERDO DE CREPÚSCULOS
(Historia núm. 95)

El principal procedimiento que Margo Glantz usa en estas fábulas es el de la alusión, que la retórica define así: “la alusión [...] consiste en hacer sentir la relación de una cosa que se dice con otra que no se dice, y cuya relación despierta la idea”.²⁷ De estas alusiones nacen comparaciones, como también procedimientos retóricos que provocan efectos especiales. Por ejemplo, el chiste:

HISTORIA RELATIVA
PARA LA LILIPUTIENSE
PELAR UNA PAPA
ERA RASURAR LA TIERRA.
(Historia núm. 52)

o el humor negro:

HISTORIA CON PERSPECTIVA
SOBRE LA PICA EN QUE LLEVABAN SU
CABEZA GUILLOTINADA, LA PRINCESA
DE LAMBALLE GOZABA DE UN PANORAMA
PRIVILEGIADO DE LA BASTILLA.
(Historia núm. 75)

y los juegos de palabras:

HISTORIA MÓDICA
LA MODA TRANSFORMA EN
REALIDAD LA FICCIÓN. HAY
MUJERES QUE CALZADAS CON
LAS BOTAS DEL CUENTO SE
TRANSFORMAN EN EL FAMOSO
GATO QUE LOS HERMANOS
GRIMM HICIERON INMORAL.
(Historia núm. 35).

²⁷ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1977, p. 125.

Lo que inmediatamente notamos es el contraste entre la solemnidad de los títulos y la exigüidad y carácter impertinente de los textos. La Historia con mayúscula, la que parecía tener continuidad y finalidad se reduce a estos “restos de naufragio”. Margo Glantz misma lo ha dicho: “literatura del cuerpo y literatura lúdica que son las que realmente trasgreden los órdenes establecidos”.²⁸

Pero este libro tan poco convencional no está inconcluso, y si analizáramos en detalle también encontraríamos que los espacios en blanco, los cortes y cesuras, la presentación en forma de poemas seguramente tienen una organización estructural que sería posible formular.

En conjunto, hay en estos textos un movimiento destructivo (sobre todo de la “literatura”) y de degradación o rebajamiento de los mitos por medio de la combinación irrespetuosa de elementos de jerarquías muy dispares:

LOS TURBANTES LE SIRVIERON A SINBAD
 PARA PROTEGERSE DEL SOL; PARA SALVARSE
 DE LOS NAUFRAGIOS; PARA VENDARSE
 LAS HERIDAS; PARA VIAJAR POR LOS
 AIRES CON EL AVE ROC; PARA ADORNAR
 SU CABEZA; PARA AHORCAR A LOS
 QUE QUISIERON DARLE FAMA, Y, SOBRE
 TODO, PARA NO PARECERSE A ULISES.
 AHORA LAS MUJERES LOS USAN SÓLO
 PORQUE LA REVISTA *VOGUE* LOS
 HA PUESTO DE MODA.
 (Historia núm. 10)

Por otra parte, como se percibe en la oposición entre Sinbad y *Vogue*, existe un movimiento constructivo de nuevos mitos apoyados en la vida cotidiana o en los nuevos transmisores de leyendas. Pero es evidente que la oposición de términos es totalmente asimétrica, no sólo por el aliento largo de la primera frase frente a la exigüidad abrupta de la segunda (“Los turbantes... Ahora las mujeres...”) sino por la evidente contraposición entre el pasado legendario y el presente empobrecido y efímero.

²⁸ “Mitologías”, *Unomásuno*, 17 de noviembre de 1978, p. 18.

En ese movimiento de reconstrucción está la “Historia de ballenas” (núm. 82) puesto que constituye el comienzo, palabra por palabra, de otro libro de Margo Glantz: *Doscientas ballenas azules... y...cuatro caballos*:

Antiguamente, las señoritas se achicaban la cintura poniéndoles ballenas a sus fajas; los balleneros recorrían los mares buscando la esperma del cetáceo; Melville cantó con Ahab sus terribles alabanzas y los perfumeros usaban el semen de la ballena para fijar en las esencias el suave afrodisíaco. Hoy sólo quedan doscientas ballenas azules en el mundo y cada año pasan por el Golfo de Cortés anunciando como Jonás una inútil Babel de surtidores blancos.²⁹

Dicho sea entre paréntesis, esto plantea nuevamente el problema de la estructuración de los textos fragmentarios, puesto que aquí encontramos una continuidad, además de la continuidad de las obsesiones y los temas que son retomados una y otra vez a lo largo de libros y artículos.³⁰

Doscientas ballenas... es un largo monólogo que a veces se desdobra en diálogo,³¹ dividido en fragmentos. Los hay de una página o dos y los hay de una sola frase. Los fragmentos van acompañados por algunas ilustraciones intercaladas, variaciones sobre el tema de las ballenas, pero el libro es mucho más modesto en su presentación que *Las mil y una calorías*. Se trata de un libro extraño por el que circulan personajes marinos: Sinbad, Ulises, las sirenas, Scam-

²⁹ *Doscientas ballenas azules... y... cuatro caballos*, México, UNAM, 1981, p. 7 (Textos de Humanidades/27).

³⁰ “Yo creo que sí hay una estructuración en los textos; siempre escribo fragmentos, pero hasta que decido publicar un texto pasa mucho tiempo y el texto se necesita unificar interiormente, y lo unifico siguiendo un ritmo que trabajo bastante, aunque a veces sea un trabajo inconsciente; cuando se da la textualidad completa, que primero ha sido totalmente fragmentaria, pulverizada, es porque de repente ese polvo se unifica, como ese polvo de las turquesas mexicanas que se unifica en cuentas y formas en un collar; y a mí me da la impresión de que siempre tuve esa referencia: no puedo hacer collares; pero voy coleccionando las cuentas sueltas y entonces hago un collar de golpe, y cuando uno lee comienza a encontrar ese ‘paisaje literario’, como tú le llamas, un trabajo de montaje.” Julio Ortega, art. cit., p. 6.

³¹ Se trata de dos textos, uno sobre ballenas y otro referido a los caballos de Venecia. Nos remitiremos siempre al primer texto, al de las ballenas.

mon, el capitán Ahab, Ismael, Melville, Arthur Gordon Pym y, evidentemente, Jonás. Casi nadie falta a la cita. A ellos se une la evocación de ciertos paisajes en consonancia con esos personajes: las Galápagos, los golfos, el trópico, los mares con sus “peligrosas y exaltadas olas” y los “horizontes salinos”.

Tampoco están ausentes los objetos adecuados: las pipas, los mástiles, el aceite, las velas, los mascarones, las cuerdas... aunque por supuesto el personaje recurrente es la ballena.

Con estos personajes, paisajes y objetos se entretejen asociaciones y esbozos de relatos con la irrupción frecuente de un “yo” que nos hace ascender del “mar con su doliente mitología” al presente: “Sigo mirando las constelaciones que brillan en la noche, alternando los peces con los osos y las ballenas con Andrómeda.”³² Este “yo” es inequívocamente el yo actual, pero a veces enuncia el diario de un navegante del siglo XVI: “Los vientos del este nos rodearon...”³³ En otras ocasiones “yo” es un tripulante del *Pequod*: “Los vientos nos son contrarios pero Ahab insiste y todos subimos a bordo. Nos hacemos a la mar y las velas se hinchan como Eolo en la taberna.”³⁴

A menudo, el texto es una cita ligera o fuertemente paródica de *Moby Dick* o de la Biblia o de muchos otros textos que desfilan en una evocación vertiginosa e incontenible:

Nos reunimos en la taberna de Nantucket para iniciar el otro viaje. Van tres días que mi arpa no deslira y apenas doy con una cuerda rota. Por eso le quité los dientes a Berenice y los coloqué en un petaquín de cuero negro, comprado en *Hermès, côté chic* de la calle. Me sacudí el lodo que cubría mis zapatos como palimpsesto. “No me gusta su prosaísmo”, me dijo el poeta ciego y se puso a jugar a los dados con Tiresias, mientras vendía los enigmas sagrados al mejor postor y despedía a la pitonisa de Delfos porque se había vuelto profesional de los mareos.

El poeta sigue: “Todo bergantín que se respete debe convertirse en barco ballenero”.

Egeo juega con los dientes y hace de ellos un perfecto rosario que habrá de obsesionar a las beatas canonizadas por Arthur Gordon Pym

³² *Doscientas ballenas...*, p. 31.

³³ *Ibid.*, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

y por Edgar Allan Poe que llegan en ese momento a la taberna exigiendo su ración de ginebra cotidiana. Barnaby los mira soñoliento desde su rincón y bebe indolente su whisky de junípero. Ahab sonrío y habla con su pata de palo y le promete un garfio para la mano derecha aunque después no pueda ejecutar el concierto de la mano izquierda. Los tripulantes se segregan de los marineros de color (ahora sabemos bien que la lepra no es contagiosa como lo pretendía Lázaro para convertirse en el rey de la parábola y poder resucitar antes que Cristo). [...] El viento silva en la escotilla y los golpes de las olas en el puente nos impiden ver el cielo desdentado, mostrando entre las nubes la palabra divina que nos ordenaba rebelarnos. Y con ese aviso, leído por Jonás, se inicia el motín del *Bounty*.³⁵

Como vemos, en este largo pasaje se repiten los procedimientos que habíamos señalado anteriormente para *Las mil y una calorías*. Pero en *Doscientas ballenas...* se definen de una manera evidente oposiciones que son como generadoras de los movimientos de vaivén en el texto. La primera oposición, de la que las otras se derivan, es la de pasado-presente. La primera página del libro enuncia claramente esta dicotomía: “Antiguamente [...] los balleneros [...] Hoy sólo quedan doscientas ballenas azules en el mundo...”³⁶

Es decir, que el libro comienza con una oposición naturaleza-destrucción de la naturaleza que a su vez tiene otra versión: ausencia de tecnología (pasado)-tecnología (presente):

La contabilidad mayor es deficiente. O quizá lo fue. Las computadoras sustituyen a los pactos con su canto. Después callaremos.

Nuestra arpa de viento será el deslizarse fraudulentamente de los dedos sobre la máquina doliente y automática.³⁷

La oposición tiene todavía más formulaciones, como la cita que veremos a continuación donde hay un juego entre lo legendario y lo sagrado opuesto a la química falsificadora y mentirosa:

Los perfumes llegaron a Europa desde Oriente como Marco Polo y se quedaron en Florencia. Catalina de Médicis, transportada en silla de posta, iba aureolada por todos los aromas; y sus perfumeros, buscan-

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

do las playas asoleadas y rocosas, se asilaron en el sur, en la costa azulina y, luego, en la ciudad de Grasse. [...] Las damas quedan melancólicamente apoyadas en el sarmiento de los arcos rotos y sus altos peinados lloran la separación de los amantes.

El olor ihélas! ya no es verdadero. La química de los pleonasmos desintegra a la especie fabricando aromas que pululan por el aire y atraen (como los transistores las ondas) las especies aladas, los coleópteros sensuales que persiguen a las hembras. Las operaciones matemáticas anulan la concepción, antes sagrada ahora de probeta.³⁸

De esta manera, Margo Glantz define el tiempo y el espacio que circulan por su texto y desde los que debemos leerlo: el presente moderno y tecnológico y el pasado legendario y originario, la Biblia, la antigüedad, el amor cortés, el mundo marino, el vientre de la ballena, la nostalgia.

Por demás está decir que el libro provoca a los lectores asociaciones inevitables con temas muy antiguos de la mitología y de la literatura. Aparte de la presencia inmediata, y citada frecuentemente, del episodio bíblico de Jonás y de todas las alusiones directas a la búsqueda expiatoria del capitán Ahab, consideremos por ejemplo las figuras de la ballena y del naufragio. ¿A qué nos remiten? El vientre de la ballena significa una matriz suficientemente grande para un adulto, que se puede instalar en ella en un lugar acolchonado y oscuro, con una capa inmensa de grasa que aísla de la realidad tumultuosa del mar.

Por su parte, el naufragio, explícitamente tomado por Margo Glantz en el título de otro libro, *Síndrome de naufragios*,³⁹ nos evoca simbólicamente el extrañamiento lejos de toda sociedad y la mutación del hombre social en hombre original.

Todos estos núcleos, que podríamos llamar topológicos (o tal vez ideológicos), tienen una clara expresión y confirmación en numerosos artículos periodísticos de Margo Glantz. En particular, la insistencia en la oposición pasado-presente con las variantes y desarrollos que hemos señalado en *Doscientas ballenas azules...* Tomemos al azar los siguientes pasajes:

³⁸ *Ibid.*, p. 48.

³⁹ Joaquín Mortiz, México, 1984 (Premio Villaurrutia 1985).

Las canciones del tío Gamboín sustituyen a las del que no fuera tío, el buen Cri-Cri, y los grillitos cantores muertos por el transitado pasto del día del niño pasan por las ondas de la W encadenadas a todas las ondas de la Charrita del cuadrante y, por un momento, en lugar de oír cómo *My lady boogies* oímos cómo saluda el rey de la televisión para niños a sus encantadores sobrinos que ya hicieron la tarea.

[...] Decido llevar a mi hija a contemplar el desfile del día del niño [...]: globos en Chapultepec, patrióticas piñatas, policías que protegen a los automóviles que llevan niños y desprotegen a los peatones que llevan niños: la presencia de la civilización creada para nosotros por la General Motors, la Standard Oil y el Oil Lobby. ("También los enanos fueron niños", *Unomásuno*, 5 de mayo de 1978).

O, por ejemplo, este otro:

Últimamente el espectáculo continuo de la calle me deprime: recuerdo con Quevedo el famoso soneto que enseña "cómo todas las cosas avisan de la muerte" pues no se halla cosa "en qué poner los ojos" que no fuese recuerdo de la muerte. Las calles bombardeadas, el polvo, los escombros, las palmeras (ya nunca más borrachas de sol como en la nostálgica época de Agustín Lara) escarnecidas por bulldozers, la congestión del tráfico, los cascos amarillos y ominosos por el trocado oficio de los electricistas y empedradores, los parques desgonzados, las banquetas esperando su turno para sustituir a los árboles, casi en pleno Coyoacán, a las puertas del santuario del árbol que se construyera como primer vivero nacional y por quien lleva Taxqueña el nombre de su apóstol, Miguel Ángel de Quevedo. ("La ignominiosa ciudad", *Unomásuno*, 3 de mayo de 1979.)

Como se percibe claramente, la contraposición del presente con el pasado va acompañada siempre de una fuerte dosis de nostalgia por el pasado. Paradójicamente en esta nostalgia no hay elementos "reaccionarios", sino superación del presente, protesta contra lo irreversible, es decir, contra la destrucción de lo que nos rodea y contra la violencia del tiempo que nos envejece, nos deteriora y destruye lo viviente y las huellas de una vida más humana y soportable.⁴⁰

⁴⁰ Hay un escritor que desarrolla con gran precisión y pesimismo estas ideas: se trata de E. M. Cioran. Sobre todo en su *Précis de décomposition* (1949).

INTERTEXTUALIDAD

Los libros ocuparon en la vida de Margo Glantz 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.”⁴¹

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.”⁴²

Así también aparecen en estas otras declaraciones: “Mi primera relación con el mundo siempre fue con un libro, porque el libro me definía la realidad.”⁴³

Es decir, Margo cita de manera abierta e insistente a sus autores, a sus textos y trabaja las alusiones más o menos transparentes a la cultura. Incluso hay homenajes obvios y abiertos como el hecho de titular “Mitologías” a los artículos cortos que aparecieron en *Unomásuno* entre 1978 y 1979, como un conocido libro de Roland Barthes.

En cierto modo, cuando las fuentes son tan visibles en la superficie del texto podríamos decir que no se trata de intertextualidad propiamente dicha.⁴⁴

Aunque, desde otro punto de vista, sí se trata de una de las formas de la intertextualidad puesto que esta sobreabundancia de presencias citadas insiste particularmente en una evidencia que revela

⁴¹ *Doscientas ballenas...*, *op cit.*, p. 40.

⁴² Discurso al recibir el premio Villaurrutia el 25 de enero de 1985, *El Nacional*, 26 de enero de 1985, p. 18.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ No nos proponemos en este trabajo de presentación utilizar el concepto de intertextualidad de una manera restringida ni en toda su profundidad. Sin embargo, veamos algunas citas (clásicas) de su definición: “Todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos” (Osvald Ducrot y T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972, p. 446); “Intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados tomados de otros textos” (Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974, p. 15); “Intertextualidad designa esa transposición de un sistema o de varios sistemas de signos en otro” (Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, p. 59).

intertextualidad: cualquiera que sea el objeto de la palabra, este objeto, de una manera u otra, ha sido dicho ya y no se puede evitar el encuentro con los discursos anteriores ya pronunciados sobre ese objeto. Es decir, no existe objeto virgen de alguna apelación.

Además, varía el grado de presencia de los otros discursos. En muchos casos se trata de una presencia plena, o sea de un diálogo explícito; en el otro extremo, el discurso ajeno se encuentra apenas evocado puesto que está disponible en la memoria colectiva de un grupo social determinado: creo que éste es el caso de ciertos juegos de palabras, parodias o chistes que aparecen constantemente en los textos de Margo Glantz.

En resumen, pensamos que la confrontación con los otros discursos tiene en la escritura de nuestra autora un carácter *paradigmático*: se trata de una cadena de apelaciones sustituibles para ciertos objetos o para un mismo objeto. Por eso, a partir de cada una de las obsesiones son convocados los nombres, los símbolos, los personajes, los lugares y los tiempos que tienen alguna relación con esa obsesión. Si la consideramos de esta manera, también la intertextualidad constituye un fuerte elemento de organización de los textos de Margo Glantz.

ELENA PONIATOWSKA (1933)

IDENTIDAD E HISTORICIDAD. LOS DISCURSOS DEL AMOR Y LA MEMORIA EN *QUERIDO DIEGO, TE ABRAZA QUIELA*

ANA BUNDGARD
Universidad de Arhus, Dinamarca

Existen textos que una vez leídos se olvidan, hay otros cuyo efecto realmente se advierte una vez terminada su lectura. En este último caso se produce, por decirlo así, una comunicación a nivel profundo, de subconsciente a subconsciente, entre la subjetividad textual, que surge como efecto discursivo, y la subjetividad del lector, la cual se constituye mediante la inscripción en dicho texto. A esta última categoría pertenece, sin duda, *Querido Diego, te abraza Quiela*,¹ obra sólo en apariencia sencilla y sin pretensiones, y que, sin embargo, en quintaesencia, como alambicadas, reúne las ideas básicas que de forma reincidente, e independientemente del género utilizado como medio de expresión, configuran el discurso de Elena Poniatowska, ideas aquellas relativas a la filosofía, la ética y estética, es decir, la poética de dicha autora.

Querido Diego... es la historia de amor y desamor del personaje de ficción, Angelina Beloff, pero es ante todo la historia de una toma de conciencia, a la que llega el personaje después de haber reconstruido todo su proceso vital hasta el momento en que ella inicia la correspondencia unilateral con Diego. Mediante este proceso, Angelina Beloff pasa de ser sujeto de pasión amorosa a ser sujeto discursivo con conciencia histórica.

¹ Elena Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela*, 7a. edición, México, ERA, 1978. Las páginas que aparecen entre paréntesis después de las citas, corresponden a esta edición.

El análisis que presentamos a continuación opera en tres niveles diferenciados: enunciación, narración y discurso, lo cual no quiere decir que los tres estratos tengan independencia entre sí. La estratificación aquí mencionada es, sin embargo, una distinción indispensable para el análisis textual.

1

Querido Diego, te abraza Quiela es un testimonio novelado. Doce cartas ficticias, escritas entre el 19 de octubre de 1921 y el 22 de julio de 1922, constituyen el *corpus* de la obra. Angelina es simultáneamente narradora y personaje en relación con los acontecimientos relatados en la obra; en ocasiones, además, es una instancia discursiva que desde un nivel de saber analiza y reflexiona sobre las causas y consecuencias de los hechos presentados. Las doce cartas corresponden a un periodo de nueve meses, tiempo de “gestación”, metafóricamente hablando, de la identidad de Angelina, quien una vez escrita la última carta, se ha constituido en sujeto de discurso.

Desde el presente, tiempo de la escritura, la narración discurre en tres temporalidades: pasado próximo (los diez años de convivencia con Diego), pasado remoto (adolescencia en Rusia y juventud temprana en París), y, finalmente, el futuro como una posibilidad abierta.

Las cartas son cortas, concisas, directas, desprovistas de sentimentalismo. El tono que las envuelve oscila entre la melancolía y la resignación. El lapso temporal que media entre cada carta da al texto un ritmo específico. A partir del 17 de diciembre de 1921 las cartas son más frecuentes y por su carácter y contenido parecen apuntes de un diario. Diego desaparece como personaje real, destinatario de la escritura de Angelina, pasando a adquirir el estatuto de lector imaginario, es decir, pura función textual.

A partir del 2 de febrero de 1922 los textos son más complejos, ambiguos, contradictorios, dialógicos, como escritos “a dos voces”. Las declaraciones de Angelina se confrontan con las opiniones de los amigos pintores y, en consecuencia, la imagen de Diego, sumamente idealizada por Angelina, se pone en entredicho. La enunciación implícita niega los argumentos de Angelina en favor y defensa de Diego, dicha enunciación utiliza recursos como la ironía, el humor, el contraste. Las palabras de Diego son contrastadas con sus actos y

la enunciación implícita hace partícipe al lector de la crítica que Angelina no se atreve a hacer de Diego. Como ejemplo de este discurso a dos voces las siguientes citas:

Cuando te pedí otro hijo, aunque te fueras, aunque regresaras a México sin mí, me lo negaste. Y Mariевна tenía una hija tuya y está viva y crece y se parece a ti, aunque tú la llares "hija del Armisticio" (p. 55).

..repetías incesantemente que en un mundo absurdo, inhumano y cruel como el europeo, traer un hijo al mundo era equivalente a cometer infanticidio (p. 61).

Mientras que Angelina, debido a la fascinación que siente por Diego, desconoce inconscientemente las facetas más negativas de él, la instancia enunciativa implícita, mediante los recursos que acabamos de mencionar, hace visible para el lector el no-querer-saber la verdad que caracteriza a Angelina; su desconocimiento, voluntariamente inconsciente, por decirlo así, la transforma en una figura de ficción en cierto sentido trágica, frente a ella el lector siente compasión, ternura solidaria.

Quiela cita a Diego frecuentemente, pero su voluntario *no-querer-saber* hace que ella interprete el discurso de Diego de forma equivocada. Éste es el caso en el fragmento que inmediatamente reproducimos. Aquí Quiela expresa su débil esperanza sobre una posible convivencia con Diego y argumenta sobre esa posibilidad inexistente citando a Diego. La enunciación implícita intensifica la nota trágica de la situación mediante un recurso gramatical. Quiela se expresa en condicional al formular cautelosamente la hipótesis de un reencuentro con su amado; éste, a quien ella cita, lo hace en pretérito, con ello el lector tiene plena conciencia de que la situación es irreversible: "Aquí en París, nuestra vida fue muy dura; allá bajo el sol mexicano, *quizá lo sería menos, y yo trataría de ser una buena mujer para ti*. Alguna vez me lo dijiste: 'Quiela, *has sido* una buena mujer para mí'. A tu lado *pude* trabajar como si estuviera solo. Nunca me *estorbaste* y eso, te lo agradeceré toda mi vida" (p. 65, el énfasis es mío).

La razón de que una obra en apariencia tan sencilla como la que aquí nos ocupa se adhiera a la piel del lector, habría quizá que buscarla en todos los recursos lingüísticos de los que se vale la

enunciación implícita, éstos dan al texto el tono inconfundible de las obras de Elena Poniatowska, sea cual sea el tema por ella tratado.

Quiela escribe las cartas, pero la enunciación la organiza un narrador implícito que selecciona y distribuye tiempos y modos verbales, adverbios de afirmación y negación, etc., y es precisamente el montaje específico de la enunciación lo que hace de este librito de 71 páginas una obra de arte capaz de producir eco en contextos culturales tan distintos al mexicano.

2

En las cartas de Quiela se ensamblan una serie de temas y figuras en torno a dos configuraciones discursivas: el *amor* y la *memoria* contrapuntean el silencio insistente de Diego.

El amor “habla” en fragmentos, su discurso insiste en figuras que evocan añoranza, nostalgia, esperanza y desesperanza, fusión entre los amantes, comprensión. Quiela insiste en todas sus cartas en el *discurso amoroso*;² la ausencia del amado, el temor a su pérdida, provocan la presencia de un lenguaje amoroso que con sus figuras apela al silencio de Diego. El sujeto de la pasión amorosa compensa la ausencia del amado con la presencia y materialización de un discurso que tematiza plenitud, fusión amorosa y absoluta presencia del objeto amado. La enamorada Angelina habla como en arrebató místico; es el amor que dice: “Te amo, Diego, ahora mismo siento un dolor casi insoportable en el pecho [...]” (p. 13). Hoy como nunca te extraño y te deseo Diego...” (p. 15). Y es el amor el que, a pesar de todo, dice: “Te abrazo y te digo de nuevo que te amo, te amaré siempre, pase lo que pase” (p. 40). “Mi querido Diego te abrazo fuertemente, desesperadamente por encima del océano que nos separa” (p. 49). Y es igualmente el amor, que, olvidándose de todo, dice arrebatado: “Sigo siendo tu pájaro azul como solías llamarme, ladeo la cabeza, mi cabeza herida definitivamente y la pongo sobre tu hombro y te beso en el cuello, Diego, Diego Diego a quien tanto amo” (p. 68). Y es sobre todo el amor el que ensimismado dice:

² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Editions du Seuil, 1977, *passim*.

“Pero soy tu pájaro al fin y al cabo he anidado para siempre entre tus manos” (p. 58).

Este discurso amoroso que predomina en todas las cartas y que se manifiesta siempre en las líneas de despedida es ahistórico, atemporal, olvidadizo, alucinado, ensimismado: “Pensé que tu espíritu se había posesionado de mí, porque eras tú y no yo el que estaba dentro de mí [...] te sentí sobre mí, Diego, eran tus manos, no las mías las que se movían” (p. 23). El sujeto responsable del discurso del amor se aparta de toda posibilidad de evolución dialéctica, pues este sujeto no desea cambio en relación con el objeto amoroso con el que se identifica narcisísticamente. El discurso amoroso borra las diferencias, elimina la evidencia de los conflictos, deniega y reprime, olvida, procede en círculos concéntricos, se cierra frente al entorno cultural y social, buscando siempre salidas inesperadas que imaginariamente hagan factible la fusión con el objeto amoroso, borrando presentimientos, delirando presencias, identificándose con ese objeto que sólo es pura ausencia: “... y yo me voy metida de nuevo en mi esfera de silencio que eres tú, tú y el silencio, yo adentro del silencio, yo dentro de ti que eres la ausencia” (p. 16).

El sujeto de la pasión amorosa borra, pierde su identidad, no existe sin el objeto amoroso, paradójicamente quiere *ser todo* para él: “... después de todo, sin ti, soy bien poca cosa, mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida en que tú me quieras. Si dejas de hacerlo, ni yo ni los demás podremos querirme” (p. 17).

Y como consecuencia de una relación imaginaria como ésta que tematiza Quiela en el texto de la cita anterior, el abandono del amado no sólo significa pérdida de amor, sino también amenaza de muerte: “Tú has sido mi amante, mi hijo, mi inspirador, mi Dios, tú eres mi patria; me siento mexicana, mi idioma es el español, aunque lo estropee al hablarlo. Si no vuelves, si no me mandas llamar, no sólo te pierdo a ti, sino a mí misma, a todo lo que pude ser” (p. 55).

Las reseñas críticas posteriores a la publicación de la obra *Querido Diego, te abraza Quiela* en Europa han puesto demasiado énfasis en la dimensión del texto que aquí acabamos de presentar bajo el concepto de discurso del amor. Así, el 7 de agosto de 1988, la

sección de libros del diario español *El País* publicó una reseña de *Querido Diego, te abraza Quiela* y de algunos cuentos de Poniatowska. La reseña, escrita por Leopoldo Azancot, lleva el título: “Un hombre deleznable”; cito a continuación un párrafo de dicha reseña que ilustra perfectamente cuál ha sido, por regla general, la interpretación del libro:

Así, en *Querido Diego, te abraza Quiela* aborda el núcleo de contradicciones que tuvo que hacer suyo Angelina Beloff, la exiliada rusa amante durante diez años del pintor Diego Rivera, a partir del momento en que no fue capaz de mirar de frente la realidad del hombre del cual se había enamorado: para no perder el amor que sintió por él al conocerlo y que hubiera podido dar sentido para siempre a su vida, se niega como mujer y como artista ante quien fue un hombre deleznable —lo que se sabe de su relación con Frida Kahlo lo confirma— y un seudo gran artista, supervalorado a causa de su oportunismo político...

Ahora bien, el análisis textual revela algo muy distinto a las conclusiones de Azancot en su reseña. El discurso del amor no aparece aislado en el libro; paralelamente a éste, en intercambio dialéctico con él, habla a través de Angelina la memoria, cuyo discurso es abierto. En el juego entre estos dos discursos, el del amor y el de la memoria, ha de buscar el lector atento la originalidad y la fuerza poética de la obra. La memoria con su tendencia a la exploración y al análisis, se contrapone a la tendencia armonizadora del amor. La memoria opera mediante procesos temporalmente organizados, opera o incide en el tiempo y en el espacio. El trabajo de elaboración que realiza el sujeto, que voluntaria o involuntariamente memoriza, inscribe a dicho sujeto en un contexto cultural y social. El sujeto de la memoria se representa en el discurso como sujeto histórico; la memoria le permite reconstruir la historia de toda su vida mediante un proceso de retrospectión y prospección. Ahora bien, la memoria, paradójicamente hablando, hace uso del olvido. El sujeto selecciona sus recuerdos, eliminando de su campo de visión aquellos recuerdos que puedan desestabilizar el principio de la realidad. A pesar de sus “voluntarios” olvidos, la memoria es un instrumento que permite al sujeto adquirir conciencia de su identidad histórica.

Mediante el proceso de la escritura, Quiela elabora el material que le proporciona la memoria y reconstruye dos periodos de su vida: el periodo de convivencia con Diego y el periodo que precede al encuentro con él. Los diez años de convivencia entre Angelina y Diego forman la historia de amor y desamor de la cual hablan en contrapunto los discursos de la memoria y del amor respectivamente. En los fragmentos amorosos se perfila la imagen de un Diego genial, rebosante de vida, apasionado y tierno a la vez, “virginalmente” salvaje y mítico; la memoria corrige y reajusta el discurso amoroso y presenta la otra cara de Diego: dominante, brutal, violento, desprovisto de sensibilidad, egocéntrico, oportunista y totalmente incapaz de afrontar el dolor, la privación o la muerte. La memoria “traiciona”, por así decirlo, la armonización de conflictos que busca el sujeto de la pasión amorosa. Angelina reconstruye de forma no lineal las distintas fases de su convivencia con Diego: enamoramiento y primeros encuentros, contrato de convivencia, embarazo de Quiela y crisis de Diego, enfermedad y muerte de Dieguito, dolor y abandono de Quiela, olvido definitivo por parte de Diego. Cada fase, equivalente a un ciclo narrativo dentro de la historia general, se localiza en un espacio concreto y tiene una duración claramente delimitada.

De forma simultánea a este proceso de reconstrucción, Angelina se aleja retrospectivamente del tiempo de la escritura para sumergirse en un pasado lejano y elaborar la historia de su socialización en el seno de una familia liberal rusa y también la de los años de estudio en San Petersburgo y París. La memoria rescata la imagen de una Angelina dinámica y muy dotada para el arte, una Angelina consciente de su pertenencia de clase y orgullosa de sus raíces culturales rusas, imagen totalmente contrapuesta a la de Quiela, amante de Diego.

En sus cartas, Quiela entrevera los fragmentos del discurso amoroso con los relatos en los que se reconstruye de forma cronológica su historia personal; a veces las cartas comentan e incluyen reflexiones sobre los hechos descritos. En este proceso de escritura, oscilando entre la reconstrucción del pasado y el análisis, se perfila como promesa y proyección futura una Quiela distinta a la Angelina impulsiva de San Petersburgo, pero que, sin embargo, conserva algunos de sus rasgos propios, una Quiela también dis-

tinta a la resignada y transparente amante de Diego y madre de Dieguito.

3

La nueva Angelina se “autoengendra” en la soledad, el abandono y el vacío que siguen a la ausencia de Diego. En contra de sus propios vaticinios, Quiela “no se pierde” como resultado del olvido de Diego; en la investigación y análisis de su historia personal encuentra, por el contrario, los fundamentos de su identidad. Al final del proceso, Angelina es un sujeto que *sabe*, porque la memoria se lo ha revelado, que la identidad, como también el amor, son categorías accidentales, sujetos a transformaciones e influencias externas y circunstanciales. Angelina es, pues, un sujeto que *puede* enfrentar la pérdida de Diego como algo que pudiera haberse evitado pero que es irreversible, doloroso y superable:

Cuando te fuiste Diego, todavía tenía ilusiones, me parecía que a pesar de todo seguían firmes esos profundos vínculos que no deben romperse definitivamente, que todavía ambos podríamos sernos útiles el uno al otro. Lo que duele es pensar que ya no me necesitas para nada, tú que solías gritar “Quiela” como un hombre que se ahoga y pide que le echen al agua un salvavidas (p. 71).

Finalmente la nueva Angelina es un sujeto que *quiere*, que tiene voluntad propia para formular un proyecto vital, de cara a un futuro sin Diego:

... mi situación económica es terriblemente precaria y he pensado en dejar la pintura, rendirme, conseguir un trabajo de institutriz, dactilógrafa o cualquier otra cosa durante ocho horas diarias [...] Pero no quiero eso. Estoy dispuesta a seguir en las mismas, con tal de poderme dedicar a la pintura y aceptar las consecuencias: la pobreza, las aflicciones y tus pesos mexicanos (p. 70).

El ejercicio de la pintura le permitirá a Quiela dar expresión simbólica a la pérdida más radical de su existencia. El recuerdo de su hijo muerto exige expresión, lentamente Angelina encontrará una estética propia y femenina que le permita simbolizar su doloroso sentimiento de pérdida. Por oposición a una estética en

función de la sociedad, es decir, de arte por una causa, Angelina formula indirectamente la necesidad ética de un arte “humanizado”, arte en el que el ser humano sea el fin y no el motivo. En carta del 29 de diciembre de 1921 Angelina dice a propósito de la crisis en la que se encuentra: “No sólo he perdido a mi hijo, he perdido también mi posibilidad creadora; ya no sé pintar, ya no quiero pintar” (p. 38). Sin embargo, el recuerdo del hijo muerto, recuerdo censurado por Diego durante su convivencia con Angelina, persiste en la memoria y en función de ese recuerdo que insiste en ser expresado, Angelina experimenta con colores y formas, luces y reflejos: “Es mi hijo que se me viene a las yemas de los dedos” (p. 50).

La madre pintora logra el cuadro definitivo que en armonía reúne el dolor de un niño con el amor maternal: “Dibujé a un niño de año y medio, dolido y con la cabeza de lado, casi transparente, así como me pintaste hace cuatro años y esa figura me gusta” (*idem*).

A partir de este momento decisivo, acontecimiento central de la historia, Angelina *puede y quiere* pintar, ha dado con la forma adecuada a su sensibilidad de mujer artista y madre: “... y regreso a la tela sin poder jugar, mi hijo muerto entre los dedos. Sin embargo, creo que he conseguido una secreta vibración, una rara transparencia” (*idem*).

4

Utilizando la memoria como instrumento, Angelina elabora en la escritura su historia personal, se reconoce en dicha historia y asume las contradicciones de su identidad: mujer, rusa de nacimiento, francesa de adopción, mexicanizada por amor, madre de un hijo muerto, al que perdió sin haberlo tenido nunca del todo, artista en vía de encontrar y dar expresión a una teoría estética que dé prioridad a la dimensión ética y humana del arte, mujer que, consciente de las humillaciones y olvido de los que es objeto por parte de Diego, sin embargo, sigue amándolo, sujeto de discurso finalmente.

Quiela no es la mujer resignada y melancólica que hasta ahora ha visto la crítica. Quiela no se niega a sí misma, ni como mujer ni como artista, frente al hombre a quien ama. Angelina afirma su identidad compleja, pero hasta la última línea de la carta que cierra

el texto sostiene la sistemática consecuencia del discurso amoroso. Quiela recuerda al yo del poema xx de “Veinte poemas de amor y una canción desesperada” de Pablo Neruda:

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

LA BÚSQUEDA DE LA FELICIDAD EN *DE NOCHE VIENES*

BRUCE-NOVOA

University of California, Irvine

La felicidad está allí, en acecho... y si
yo la nombro se deshace (p. 95).
Después de todo, antes de desaparecer, me
llegó la fórmula de la felicidad (p. 174).
Elena Poniatowska, *De noche vienes*

En las letras latinoamericanas contemporáneas, el nombre de Elena Poniatowska se menciona con el respeto reservado para las figuras consagradas. En efecto, a través de una prolífica producción literaria multifacética a lo largo de una carrera que empezó hace ya 35 años, Poniatowska ha llegado a ser una de las autoras latinoamericanas más destacadas. Aunque su fama estriba más en sus obras documentales, como *Hasta no verte, Jesús mío* (1969); *La noche de Tlatelolco* (1971); *Fuerte es el silencio* (1980) y *Tinísima* (1992), también ha publicado cuatro libros de ficción, tres novelas —*Lilus Kikus* (1954) y *Querido Diego, te abraza Quiela* (1976), a las que he dedicado sendos ensayos, y *La “Flor de Lis”* (1988)— y una colección de cuentos, *De noche vienes* (1979), que analizaré ahora.¹

Las preocupaciones de Poniatowska han quedado claramente expuestas en su escritura: los marginados sociales —tanto los de las clases explotadas como las mujeres en general— sufren doblemente de la opresión política y de la represión expresiva. O sea, no sólo sufren las desventajas de su situación, sino que su sufrimiento no suele registrarse en el texto nacional privilegiado bajo la rúbrica de

¹ Este ensayo forma parte de un capítulo más largo para un libro que vengo preparando sobre Elena Poniatowska.

La Literatura. Que Poniatowska se ha convertido en la voz de los silenciados lo comprueban no sólo sus textos documentales, sino los ensayos críticos sobre ella que han enfocado este aspecto de su obra. Sin embargo, no hay que caer, como lo han hecho varios críticos, en la simplificación de atribuir su conciencia sociopolítica a la crisis nacional de 1968 que la autora documentó en *La noche de Tlatelolco*, porque desde antes ya mostraba un alto nivel de concientización. En un ensayo sobre *Lilus Kikus* mostré que lo que parecía una colección de cuentos infantiles en realidad era, detrás del disfraz de ingenuidad juvenil, un ingenioso *Bildungsroman* feminista, y que escondía ya las semillas de sus obras posteriores más abiertamente sociopolíticas.² Ahora, aquí pretendo mostrar que en los cuentos, en parte anteriores a 1968, se halla, no sólo la huella de la conciencia social, como ya ha constatado María Rosa Fiscal en una ponencia leída hace unos años en el Congreso de “Latin American Studies” en Boston,³ sino que esa conciencia se arraiga fuertemente en algo más básico, más profundo que la condición sociopolítica. Anticipando mi conclusión: aun me arriesgo a postular que la posición sociopolítica de Elena Poniatowska —tanto respecto a cuestiones de clase social como del feminismo— surge de la búsqueda fundamental de la felicidad.

Sabemos que ocho de los dieciséis cuentos de *De noche vienes*⁴ se escribieron antes de 1967, porque se incluyeron en la segunda edición de *Lilus Kikus*.⁵ Ya en estos cuentos se plantean temas feministas. La mayor parte de los cuentos tiene protagonistas femeninas y trata situaciones que podríamos clasificar del mismo modo. “La identidad”, una de las seis anécdotas que conforman “Herbolario”, es la única pieza en que aparecen puros hombres —pero aun aquí, en el brevísimo relato de dos páginas, la comunicación tan profunda que se logra entre dos hombres se cifra en una referencia a las mujeres y la obsesión sexual. O sea, el secreto esencial casi

² Bruce-Novoa, “Elena Poniatowska: The feminist origins of commitment”, *Women’s Studies International Forum*, 6, 5, University of California, 1983, pp. 509-516.

³ María Rosa Fiscal, “*De noche vienes*, o el despertar de la conciencia social de Elena Poniatowska”, ponencia presentada en el Congreso de Latin American Studies Association, Boston, 1986.

⁴ Elena Poniatowska, *De noche vienes*, Grijalbo, México, 1982.

⁵ E. Poniatowska, *Lilus Kikus*, Grijalbo, México, 1982.

siempre silenciado, y por ende capaz de significar la inefable intimidad misma entre hombres, es el deseo de estar con una mujer: lo femenino se convierte en el vaso de comunicación entre los personajes, el verdadero centro de la acción. Y aunque “Cine Prado” se presenta como una carta escrita por un hombre, la epístola no sólo se dirige a una mujer, sino revela que ella es la fuerza motriz que conduce al autor interior a la autodestrucción —de nuevo el móvil de la acción y de expresión es la mujer en la forma del deseo imposible. Incluso en “La hija del filósofo”, un juego machista entre intelectuales en el cual la mujer, que en el cuento normalmente se mueve apenas a la orilla del espacio masculino —una verdadera imagen de un ser marginado— llega a jugar un papel central porque representa la única vía a través de la cual un joven mediocre puede superar al maestro. A fin de cuentas, entonces, la mujer ocupa el centro de todos los cuentos, aun cuando el personaje mismo de la mujer se encuentre en una posición aparentemente marginal, excéntrica.

Estos cuentos contienen indicios de la temática que ha llegado a caracterizar la escritura poniatowskiana. Como en el caso del cuento arriba señalado, la cínica seducción seguida por el abandono de la hija del filósofo por parte de un joven aspirante al poder intelectual, prefigura el argumento de *Querido Diego, te abraza Quiela*,⁶ la novela epistolar sobre Diego Rivera y su primera esposa Angelina Beloff. La diferencia que introduce *Querido Diego...* es que la mujer deja de ocupar el centro de un modo tácito para pasar a ser la única voz de la narración. Y “Las lavanderas”, “Esperanza número equivocado” y “La jornada”, tres anécdotas más de “Herbolario”, anticipan *Hasta no verte, Jesús mío*.⁷ Tratan de mujeres de la clase obrera que comparten con Jesús, además, la situación de mujeres que se han quedado solas, aparentemente sin hombre. También, aunque de una manera incoativa, representan la esencia de la situación de esa novela: la necesidad de hablar, de contar su vida, de verbalizar su existencia para cualquier testigo que les preste atención. En esto las mujeres se parecen también al campesino de “La identidad” que no tiene otra cosa que regalar más que

⁶ E. Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 1978.

⁷ E. Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, México, Era, 1984.

su propio nombre, porque la vida no les ha dejado más que la propia identidad resumida en palabras. En los cuatro casos Poniatowska enfoca el cuento en la persistente tradición oral, que a fin de cuentas es simultáneamente una vía de comunicación de lo actual y un eslabón entre el pasado y el futuro en su función de ser un regalo de una generación a otra; y sobre todo es un regalo que las culturas no-escriturales convidan a las literarias.

Sin embargo, predomina en estos cuentos cierto aire de amor frustrado, de la inutilidad del esfuerzo por lograr la felicidad, porque después de todo y a pesar de las mejores y más sinceras intenciones, todo deseo conduce al chasco. Los cuentos incluidos en *Lilus Kikus* hacia 1967 comienzan con “La ruptura” y acaban con “El recado”. Aunque en estos dos cuentos la situación de la mujer respecto a su hombre parece estar en polos opuestos —en el primero la mujer tiene a su hombre en casa, ya medio controlado como un gato bien domesticado; y en el segundo la mujer espera a su novio que nunca llega— en los dos casos la mujer en realidad se encuentra sola, sin el amor que desea, un amor que únicamente aparece y existe en el texto a través de los recuerdos traídos a la memoria por la mujer para llenar el tiempo vacío de su soledad. Otro cambio de situación no altera la esencia de la visión de la autora: “Canto quinto”, que parece narrar el amor logrado de una pareja joven, efectivamente muestra que el amor no tiene lugar en el mundo social. Pero aunque la mujer intuye esta verdad, el hombre no. Por eso no comprende en absoluto el desesperado anhelo de su novia de salvar el amor antes de que se desmorone: “Desnúdate, mi amor, que vamos a morirnos”, le implora ella inútilmente. El cuento queda fijado, no en la imagen del abrazo amoroso que ofrece la mujer como un último desafío al destino, sino en “el anuncio de gas neón: ‘Hotel Soledad’”,⁸ significativamente ubicado, como la pareja misma, en la calle: o sea, en el espacio social enajenante —la sociedad no permite la concentración intensiva que requiere el amor. En “El inventario” María Rosa Fiscal ha vislumbrado un final optimista en el hecho de que la mujer sea capaz de almacenar los antiguos muebles heredados, símbolos de las actitudes anacrónicas de su familia. De esta manera parece romper

⁸ Elena Poniatowska, *De noche vienes*, op. cit., p. 72.

con el pasado, lo cual implica que tendrá que enfrentarse a un futuro distinto y por eso, según Fiscal, más positivo. Quizás. Ojalá. Sin embargo, es igualmente lícito deducir de la narración que por fidelidad a todo lo que esos muebles representaban —la alta clase social aislada de cualquier renovación de sangre desde afuera y por ende en vías de desaparecer— la mujer, que se encuentra sola al final del cuento, ha perdido ya al único hombre del cual se nos informa en el cuento. Se queda sin el apoyo que representan los muebles e igualmente sin el amor que, según su tía, no hacía juego con esos mismos muebles. No tiene ni futuro ni pasado, sino sólo la soledad hueca del presente, como las mujeres de los otros cuentos que acabamos de ver.

Ubicados dentro de la misma cosmovisión, estos cuentos revelan su participación en uno de los episistemas de la generación de Poniatowska, vinculándola a autores como Juan Vicente Melo, Juan García Ponce. En efecto, estos cuentos se parecen a algunos que ellos escribieron en la misma época de los principios de la década de los sesenta. Comparten el hecho de que se impone en ellos el desamor, porque la sociedad misma se organiza según costumbres y reglas de relaciones no sólo alejadas del amor, sino destructivas del encuentro amoroso. A fuerza, los amantes tienen que canalizar su amor a través del matrimonio o encontrarse condenados a vivir su relación al margen de la sociedad. Sin embargo, en el matrimonio lo que predomina es la costumbre de lo cotidiano y las preocupaciones de lo superficial que convierten la cercanía de la pareja en una distancia afectiva, en la soledad esencial, en la falta de comunicación y la desaparición de los amantes tras las máscaras de los esposos y los padres —sencillamente, el matrimonio destruye el amor y, sobre todo, la pasión. Son cuentos en los que se impone el concepto freudiano de la sublimación del eros a favor del orden común. Como resultado, surge la nostalgia por lo perdido y, luego, por la oportunidad desvanecida. El desesperanzado soliloquio de “Estado de sitio” —“Ámenme, véanme, aquí estoy. Alerto todas las fuerzas de la vida; quiero traspasar los vidrios de la ventanilla, decir: ‘Señor, señora, soy yo’, pero nadie, nadie vuelve la cabeza, soy tan lisa como esta pared de enfrente [...] Me gustaría pensar que me oyen pero

sé que no es cierto. Nadie me espera”—⁹ recuerda el paseo triste de la joven en “Después de la cita” o el aislamiento de los personajes de “El café” de García Ponce, o el desesperado paseo del joven de “Los amigos” de Juan Vicente Melo.¹⁰ Los tres autores crearon personajes obsesionados por el deseo de comunicar y compartir el amor, pero fatalmente atascados en un contexto social que imposibilita cualquier afán de realizar el deseo.

Entre estos primeros cuentos, “La felicidad” capta mejor la esencia de la cosmovisión y el proyecto de Poniatowska, con un título que nombra directamente la meta deseada. Aún más, el texto pretende presentarse como la meta lograda en el mero acto de enunciar lo deseado: “Sí, mi amor, sí, estoy junto a ti, sí mi amor, sí, te quiero mi amor, sí”,¹¹ comienza el cuento que resulta ser un monólogo de una sola oración de seis páginas en que el hombre sólo aparece a través de y en las palabras de la mujer. La narradora manipula exclusivamente la palabra creadora. Mas aún así, quizás por fidelidad a la realidad inexorable de su relación, para representar a su supuesto amante la mujer escoge enfocar la negación que él supuestamente objeta a las afirmaciones femeninas y que ella repite en su monólogo. Esa negatividad del hombre que se inmiscuye dentro del flujo de positividad de la mujer es sumamente significativo porque pone en entredicho las expresiones mismas del cariño, que constituyen el discurso femenino del cuento. Esa negación incluso logra transformar el “sí” con que ella marca su discurso, aparentemente tan emotivo y seguro, en el principio de su opuesto: “sí, me dices que no te lo diga tanto, ya lo sé, ya lo sé”.¹² Resulta ser un amante que, como el estereotípico hombre, no sabe expresar sus sentimientos: “nunca me dices vida, cielo, mi vida, mi cielo”.¹³

Esa narradora de su deseo monológico sabe que algún día él va a pensar que tuvieron la felicidad en ese pasado marcado por su

⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰ Véase Juan García Ponce, *Imagen primera*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962; Juan Vicente Melo, *Los muros enemigos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1963.

¹¹ E. Poniatowska, *De noche vienes*, *op. cit.*, p. 95.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

silencio. Mas ella no quiere esperar hasta el futuro para imaginarse un amor perdido, sino, como la joven en “Canto quinto”, prefiere tratar de gozar el presente. Por eso extiende la oración, abriendo el momento de la enunciación hasta sus últimas posibilidades. Sin embargo, aun el derrame de palabras, sin puntos finales, no puede más que posponer el desenlace inevitable:

te has dormido y ya no me perteneces y no me llevaste contigo, me dejaste atrás, hoy en la tarde en que el sol y la luz calurosa entraban por la ventana, y voy a ir a caminar mucho, mucho, y me verá la vecindad desde su puerta, con su mirada de desaprobación porque sólo de vez en cuando me aventuro por esta vereda, caminaré hasta los eucaliptos, hasta quedar exhausta, hasta que acepte que tú eres un cuerpo allá dormido y yo otro aquí caminando y que los dos juntos estamos irremediablemente, irremediablemente, perdidamente, desesperadamente, solos.¹⁴

Irónicamente, aún al final, al aceptar la distancia entre ella y su amante, la narradora utiliza la primera persona plural en un último esfuerzo por trascender los hechos que le contradicen el deseo. Tres lecciones se destacan: 1) la felicidad es una estructura retórica continuamente inventada y sostenida por el aliento —en sus muchas acepciones— de la mujer frente a la indiferencia o la insensibilidad del ser amado; 2) a pesar de todo, el esfuerzo está condenado a agotarse sin lograr la meta particular de los individuos concretos; 3) sin embargo, de algún modo la meta se logra en otro nivel, el del texto o el espacio literario, donde aparece documentada a través del esfuerzo, el deseo, el aliento volcado en palabra, y en la relación, sea cual sea, fijada en su dinámica real, una lucha entre realización y fracaso. A fin de cuentas, es la obra misma que se autodocumenta como la muestra de la unión lograda entre la autora y los objetos de la escritura. Y en esta fe en la realidad del espacio literario, de nuevo Poniatowska revela su vínculo con la generación de García Ponce que la compartía como principio fundamental.

La felicidad se les escapa a estas mujeres, pero no por eso deja de ser la meta de todas. Efectivamente, es la felicidad lo que cataliza

¹⁴ *Ibid.*, p. 100.

todo afán de reforma, sea personal o social o política. Y la forma más básica de la felicidad —aunque no la más fácil— es el amor, lo cual no quita que sea a la vez social y política, porque la relación hombre/mujer es también la más básica del contrato socioeconómico y político. Pero los primeros cuentos parecen dudar de la posibilidad de lograr un cambio.

En los cuentos que Poniatowska agrega para completar el volumen *De noche vienes* en 1979, una década después de las publicaciones que supuestamente marcan su toma de conciencia social —*La noche de Tlatelolco* y *Hasta no verte Jesús mío*—, todavía encontramos la misma frustración del amor a causa de su incompatibilidad con las costumbres sociales. Aunque la índole del afecto que Teleca siente por su criada Lupe en “Love Story” se pudiera clasificar como perverso, no altera el hecho de que se repite la misma fórmula: una mujer continuamente expresa sus deseos a la persona amada, que apenas le responde y al final la abandona. El deseo de mantener la comunicación, también viciada como es, interrumpe su trato con la gente de su verdadero círculo social. Y aun así, la necesidad de conservar la relación persiste en la mujer a tal grado que no le permite admitir ni la posibilidad de que la venganza del ser amado —haber cargado sobre la “colcha de damasco que había sido de la cama de sus padres”¹⁵ antes de huir— la haya cometido otra persona. A la pobre abandonada sólo le queda el consuelo de que, por lo menos, la mierda fue un auténtico recuerdo del ser amado.

En “La casita de sololoi”, Laura, esposa y madre de seis, harta de su situación de ama de casa, huye desesperada. Había soñado con otra vida más satisfactoria, quizás la de escritora. Sin embargo, después de pasar el día tomando cocteles en Sanborns e imaginándose el libro que pudiera escribir, al final regresa a casa, donde casi ni la han echado de menos, salvo a la hora de comer cuando no estaba para organizarles la comida. Su rebelión se viene abajo porque no es capaz de rechazar a los hijos, ni tomar su furia y reorientarla hacia la creatividad. La última imagen es devastadora: Laura espera en la cocina —el mismo espacio donde Rosario

¹⁵ *Ibid.*, p. 131.

Castellanos nos dejó unos de sus mejores cuentos feministas, “Lección de cocina”— a donde los niños pronto

descenderían caracoleando, ya podían oírse sus cascos en los peldaños, Laura abriría la boca para gritar pero no saldría sonido alguno, buscaría con qué defenderse, trataría de encontrar un cuchillo, algo para protegerse pero le cercarían: “Mamá, quiero un huevo frito y yo hotcakes y yo una sincronizada y yo otra vez tocino”, levantarían hacia ella sus alientos de leche, sus manos manchadas de tinta y la boca de Laura se desharía en una sonrisa y sus dedos hechos puño, a punto de rechazarlos, engarrotados y temblorosos se abrirían uno a uno jalados por los invisibles hilos del titiritero, lenta, blandamente, oh qué cansinamente.¹⁶

La destrucción es total: la mujer se convierte en una muñeca manipulada por el papel que la sociedad le ha definido y que ella misma se ha dejado imponer.

La diferencia entre los primeros cuentos y los más recientes es la nota satírica que Poniatowska infunde para distanciarse de estos personajes. Aunque tanto en “Love Story” como “En la casita de sololoi” podamos sentir piedad por estas mujeres, también existe algo negativo en ellas que nos repugna. No hay duda de que Teleca sea una víctima de la soledad, pero también es una elitista de la clase adinerada que abusa no sólo de Lupe, sino de toda la clase de mujeres sirvientas: “¡Por eso ustedes (se dirigía a una inmensa caravana de criadas, una pléyade de mujeres de trenzas y delantal que avanzaba hacia ella en el desierto) están como están, por eso, porque son irresponsables, malhechas, tontas, porque no tienen ambición ni amor propio, ni quieren salir del letargo!”.¹⁷ Su soledad en parte resulta de sus propios vicios. Podemos sentir lástima por Laura porque es otra víctima de una sociedad en la cual las mujeres no han tenido muchas alternativas para expresarse, pero del mismo modo es patéticamente ineficaz respecto a la posibilidad de utorrealizar cualquier proyecto de autocreación. Aunque se muestra capaz de maltratar físicamente a sus hijos, es a un grado limitado; a fin de cuentas es incapaz de destruirlos para liberarse.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 142-143.

¹⁷ *Ibid.*, p. 125.

Y su rebelión alcohólica es autodestructiva, sin producir nada de provecho.

Al mismo tiempo, Poniatowska, como también su compañero generacional García Ponce, no sólo se distancia de la negatividad inherente a las relaciones sociales, sino ofrece ejemplos positivos de vías alternativas. Crea personajes que de un modo personal llevan a cabo una lucha heroica contra la enajenación existencial que desgraciadamente se ha impuesto como la norma en nuestra sociedad. Tiene el buen gusto de no ofrecernos directamente el modelo en forma de una escritora —esta figura había quedado satirizada en Laura, que se pasó el día de su escape imaginándose el éxito literario del cual gozaría al publicar el libro que jamás llega a escribir. No, los modelos son menos esotéricos y más fundamentales.

Entre estos protagonistas figuran dos hombres de clases y de acción heroica muy diferentes. Por un lado, Pancho Valverde, ferrocarrilero y sindicalista honrado en “Métase mi Prieta entre el durmiente y el silbatazo”; por el otro, un veterano de la segunda guerra mundial en “De Gaulle en Minería”. Cuando Valverde se da cuenta de la inhumanidad impuesta por la nueva tecnología, se roba su querida locomotora vieja y huye, convirtiéndose en el rebelde fantasma, leyenda de resistencia al sistema, el obrero incorruptible y libre. Además, su relación con la locomotora es casi sexual, un reflejo de la que mantiene con su esposa. Efectivamente, las dos relaciones se mezclan a través de las descripciones que Poniatowska utiliza para caracterizar la interacción de Valverde con sus dos amadas. En un nivel metafórico/metonímico Poniatowska ha creado un *ménage-à-trois* ideal. Sin embargo, como podríamos esperar, esta unión no puede sobrevivir en la sociedad inhumana. En forma reveladora, la esposa de Pancho, con quien tenía una relación sexual extraordinariamente satisfactoria para los dos, lo abandona, dejándolo sin lugar en la comunidad social, tal y como la tecnología amenaza marginarlo de su lugar como participante central del trabajo. Su protesta final es simbólica: la expresividad individual a través de la unión amorosa con una de sus amantes, la locomotora, que, como hemos visto, es la metáfora de la esposa —ésta se fue en tren, fijando la simbiosis ya implícita en la escritura misma. La relación social, en su multiplicidad de vertientes, se encuentra bajo una presión que la fragmenta. En este contexto,

Poniatowska nos permite interpretar el final igualmente de una manera simbólica: Valverde logra una revolución marcuseana al unir la labor y el placer al rechazar el principio del trabajo de la sociedad industrial. Se convierte en un héroe del erotismo posindustrial. Es significativo que al final del cuento, Pancho haya desaparecido del primer plano de la narración, pasando a ser una figura evocada en el texto por los personajes secundarios, agentes de la tradición oral; o sea, Pancho se convierte en un héroe de la mitología popular.

Mientras espera saluda a De Gaulle durante la visita de éste a México, el capitán de "Da Gaulle en Minería" recuerda la batalla de Monte Casino en Italia durante la segunda guerra mundial. A la fiesta de modas en que se convierte la recepción para De Gaulle, se yuxtaponen los recuerdos del horror de la guerra. Mientras la figura de De Gaulle casi no aparece en el cuento, el capitán ocupa el centro de la acción, no sólo del cuento con objeto de la narración, sino también de la vida como acción que sólo figura aquí en los recuerdos del capitán. Y al final, cuando no lo dejan pasar a saludar a De Gaulle, a quien había conocido durante la guerra, el capitán se dirige a su silla, casi contento. Prefiere recordar a otro amigo, un soldado que de veras compartió la batalla, a diferencia del general De Gaulle, que se pasó lo más peligroso de la guerra en la seguridad de Londres. Como en *Hasta no verte Jesús mío*, los recuerdos de un testigo de la historia contradicen el texto oficial de los eventos. Así, el héroe internacional se desmitifica a través de los recuerdos suprimidos de un soldado desconocido, marginado a pesar de haber ocupado el verdadero centro vital de la historia. En ambos cuentos, es la literatura que salva a los dos hombres del olvido, sacando del silencio su historia para documentarla en la escritura. La sociedad ahora sabe lo que de otra manera hubiera quedado oculto. Y también en ambos casos, los hombres se muestran fieles a sí mismos a pesar de los cambios sociales que le abren puertas al prestigio a cambio del silencio y la aceptación.

Luego tenemos a dos mujeres espléndidas. Esmeralda, la protagonista de *De noche vienes*, es una joven bella y buena, lista y simpática, que se encuentra encarcelada por algo tan trivial como el tener cinco maridos a la vez y mantenerlos felices y satisfechos. Esmeralda se impone —tanto a los lectores como al oficial que

investiga el caso— por la cándida falta de culpabilidad o remordimiento. Sencillamente no reconoce la lógica de la ley, sobre todo cuando la costumbre mexicana permite a los hombres tener a varias mujeres. El cuento cobra el valor de un comentario político a través de la contextualización que la autora le da: toma lugar en un espacio gubernamental, un juzgado, y se redacta en forma de un texto policial y por eso político, una interrogación oficial. En efecto, el cuento casi coincide con un acta legal levantada en “la causa número 132/6763, instruida en el Juzgado Trigésimo Segundo Penal por los delitos de Adulterio Quintuplicado”.¹⁸ Según la agente del Ministerio Público, Esmeralda representa una amenaza, no sólo a la sociedad y a la familia tradicional, sino aun a la misma Revolución mexicana. O sea, al tomarse el derecho tradicional del hombre, la mujer pone en peligro toda la nación —e irónicamente es cierto porque su actor revela la hipocresía de una revolución institucionalizada sobre la base de la desigualdad y la explotación de los débiles. Sin embargo, al final, aunque no resiste directamente los dictados del sistema legal, Esmeralda triunfa. Conviene a todos, ganándose los, formando a su alrededor una microsociedad a base de un concepto alternativo: el de la vitalidad de la mujer que ejerce abiertamente el matriarcado primitivo. Ésta, según nos da a entender Poniatowska, sería la verdadera revolución anhelada por los mexicanos, porque al final añade el lema de la Revolución, renovado y transformado: “Sufragio Efectivo No Reelección”.

Mientras Esmeralda representa la felicidad para todos los que la llegan a conocer y a aceptar, la protagonista de “El rayo verde” se parece más a las heroínas silenciosas que Poniatowska rescata a través de sus textos. Es una mujer que no parece impresionar a nadie de una manera positiva. Hasta su nuera, que la comprende mejor que todos los demás, cree que es una pobre inútil a quien se debe tener lástima y tolerancia. La mujer, sin embargo, no se preocupa mucho de la falta de comprensión por parte de sus familiares. Ella tiene su propia meta que va buscando: la felicidad. Por fin en este cuento llegamos a comprender de lo que se trata esa meta que ha persistido en forma de subtexto en todas estas narraciones. Ya no es el sueño ingenuo de las jóvenes de los primeros cuentos que se

¹⁸ *Ibid.*, p. 214.

desesperaban por la falta de comunicación o de la presencia del amado, pero que al final se dejaban caer en la red de lo social. El secreto de la felicidad, que la protagonista hereda de otra mujer que se lo revela cuando todavía es niña, resulta ser irónico, porque no es algo que se realiza, nada que se puede tener o poseer. Es más bien una actitud de mantenerse alerta, siempre abierta a lo nuevo: “No podían entender que yo estaba abierta a todo, que había abierto todas las ventanas de mi razón, todas las puertas en mi cerebro, todos mis poros y caminaba yo abierta, abierta a un nuevo hombre, a un amor nuevo...”¹⁹ Esta mujer no se deja encerrar por las reglas sociales. Es como Esmeralda, aunque no tan afortunada. Aparentemente ha llevado una vida normal, llegando a ser madre y abuela. Sin embargo, se mantiene fiel no a un hombre, sino a la búsqueda por la felicidad —con la cual el hombre en sí tiene poco o nada que ver. Ninguna de las dos se avergüenza de su modo de ser. Viven abiertamente sin permitir que los hombres ni las reglas sociales patriarcales les quiten el aliento.

Si Poniatowska tiene un mensaje en su obra, es éste: debajo o encima o detrás de todo, lo esencial, lo más importante es mantener la fidelidad a la búsqueda por la felicidad; y que ésta a su vez se mantiene a través de la libertad de acción y, aún más importante, de la del espíritu. Se trata de la felicidad que viene cuando uno se siente bien consigo mismo en su modo de ser y de estar en el mundo: la sensación de bienestar, de pertenencia que la niña Lilus siente al estar desnuda en la plaza abrazada por la naturaleza y por sí misma —imagen que “El rayo verde” retoma de una de las escenas más entrañables de la niña Lilus Kikus para recontextualizarla como culminación de la vejez de otra protagonista— un tipo de marco vital para las demás mujeres de Poniatowska. La felicidad sería sentirse una/o así todo el tiempo en cualquier lugar, o por lo menos seguir fiel a ese ideal de querer sentirse así. No es fácil, porque la sociedad tratará de educarnos a su modo, pero en los momentos de crisis, tenemos modelos de esa fidelidad: modelos tan bellos y admirables en su rebeldía como Lilus Kikus, Esmeralda y, por supuesto, Elena Poniatowska.

¹⁹ *Ibid.*, p. 177.

BIBLIOGRAFÍA

- Bruce-Novoa (1983), "Elena Poniatowska: The feminist origins of commitment", *Women's Studies International Forum*, 6, 5, pp. 509-516.
- , "Subverting the Dominant Text: Elena Poniatowska's *Querido Diego*", ensayo inédito para un libro proyectado para finales de 1989.
- , "A feminist affinity", 1986, *The Texas Observer*, octubre 10, pp. 28-29.
- Fiscal, María Rosa (1986), "*De noche vienes* o el despertar de la conciencia social de Elena Poniatowska". Ponencia leída en el congreso de Latin American Studies Association, Boston.
- García Ponce, Juan (1963), *Imagen primera*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Melo, Juan Vicente (1962), *Los muros enemigos*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Monsiváis, Carlos (1981), "Mira, para que no comas olvido..." las precisiones de Elena Poniatowska", *La Cultura en México*, 1007, 15 de julio, pp. II-V.
- Poniatowska, Elena (1979), *De noche vienes*, México, Grijalbo.
- (1982), *Lilus Kikus*, México, Grijalbo.
- (1978), *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era.
- (1984), *Hasta no verte Jesús mío*, México, Era.
- Robles, Martha (1985), "Elena Poniatowska", en *La sombra fugitiva, escritoras en la cultura nacional*, vol. 1, México, UNAM, pp. 343-365.

TINA MODOTTI Y ELENA PONIATOWSKA: DOS MUJERES, UN LIBRO

SARA POOT HERRERA
University of California, Santa Barbara

Enero de 1942. Ciudad de México: Elena Poniatowska, francesa, 8 años de edad; acaba de llegar al país. Tina Modotti, italiana, 45 años de edad; acaba de morir, también en este país.¹ Cincuenta años después —1992—, ciudad de México: Elena Poniatowska publica *Tínísima*,² homenaje y tributo textual dedicado a Tina Modotti.

Durante los primeros días de septiembre del año pasado el periódico mexicano *La Jornada* anunció la noticia, bella noticia como el propio periódico la llamó al referirse a la publicación de *Tínísima* que durante varios años habíamos esperado lectoras y lectores de Poniatowska.³ *La Jornada* copia y publica las primeras líneas de la contraportada del libro, en donde se lee:

Ésta es una novela de extraordinaria belleza, una obra de imaginación y comprensión: el recuento interior de una vida en que el arte, la militancia y el amor se disputan el alma y el cuerpo de una mujer, relatada, a veces con ternura a veces con violencia, por otra mujer, la mayor escritora de México.

Al final de la novela, dice Elena Poniatowska:

Si Gabriel Figueroa no me hubiera pedido un guión para una película sobre Tina Modotti, este libro no existiría. La película no se filmó jamás pero, como había yo entrevistado a Vittorio Vidali en Trieste, a

¹ Elena Poniatowska (París, Francia, 1933); Tina Modotti (Udine, Italia, 1896-México, D. F., 1942).

² E. Poniatowska, *Tínísima*, México, ERA, 1992.

³ Cito de esta primera edición y anoto entre paréntesis las páginas.

Fernando Gamboa, a Gabriel Fernández Ledesma, a Adelina Zendejas, a Gilberto Bosques y a muchos otros, seguí adelante transformando el fallido guión cinematográfico en una novela [...] Tina Modotti pasó a formar parte de mi vida familiar de los últimos diez años. Siempre con ella a cuestras viajé, leí, estudié, comí, atribulé a los demás [...] Al libro de Tina Modotti le debo no sólo diez años sino el haber investigado, leído, escrito, tirado, eliminado un sinfín de papeles. Asimismo pude conversar y entrevistar una y otra vez a hombres y mujeres que en México, en Italia, en España, en Francia, en Alemania, en Estados Unidos me contaron no sólo de Tina sino de su propia vida (pp. 661-662).

Una vez más, la entrevista, uno de los oficios más sobresalientes en el arte del periodismo de Elena Poniatowska, y piedra fundamental en el de su creación y recreación literarias, sirve de sustento a su libro más reciente. La entrevista, convertida por ella en un género mayor al decir de Sergio Pitol —y en eso estamos de acuerdo—, es llevada a un alto nivel literario, tanto por los diálogos como por la reelaboración de éstos en la escritura.

Al convertir las voces en escritura, cuando se transcribe lo que se dice, y cuando más que transcribir se da el paso —trazo— del habla a la escritura, allí Elena Poniatowska se la juega como escritora. Por una parte, tiene en cuenta al otro, del que intenta conservar la voz, “el cuerpo de lo imaginario”, como diría Roland Barthes; por la otra, al escribir y transcribir esa voz, que se convierte en escritura, en “el pensamiento de lo imaginario”, también en términos de Barthes, Poniatowska se coloca frente al otro, pero ya no es ese otro, el sujeto de la voz entrevistada, sino que ahora el otro es el sujeto de la lectura.

Poniatowska está frente al que habla y frente al que lee. Ella es el sujeto de la escritura que dialoga con cada uno de sus flancos y tiene contacto directo con el otro, con los otros; en el lugar que ocupa, donde el significado se desliza y se conserva en el significante, se da una serie de aproximaciones, entrecruzamientos e intercambios de signos y discursos culturales, a partir del “Hilo” de la entrevista.

La experiencia humana es la materia prima de sus entrevistas, y Elena la busca en los espacios cotidianos, espectaculares, privilegiados, oprimidos, marginados... por *Todo México*, como titula a uno de sus libros, en donde su cuarto propio de reflexión

y de escritura es este país, país elegido por el que apuesta su escritura.

Con *Tinísima*, Poniatowska llega a una cumbre más de creación y recreación literaria, apuntalada también en un proceso de búsqueda e investigación. Es este libro posiblemente el primer proyecto de escritura femenina que intenta recrear la historia social, cultural y literaria no sólo de México —fundamentalmente de los años veinte— sino también de los episodios más importantes de la historia europea, fundamentalmente el de la guerra civil española, que ocupa nueve capítulos de la novela, una parte significativa del libro. La otra es precisamente la referida a la década de los años veinte en México.

Tinísima se desarrolla a lo largo de 660 páginas, organizadas en 37 capítulos sin numerar. La novela comienza en la ciudad de México el 10 de enero de 1929, día del asesinato de Julio Antonio Mella, fundador —junto con Carlos Baliño— del partido comunista cubano. Concluye también en México en enero de 1942, dos días después de la muerte de Tina Modotti. Muere del corazón en un taxi en la colonia Doctores, cerca del Hospital General y de su casa. Eso fue el 6 de enero, día de Reyes. En su bolso le encontraron tan “sólo un pañuelo arrugado, un billete de a peso, unas llaves, una fotografía de ovalito de un joven con el pelo crespo y una credencial en la que leen su nombre: Tina Modotti Mondini. Doctor Balmis 137” (p. 654). Frente a la rigidez de su vida, Elena le regala una muerte de mar y de estrellas, junto con una selección de recuerdos: la infancia, el partido comunista, su estancia en Moscú y en España, donde colaboró como enfermera y cocinera en un hospital, su paso por las fronteras, así como recuerdos de su madre, de Julio Antonio Mella, de Vitorio Vidali. Las imágenes del mar, de la infancia, del amor, el dolor y la muerte envuelven y poetizan la muerte de Tina.

Los 13 años de historia lineal se enriquecen con un retroceso en el tiempo que se fija y desarrolla a partir de 1920. Es decir, la novela cubre 22 años. La década de los veinte se desarrolla en los primeros dieciséis capítulos (y ahí ya van 216 páginas del libro). En el orden de la historia, se trata de la vida de Tina Modotti en Los Ángeles, casada con un poeta. Se alude a su llegada a Estados Unidos en 1913. Tina y su familia, inmigrantes italianos pobres, llegan

a San Francisco. Allí, Tina trabaja como obrera en una fábrica textil. Más tarde, en Los Ángeles, filma algunas películas para Hollywood. Conoce a Edward Weston y, ya viuda Tina (su esposo había muerto en México), vienen a México donde viven unos años. Con él Tina aprende el arte de la fotografía. Poniatowska hace una crónica de la vida cultural e intelectual de esa época. Después de Weston, Tina vive con el pintor Xavier Guerrero e ingresa al partido comunista. Estamos hablando de 1927. Militaré en el partido hasta su muerte. Allí conoce a Julio Antonio Mella, el gran amor de la vida de Tina, cuyo recuerdo permanece en la historia y en el libro. De Mella, se hará referencia de su vida en Cuba y en México. Su muerte, que sucede con Tina a su lado, dispara el gran relato de ese libro llamado *Tinísima* y da lugar a que Tina sufra gran encono por parte de la prensa mexicana. Gran escándalo en los periódicos. La acusa de llevar “vida licenciosa”, de ser “lideresa comunista”, la “Mata Hari del Comintern”, “italiana perniciosa”; la llaman “la rojizante”, “Magdalena comunista”, “aventurera extranjera”, “feroz y sangrienta”; la prensa da la “imagen de una mujer depravada y peligrosa”, “mujer de acero revestido de carne, que se obstina en no decir la verdad, que no la estorban ni los prejuicios ni los escrúpulos de antaño” (p. 63). En la figura de Tina Modotti se reúnen el ser mujer —bella además—, extranjera y comunista, como dijera Diego Rivera: “Lo que sucede es que si Tina no fuera mujer, ni comunista, ni extranjera, ni tan esplendorosa, no se encarnizarían en su contra” (p. 99).

La década de los treinta cubre hasta el capítulo 34. Tina es expulsada de México bajo sospecha de haber estado involucrada en el atentado al presidente electo Pascual Ortiz Rubio. Parte para Alemania (allí renuncia al arte de la fotografía) y vive un tiempo en Moscú comprometida en alma y cuerpo al partido comunista y se hace devota de Stalin. Su manejo de idiomas es aprovechado, y participa activamente en comisiones del partido, dentro y fuera de la Unión Soviética: Checoslovaquia, Hungría, Suecia, los países bálticos. Ya para ese entonces es pareja de Vitorio Vidali, militante comunista a quien conoció en México y con quien vive el resto de su vida.

De Moscú pasa a España. Son los años de la guerra civil española, y Tina se entrega totalmente a las fuerzas antifascistas

europeas que se concentran en España. En 1939 vuelve a América. Se le impide la entrada a Estados Unidos y de nuevo regresa a México, de donde había salido casi diez años antes. Muere envejecida en 1942, a los 45 años de edad. La plenitud de su vida, su capacidad de gozo y de placer habían cedido lugar a la renuncia y al abandono, al despojo y al olvido, a un vivir al filo de lo necesario. Tina se nulifica. Su vida fue de autopersecución, de pérdidas. Al esfumarse, se deshace en los propios recuerdos de su alma. Fue la suya una existencia itinerante que la volvió cada vez más ella misma. Sin tener deudas con el destino, pagó cara su libertad e incluso su renuncia a la vida. Si fue desollada en vida, “Tina sin piel o como vaciada de sí misma” —interrogaciones violentas a su intimidad en México y en Moscú—, al final la esperaba otra agresión; el acto inmediato a su muerte, además de la ferocidad de la prensa, fue la autopsia para indagar la sospecha a la que dio lugar su muerte. Hasta su cuerpo famoso por bello sufrió profanación y violencia. Desentrañada la encuentra Elena Poniatowska y le dedica diez años de su vida en su entrañable *Tínísima*, un libro de dos mujeres, de la relación del autor y su héroe.⁴

Elena Poniatowska recoge los pasos de Tina Modotti (la famosa forma de caminar de Tina) y los junta en lo que es hasta el momento su más extenso, documentado y reelaborado proyecto narrativo. Elena se convierte en lectora de historia y reconstruye, recrea, crea una realidad literaria, entendida en términos posmodernos: es novela, historia, crónica, biografía, diario que se organiza por medio de las fechas que encabezan capítulos y fragmentos. En *Tínísima* entran diversos discursos (históricos, culturales, literarios) de la época narrada, y con ellos dialogan los discursos del presente, del momento de nuestra lectura. Es, podríamos decir, un diálogo intertemporal.

En la novela, el cuerpo y la historia de Tina Modotti son el eje en torno al que se estructura la historia política y cultural de algunos países, los involucrados en los sucesos más importantes de la primera mitad del siglo xx. El tratamiento narrativo de la

⁴ Para el análisis de esta relación me baso en la teoría de Mijaíl Bajtín “Autor y personaje en la actividad estética”, *Estética de la creación verbal*, trad. T. Bubnova, México, Siglo XXI, 1982, pp. 13-190.

intimidad de Tina Modotti se entrelaza con el tratamiento de los hechos históricos; ambos configuran una textura sensual, envoltura del cuerpo del personaje —“una mujer tan de acuerdo con su cuerpo” (p. 61)— y de su historia. Elena escribe su libro sobre la imagen de Tina Modotti, y traza la imagen de Tina sobre el libro que escribe. Una y otra se encuentran en el umbral de un acto creativo que las compromete mutuamente.

Elena Poniatowska, Tina Modotti, dos mujeres, dos historias, un libro. En el centro, México: el espacio por excelencia de la creación literaria de Poniatowska, de las fotografías de Modotti. ¿Dos extranjeras en México? Sí y no. En 1968 Elena se nacionaliza mexicana y se gana al país a pulso y al pulso de su escritura comprometida. Si bien Tina comprometió su arte fotográfico al México que vivió en su primer viaje al país, su caso es diferente: vivió aquí como extranjera y murió de esta manera.

Una serie de rasgos similares acercan a estas dos mujeres: ambas llegan a México; es un llegar, no un nacer aquí. En la creación literaria de una y en las fotografías de la otra, se muestra una sensibilidad particular para ver y sentir lo que los mexicanos no ven ni sienten porque son parte de lo mismo. Hay una conciencia permanente de ser *otro*, hay una mirada constante, un descubrir lo otro también, intentar entenderlo. En el proceso de su creación —la literatura en un caso, la fotografía en el otro—, las dos mujeres se comprometen con su quehacer artístico, asimilan, transforman, denuncian. Ambas son parte de la historia de México, pero de Tina se sabe menos que de Poniatowska, y Elena se ha comprometido a narrar su historia. Sus preferencias se reflejan en las de Tina: el amor a las cosas y la sensibilidad extrema de cada una.

En diferentes tiempos, las dos descubren, se asombran, ponen el dedo en la llaga, el corazón en la mano y conciben su quehacer como una práctica histórica concreta. Desde su interioridad femenina inician una búsqueda para entender lo otro, al otro.

El otro para Poniatowska en este quehacer literario es Tina Modotti, como antes lo fueron Angelina Beloff y Jesusa Palancares. *Tinísima* es resultado de un compromiso, de un acto ético —la representación de la vida de Tina Modotti— y de un trabajo creativo, estético —la elaboración discursiva de un volumen de 660 páginas.

Ambos actos —acontecimientos ético y estético, como los define Bajtín—,⁵ se configuran en este caso desde una perspectiva femenina, la de Poniatowska, que cuestiona con su discurso la hegemonía de las estructuras sociales de los años inmediatos a la Revolución mexicana, al mismo tiempo que denuncia con su libro el que Tina Modotti haya pasado en silencio a lo largo de su militancia en el partido comunista y en las luchas sociales en las que participó.

Las dos mujeres —artistas ambas— se reúnen en este libro. La voz de una es la voz de la autora; la de la otra, del personaje. Son dos sujetos distintos, dos conciencias, dos discursos que conforman uno solo orquestado a dos voces, un diálogo interdiscursivo. Y a partir de aquí podemos hablar ya no sólo de dos mujeres de carne y hueso, sino de autora y personaje.

En la novela, Tina cobra sentido frente a la mirada de Poniatowska, que la configura como personaje de su creación. La autora estiliza (estilización: réplica, según Bajtín) el discurso original al que se refiere. La escritura de Poniatowska no es una réplica de un texto literario, sino que es hacer un texto literario conformando la voz y la visión de un personaje a partir de una persona concreta, histórica.

La voz de la autora se desdobra y da lugar a voces diferentes, la de ella y la de sus personajes, así como a las voces y discursos de la época. Esta interioridad desdoblada deviene un diálogo entre dos discursos diferentes que implicaría dos posiciones, que pueden coincidir, pero que no pueden ser la misma. En el proceso de la autoría, de la conformación del personaje, se imagina y se recrea a éste. Elena Poniatowska trata de recuperar el discurso de Tina: su voz, su visión; representa el discurso de la Modotti, el discurso ajeno, y lo hace propio. Es decir, imagina el discurso original —el de Tina— e intenta reproducirlo, transformado por la recreación. Y nos preguntamos, ¿dónde busca Elena las palabras de Tina? ¿Se identifica el sujeto que escribe con el sujeto sobre el que escribe? Y en esta identificación que sí existe en *Tinísima*, ¿cuándo habla

⁵ Son conceptos bajtinianos los que iluminan esta interpretación. El crítico ruso los desarrolla en "Autor y personaje en la actividad estética", *Estética de la creación verbal*, T. Bubnova (trad.), México, Siglo XXI, 1982, pp. 13-190.

Tina Modotti y cuándo Poniatowska?, ¿cómo se da el diálogo entre ellas?, ¿hay un distanciamiento entre el yo de la escritora y el otro —en este caso, la otra—, el personaje? Estas y otras preguntas surgen cuando intentamos ver de qué manera se da la relación entre estas dos mujeres, sujetos distintos, diferentes conciencias que participan en *Tinísima*. Tan sólo podemos apuntar por ahora, piel adentro del texto, algunos elementos importantes compartidos entre la autora y la protagonista de esta novela.

Realizada desde la perspectiva de una mujer, se coloca de inmediato en un contexto femenino donde la interioridad desde la que se realiza cuestiona la hegemonía social y patriarcal de las primeras décadas del siglo en México. Y se diría que no sólo de las primeras. El discurso femenino cuando es contestatario se acepta en la superficie, pero aún se margina en la raíz.

La novela, que evoca un ambiente internacional de izquierda efervescente, se publica en un momento en que se ve mal recordar estos momentos de la historia y ha pasado de moda hablar de los sistemas socialistas.

A su discursividad femenina —doblemente femenina— y a su referente ideológico de izquierda se le suma, por si fuera poco, su heterogeneidad de géneros literarios. Lo femenino, lo ideológico y lo posmoderno de *Tinísima* son un asalto y una provocación a las instituciones canónicas que pretenden regir el orden literario (léase la revista *Vuelta*) y, lo más importante, también un asalto a la memoria de la historia en las postrimerías de este siglo.

RELATO Y RETRATO

En el libro dialogan sendas creaciones artísticas: el arte del relato y el del retrato. *Tinísima* es el encuentro de dos miradas. La de Tina Modotti y la de Elena Poniatowska: primera y segunda mitad del siglo. La fotografía de la portada sugiere un juego entre retrato y relato, que nos recuerda los *Tres retratos con sombras*⁶ de Federico

⁶ Son de los *Libros de canciones*, 1921-1924. Estos retratos están dedicados a Verlaine, Juan Ramón Jiménez y Debussy; las canciones que los acompañan, a Baco, Venus y Narciso.

García Lorca.⁷ Si en estos poemas llamados retratos se intercalan tres poemitas que aparecen con letra pequeña, en *Tinísima* cada capítulo se acompaña de una fotografía;⁸ como en el caso del poeta español, la combinatoria del libro —foto/texto— da lugar a un juego de retratos con sombras. A su manera, cada relato se distiende como sombra del retrato.

En la portada del libro aparece el rostro de Tina, fotografía en claroscuro tomada por Edward Weston: acompañan a su rostro las manos, “manos oculares” que fijaron imágenes significativas, testimonios de la historia social de México en la década de los años veinte. Dos fotografías de Tina, colocadas en los forros interiores, enmarcan simbólicamente el libro: *Alcatraces* y *Cactus*, la planta estilizada de elegante flor blanca y la planta carnosa llena de espinas; flor y espina simbolizan la vida y el camino de Tina Modotti; el principio y el final del libro de Poniatowska.

El texto se detiene en el alcastraz de la foto, lo contempla, juega con él y explica su proceso de creación en el libro. Es, podríamos decir, una imagen de Tina, *Tinísima*:

Aparecieron sus dos amados alcatraces, exactamente como los había querido, frente al muro jaspeado de mugre, la sombra en el tallo que se perfila y culmina en la deslumbrante blancura de las copas, la savia en las fibras del pétalo terminada en esa aguja negra, preludio de muerte. En lo bello está implícita la crueldad, en la naturaleza hay una falla, la muerte que recorre el camino inverso a la vida, Dio, que no se me vaya. Su ojo derecho contra la lente, sin respirar, tensa, clic, la foto tomada, la emulsión repetía el milagro. Colgó la copia a secar, como una pequeña sábana de su imaginación (p. 232).

⁷ La muerte del escritor se consigna en el capítulo 24 de la novela; en los fragmentos correspondientes al 22 de agosto de 1936 y al 9 de septiembre de 1936, p. 440. Hay referencias a su muerte en el capítulo 25, 11 de octubre de 1936, p. 455. Las palabras iniciales del capítulo 33, “Niño ven acá, niño...” recuerda los dos primeros versos de “Narciso” de los *Tres retratos con sombras* de García Lorca, “Niño/Que te vas a caer al río” (*Tinísima*, 19 de abril de 1939, p. 581; llegada de Tina a Veracruz, 19 de abril de 1939).

⁸ A excepción de los capítulos 9 y 36 (pp. 118 y 632), en los que Tina modela para un dibujo de su marido (*Tentación* [Tina Modotti. Dibujo de Roubaix de L’Abrie Richey]) y para una pintura de Diego Rivera, *Tina modelo de Diego Rivera en la capilla de Chapingo*.

La flor es una presencia permanente. En el dibujo que le hizo su esposo (primera década del siglo), una rosa cubre el sexo y hay pétalos giratorios en los pezones. Una foto de Tina es la artística *Flor de Manita* que acompaña al capítulo 33. En la pintura de Diego Rivera, Tina, desnuda, representa la germinación, acostada con el rostro escondido por su cabello, con una planta en la mano. Julio Antonio Mella le dice, “los pétalos de tus labios encendidos a la hora del amor” (p. 83); para Pepe Quintanilla, el vientre de Tina es “montón de trigo rodeado de violetas” (p. 369); y hay metáforas de “su cuerpo [que] sigue siendo tallo erguido, flor al viento” (p. 369).

En el capítulo final aparecen las rosas de una fotografía de Tina, acompañada de un verso de Pablo Neruda, “Tal vez tu corazón oye crecer la rosa” (p. 645), que le compuso y fue leído el día del sepelio de Tina. El final del libro vuelve a las flores con espinas, a la Corona de Cristo, a las “flores rojas, gotas de sangre” (p. 638). La flor y el mar serán también las imágenes más recurrentes en el texto; se refieren a Tina, a sus recuerdos, aunque éstos sean los de su muerte.

Si como personaje Tina aparece a lo largo de todo el libro, participa también y se deja ver por ella misma a través de sus propios retratos. De los 37 que acompañan a los 37 capítulos de la novela, 12 son fotografías de Tina: en ellos se “lee” su amor por Julio Antonio Mella, su compromiso con el partido comunista, su gusto por el trabajo artesanal mexicano; su denuncia del contraste riqueza/pobreza, su respeto por las manos campesinas trabajadoras. Como sombra o como reflejo, detrás de estos retratos está Tina Modotti, persona histórica, envoltura humana cuya voz y visión es materia de ficción en los últimos tiempos.

EL PERSONAJE

El personaje literario se va configurando, a lo largo de la novela está “siendo”. Su “ser” se forja en el instante de su muerte. Es hasta ese momento cuando puede tenerse una perspectiva completa del personaje de este libro. El cambio es inherente a un personaje de novela. Los que sufre Tina a lo largo del libro son varios. La voz narrativa la presenta en varias etapas de su vida, con diferentes

roles y con distintos nombres. Tina es Assunta (su nombre de pila). Después aparece con nombres falsos: Rosa Smith (usado dos veces, en dos épocas diferentes), Hedwig Flieg, María Sánchez, Estela Arretche, Carmen Ruiz Sánchez. Siendo ella misma, hacia afuera asume rasgos camaleónicos y va actuando de acuerdo con la identidad que el partido comunista le exige. Al final de su vida asume su propia identidad. Toda esta trayectoria onomástica hacen de Tina, *Tinísima*.

La novela oscila entre dos voces —tercera y primera persona— en relación con este personaje. Hay un juego de acercamientos y superposiciones. Habla Tina y muy cerca acota la voz narrativa: “Así que la vida es esto’ piensa Tina, ‘este tránsito, esta espera” (p. 15). Habla la voz narrativa por Tina, “parece descubrir una nueva Tina [...] como si adquiriera una visión de sí misma que antes no tenía, como si otra mujer que viviera dentro de su piel súbitamente le fuera revelada” (p. 67). Habla Tina y la voz narrativa:

¡Desaparecer, morir tragada por el mar, envuelta en agua, sería un alivio! Qué es lo que va a morir si su “yo” no tiene vida, si al “yo, Tina” lo ha matado, si en los últimos años se ha convertido en mera su-misión, vehículo de otros; esa con la que ahora lucha, no es sino la oque-dad; soy un agujero, a través de mí pasan las corrientes, los pescados entran por mi sexo y salen por mi boca, miren (p. 301).

En los últimos dos ejemplos hay una alteridad manifiesta, es cierto. Es un otro o un yo referido al otro también en relación con el personaje. Tina puede verse en relación con el otro, la voz narrativa (tercera mirada) puede verla en relación con un “yo” disuelto. Ahí se da la distancia (se ha sido de un modo, se es de otro) entre el personaje y el otro, entre el personaje y su yo. Sin embargo, no se marca distancia, al menos yo no la veo, entre el personaje y la voz narrativa.

CRÍTICA

La pasión por el texto y la pasión por la vida de Tina Modotti de Elena Poniatowska hacen que la novela corra tal vez un riesgo: que la autora se superponga al personaje y hable por él. Si bien es cierto

que el autor ha de meterse en su personaje y encarnar en él para ser uno solo, también es cierto, y más que nada necesario, que debe salirse de él y mirarlo desde afuera. Así, el personaje podrá hablar y sentir por su cuenta, será él mismo. La distancia entre el autor y el personaje permitirá la libertad de éste. Cuando el personaje habla con su voz, da a conocer sus puntos de vista, dialoga con los demás personajes, y el autor toma distancia y comenta sobre sus personajes, se inicia el diálogo entre uno y otro, entre autor y personaje que se muestran como dos conciencias, cada una con su propio discurso.

Y aquí vuelvo al acto ético y estético que he mencionado al principio de este trabajo. El acontecer estético (Bajtín, p. 28) sólo puede darse cuando hay dos conciencias que no coinciden. Lo que me pregunto con mi lectura de esta novela es: ¿hasta dónde el autor se separa de su personaje y dialoga con él?, ¿no será que autor y personaje quedan muy cerca uno del otro?, ¿que sus conciencias son coincidentes? De ser así, el acontecer estético estaría sobrepasado por el acontecer ético. Serían dos mujeres, sí, dos historias, pero en la relación autor/personaje estarían fusionadas en una voz, quedarían juntas frente a un valor único. ¿Será que nuestra escritora proyecta su visión en su personaje y al hacerlo la creación narrativa quede rebasada por otra práctica discursiva no necesariamente identificada con la ficción imaginaria? De ser así, precisamente, allí se circunscribiría esta biografía novelada: más que en la estética de la creación del personaje, en el acontecer ético entre el autor y su héroe, entre Elena Poniatowska y Tina Modotti.

Con su libro, Elena Poniatowska exhuma la historia de las primeras décadas de este siglo, borra el olvido que aún cubre la vida entera de Tina Modotti. Su libro es un bello texto, es literatura, es historia que se narra con una escritura deleitosa, entrañable. *Tinísima* es un anhelo, una voz más, fuerte y, por fortuna, inconclusa.

BIOGRAFÍA Y FICCIÓN: EL DESAFÍO DE *TINÍSIMA*

ZAIDA CAPOTE CRUZ

PIEM, El Colegio de México, ILL, Academia de Ciencias de Cuba

Con la publicación de *Tinísima* (México, ERA, 1992), Elena Poniatowska ha puesto al día la vieja discusión acerca de las posibles libertades que puede tomarse el relato biográfico. La proscripción de la novela en determinados círculos, el interés desaforado que provocó en otros, podrían explicarse tal vez si revisamos las más frecuentes formulaciones de la crítica sobre el género biográfico y su adecuación o no al texto novelado.

Las definiciones más frecuentes ven en el texto biográfico una historia real que puede ser comprobada mediante testimonios, documentos, fotografías, etcétera. Al definir la biografía como un “relato escrito u oral, en prosa, que un narrador hace de la vida de un personaje histórico” y que debe asumirse como “un acto y una obra con un valor ‘científico’”,¹ los teóricos del género subrayan abiertamente el carácter verídico de la obra. La “historicidad” del personaje, por otra parte, estará determinada por la importancia que le conceda la historia oficial. El descuido de la veracidad y su suplantación por el ingrediente ficcional, descrito como un “cruzar la frontera prohibida”,² se considera un acto indigno de la biografía. El biógrafo responsable deberá, entonces, limitarse a aquellos momentos vitales de su personaje que estén debidamente documentados y reconocer su incapacidad para crear —o recrear excesivamente— aquellos sobre los cuales se ignora casi todo.

¹ Daniel Madelénat, *La biographie*, París, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 20 y 14.

² Leon Edel, *Vidas ajenas. Principia biographica*, Buenos Aires, FCE, 1990, p. 66.

En el caso de *Tinísima* no ha sido la falta de documentación lo que ha querido suplantar Poniatowska al ficcionalizar la vida de Tina Modotti.³ El trabajo de investigación previo fue tan arduo, que los conocimientos acumulados por la autora llegaron a ser indispensables incluso para algunos biógrafos de la fotógrafa italiana.⁴ El material reunido por Poniatowska era, al parecer, más que suficiente para escribir una biografía abundante. Sin embargo, ella prefirió escribir una novela.

Como se sabe, la biografía es uno de los géneros literarios más ambiguos; nadie puede garantizar que las prohibiciones teóricas sean completamente respetadas en la práctica y, por eso, habitualmente el género fluctúa entre las normas y procedimientos propios de la historia y de la ficción. La biografía, a diferencia de otros géneros, no sólo debe ser verosímil sino también veraz; es decir, desde la perspectiva del lector, y aunque en la práctica no ocurra así, todos los sucesos narrados deben ser reales. Para crear esta “ilusión de verdad” los recursos más usuales son el empleo de un narrador omnisciente —preferentemente en tercera persona—, la presunta objetividad del relato, y la exclusión de los nombres y datos de los testimoniantes. Por lo general, éstos aparecen relegados a un segundo plano (ya sea en prólogos, apéndices u otros espacios paratextuales); de ese modo se escamotea su papel en la construcción de la historia. El discurso biográfico resultante suele ser monológico, pues el narrador ofrece una versión única de la vida del protagonista. En este discurso presumiblemente científico

³ Esa “falta de documentación” sobre un determinado periodo en la vida de su protagonista ha sido aprovechada, por ejemplo, por Gabriel García Márquez en *El general en su laberinto*. Hasta donde sé, a la novela no se le reprochó falta de fidelidad a la historia porque no hay “historia” sobre ese breve lapso de la vida de Bolívar. La novela de Poniatowska se propone reescribir —mediante la ficción— no una parte, sino toda la vida de su protagonista. La autora mexicana defiende su derecho a escribir sobre el texto de la Historia y a hacer su propio relato de la vida de Tina.

⁴ Christiane Barckhausen-Canale, por ejemplo, relata cómo —durante su larga pesquisa sobre la vida de Tina— acudió a Poniatowska, quien le proporcionó una gran cantidad de información. Véase *Verdad y leyenda de Tina Modotti*, La Habana, Casa de las Américas, 1989.

no habrá lugar para las disidencias o la sospecha. Debe ser fundamentalmente unívoco si quiere garantizar su credibilidad.

De la ilusión de veracidad depende, en la mayoría de los casos, el consenso que le otorga a la biografía la categoría de texto histórico confiable. Sobre todo en la tradición realista, la más extendida, el relato biográfico suele ocultar las fisuras e inconsecuencias tanto de la vida del biografado como de la investigación previa y el texto resultante. Los autores que siguen esta tradición diseñan obras dominadas por el autoritarismo. Una versión de la historia vital del protagonista del relato biográfico se convierte así, por obra y gracia de la palabra escrita, en la historia de esa vida, en la *única* versión no sólo disponible, sino aceptada por la mayoría de los lectores.

Tina Modotti, una mujer excepcional, no ha corrido esa suerte lastimosa. Sobre su vida se ha escrito mucho, pero me interesa destacar aquí tres libros que —cada cual a su modo— se rebelan contra la tradición autoritaria del discurso biográfico tradicional. Además de *Tinísima*, cuyos recursos para lograr la imputación del canon biográfico son el centro de este artículo, hay dos textos más que, aun cuando divergen notablemente entre sí, no podrían adscribirse sin reservas al discurso biográfico canonizado por el uso. *Tina Modotti: una vida frágil* y *Verdad y leyenda de Tina Modotti*⁵ son dos biografías —sobre todo la segunda— bastante poco convencionales, en las cuales la certeza monolítica no llega a construirse nunca.⁶ Las verdades aparentes sobre la vida de Tina Modotti son cuestionadas en ambos libros. Si Constantine reconoce respetuosamente que hay “preguntas cuya respuesta nadie sabe, puesto que no existen documentos que nos iluminen”,⁷ el texto de Barckhau-

⁵ Mildred Constantine, *Tina Modotti: una vida frágil*, Flora Bottom Burlá (trad.), México, FCE, 1979 [1975]; y Christiane Barckhausen-Canale, *op. cit.*

⁶ José Miguel Oviedo ha notado, por ejemplo, cómo las biografías de José Martí obviaban la relación del protagonista con la niña María Mantilla para “limpiar” su conducta moral de toda sospecha y ofrecer una visión irreprochable. Según Oviedo, tal operación exigió en muchos casos la ignorancia de documentos probatorios y otras evidencias. Como sugiere este caso, la veracidad no siempre es lo más importante. A esa falta de cuestionamiento de la conducta del biografado o de los testimonios preexistentes sobre ella me refiero cuando hablo de “certeza monolítica”. José Miguel Oviedo, *La niña de Nueva York*, México, FCE, 1990.

⁷ M. Constantine, *op. cit.*, p. 177.

sen-Canale cuestiona desde su título las versiones recogidas por la autora, al tiempo que reconoce que la verdad biográfica es una verdad a medias, condicionada por múltiples circunstancias.

Enmarcada entre dos muertes —la de Julio Antonio Mella, al comienzo; la de Tina Modotti, al final—, la anécdota de *Tinísima* atrae a cualquier lector ávido no sólo por conocer la vida de la excelente fotógrafa que devino rígida militante comunista, sino también por documentarse sobre las primeras décadas del siglo. Documentarse, porque este libro de ficción integra personajes, escenarios y hechos históricos en abundancia. La novela abarca buena parte de la vida de Tina Modotti; su relación con los artistas mexicanos y con el movimiento comunista, su desvelo por un mundo mejor y la renuncia —tan significativa— a su propia creatividad fotográfica para actuar como una “camarada” más al servicio del Partido. Elena Poniatowska ha escrito un libro inconmensurable que no evita alusiones al encanto sensual de Tina Modotti. En él habitan todas las Tinas: la camarada, la amante, la artista, la mujer.

En una lectura superficial, el libro de Poniatowska se antoja respetuoso de los presupuestos más conservadores. Sólo después de una lectura detenida podrá advertirse el carácter contestatario de esta reelaboración del canon biográfico. El texto reproduce el modelo biográfico convencional, incluso en cuanto a su estructura externa, pues conserva la lista de entrevistados y documentos en un anexo final. A la objetividad del relato contribuyen también las numerosas fotografías que se insertan en el libro. La percepción del texto como una biografía se ve alterada, sin embargo, al advertir la clasificación genérica proporcionada por el propio volumen, en cuya portada aparece la palabra “Novela”. Al reproducir el modelo biográfico bajo la clasificación de novela, Poniatowska impugna la pretendida veracidad del género, pues pone en contacto un relato aparentemente verdadero con una clasificación (ficcional) que desautoriza ese carácter.

A propósito, quiero recordar aquí las reflexiones de Gérard Genette acerca del modo como los elementos del paratexto —esa “zona indecisa” entre el adentro y el afuera, carente ella misma de límite riguroso, ni hacia el interior (el texto), ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)— condicionan la lectura del libro

y también el estilo de su escritura.⁸ Para *Tinísima* esa nebulosa paratextual estaría integrada por elementos tan dispersos y aparentemente inconexos como la existencia previa de numerosos textos sobre Tina Modotti, la tradición biográfica, las relaciones de género (sexual) con la que esta tradición se vincula⁹ y, por último, la definición de los géneros literarios que dialogan en el libro. Genette ha sugerido también que “ciertas indicaciones genéricas [...] tienen [...] un valor de contrato más apremiante (‘Yo me comprometo a decir la verdad’), que otras”¹⁰ y la biografía establece ese tipo de contrato de un modo bastante explícito.

A pesar de la visible clasificación genérica que el libro ostenta, alguna crítica se ha resistido a leer *Tinísima* como lo que es. Puesto que —ya lo he dicho antes— respeta en gran medida las normas de la biografía, se la entiende como tal. Pero la inserción de elementos evidentemente ficcionales (entre los que destacan los largos monólogos de la protagonista y la fusión de varias anécdotas en una) han provocado que esa “biografía” se considere defectuosa. Los críticos descuidan la indicación autoral de que el libro debe ser leído como una novela y por eso yerran en su enfoque. Por lo general, los comentaristas se preocupan por la adecuación de lo narrado a las versiones más reconocidas. En los días que siguieron a la publicación de la novela, la prensa mexicana abundó en entrevistas sobre Tina a testimoniantes o a familiares de algunos de los “personajes” del texto. Todo el mundo parecía querer saber qué parte era estrictamente histórica y cuál no. En ciertos casos, incluso, se le reprochó a la autora asumir una perspectiva estrecha para contar la historia, una crítica acaso válida para una biografía, pero no pertinente para una novela.

⁸ Gérard Genette, “El paratexto”. Introducción a *Umbrales*, (trad.) Desiderio Navarro, *Criterios*, núms. 25-28, 1989-1990, p. 51. Estudios de teoría literaria y culturología. Casa de las Américas, El Vedado, La Habana.

⁹ La experiencia vital del autor puede asociarse a la elección de ciertos modos discursivos. En el discurso biográfico, por la evidente relación que su pretendida veracidad establece con instancias textuales de poder, la adecuación al canon o su rechazo puede entenderse como un acto que refrenda o niega, respectivamente, la pertinencia del mismo. Como se verá, en *Tinísima* la respuesta al canon es bastante peculiar.

¹⁰ Gérard Genette, *idem*.

Elena Poniatowska ha querido escribir sobre Tina Modotti y ha echado mano de un modelo que está más que aferrado a nuestra tradición literaria. El modelo biográfico autoritario, con un narrador omnisciente que ostenta su conocimiento de cada detalle de la vida de sus personajes, está efectivamente utilizado en *Tinísima*. El texto ha provocado, no obstante su respeto del modelo canónico, algunos reproches porque su autora parece haber eludido, en palabras de Fabienne Bradu, “la obligación del biógrafo de ser ‘un novelista bajo juramento’, es decir, del respeto por una posible verdad y del rigor en la reconstrucción histórica”.¹¹ El descontento con el libro no surge de su adecuación al esquema biográfico tradicional sino, precisamente, a que el esquema no queda completado en el texto de Poniatowska. Al clasificar su libro como una novela, la autora echa por tierra las pretensiones de veracidad que caracterizan al discurso biográfico tradicional, e impugna así su tono autoritario.

En una entrevista reciente, Elena Poniatowska comentó su dificultad para decidirse a clasificar el libro como una biografía, a pesar de que realizó una investigación exhaustiva de la vida y obra de su personaje. Dice la autora refiriéndose a *Tinísima*:

No puedo decir que es una biografía porque no soy una investigadora metodológica; eso no quiere decir que no haya investigado y leído muchísimo, que no haya tratado de que la novela sea lo más cercana posible a la realidad [...] Por eso preferí darle el nombre de novela, para no tener problemas de que me digan “eso no es cierto” o “las cosas no fueron así” o “es usted una mentirosa”.¹²

Recuérdese que quien así habla ha reunido una cantidad de información envidiable sobre la vida de Tina y ha respetado bastante las normas del género biográfico. ¿Por qué entonces Poniatowska ha decidido clasificar su libro como una novela? Según parece, la causa era evitar la confrontación del texto con la historia conocida. A pesar de esa precaución nominal, el texto se

¹¹ Fabienne Bradu, “Tina”, *Vuelta*, 193, México, 1992, p. 44. Como ya he dicho, tales “acusaciones” están totalmente fuera de lugar, puesto que el libro es una novela y no una biografía.

¹² Entrevista con Amalia Rivera en Suplemento *Doble Jornada*, México, lunes 4 de enero de 1992, p. 8.

aviene bastante bien a la tradición biográfica y ha circulado como una biografía. Con esa decisión, sin embargo, la autora clausura toda posibilidad de ubicarse en una perspectiva cómplice del discurso biográfico autoritario y unívoco. Sólo mediante una clasificación que niegue su compromiso con el discurso biográfico tradicional podía cancelar la cercanía de su obra a ese discurso. Aun así, Poniatowska no se ha librado de las diatribas por haberle otorgado a su texto la clasificación de novela. Evidentemente, la tradición biográfica no sólo sostiene la necesidad de un discurso totalmente congruente, sino que también lo exige. Y a Elena Poniatowska ya se le ha reprochado su “falta de seriedad” al clasificar el texto como una novela y no como una biografía.

La sorpresa que provoca esta clasificación se debe en gran medida al diseño gráfico del volumen editado por Era. Las fotografías, tomadas por la propia Tina o por otros de los personajes que comparten el espacio de relato, parecen desmentir a cada momento la idea de que estamos ante una novela. Imaginables como el documento por excelencia, únicas garantes posibles de que el testimonio es totalmente veraz, contradicen la clasificación genérica que ostenta la portada. Podría parecer una loca irreverencia; *loca* —siguiendo las enseñanzas de Foucault—, en el mejor de los sentidos. Reveladora de la falacia de toda una tradición donde se privilegia el discurso unívoco, esta suerte de biografía novelada se nos presenta como ficción. En eso radica precisamente su carácter provocativo. Si en las biografías de Tina Modotti antes aludidas el discurso biográfico era cuestionado dentro de su propio terreno, desde dentro de sí mismo o con los recursos más cercanos a él —como los del testimonio—, aquí es la subversión genérica el arma utilizada para contradecir y descalificar ese discurso.

El tono periodístico de algunos segmentos del texto, evidentemente influidos por las publicaciones periódicas de la época y congruentes con la formación de Poniatowska, así como la larga lista de agradecimientos a personas e instituciones que ofrecieron documentos o compartieron sus recuerdos durante la pesquisa, invitan al lector a confiar poco menos que ciegamente en la historia de Tina Modotti que ofrece Elena Poniatowska. Todos estos, digamos, agravantes, para la percepción de *Tinísima* como una biografía convencional, negada sólo en los escasos momentos

donde la ficción se autoevidencia, parecen atentar contra la clasificación novelesca del libro. El título mismo, sin embargo, tiende un puente entre historia y ficción. En lugar del nombre completo de la biografiada, la autora ha elegido el apelativo que, dentro del libro, emplea Mella para llamar a Tina. Mella mismo, a pesar de ser un personaje cuya existencia es tan históricamente comprobable como la de la propia Tina o la mayoría de los personajes de la novela, es, como ella y los otros, también un personaje de ficción. El título sugiere así el vínculo entre ficción y realidad, entre imaginación y credibilidad, que rodea la vida de Tina y el libro que sobre ella ha escrito Elena Poniatowska.

Esta explícita contradicción entre el bagaje documental del libro y la indicación genérica “novela” aporta, no a pesar de la incertidumbre que provoca, sino precisamente por su causa, el signo distintivo de una escritura que reniega de la tradición monológica de la biografía tradicional para instaurar la duda como principio de la reflexión. Absteniéndose de decir, como prefiere la tradición autoritaria del discurso biográfico, cuál es la verdad total sobre Tina Modotti, la autora nos invita a decidir en qué creer y en qué no, sin sugerir siquiera cuál es el modo adecuado de resolver la duda. Esta declaración de principios —aunque en sordina— resulta esencial para evaluar el libro y sus condiciones de lectura.

Al optar por una clasificación genérica disidente, Poniatowska se aparta de aquellos narradores que, siguiendo la lógica de un poder autoral absoluto, deciden qué es cierto y qué no lo es y cuáles historias son dignas de atención. El compromiso de “decir verdad” ha sido sustituido, para suerte nuestra, por el compromiso de decir y dejar decidir al otro —al lector—, a nosotros.

ANGELINA MUÑIZ (1936)
Y ALINE PETTERSSON (1938)

EXILIO Y EXTRAÑAMIENTO: DOS PERSPECTIVAS DE UNA REALIDAD

GLORIA PRADO G.

PIEM, El Colegio de México, Universidad Iberoamericana

Dos escritoras, Angelina Muñiz y Aline Pettersson, inscritas en la narrativa, la poesía y el ensayo mexicanos, autoras de una obra viva, constante y prolífica, aparecen, hoy por hoy, señaladas de continuo por la crítica literaria, sus libros exhibidos en las librerías y en presentaciones públicas, ellas mismas escribiendo en diarios, suplementos culturales y revistas, y dando conferencias, clases, talleres literarios. Su obra se ha vuelto motivo de estudio de seminarios y cursos, materia de ponencias en encuentros, congresos, *simposia*. Y en común, además de todos estos rasgos tienen otro que las caracteriza: son mexicanas, y sin embargo, su historia personal y las temáticas que abordan —a las que vuelven una y otra vez— las refieren a registros poco frecuentes en la literatura mexicana escrita por mujeres en esta época, lo que le añade elementos muy interesantes a su escritura. La visión que tienen de la realidad en la que se insertan, entretrejidas con sus experiencias de vida, la anécdota, el ciframiento y la configuración literaria.

Angelina, hija de trasterrados españoles, nacida en Hyeres, Francia, en el año de 1936, llegó a México a los seis años de edad. Aline nació en México (1938), pero su ascendencia paterna (como su nombre lo puntualiza), es sueca. En ambos casos —como se advirtió— esas circunstancias juegan un papel determinante en la gestación de su obra literaria. La de Angelina Muñiz va a estar traspasada por la obsesión del exilio y la diferencia; la de Aline por una mirada de la realidad interna y externa marcada por vestigios escandinavos. Las dos, alimentadas en la infancia por otras perspectivas emanadas del relato de experiencias parentales diver-

sas. La construcción de sus mundos, pues, tanto reales como de ficción, está regada por un manantial extraño y a la vez entrañable y reconocible en sus propias vivencias acendradas en el país que les confiere la nacionalidad y la ciudadanía. Estas circunstancias, lejos de constituir un escollo para su inserción en el concierto de la literatura mexicana, la afirman por contraste, en un canto a contrapunto que hace germinar su creatividad, enriqueciéndola y ensanchándola.

Tienen en común, además, el vuelo y la navegación por esos mundos extraños en apariencia, pero tan cercanos en su occidentalidad histórica, a través de la inmersión —propiciada por los padres— en un maravilloso universo literario, su provisoria imaginación y su capacidad figuradora. Sin embargo, y como es de esperarse, ambas difieren también en muchos aspectos, no exclusivamente de índole estilística y temática como de hecho ocurre con todo escritor, sino en lo relativo a la selección y tramitación de esa experiencia histórica común.

Angelina Muñiz opta, puesto que de ahí se nutren las raíces de sus antepasados y las propias, por la tradición literaria española desde el medievo, pasando por los Siglos de Oro para desembocar en el xix y el xx. Será su interlocutora, su recreadora, su retranscriptora., y si tomamos en cuenta que en esta larga tradición el elemento hebreo ha sido cofundante y fertilizador, así como que a la escritora en ciernes le fue revelado por su madre su origen criptojudío, no será difícil entender el porqué de su interés y la inclusión de este registro en toda su obra. Esa circunstancia la conduce a deambular por los senderos misteriosos del hermetismo, de la Cábala, de la alquimia, la astrología, la numerología, sin dejar fuera la Biblia. Inmersa en el mundo literario medieval, va a concebir su novela: *La guerra del Unicornio* (1983)¹ y varios relatos de los libros: *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985)² y *De magias y prodigios* (1987).³ Inserta en los Siglos de Oro, especialmente en la mística y la

¹ Angelina Muñiz, *La guerra del Unicornio*, México, Artífice Ediciones, 1983.

² A. Muñiz, *Huerto cerrado, huerto sellado*, México, Océano, 1985. Premio Internacional de Literatura Xavier Villaurrutia y Premio Harvey L. Johnson.

³ A. Muñiz, *De magias y prodigios*, México, FCE, 1987. Premio Internacional de Literatura Fernando Jena.

picaresca, recreará el judaísmo de Teresa de Ávila (*Morada interior*)⁴ y hará un nuevo lazarrillo judío: Rafael (*Tierra adentro*),⁵ cuya marginación se debe a razones étnico-religiosas y no económicas como ocurre con los pícaros propiamente dichos. Los otros libros de relatos: *Primicias* (1991)⁶ y *Serpientes y escaleras* (1991),⁷ se separan de aquel escenario para ubicarse en este siglo, y en ellos prevalecen los temas del exilio, la infancia, la extrañeza y la muerte. *Dulcinea encantada*,⁸ su más reciente novela (1992), es una síntesis de la temática anterior, ubicada en un registro en la ciudad de México y en otros, una vuelta (desde el nombre) y peregrinaje a lo largo de esa tradición mimada de su autora.

Quizás por su condición de exiliada, por haber nacido en Francia y por haber hablado primero francés que español (su lengua materna), por haber vivido en Cuba tres años teniendo que expresarse en español y después llegar a México como extranjera y relacionarse estrechamente con personas, que —como ella y su familia— eran exiliados, practica de continuo la introspección en busca de sí misma, lo que la precipita en la retrospección y la hace desembocar en la posibilidad de construirse caleidoscópicamente. Exiliada tres veces: por la tierra, por la lengua, por la religión; entre española, ¿francesa?, mexicana, que habla español (¿de España, de México?, cristiana (¿vieja o nueva?) y judía, Angelina puede desplegarse en varias dimensiones y transmutarse en cada una de ellas como alquimista, rabino, juglar, caballero, duquesa, carmelita, pícaro, Romeo, Giulleta, Doña Ana, Dulcinea, Roldán o una simple mujer-niña-niño, hombre hermoso y joven Edipo, Yohuali, la nana indígena, o Abel. Puede ser Caína, Yocasta, Mercurio, Raimundo Lulio, Iordanus (Bruno) o Anna Frank y Ety Hillesum. Y lo hace transitando por la sombra del exterminio, el holocausto, las guerras incontenibles e interminables, el horror, la persecución étnica y religiosa, la falta de asideros:

⁴ A. Muñiz, *Morada interior*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

⁵ A. Muñiz, *Tierra adentro*, México, Joaquín Mortiz, 1977.

⁶ A. Muñiz, *El libro de Miriam y Primicias*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.

⁷ A. Muñiz, *Serpientes y escaleras*, México, Textos de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991 (Rayuela).

⁸ A. Muñiz, *Dulcinea encantada*, México, Joaquín Mortiz, 1992.

Me enamoran las imágenes y de ellas derivó las ideas. De los cristales y de los espejos (aun los velados por un paño negro). De los caleidoscopios y de los vitrales.

*

A pesar de que la memoria se me confunde con la de los demás. ¿Te pasó a ti o me pasó a mí? ¿Es tu recuerdo o el mío?

*

Tampoco conozco muy bien mis límites. Ignoro dónde comienzo yo y dónde soy los otros. Me sorprende con un gesto imitado. Con una palabra ajena.
Voy de mimesis en mimesis.

*

Así que no sé quién. Soy. Alguna de estas posibilidades. Nada que sea concreto. Lo esbozado. Lo ambiguo. Lo semitrazado.

*

Ah, pero me molesta que reconozcan en mí lo que no me pertenece. Después de todo es un robo.⁹

De esta manera, pasa de un estado a otro por medio de la alquimia escritural. La escritora real tiene que volver a sus, a los orígenes que la definen, y autoconfigurarse como ser de ficción en su escritura y en sus personajes ficcionales. Por ello, “Transmutaciones” son las que conforman el pequeño volumen *De magias y prodigios*. *Primicias* es un texto tardío que recopila sus primeros relatos y *Serpientes y escaleras*, un libro de narraciones dedicado “A quienes me contaron sus propias historias”, un volumen de “revelaciones tardías” también, sobre el exilio. “Testimonios ‘si no fuera por su estilo lúdico’”, cuentos reunidos que “proviene de algún recóndito juego de la memoria en donde ascender y descender no son opuestos”.¹⁰

En esta riqueza prodigada por la heterogeneidad, el desvanecimiento de los límites y el relativismo que la vivencia otorga, Angelina puntualiza con el lenguaje. La precisión, la exactitud lo

⁹ A. Muñiz, *De magias y prodigios*, op. cit., pp. 90-91.

¹⁰ María Idalia, “Testimonios tardíos del exilio español publicó Angelina Muñiz”, *Excelsior*, Sección B, 2a. parte, domingo 5 de enero de 1992, p. 13.

convierten en cifra, en fórmula. Rompe con la doxa, para imponer su ritmo, su tiempo, su espacio, su movimiento, su emisión de voz. Deconstruye, reconstruye, rescata para edificar, hace emerger el mito y lo recuenta desde otras perspectivas, lee en los textos sacros para devolverles su dimensión humana, trastoca y transforma sus presentimientos, lo que avizora y contempla, conjuga el pasado en el presente y viceversa, haciendo simultaneidad el tiempo mientras dispone de los espacios míticos. La escritura se convierte, entonces, en reto, en movimiento concomitante de ciframiento y desciframiento, en glifo, en palimpsesto; ocultamiento y revelación por la memoria, el imaginar, el silencio agazapado entre las palabras explícitas de la textualidad escrita. Y en este transitar, Angelina hace gala de manejo de muchos y diversos modos de expresión encauzadores de las temáticas recurrentes que pervaden el cosmos de su fantasía, unidos a la capacidad regeneradora de la vida, y del dolor que vivir entraña. Indaga en la mística y se eleva a alturas inalcanzables, desciende al horror de la mutilación y la tortura y se sumerge en él, enfrenta a la muerte y la vence a pesar de todo, hace triunfar el homicidio y el incesto, aunque después “no queden sino el caos y las tinieblas”,¹¹ se inserta en el pánico de la persecución y lo padece, vibra con la música, se pregunta por el arte de crear y se adentra en la retrospección para salvarse, para salvar a sus criaturas. Todo ello bajo el cielo abierto del desamparo, que el esquicio del exilio despliega:

Son muchas las capas de cebolla. Muchas las que debo ir desprendiendo. Para que mis almas salgan volando. Sentada en la alfombra Temoaya de dibujo huichol pensaba ella y yo.

Es verdad que soy dos: ella y yo. Si abro la puerta del alto balcón podría elevarme por los aires sobre mi alfombra huichol.

Soy yo. Y soy ella. A mí me reconozco. A ella no siempre. Yo me siento sobre la alfombra. Ella puede volar.

Yo soy yo.

Ella no es yo.

Pero tampoco es ella.

Ella es yo.

Yo soy ella.

Ella es más que yo.

¹¹ *Huerto cerrado, huerto se:’ do, op. cit.*, p. 35.

Ella es ella y ella es yo.

Yo soy yo.

Ella se me escapa y entonces yo dejo de ser yo.

Regresa, regresa. ¿Qué hago sin ti?

Empezaré a desprender una por una las capas finas de la cebolla. Para llegar al centro.¹²

Desdoblamiento en un sincretismo nacido de lo narrado y de lo vivido, de la dualidad del vuelo hacia lo desconocido como vivencia y el asentamiento en tierras a la vez entrañables y extrañas.

¿Te acuerdas de ti entonces? Es decir, de mí. Diálogo entre yo ahora y yo entonces. Cuando tienes la urgente necesidad de que aquello que ya pasó no desaparezca, de dejar constancia, de inscribir tu nombre [...] Y bien, así yo, no quiero perder, no lo que ya se perdió, sino el recuerdo que sigue vivo, impreso en obsesiva circunvolución cerebral. Como cinta grabada, para atrás y para adelante se mueven los recuerdos y sólo pervives por la memoria que de ti guardan los vivos. [...] De pronto, viene la imagen lejana. Tu cara de niña, ese pelo rubio rizado, ojos azuliverdes ya con una mirada nostálgica por lo que habías perdido y por lo que ibas a perder, si muchos años después no rescatabas del olvido.¹³

Pero regresar a los recuerdos, acariciarlos, retraerlos, hacerlos presente fundidos con las lecturas, la imaginación, el dolor, el amor y la búsqueda de sentido en este eterno exilio, sólo es posible en el silencio y por medio de la escritura. Escritura literaria, por ello sagrada, en una intertextualidad inagotable, la de Dulcinea, quien ha sido asidua lectora, entre muchos otros, de libros de caballerías, especialmente de *El Amadís de Gaula*, su preferido, al igual que don Quijote. Amadís, del que ella se enamoró y quien de ella se enamoró. Dulcinea, que surge del silencio imaginativo de la Dulcinea que, dentro de un automóvil, se desplaza por el Periférico, recordando cuando llegó a México desde Rusia, en el año de 1948, para reencontrar a sus padres, que tal vez —pensaba— no fueran ellos, después de pasar por Río Frío, con el temor ahogándola, de que surgieran los bandidos, “con la emoción o sensación de aventura al haber llegado a un país nuevo. Atrás ya las guerras europeas, las

¹² “Las capas de la cebolla”, en *Serpientes... op. cit.*, p. 17.

¹³ “Retrospección”, en *Huerto cerrado... op. cit.*, p. 97.

muertes, las sangres y los desgarramientos”.¹⁴ Cuatro registros, al menos, de intertextualidad explícita en el silencio externo, ya que “junto con la revelación, el arte de la memoria se le convierte en el arte de escribir. Va a crear un libro dentro de su cabeza. No será un libro oral ni escrito. Será un libro mental. El primero que se compone. Un libro interno, en constante quehacer”.¹⁵

Dulcinea, la amante de Amadís, lee en el jardín de su castillo “de dura piedra, sobre elevada colina. Altos torreones y amplio patio de homenaje. Jardines interiores con fuentes de agua clara y pájaros que trinan entre las ramas. Rosadales de rosas rosas, y rojas, y amarillas, y blancas. Jaulas de oro para aves de tierras extrañas. Pozo de piedras labradas. Bancos tallados. En las cuatro esquinas, naranjos de azahar perfumado”.¹⁶ Ese mismo castillo interior de Teresa de Ávila, esas siete moradas transitadas por el alma propia, esa de la escritora, de la creadora, jardín florido, habitado por el canto prodigioso del agua y las aves, del silencio labrado de las piedras y de la boca siempre abierta del pozo, surtidor de palabras acalladas. Escenario del amor cortés, del de Amadís y Dulcinea porque ella, ahora dama de la marquesa Calderón de la Barca, al llegar a México, “no puede elegirse una vida soñada que disguste. Se queda con la Edad Media. La ventaja de escribir en la mente es que, sin ningún remordimiento, se desecha lo que no sirva. La grabadora va en reversa y todo se borra”.¹⁷

Escenario medieval del amor cortés, de las hazañas de caballeros enamorados, valientes, reconstruido como los bosques tenebrosos y encantados por donde la caballería andante y cortesana cabalga con el corazón destrozado, los ojos anegados y el deseo de aventuras cumplido por hechiceros, enemigos, gigantes, enanos y hermosas doncellas ultrajadas. Bosques que se constituirán asimismo en el espacio de casas-prisión extrañas donde habitan, en el siglo xx, mujeres alucinantes, niñas asustadas o junto a los que se hacen campos cercados a los que, a pesar de la cercanía, no llegaba “el suave bullicio del cercano bosque —roce de hoja con hoja, breve

¹⁴ *Dulcinea encantada, op. cit.*, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

crystalino río, suaves zumbidos de insectos aleteantes, fragancia única de flores varias, una huella que sorprende, o un sonido discordante, verdor de sombra fresca”.¹⁸ O bien el Infante Arnaldos en la mañana de San Juan, el conde que “si iba de caza era para huir al bosque y para olvidar, siempre en busca de algo y nunca sabiendo lo que es. [...] Se sentía en tierra extraña; añoraba otros bosques y otros lagos”.¹⁹

Tiempos y espacios, pues, sobrepuestos, montados como continuidad instantánea ininterrumpida, confluencia deslumbrante e iluminadora tramada desde la lectura y la recreación de la literatura confundida con la realidad (de ficción y de no-ficción):

Ir por el periférico es ir sin paisaje. Es un rugido de cemento. Es el asfalto palpitante. Es el tigre sin árbol al cual treparse. Es el cielo empañado y el cristal opaco. Así que mejor pienso en la carretera de Cuernavaca. La primera carretera que conocí, poco después de llegar a México. Que ya entonces me figuraba transitada por diligencias, con peligros y aventuras. El llano antes de Tres Marías, con sus altos zacatales, me pertenecía. Los más altos, aun pinos, no digamos. Y las agujas y las piñas que tapizaban el suelo. Apoyaba mi frente contra el duro cristal de la ventanilla del turismo en que viajaba. El turismo, esa limusina ya desaparecida que hacía la ruta México-Cuernavaca-México.²⁰

Río Frío, Cuernavaca, Temoaya, Yohuali, “México, 2 de febrero de 1981. Puede que sea la fiesta de la Candelaria [...] Tenochtitlan. Hoy apenas las reconoces. Tacuba, Azcapotzalco, Iztapalapa, Tlatelolco”,²¹ van generando una referencialidad mexicana tópicotemporal preñada de nostalgia, por lo que fue, ya no es y sigue siendo gracias a la posibilidad ficcional, entramada con los bosques medievales (que ya tampoco son), los castillos, jardines, parques, paisajes y tiempos europeos: españoles, bretones, carolíngeos, nazis, míticos: bíblicos, griegos, trágicos, épicos, caballerescos. Temas, escenografía, temporalidad literarios extraídos conjuntamente de la experiencia de vida escindida y de la lectura de

¹⁸ “Breve mundo”, en *Huerto cerrado... op. cit.*, p. 69.

¹⁹ “Ventura del Infante Arnaldos”, en *ibid.*, p. 57.

²⁰ *Dulcinea encantada, op. cit.*, p. 19.

²¹ *Huerto cerrado... op. cit.*, p. 93.

libros, de relatos, de silencios engendradore, tramados en telaraña iridiscente, atrapadora, exacta, precisa, ineludible. Y si la lectura es inevitable y salvadora no lo es menos la escritura. Sólo en este movimiento redondo, perfecto, que no se cancela a sí mismo como ocurre con el círculo, sino que se continúa en una espiral interminable, se puede construir la existencia y más aún, la anhelada trascendencia. Porque “Las historias que se cuentan van alargándose y perfeccionándose con los días. Historias que cada uno va aprendiendo en silencio porque las palabras son las palabras que no suenan, las que dicen por dentro. Las que pueden llegar al más alto cielo. Todas las palabras y todas nuevas.”²²

Por su parte, Aline Pettersson, en *Más allá de la mirada*,²³ su más reciente libro de cuentos, ofrece varios relatos que dejan traslucir ese mundo escindido que la propia autora ha vivido —directa o indirectamente—, claro está, refigurado, ficcionalizado. La extrañeza, también como en el caso de Angelina, ante la experiencia de un buen acervo de situaciones, costumbres, hábitos, relaciones sociales diversas, entremezcladas, de un grupo reducido de origen extranjero inserto parcialmente en una comunidad mayor, y que no se llegan a comprender del todo:

Mi niñez osciló entre las albóndigas y las *köttbullar*, es decir, las mismas bolitas de carne molida nadando en medio de sabores diversos, del condimento y la neutralidad, de una serie de conceptos y otros, del día y la noche. Éste es el dilema de los niños incorporados a dos maneras de vivir, a dos lenguas, hasta a dos horarios. No es que hagan por fuerza cortocircuito, pero sí producen una sensación de irrealidad.

Quizás sea Cuernavaca la síntesis que lo ejemplifique. Su florido aspecto de casi el paraíso, su clima, el agua tan fría de la piscina y el idioma extraño. Por esa época las colonias extranjeras, aunque no tuvieran peso alguno en el país, lo tenían y de qué manera, entre sus agremiados. El mundo ha cambiado tanto que mis recuerdos forman parte de la prehistoria.²⁴

La narradora adulta recuerda y recrea —mediante el análisis y la reflexión—, en ese contexto, una historia tejida alrededor de

²² *Dulcinea encantada*, *op. cit.*, p. 25.

²³ México, Joaquín Mortiz, 1992.

²⁴ “Pelle”, en *Más allá de la mirada*, *op. cit.*, p. 15.

Pelle, un niño de ocho años que, “por la condición de sus padres”, disfrutaba de una impunidad extraordinaria. Ella entonces tenía trece, motivo por el que no podían ser amigos, cosa que tampoco a ninguno de los dos les interesaba. El relato destila las marcas de esa peculiar forma de convivencia. Los padres del niño, que ocupaban “el Segundo Lugar” en la “colonia”, le permitían hacer todo lo que quisiera. Él “se sabía inmune a cualquier reconvencción”. Ellos, los señores Anderson, “tal vez en el fondo se sentían orgullosos de su poder, y el de Pelle era un poder absoluto, porque los del Primer Lugar no tenían hijos”. La vida de la comunidad en Cuernavaca transcurría dentro de los límites de la casa de ocho cuartos, dos baños que todos compartían, las comidas grupales, el juego de croquet de los hombres y los niños de ambos sexos, y las barajas de la canasta que las señoras jugaban, legislado todo por el rígido código de la colonia. La coyuntura en la que el argumento se despliega se da con motivo de unas vacaciones de Semana Santa, específicamente el domingo de Pascua, en el que como era costumbre se había organizado, para su celebración, la búsqueda de huevos de pascua y una comida para festejar esa “fiesta tan importante para la colonia”. Para este efecto, los niños y sus madres habían dedicado horas enteras a pintar cascarones vacíos, lo que había constituido “instantes de grata actividad, en la que todos ejercimos nuestro sentido de la imaginación, nuestro dominio de pincel y colores, nuestra destreza para manipular los frágiles objetos. La comida de ese domingo también cobró la atención esmerada de las madres. Ése no era un día para albóndigas, sino para algún otro guiso delicado, diferente”.²⁵ Una ocasión, además, que generaba júbilo, felicidad, para “estrenar un vestido lleno de primavera, disfrutar de las flores, del clima, de la alegría de la buena comida y bebida”. Mas ninguna celebración de tipo religioso, ninguna referencia al motivo de la festividad: la resurrección de Cristo. Pelle, tras ser el ganador, injustamente, por supuesto, del concurso que la búsqueda de huevos instaure, sustituye el jugo de piña, que se enfría en el refrigerador, por sus orines, y a pesar de ser descubierto, no ocurre nada: “las leyes de la colonia siguieron inalteradas”.

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

El relato, hecho por la voz del recuerdo de la narradora, ha tomado, por ello, distancia, y no deja de traslucir cierta nostalgia. En cambio, no se percibe una violenta indignación, sino más bien un intento —que se logra— de dar cuenta de los términos en los que la experiencia de estos niños (y adultos) transcurre. Hay un código intocable de conducta en el que también se inscriben, y al que responden, los usos, las costumbres, las comidas. La distancia y la actitud reflexiva desde las que emana la narración, le confieren un tono mesurado, que no impide que surja el resentimiento y que algunos toques humorísticos lo condimenten. La referencialidad específica a la situación concreta se logra en la economía del discurso sobrio de la narradora omnisciente que ilustra, con sus imágenes re-traídas, el contexto. El protagonista del cuento resulta ser finalmente no Pelle, sino esta problemática derivada de la escisión en que se vive en ese pequeñísimo mundo aislado y heterónimo, aunque autónomo, de la colonia sueca.

Otro de los relatos, “Fiebre de Navidad”, inserto en el mismo registro, narra lo que a Hans Lindgren le ocurrió:

Hans Lindgren no se puede poner de acuerdo consigo mismo. Hace falta tiempo, hace falta un tiempo razonable que permita a mente y cuerpo acomodarse en otras coordenadas. Los seres vivos están hechos para responder al medio a cierta velocidad. Algo más de veinticuatro horas para cambiar el metabolismo, para acostumbrarse al calor de infierno y olvidarse del frío infernal. Algo más de veinticuatro horas para llenarse la pupila de tantas tonalidades de verde, que borren la blancura helada a que los ojos de Lindgren estaban habituados. Algo más para irse despojando de su ropa, como quien se arranca una piel tras otra y sentir que nunca es suficiente. La garganta seca. El cuerpo sudoroso. El cansancio. El grueso abrigo sobre el asiento trasero del coche.

El hombre conduce el automóvil con cuidado, en parte por el cansancio, en parte por cierto azoro ante un mundo tan vastamente desconocido. No, no es cuestión de idioma, sino de algo mucho más hondo, es como si el concepto mismo del mundo se le hubiera trastocado. Y el cuerpo aún no puede acostumbrarse, ni su mirada... ni sus pensamientos... Una parte de su razón lo insta con urgencia al acomodo, pero otra parte lo mantiene en un estado de asombro continuo.²⁶

²⁶ “Fiebre de Navidad”, en *Más allá de la mirada*, op. cit., p. 55.

En este relato no es el recuerdo sino las vivencias del protagonista las que se configuran, desprendidas de la voz de un narrador omnisciente que conoce a la perfección, y de nuevo da cuenta de él, el contexto en el que Hans vive, así como las sensaciones que un extranjero nórdico —sueco obviamente— experimenta al llegar a un país tropical. Ha volado de Gotemburgo a Tampico, previa escala en la ciudad de México, para alcanzar su destino final: Ciudad Valles. Maneja un vehículo alquilado, por una carretera ardiente que serpentea entre la vegetación selvática, ahogado por el inimaginable calor. No logra encontrar

el hilo conductor que le permita juntar el recuerdo del invierno blanco que hace algo de más de veinticuatro horas dejó atrás, el calor de la chimenea de su casa, su mujer y su hija ocupadas en preparativos navideños, para recuperar los vestigios de ese recuerdo, viendo desde la mesa donde antes bebió unas cervezas, las flores de nochebuena, hechas con un plástico brutalmente rojo y los copos de nieve de algodón pegados al vidrio de la ventana.²⁷

El tiempo de relato, lineal, se devana en el fluir de los recuerdos y en la añoranza de Hans, añoranza del paisaje nórdico, nevado, de los espesos pinares, de la casa impecable con sus muebles pulidos, de los cantos y ritos que en esta época navideña se repiten exactamente igual que hace siglos. Sin embargo, poco a poco sus sentidos van siendo invadidos por esta nueva realidad caliente, pegajosa, excitante. Otros olores, la música tropical que sale de la radio del coche, la comparación de las plantaciones de caña de azúcar —que ahora ve— con los sembradíos de su tierra: de mostaza, de trigo, tan altamente tecnificados, van despertando sensaciones extrañas en él, mezcladas con las imágenes de su mujer y de su hija. Repentinamente, el automóvil se detiene. Ha sufrido una avería, intenta encender el motor de nuevo, y al no lograrlo, tiene que bajar. Busca en la cajuela la herramienta, trata de repararlo, y al hacerlo, de pronto siente un fuerte dolor en la pantorri-lla; ve entonces dos pequeñas gotas de sangre y una sombra alargada que se aleja rápidamente. La agonía sobreviene, se prolonga en medio de fuertes dolores y alucinaciones en los que se imagina

²⁷ *Ibid.*, p. 56.

en la celebración navideña, en su casa. Ve a Anna, su hija, caminando erguida con gran esfuerzo ya que porta la corona de velas encendidas; a Greta, su esposa, sonriente; a ambas tarareando la canción de Santa Lucía. Su último pensamiento es que aquí deben conocerla también. La cantarán en español y nosotros en sueco.

En este caso, como en el anterior, la autora construye su historia a partir de experiencias y recuerdos de costumbres, tradiciones, celebraciones que provenían del país de su padre, pero que ella vivió entretrejidas en las del suyo y eventualmente en aquél, así como por las vivencias que la llegada de parientes, que venían de visita o buscando fortuna a México, suscitaban. En "Secreto sellado"²⁸ la narradora protagonista cuenta: "Sí, tenía dieciséis años y mi primo acababa de llegar del extranjero. En esos tiempos era común que se apersonaran gentes de muchas partes del mundo. La familia de mi padre había venido antes. Nosotras ya nacimos aquí. Y para qué es más que la verdad, que a papá le fue bien. Mejor que a los que se quedaron por esos rumbos de Dios. Por eso vino mi primo a probar fortuna."

El universo en el que se inscriben los relatos, pues, es el del recuerdo de la diferencia, del extrañamiento, del intento de conciliación de dos culturas, de dos lenguas, de dos formas muy distintas de ver la vida, signadas por el paisaje, el clima, las creencias, las acciones derivadas de estas circunstancias. No hay en la narrativa de Aline una intertextualidad literaria explícita, aunque en su autobiografía²⁹ afirma que

al tiempo que aprendí a leer empecé a escribir. Ahora no puedo decir con certeza cuáles fueron mis razones excepto el enorme gozo de la lectura, que me hacía desear quedarme para siempre en esas regiones tanto más fascinantes que las de mi vida cotidiana. Construir otros mundos e internarme en ellos para siempre. Tom Sawyer, por ejemplo, llegó a tener un hermano llamado Juan García. David Copperfield casi pudo vislumbrar un orfanato que empezaba a construirse entre los borrones de mi cuaderno.

²⁸ En *Más allá de la mirada*, op. cit., p. 69.

²⁹ Aline Pettersson, *De cuerpo entero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Ediciones Corunda, 1990, p. 13.

A lo anterior empezó a unir la representación de pequeños guiones que hacía para funciones de teatro y de títeres, en las que pronto incluyó piratas y bucaneros debido a sus lecturas de Salgari. Pero es un viaje a Suecia, cuando tenía nueve años, lo que la impele a escribir más formalmente. Se trata de un diario que su maestra le manda a hacer como tarea durante los meses que duraría el viaje. Y así, dice, “recuerdo que sin habérmelo dicho en tantas palabras, me pasaba el tiempo registrando mentalmente todo lo que acontecía a mi alrededor. Es decir, no sólo lo que observaba, sino lo que esto me producía por dentro”. Es ésta, pues, la forma en la que Aline seguirá escribiendo.

Su obra narrativa (también hace poesía) es amplia. Consta de siete novelas³⁰ y el volumen de cuentos citado. En toda ella, las experiencias propias mezcladas con las relatadas por otros, esa capacidad de observación y su repercusión interna, se hacen evidentes a través de un lenguaje directo, claro y en ocasiones lírico. Sus imágenes y metáforas son bellas y originales, su mirada extrañada, con lo que descubre dimensiones insospechadas de la realidad y las redescubre a partir de esa perspectiva distinta. La temática es muy variada tanto en género como en edad y condición social de sus personajes. No obstante, la mayoría de sus protagonistas son mujeres, lo que hace de su obra un testimonio tangible de las preocupaciones, vivencias, ensoñaciones, luchas, deseos y realizaciones de la mujer corporizada en solteronas anhelantes, divorciadas, amantes, niñas, viejas y jóvenes. En esta panorámica maneja diversas formas de discurso, utiliza la primera persona, el diálogo y la voz narrativa omnisciente inserta en el punto de vista de sus personajes. Su estilo es tan variado como su temática. Alarde de lo hasta aquí señalado es su novela *Querida familia*, en la que confluye nuevamente esta interacción de elementos temáticos, estilísticos, y el enfrentamiento entre dos culturas: la nórdica europea y la mexicana, de manera muy sutil. Aline parte del relato oral como fuente

³⁰ *Círculos*, México, UNAM, Punto de Partida, 1977; *Casi el silencio*, México, Premiá, 1980; *Proyectos de muerte*, México, Martín Casillas Editores, 1983; *Los colores ocultos*, México, Grijalbo, 1986; *Sombra ella misma*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986; *Piedra que rueda*, México, Joaquín Mortiz, 1990; *Querida familia*, México, Diana, 1991.

emanadora de su material novelístico para recrearlo en una narración, propiciando el llenado de los vacíos que naturalmente el discurso hablado genera, a la vez que abre otros silencios en una necesidad que apunta a aquello que *no es*, y en función de algo que pide *eternamente* ser colmado.

Introduciéndose por los resquicios de la maraña de historia que confluyen en la configuración de la historia principal que narra un personaje femenino, una tía solterona —quien se revela a través de su discurrir psíquico interminable, resultado de la asociación libre—, opone como contrapunto el fluir asimismo psíquico de otro personaje, femenino también —Julia la sobrina—, afincado en la locura y carente, por tanto, del sentido de realidad cotidiano y práctico que caracteriza al primero.

Entre ambos deambulan evocados, como interlocutores pero extrañamente sin palabra, Soledad la sirvienta y el señor Lust, el huésped extranjero, que son introducidos por la tía solterona, generadora de una parte del discurso, y por su sobrina, la bella Julia, generadora de la otra, mas en silencio; para ella sola.

No sólo hay referencia a los muertos y los ausentes, otros personajes entran y salen de la escena real y “físicamente”; sin embargo, lo hacen siempre a través del testimonio vivo de las narradoras, y no de una manera activa y directa.

Julia a su vez se desdobra, como en la representación onírica, en observadora y observada por ella misma, lo que permite a la escritora, Aline, internarse en campos del proceso psíquico de este personaje: el sueño, la locura, el erotismo y la poesía, que no se limitan a estados de plena conciencia.

De esta manera surge del entretejido, por una parte de la evocación, el recuerdo, la fantasía, el relato de la tía, y por otra, de los estados de “enajenación” de Julia, una recreación de la realidad cotidiana, así como un abordamiento de ésta en forma multiperspectivista. Lo que la vieja cuenta, Julia lo des-cuenta y lo re-cuenta desde su propia sensibilidad y su mirada externa e interna. Lo mismo ocurre con el proceder de la tía. Con ello, el lector se ve impelido a configurar, a su vez, el mundo de ficción y las relaciones que en él se dan, prestándole crédito a una y a otra, asomándose por los huecos de sus entendimientos y comprensiones. Así, refigura esas vidas humanas que transcurren en la cotidianidad, sin relieves ni

heroísmos: la de una solterona, una joven, una criada, un huésped, parientes, vecinos, amigos. Aparentemente nada ocurre, nada digno de ser contado ni tomado en cuenta. Y no obstante es eso, precisamente, la vida cotidiana, refigurada por el relato en contrapunto de los personajes, lo que atrapa en su artificio. Un torbellino de palabras en el que, una vez dentro, es prácticamente imposible salir si no se parte de la lectura constructora de sentido, guiándose el lector por las pistas, esos silencios, que en una suerte de mapa van otorgando las claves del llenado.

Se escucha hablar a la vieja en su monólogo en voz alta, dirigido a un interlocutor —aparentemente Soledad, la criada, pero que en realidad es el lector-receptor— quien nunca tiene espacio para responder y dialogar realmente con ella; monólogo en el que afirma, pregunta, se contesta, niega, duda, re-afirma. Según la vieja, su visión es la exacta, la precisa. Incluso el lector sabe lo que Soledad —la que escucha— dice y piensa respecto a ciertos juicios o a las historias mismas que la solterona cuenta, a través del torrente de la voz pródiga de ésta, y tiene que permanecer —al igual que Soledad— frente a ella callado mas no inactivo. E igual que la sirvienta, el lector ha de escuchar atentamente, en esa relación de auditor-emisor, la palabra reveladora del relato para recrearla y configurar de nuevo la historia. Con ello la propuesta va más allá de este planteamiento para constituirse en clave de lectura en la que el papel del amo lo juega la novelista (creadora del texto) y el del servidor, el lector, quien lo ha de refigurar a través de las señales que ella le provee desde la textualidad, sin completarlas ni siquiera explicarlas del todo, sino tan sólo sugiriendo la posibilidad de sentidos que entraña.

La descripción del proceso anterior resulta difícil y complicada tanto en el plano de su emisión como en el de su recepción, pero ilustra el proceso mismo de escritura de la novela. Aline escucha y escucha a una informante de la vida real que le relata un cúmulo de historias extrañas y a la vez reconocibles por su cercanía, no sólo por el hecho de conocer o saber de las personas y circunstancias que ahí en concreto se abordan, sino por arraigar en la misma naturaleza y realidad humanas. Igual que en épocas remotas. Aline es informada por la voz relatora de una mujer con la sabiduría y autoridad que su experiencia de vida le confiere, unidas al conoci-

miento de las historias que cuenta y que proveen de sentido a la propia. Aline escucha las narraciones de una anciana (su tía-abuela, Concha Pettersson, a quien está dedicada la novela) y las rescata de la inutilidad en que la vida moderna las ha sepultado. Se nutre de ellas y las re-cuenta. Pero ya no de una manera oral, sino transmutándolas en producto literario, en narrativa, drama y poesía, en cuento de ancestros donde se buscan y encuentran raíces, a la vez que en manantial lírico anidado en la contemplación y refiguración de la experiencia cósmica, de la naturaleza y los sentimientos humanos. La tía discurre, repta, se adelanta, retrocede, se detiene en el detalle, mientras la sobrina toma el material del relato, lo moldea, lo acaricia, lo transforma y lo hace escuchar. Operaciones exactamente iguales a las que acontecen en la novela: la tía que relata, la sobrina que recrea; Soledad, la criada, es el contacto con la realidad exterior —como el lector— que escucha y regenera a su vez el discurso en algunas de sus instancias posibles. Aline se apropia de las experiencias, las procesa y las devuelve con la dimensión artística que es capaz de crear, remodelándolas con esa nueva forma que les imprime para rescatarlas y preservarlas dentro de un ámbito que trasciende el testimonio oral, montado, no obstante, sobre éste y sin desecharlo. Pero lo prodigioso en todo esto es cómo logra verter en esa forma la frescura y naturalidad del parloteo abaricante, caótico e irracional, en apariencia, de la vieja y entramarlo con el delirio poético de la joven; cómo lograr ir marcando confluencias, concomitancias entre lo dicho, lo escuchado, lo imaginado y la creación de lo propiamente literario en su escritura. La patencia de su novela está ahí para explicarlo desde su textualidad. En esa aprehensión de algo muy femenino: del hablar sin tregua, en diversos registros simultáneos, a partir de la construcción de un mundo que no tiene que ver con el pragmatismo de la tecnología o con la posibilidad de verificación científica, un mundo de magia, ilusión, delirio, y a la vez de provisión de sentido sustraído a la vida y al lenguaje cotidianos, de la mano con lo práctico y lo útil en el ámbito doméstico. Lingüísticamente se vale para ello de la inclusión de giros, refranes, símiles, expresiones que la sabiduría popular ha acuñado como resultado de la experiencia vital que la respalda, contrapuestos a un encadenamiento de imágenes y metáforas originales, nuevas, de fuerza poética contundente. Le

imprime a la narración, además, un ritmo que a la vez es arrebatado y moroso en el detalle y que por ese doble registro mantiene al lector en una constante expectativa. De entrada, éste es introducido en un momento en el que han sucedido muchos acontecimientos, se han operado diversas relaciones entre los personajes, y se vive casi el final de la historia de la vieja. Él lo ignora todo, por lo que siguiendo la aparente ilogicidad de ese discurso femenino, habrá de ir reconstruyendo y completando las historias que fragmentariamente se van desgranando ante sus ojos. Esa fragmentariedad adoquinada de silencios es la que le permitirá, sin embargo, transitar por el camino de la revelación de las historias de la novela y de su propia historia. Todo ello contribuye no poco a la creación del suspenso que colma el relato. Y resulta paradójico comprobar cómo, a partir del desciframiento paulatino del misterio, la tensión crece; el receptor, al ir completando las partes ocultas de la historia, al saber más, espera —afectado por su complicidad en el descubrimiento— la resolución. Cautivado por la ambivalencia de las diferentes visiones de un solo hecho o de un acontecer, duda del “realismo” de lo cotidiano, así como de la locura y de la alucinación de Julia. Son las dos partes de una misma realidad humana. La voz del pasado moldeando la creatividad poética no sólo como sustancia narrativa preñada de sabiduría popular, sino también como forma providente. El resto, ese dejarse llevar por el sueño y la fantasía al arrullo del ritmo esplendoroso de la inconsciencia.

Aline ha logrado nuevamente en esta novela sintetizar en un equilibrio absoluto, dos instancias fundamentales de la vida humana: realidad y deseo, posibilidad e ilusión. Con su peculiar vía de acceso: su pródiga imaginación poética y el manejo virtuoso de la recreación de la lengua hablada, plasma una configuración literaria que sorprende, una vez más, por su novedad y la capacidad inédita de recursos de los que puede echar mano y transformar en poesía. En este concierto aparece el extranjero, el señor Lust (gusto, placer), que precisamente por su calidad de extranjero inspira una enorme confianza en la tía, despierta los deseos (como su nombre lo indica) de Julia, la solicitud, admiración y fidelidad de Soledad, y provoca una enorme conmoción en la vida de las tres mujeres.

Estoy segura de que el señor Lust va a traernos buena suerte. Pero el cuarto debe quedar como un espejito, que no vaya a decir que en esta casa somos unas malhechas. Eso sí que no. Acuérdate de que mamá no soportaba el menor descuido. [...] Hay gentes que parece que viven en pocilgas, Soledad, yo no puedo entenderlo, y no vaya a ser que ahora el señor Lust diga eso de nosotras, sería horrible. Tienes que hacerlo con mucho cuidado, pulir bien la madera del piso, y será cosa de colocar la mesita sobre la duela floja para que no se le ocurra pararse allí al señor Lust, porque se nos hunde. No sé si advertírselo: sería bueno para evitar complicaciones, pero francamente, Soledad, me da vergüenza [...] Creo que al señor Lust le agrada el cuarto. Es que debe encontrar todo muy bonito, Soledad. [...] ¿Tu crees que al señor Lust le guste? A lo mejor se sienta después de merendar con nosotras a ver la tele. Pero los extranjeros tienen otras costumbres, aunque las historias son tan interesantes [...] Por cierto, qué poquita ropa tiene el pobre; sus camisas se ven muy percutidas. Cuando las laves, asoléalas bien, pero no se te vaya a ocurrir echarles cloro, porque se te van a deshacer en las manos. Pero si las pones siempre al sol, poco a poco irán teniendo mejor aspecto ¿no crees? Dijo que vende herramientas, como que a todos los alemanes les da por las ferreterías, así como los franceses se meten de peluqueros. Será cosa de educación. Desde chiquillos les han de dar su martillo y sus pinzas para que les vayan cogiendo el gusto. Son tan trabajadores, no como los pelados de aquí que le piden permiso a un pie para mover el otro. No, ellos están acostumbrados a tallarse el lomo al sol.³¹

Después del rápido recorrido anterior por la obra narrativa de estas dos escritoras, y desde una casi única perspectiva —como siempre ocurre en cada lectura que se hace— podemos concluir que, además de la calidad literaria de sus obras, definitivamente insertas en el contexto de la literatura mexicana, éstas se revisten tanto de aquella dimensión que la peculiar forma de mirar de sus autoras tiene, como de un registro femenino, cuando sus personajes se miden, interactúan y se definen desde ese ser de sus autoras, ese ser mujer, de ascendencia extranjera, de nacionalidad mexicana con una necesidad de síntesis de los mundos europeos (en los que se incluyen aspectos religiosos, étnicos y geográficos), raíces de sus ancestros, y de donde viene una parte de su identidad, unida a la otra, la de su propia experiencia. Niñas desplazadas por sus herma-

³¹ *Querida familia*, op. cit., pp. 5-7 y 13.

nos y compañeros de juego; solteronas violadas o enloquecidas por los hombres; madres, hijas y hermanas incestuosas y homicidas; amantes que han de recurrir a filtros o a embrujos para poseer a los hombres; mujeres delirantes, deseosas, ardientes, débiles en apariencia, sojuzgadas por las leyes patriarcales. En el exilio de Angelina y su consecuente viaje de regreso a la Biblia, al mito griego, al medievo, a los Siglos de Oro, al XIX y al XX, ocurre siempre lo mismo, y no por una extrapolación o traslape, sino porque en esa intertextualidad está implícita la referencia. En el extrañamiento de Aline, su mirada se encuentra con la misma situación en la dualidad cultural, lingüística y de fuerza de poder. No obstante, en ambas, esa aparente debilidad de sus mujeres se ve siempre desenmascarada y resultan, finalmente, ser las fuertes y triunfadoras sobre el hombre por una u otra razón y de diversos modos. Es ésta, también, una coincidencia de extrañamiento y exilio.

LA VIOLENCIA EN LAS RELACIONES COTIDIANAS

LAURA CÁZARES H.

PIEM, *El Colegio de México, UAM-I*

“La violencia ha sido siempre importante en nuestra literatura, como lo ha sido en nuestra historia”, dice Ariel Dorfman,¹ y a partir del naturalismo la violencia es eje de la narrativa, pues se descubre que nuestra realidad es esencialmente violenta. Claro que él se refiere a la lucha de los americanos, a su explotación por la oligarquía, a su debilidad frente a la tierra devoradora. Todo ello se inserta perfectamente en el campo de las que se consideran muestras de violencia: golpes, torturas, asesinatos, guerras.

Desde una perspectiva no literaria, Hacker opina que:

La violencia se ha convertido en un hecho cotidiano, natural, trivial, es una insignificancia, y reclama en nuestras ideas y sentimientos el derecho de la costumbre, de lo tradicionalmente inevitable. Estamos ya tan insensibilizados que se precisa una considerable escala de violencias o unos actos de brutalidad especialmente dramáticos para que salgamos de nuestra crasa indiferencia, nacida de una supuesta impotencia. *Lo fácil es acostumbrarse a la violencia, en tanto que resultado violentamente simplificado de unos procesos forzosos de habituación.*²

Con base en lo anterior podemos ver que se considera violencia a la manifestación abierta, casi siempre física, de la agresión; pero en este trabajo voy a incluir dentro del término otras formas de agresión que no son brutales y evidentes, que son menos visibles

¹ Ariel Dorfman, “La violencia en la novela hispanoamericana actual”, en *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 9 y ss.

² Friedrich Hacker, *Agresión*, trad. Feliu Formosa, Barcelona, Grijalbo, 1973, pp. 19-20 (Nuevo norte, 9). El énfasis es del autor.

y se dan bajo apariencia de suavidad. La violencia así entendida se expresa con frecuencia en la obra de Aline Pettersson, mas yo sólo me detendré en dos novelas, *Sombra ella misma* (1986) y *Querida familia* (1991), y un cuento, “El tiempo justo”, que forma parte de su libro recién publicado: *Más allá de la mirada* (1992). Las tres narraciones tienen en común una estructuración basada en los personajes femeninos, la relevancia de la cotidianidad y el problema de la comunicación interpersonal, es por ello por lo que las he seleccionado, consciente de las limitaciones de un análisis que no abarca toda su obra y que, por lo tanto, no puede llegar a conclusiones definitivas.

En *Sombra ella misma* no es violenta la manera como Felipe, el extraño viajero, posee a Adelina en el tren. El recuerdo, que es la forma narrativa por medio de la cual se recupera este suceso, mitiga los rasgos de la trama y la convierte en “delgadísimo encaje”. Felipe abre con firmeza la puerta, la abraza fuertemente y hace brotar la “incandescente lava” que se oculta en las “grutas insondables” de Adelina. Esta única relación amorosa, intempestiva, extraña, va a convertirse en el hecho positivo que sustentará la vida del personaje femenino de ahí en adelante, que lo llevará a descubrir abruptamente su sensualidad y erotismo, y que le permitirá vivir la violenta grisura de la cotidiana relación con el padre y descubrir en él, por el conocimiento adquirido, los rasgos del deseo incestuoso:

La observaba queriendo encontrar esas otras facciones perdidas [las de su mujer], queriendo trasmutar unas por otras quizá. Entonces bajo la mirada de Esteban se escondía un fulgor de decepción culpable, disimulado por el vaivén violento de la mecedora. Y alguna vez sus manos rozaron el rostro enfermo, brillante por la fiebre y las retiró horrorizado de su contacto.³

A causa de la muerte de su esposa, Lucila, Esteban Prado va a llevar una existencia parasitaria y va a convertir a su hija, Adelina, en su esposa y su madre. Todo el peso de la responsabilidad de la casa

³ Aline Pettersson, *Sombra ella misma*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986, p. 47 (Ficción). En las demás citas de esta novela indicaré la(s) página(s) entre paréntesis.

y la papelería recaerá en ella sin que sea consultada al respecto. Los pocos enamorados que la buscan, son rechazados por las tiránicas exigencias del padre, quien las expone una noche en que ella se retrasa conversando con Eduardo: “—Me dio miedo que te hubiera sucedido algo, que me fueras a abandonar como tu madre, que me dejaras solo cuando más te necesito. Tú no puedes hacerme eso, no puedes dejarme nunca” (p. 38).

Una convivencia de tales características no puede desembocar más que en una total incomunicación. Esteban Prado se refugiará en su mecedora y lo único que escuchará su hija será ese vaivén constante. Adelina responderá con su propio silencio y se refugiará, a su vez, en una especie de diario, cuyas páginas irá destruyendo al día siguiente de haberlas escrito: “Cada noche, Adelina tomaba su pluma y escribía, acompañada por el vaivén de Esteban Prado, que quizá acabara por conferirle un matiz a sus frases o acaso el ruido de la pluma la ensordecía librándola de la irritación de ese otro ruido” (p. 51).

En la vieja casona sólo se escucha un exasperante diálogo de ruidos, una lucha de voluntades. ¿Dónde han quedado el afecto, el cariño? Han sido destruidos por la imposición de las necesidades del padre que niegan las necesidades de la hija. Por eso la muerte del padre va a producir el descanso de Adelina, lo que no ocurre con las otras muertes que irrumpen violentamente en su vida y van marcándole un camino: la muerte de su prima Celia la lanza al trabajo en la papelería para que olvide su congoja; la de su madre la responsabiliza de Esteban y de la casa; la de una mujer en los baños termales elimina por siempre sus vacaciones; la de su primo Vicente la separa de la música, y la ausencia de Felipe, quien nunca llega a buscarla, la lleva a la determinación de su propia muerte.

El sustituto de Felipe Castaño, el canario que lleva su nombre, no puede cambiar la grisura de esa vida, al contrario, vuelve más visible la soltería despreciada por los demás. Sólo la fugaz relación amorosa, secreto celosamente guardado, hace que la vida de Adelina cobre importancia; y cuando es consciente de que Felipe nunca llegará, lo único que tendrá sentido es su muerte. Por eso es que Adelina convertirá su suicidio en un acto ritual, en un acto de amor y de muerte que borrarán las pequeñas mezquindades de la vida cotidiana. Llenará su tálamo nupcial con las flores del jardín, se

pondrá el traje elaborado expresamente para recibir a Felipe, lo matará simbólicamente en la figura del canario y se matará aspirando el gas del calentador. La muerte, como sus sueños, deviene en un acto erótico asumido plenamente; ella, Adelina, hace surgir la fantasía de que carece su vida a los ojos de los demás, en la escenografía que enmarca su mutis final. La novela se cierra, entonces, abriéndose a las posibilidades de la curiosidad, a la especulación que puede despertar ese suicidio sobre la personalidad de su actriz.

La maravillosa tríada femenina de *Querida familia*,⁴ se nos presenta en el momento en que su cotidianidad va a trastocarse por la presencia de un hombre: Frederick Lust. Nuevamente un extraño, ahora doblemente extraño por tratarse de un extranjero, invade un ámbito femenino y con su presencia exacerba los conflictos entre los personajes.

Sara, la más vieja de las tres mujeres, quiere convertir su razón de ser, la pulcritud y la limpieza, en la razón de ser de las otras, en particular de Soledad, la sirvienta. Así se insiste, de forma machacona e irritante, en las carpetas mal almidonadas, la capa de polvo en la casa, la falta de cera en los muebles, lo maltrecho de la sirvienta en el trabajo. La pulcritud y limpieza que exige en todo lo exterior contrasta con su interioridad, no precisamente alba, por su obvio enamoramiento de su cuñado, Alejandro, ahora ya muerto. Y a sus setenta y pico de años desea: "Cuando me muera volveremos a estar todos juntos, bueno casi todos. Quien te dice que pueda conversar con Alejandro ahora sí que no durante horas y horas, sino con la eternidad por delante" (p. 55).

Encubriendo su propio y fracasado enamoramiento, Sara, sin embargo, critica y acusa a Soledad de dejarse llevar por los pantalones: "algunas apenas ven pantalón y salen luego luego; tú entre ellas, Soledad, no me lo niegues, ¿crees que no te he visto?" (p. 9). Constantemente la previene de que salga con su domingo siete y de que los pretendientes resulten ladrones.

Esta violenta actitud se disfraza de preocupación por la otra; pero en su intenso y constante parloteo, Sara designa a la sirvienta como fuente de chismes e infundios, por la desconfianza que ésta

⁴ Aline Pettersson, *Querida familia*, México, Diana, 1991. Todas las citas provienen de esta edición, en adelante indicaré la(s) página(s) entre paréntesis.

tiene de Lust, y le sugiere que puede ser una ladrona, por la desaparición de la caja con monedas de plata. Soledad, que carece de voz en el relato y sólo se conoce mediatizada por los otros personajes, responde a las agresiones con la risa: se ríe de Sara, de su ilusión de casar a Julia con Lust, de sus historias familiares. En el caso de estos personajes, se manifiesta la violencia vertical y social señalada por Dorfman;⁵ aunque no con características épicas, sino como pequeños agujonazos que por la cantidad abruman. Sara cumple con su papel de patrona, y explota y agrede constantemente a Soledad; ésta inicia en la casa su pequeña revolución al descubrir el carácter fraudulento de Lust, hecho que no es aceptado por Sara, que la molesta.

Pero no únicamente en el presente del relato se muestra la violencia interpersonal. Todo el pasado de Sara es un pasado de agresiones, tanto de sus hermanos como de su madre, en particular de ésta. Tenemos entonces la violencia horizontal, “entre seres que ocupan un mismo nivel de desamparo y alienación”.⁶ La madre se niega a ir a ver los títeres, de los que Sara tanto disfruta; le vende el piano; descarga en ella la responsabilidad de la casa (recuérdese el caso de Adelina); le arranca su planta de chayotes (“Pero mamá con sus rarezas la mandó echar para abajo. No, no sé por qué lo hizo, Soledad, no lo sé. He llegado a pensar, Dios me perdone, que gozaba molestándome”, p. 38), y la hace creer que debe encargarse de los padres (como pasa con Adelina, y con Tita, personaje de *Como agua para chocolate*):

Siempre me decía: Tú vas a quedarte siempre conmigo, Sara, cuando sea vieja sé que tú verás por mí. Dios te mandó como un ángel de la guarda de tus padres. No vayas a fallarnos. Me emocionaba entonces que ella pensara así, que me creyera capaz de ayudarlos en todo. Ahora no lo sé. No, Soledad, no lo sé; porque después de todo, mis hermanos con sus más y con sus menos hicieron más cosas en la vida. Yo me quedé aquí tejiendo y cosiendo. Por cierto, Soledad, se te pasó el almidón de las carpetas, parecen de cartón (pp. 53-54).

⁵ A. Dorfman, *op. cit.*, pp. 19-26.

⁶ *Ibid.*, pp. 26 y ss.

Sara ha quedado atrapada en la telaraña que le tejió su madre, con ayuda de los afectos y de la religión. Ahora ella intenta atrapar en su tela a Soledad, porque no considera a Julia, su sobrina, capaz de cuidarla en su vejez. Pero el acto más extremo de violencia a que llega la vieja Sara, consiste en la ceguera con que actúa ante los hechos de la realidad ficcional, pues por ella se desata la tragedia. Al no aceptar que Lust es un ladrón y al considerarlo prospecto de esposo para Julia, da pie para que se establezca una relación insana. Al ver siempre a Julia como una chica rara, como una eterna niña en sus largos treinta años, permite que la locura sienta sus reales en la casa. Esquizofrénica y paranoica, Julia abandonará su mundo de pinturas para acercarse a Lust, a quien, por consejo de las voces que escucha, convertirá en el marino salvador que la sacará de ese espacio en donde puede ser destruida: la casa familiar. Al descubrir que Lust se irá sin ella, sólo puede concebir que se ha aliado a su enemigas: Sara y Soledad; por lo tanto deberá destruirlo, así que lo apuñala.

La terrible violencia que recorre el mundo femenino de *Querida familia*⁷ va a expresarse también en lo formal. A las inquietudes manuales y culinarias de Sara, se oponen las inquietudes “artísticas” de Julia. El mundo aparentemente anodino de la primera choca con el mundo enloquecido de la segunda. El lenguaje de Sara es un parloteo interminable, repetitivo en parte, con muy poca introspección, un constante hablar a otra, a una presencia muda. El lenguaje de Julia es el silencio y la introspección; en el eterno monólogo de Julia con Julia, abundan las imágenes poéticas (“Tampoco le dije que voy a poner puñados de estrellas en frascos de cristal para que nos alumbren durante el viaje. Para que incendien los aires. Para que guarden el día de las sombras de la noche”, p. 42) y las rimas infantiles: “En mi casa nadie sabe/que encontré a un nuevo amigo/zarparemos en la nave/para huir del enemigo” (p. 80). Mas existe también en Julia un lenguaje corporal; sus manos son “como esa bailarina condenada a danzar siempre”, su cuerpo oculta a la bestia que se asoma por sus ojos, su sangre menstrual le sirve para pintar: “El río brota entre mis muslos, tibio y oscuro, espeso como

⁷ Como ya señaló Aline Pettersson en una charla en el Taller de narrativa femenina mexicana del PIEM, el título tiene una función irónica.

la vida que se escapa. Hoy hurgaré dentro de esa herida por donde escurre la luna y con ella cubriré la tela. Roza el pincel mi carne y la despierta. Trazo con humedades un oleaje marino sobre el lienzo” (p. 95). Insana, Julia descubre las posibilidades de todo su cuerpo como elemento de comunicación, pero su discurso parece no trascender y quedar aprisionado en el límite de su cuarto, o quizá sí trasciende, cuando toma en sus manos el poder sobre la vida y la muerte:

Frederick Lust es un embustero. Maldito. Mil veces maldito. Sacaré la hoja que brilla como plata, la hoja que se esconde bajo una cubierta acaso de hueso. Pero los huesos no son de ese color. Los huesos son blancos como la espuma del mar que nunca volveré a ver. El mar donde espera un barco que no va a llevarme. El mar que a veces es tibio como la sangre y rojo como el mango del cuchillo. El mar que la mano no va a tocar. Pero la mano hará que brote un chorro con el filo del acero. La hoja penetrará hasta el fondo. Será nuestra venganza. Frederick Lust. Frederick Lust es un traidor. ¡Soledad! ¡Soledad! ¡Soledad! (pp. 104-105).

En “El tiempo justo”⁸ tenemos un solo personaje, innominado, una mujer que, moribunda, va a recordar su secreto. ¿Cuál es el tiempo justo, ¿el de la muerte? No, es el de tener un cuerpo, desde el punto de vista de los otros, listo para entregarlo en matrimonio: “Vi con miedo cómo se me iban hinchando los pezones y las lunas llegaban puntuales, inevitables. Vi cómo se me sombreaba el vientre y cómo me seguían los ojos de mis padres a la espera del tiempo justo. Vi cómo cambió la mirada de los hombres ...” (p. 84). Violentamente, la niña es desposeída de su cuerpo, ya no le pertenece; y no siendo suyo, debe cuidar en él como un tesoro aquello que deberá entregar como primicias en la noche de bodas, aquello que le dará a “su cuerpo” un propietario único: la virginidad. Pero ni la virginidad ni el secreto son la base de la estructura del relato, lo es la confrontación con unas leyes que la protagonista considera injustas. De ahí la relevancia de que el adjetivo *justo* (o su variante) aparezca cuatro veces en el relato, una en el título y las otras

⁸ Aline Pettersson, “El tiempo justo”, en *Más allá de la mirada*, México, Joaquín Mortiz, 1992, pp. 83-85 (Cuarto creciente). Todas las citas provienen de esta edición, en adelante indicaré la(s) página(s) entre paréntesis.

tres al principio, en medio y al final del texto: “Las palabras justas”, para decir qué; “el tiempo justo”, para hacer qué; “el cauce justo”, para llegar adónde.

Consciente de que “lo justo” puede ser terriblemente injusto, la protagonista decide apropiarse de su cuerpo, desvirgarse, y de esa manera romper con la ley. El hecho es violento, porque se trata de un acto de protesta, no de un acto de placer. Sin embargo, como la mujer no es considerada dueña de su cuerpo, “ese acto último de libertad, [...] que selló [su] tiempo”, no trasciende como tal, se convierte en un conflicto en el cual un hombre le arrebató a otro las primicias de un cuerpo femenino. Pero ¿quién puede dilucidar la verdad?; únicamente el objeto del conflicto. De manera que la mujer-objeto se convierte en sujeto de enunciación. Su palabra volverá a poner todo en orden. Y es entonces cuando la protagonista lleva a cabo su supremo acto de rebeldía, la segunda y definitiva trasgresión de la ley: como sujeto, ella decide no decir, porque hacerlo implica volver a ser propiedad de los otros. A la virginidad, considerada un tesoro por los demás, la ha desechado; mientras que el secreto toma su lugar: “Nunca dije que con la cuchara de madera que iba a mover la tarta de almendras de la boda, yo decidí ensayar primero el camino” (p. 85). Ése es su máspreciado tesoro, lo único que le permite continuar “una vida con [su] fardo”. Como señala Steiner: “El silencio ‘tiene un decir distinto del decir ordinario’, pero de todos modos se trata de un decir significativo.”⁹ Con su silencio, ella violenta nuevamente el orden social y religioso, y hace visible lo injusto de ese orden. El silencio se convierte así en una alternativa.¹⁰

A través de este breve análisis he pretendido mostrar la importancia que da Aline Pettersson a la violencia que se produce en las relaciones interpersonales cotidianas. Una violencia soterrada que es tan terrible o más que la violencia brutal; pues si de ésta no somos o no queremos ser conscientes, a la otra, enajenados, la ignoramos por completo, de la misma manera en que lo hacen

⁹ George Steiner, “El silencio y el poeta”, en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. Miguel Ultorio, México, Gedisa, 1990, p. 84.

¹⁰ “Cuando en la *polis* las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito”, *Ibid.*, p. 85.

estos personajes de ficción. Acusaciones mezquinas, incomunicación, recuerdos desagradables, imposición sobre los cuerpos y los deseos, contrapuntos en la expresión, silencios, sobre todo silencios, son algunos de los rasgos que destacan en las tres narraciones. Por esas características de su obra, creo pertinente colocar a Aline junto a las sirenas kafkianas de sus *Parábolas*: “Pues éstas tienen un arma más terrible aún que el canto, y es su silencio. Aunque no ha sucedido, es quizás imaginable la posibilidad de que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no.”¹¹

¹¹ Kafka, por Steiner, *op. cit.*

FORMAS DEL GOCE FEMENINO EN *MÁS ALLÁ DE LA MIRADA*

LADY ROJAS-TREMPE
University of Ottawa

Este análisis literario-psicológico de la cuentística reciente de Aline Pettersson se propone delinear la intención subversiva de varios de sus personajes femeninos que, en su anhelo por saberse y sentirse propiciadoras de su propio crecimiento sexual, se lanzan a conquistas amorosas que les confirman el derecho al placer como un elemento indispensable a su identidad femenina.

Un giro novedoso en varios cuentos del libro *Más allá de la mirada*¹ de Aline Pettersson respecto a su producción anterior es el tratamiento de la temática de la sexualidad femenina. Ciertos personajes, ya sean jóvenes o adultos, se mueven impulsados por el instinto del placer y no por el de la muerte o la violencia como es el caso en sus novelas *Proyectos de muerte*² y *Querida familia*.³ El goce femenino abre su abanico de múltiples posibilidades y consecuencias desde que el personaje es niña, y sólo en los casos en que las jóvenes o las adultas saltan las vallas sociales y morales que les impiden realizarse como seres humanos libres en pleno siglo xx. En este trabajo analizaremos las formas eróticas que caracterizan a los personajes femeninos en tanto sujetos sexuados que gozan de su cuerpo, lo aceptan y lo dicen. A partir de la verbalización del placer, el estilo de Pettersson queda marcado también por sus isotopías.

¹ Aline Pettersson, *Más allá de la mirada*, México, Joaquín Mortiz, 1992. Todas las citas provienen de esta edición y se encuentran entre paréntesis en el interior del texto.

² A. Pettersson, *Proyectos de muerte*, México, Martín Casillas, 1983.

³ A. Pettersson, *Querida familia*, México, Diana, 1991.

Si los conceptos patriarcales sobre la sexualidad que dictaminan la receptividad femenina y la actividad masculina gobiernan en la narrativa novelesca de Pettersson e inclusive sirven de encuadramiento ideológico y cultural a sus cuentos, ciertos personajes femeninos de *Más allá de la mirada* se rebelan contra ese orden. En efecto, los lectores asistimos a una especie de metamorfosis de los personajes que se inician al cambio y a la inversión de patrones tradicionales. Hay que señalar que a veces el riesgo humano y discursivo de gestos femeninos reivindicatorios cuesta la castración sexual o el orgasmo místico.

Para subvertir la posición subordinada en la que la sociedad la ha marginalizado, el personaje femenino genera procedimientos alternos que se convierten en auténticos sistemas de significación inmediata. La rearticulación de la identidad femenina, a partir del deseo satisfecho, crea efectos benéficos y precisos para la mujer que analizaremos a través del discurso cuentístico. El acceso a sí misma se logra mediante la identificación femenina, el conocimiento sensual y genital del cuerpo, y la aceptación de sus exigencias eróticas. El juego a la muñeca y la imitación materna, el sentirse deseada por el otro, el recuerdo del contacto carnal en pareja, la renovación de la feminidad por medio del sexo o el autodescubrimiento de las zonas erógenas provoca la conciencia de que el cuerpo femenino puede satisfacerse en función de sí, primero y en función del otro, también.

El *corpus* de nuestra investigación comprende sólo diez de los veintiún cuentos de *Más allá de la mirada* porque en ellos existe el propósito literario expreso de iluminar zonas femeninas que nos ayudarán a discernir una nueva orientación literaria de Pettersson respecto a sus personajes. Los postulados que Françoise Dolto desarrolla en *Sexualité féminine. Libido|Érotisme|Frigidité*,⁴ nos ayudarán a comprender con detenimiento el proceso de la formación de la libido en los personajes femeninos: las niñas Catalina y Zulita en “Zulita”; dos jóvenes, la novia de “El tiempo justo” y la coprotagonista de “Como la dulce redondez de una naranja”; Teresa, la esposa del marido ausente en “Acapulco”, Manuela, la madre

⁴ Françoise Dolto, *Sexualité féminine. Libido|Érotisme|Frigidité*, París, France Loisirs, 1982.

soltera de “El olvido”; Elva, la conquistadora de hombres casados en “El giro del caleidoscopio”, y la extraña curandera de “Más allá de la mirada”.

Según Dolto, el erotismo femenino se estructura desde la infancia y sus manifestaciones continúan durante toda la vida. Las condiciones afectivas de los padres hacia la bebé se establecen desde la gestación, y son sentidas por la recién nacida mediante el lenguaje y la gestualización. Dos rasgos distintos de la bebé resultan importantes en nuestro análisis: el primero que “elle est plus attiré par l’homme que par une femme”⁵ y el segundo, que “elle a l’intuition de sa féminité et de son sexe, en accord ou en désaccord avec le plaisir ou le déplaisir de sa mère, d’une part, et de son père à son égard, et avec le plaisir qu’en son corps les sensations de son sexe lui donnent”.⁶ Mediante el desarrollo psicológico la niña introyecta los valores simbólicos positivos o negativos que los familiares vehiculan sobre ella, y de esta manera va forjando su propia imagen en tanto ser narcisista y de sexo femenino.

En “Zulita” el punto de vista de la narradora Catalina como “hija pequeña” prevalece en el cuento para relatarnos que, a pesar de la “supervisión casi absoluta” (p. 33) de su madre que “zurcía y bordaba” (p. 30), ella se ocultaba de su mirada para contar secretos a sus amigos y guardar “sus tesoros” (p. 32) en el árbol del parque. Estas actividades maternas: protectora y manual, se reproducirán en los juegos infantiles mediante la interacción oral lingüística. Entre sus tesoros, Catalina menciona “el ojo de la muñeca (mágico, sin asomo de duda)” (p. 32). Es evidente el valor todopoderoso que le atribuye a su madre en cuanto portadora de una visión.⁷ Nos

⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁷ Dolto sostiene: “En effet, la mère, depuis l’effraction et la transgression des limites foetales, à la naissance de l’enfant, celle qui —nidante, porteuse, pourvoyeuse, palpante, mamelonnaire—, est la forme dressée (phallisme corporel), symbole du contenu et du savoir de toutes les recettes d’entretien et de réparation du corps, de la conservation de son intégrité, retrouvée en tant que forme et comme fonctionnement oral, anal érotique et corporel, selon l’alternance de turgescence et déturgescence, de vie éveillée (animale) et endormie (végétale), de la maîtrise des éléments morcellés, de la soumission à ses ordres des éléments cosmiques.” *Ibid.*, p. 82.

interesa resaltar la simbolización fálica que la niña imagina a través de sus actos aparentemente anodinos. Dolto señala que la “situation triangulaire” en la que se encuentra la niña permite que busque en los objetos el sustituto fálico del padre. Desde esta perspectiva entendemos la actividad de varios personajes femeninos de Pettersson, entre los que se encuentra Catalina, “Dans l'éthique et l'esthétique, c'est la valorisation des creux, des secrets, des cachettes, des boîtes, l'intérêt ménager pour les voiles, les plis, la dévalorisation des faux plis, inesthétiques, l'amour des boutons [...] Ces enfouissements dans les creux ou dans les trous [...], sont le signe que la valorisation du phallus conduit la fille à la dynamique centripète.”⁸

Zulita, la amiga de Catalina, le mostrará que hay otras vías diferentes a la “docilidad y obediencia” (p. 35) para acceder a la seducción femenina, entre las que destacan: “sus vestidos [que] tenían algo llamativo”, “su forma de reír, parecida a la de su mamá, tal vez escandalosa” y “dos o tres gritos, dos o tres patadas en el suelo” (p. 35) para obtener lo que quería. Pero el comportamiento egoísta de Zulita, que se siente con el derecho único de quedarse con “el muñeco de la rosca” (p. 36) de su cumpleaños y la complacencia de su madre, suponen para Catalina una inversión del “decálogo” maternal, “era la duda ante los designios de Dios encarnado en mi madre. La verdad vuelta polvo” (p. 36). El cuestionamiento fundamental de los presupuestos familiares ayudan a que Catalina reconozca “que existen otras leyes bastante más efectivas, en las que la verdad no necesita asomar ni la punta de las narices, y donde se podía gozar inmensamente. Sí, descubrí otro tipo de placer. Un enorme placer, tan ajeno al conocido sosiego de mi casa” (p. 37).

Ambas niñas, Catalina y Zulita, desean el muñeco de la rosca. La muñeca constituye, según Dolto, el objeto pasivo y a la vez erógeno del cuidado femenino que funciona simbólicamente como sustituto “d'objet oral ou anal, qui contentent l'enfant dans le rôle de soins et de corrections qu'il joue à leur égard, servent aux transferts d'émois interrelationnels, phalliques -narcissiques”.⁹ Es-

⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁹ *Ibid.*, p. 73.

ta afirmación psicológica permite sostener que la actividad lúdica con las muñecas otorga a las niñas satisfacción erótica fetichista y emotiva. De esta manera, Catalina y Zulita se identifican con los valores que sexualmente les corresponden a sus madres y los introyectan, los hacen suyos. La imitación, al igual que el juego, son formas erógenas que permiten el desenvolvimiento femenino. En muchos casos la distinción entre ambas vías cognoscitivas y de comportamiento se vuelve sutil. En la imitación se subraya una función de representación real del mundo adulto, mientras que el juego, aunque pueda ser imitativo, da pie a la imaginación creadora. La proyección repetitiva de Catalina cuando dice “yo me soñaba delgada, de sabio y suave mirar, en posesión de todo el conocimiento” (p. 34), nace bajo la inspiración materna. La imagen bella y estilizada de su madre narcisizan y otorgan sentido positivo a la feminidad de la hija. No obstante, Catalina tendrá que escoger entre la manera convencional del comportamiento femenino de su madre y “esos modos estruendosos tan ajenos para mí” (p. 35) que encarnan Zulita y su madre.

Si durante la infancia se forja el simbolismo del yo femenino siguiendo los moldes materno-familiares, en la adolescencia y la juventud los personajes reconocen el sexo como lugar de placer o sufrimiento personal, independientemente de las imágenes paterno-maternales. Sin embargo, el medio sociocultural en donde la joven busca el objeto que le refuerce su dignidad de mujer, influencia este doble movimiento de atracción erótica o de repulsión sexual. En “El tiempo justo”, una mujer adulta nos revela, mediante el recuerdo liberador y el monólogo interior, el cuento “secreto” de autoiniciación a su super-yo genital desde que fue adolescente hasta cuando se convirtió en joven novia de Gonzalo.

De acuerdo a Dolto, si las púberes reciben de parte de sus madres la preparación adecuada a la llegada de la menstruación y de las múltiples transformaciones que implican la adolescencia, el pasaje se vive sin traumatismo.¹⁰ Dos relatos de Pettersson “Como la dulce redondez de la naranja” y “El tiempo justo” nos confirman el postulado de Dolto. En “Como la dulce redondez de la naranja” un narrador homodiegético recuerda cómo una joven de “unos

¹⁰ *Ibid.*, p. 104.

diecisiete años” (p. 27) deja que él, un desconocido, le toque el torso, le acaricie los senos y le confirme su sensualidad femenina. El placer autoafirmativo y pasivo de esta joven permite que su deseo corporal se realice al mismo tiempo que se siente seducida. No obstante Pettersson aborda el caso contrario en “El tiempo justo” en el cual la novia se opone a que su futuro esposo la utilice como objeto sexual y la obligue a cumplir con deberes femeninos. “Como la dulce redondez de la naranja” ilustra la evolución libidinal más sana de una adolescente, mientras que “El tiempo justo” revela una actitud traumática de la joven ante su sexualidad.

La hablante de “El tiempo justo” nos confía: “Nadie me creería si les contara que lloré cuando cumplí trece años, cuando estaba a punto de perder la libertad, que mi cuerpo se disponía a prepararse para que se cumpliera en mí, el ciclo de la vida” (p. 84). La menstruación es, de acuerdo a Dolto “le signe d’une promotion”,¹¹ que implica el pasaje a otra etapa vital que significa maduración. El parlamento de la narradora expresa que la posibilidad de tener contacto sexual con un hombre y quedarse embarazada la convertirían en esclava del otro. El panorama de sujeción de las mujeres casadas le impide encontrar la significación valorativa a su sexualidad; por eso renuncia definitivamente a los placeres que le podría brindar. El miedo a apagarse y “perdersé” como las otras mujeres de su alrededor empuja a la novia a explorar su cuerpo. De esta manera la novia se desflora, pierde por sí misma la virginidad antes de que el novio la inicie, después del sacramento, en los devaneos amorosos y en la servidumbre social.

Su atrevimiento doloroso, que la monologuista califica de “ese acto último de libertad” (p. 85), provoca el abandono del esposo, su terrible melancolía que la hace reconocer que carga su vida como un “fardo” (p. 83) y la marginalización social. Al respecto, Dolto sostiene: “Le renoncement oedipien est parfois pervers, c’est à dire qu’il ne s’arrête pas au renoncement pour le géniteur, mais il englobe, par le jeu des pulsions de mort, le renoncement narcissiquement voluptueux à toute vie genitale, ressentie comme nécessaire à l’accueil du groupe (vu comme entité maternelle castratrice).”¹²

¹¹ *Ibid.*, p. 143.

¹² *Ibid.*, pp. 106-107.

De acuerdo a la psiquiatría, estaríamos frente a un caso patológico de rechazo de la sexualidad genital.¹³ Pero de forma paralela se desarrolla una postura literaria que critica las relaciones amorosas fracasadas de otros personajes femeninos y que darían razón al gesto desesperado de la monologuista de “Tiempo perfecto”. En un soliloquio pausado y triste, la narradora de “Secreto sellado” (pp. 69-77) cuenta cómo cuando fue joven inocente se sintió atraída por la belleza de su primo Óscar y de qué modo éste aprovechó su debilidad para convencerla de que se casara con su amigo Sergio con quien guardaba relaciones homosexuales. El matrimonio de la joven y Sergio sirvió de mampara para que Óscar ocultara sus amores ilícitos en una época en la que no se consentían sino parejas heterosexuales.

Varios cuentos confirman el ambiente de falta de amor entre los esposos y de alienación matrimonial que justificaría el acto masoquista de la protagonista de “El tiempo justo” a renunciar a la vida sexual en pareja. En “La fiesta de quince años” se hace una especie de caricatura de la narradora, que trata de emular la actitud servil de la esposa del patrón que ha pasado dieciocho años limpiando “ollas y sartenes” (p. 108), acto que la califica acreedora del discurso y del reconocimiento público del marido. Además tenemos los engaños triangulares de Elva, en “El giro del caleidoscopio”, y el divorcio de Elena que le devuelve, tanto a ella como a sus amigos Lalo y Meche, la conciencia de que “el matrimonio es como llevar piedritas en el zapato” (p. 52), en “Ahí empezó todo”.

Otros personajes femeninos, contrariamente a la narradora de “El tiempo justo”, desean gozar con la entrega sexual al hombre, aunque ello signifique el abandono por parte de éste, como es el caso de Manuela en “El olvido” o las exigencias del matrimonio que como veremos no las satisface necesariamente. La forma femenina del erotismo más común y completa que otorga satisfacción sexual es hacer el amor con un compañero, que no siempre es el mismo hombre ni el propio marido, como notamos en “El olvido”, “Acapulco” y “El giro del caleidoscopio”.

En el cuento “El olvido”, Manuela protagoniza el gozo total con un tercer hombre; de esta manera satisface el deseo que le borra

¹³ *Ibid.*, p. 109.

de la memoria el tiempo rutinario que le fijan sus exigencias de madre soltera de dos niños y de trabajadora infatigable. Después de las relaciones sexuales placenteras con Toño e Hilario, que se califican como eventos en los que ha “perdido la cabeza” (pp. 43-44) porque Manuela asumió las dos gestaciones como si fuera la única responsable del coito, la mujer cae en los brazos de Hermínio, otro donjuán que despierta en ella el apetito de la sexualidad y de la libido. Dolto hace la distinción entre ambas pulsiones cuando afirma, “la sexualité, c’est conscient; quand on prononce le mot sexualité, on met le projecteur sur le conscient, alors que dans la libido il s’agit d’inconscient... La sexualité peut être *femelle*, la libido, ca ne peut être que *fémnin*”.¹⁴

En “El olvido”, Pettersson libra como en ningún otro relato su arte amoroso sobre las relaciones sexuales de una pareja. Manuela hace el amor para gozar como mujer de su cuerpo, del cuerpo masculino y de la unión perfecta de ambos. El narrador omnisciente presenta la experiencia erótica de los amantes y se complace en poetizar metafóricamente el orgasmo femenino. El texto muestra de manera elocuente el proceso literario del deseo satisfecho a través de cada parte erógena del cuerpo de la amante:

Y Manuela se deja guiar por el instinto, por la necesidad del placer que se agazapa, para de pronto brotar desde las profundidades plenas del vigor sin cortapisas de la carne. Manuela desciende abismos y trepa a las alturas. Manuela es toda labios humedecidos, Manuela es la dureza de sus pezones y la suave reciedumbre de sus muslos. Manuela es un gemido prolongado, es un tiempo sin medida, es un gozo estremecido [...] Prefiere enardecerlo con la piel y perderse en la luz de estrellas de sus ojos; prefiere consumirse de deseo (p. 45).

El narrador describe el coito amoroso con detalles físicos, emotivos y espirituales. Así sabemos que las sensaciones provocadas en las zonas erógenas originan el efecto de tensión y de intensidad en contacto directo con la región genital. No obstante, cada elemento corporal participa activamente en la entrega total y en el placer. La excitación corporal se acompaña de un bienestar interior infinito. La relación erótica que produce felicidad exacer-

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

ba la función simbólica e imaginaria de Manuela, para quien el coito es el momento mágico y trascendental que la introduce en otra dimensión en la que olvida sus amores anteriores, sus trajines cotidianos y su vida miserable en el techo de un edificio.

Manuela sabe que haciendo el amor se complace a sí misma y a sus compañeros; tampoco ignora que puede volverse a embarazar; pero su necesidad de ternura fálica es más fuerte que su "inquietud solapada" (p. 45). A pesar de las dos maternidades, probablemente no deseadas, Manuela siente cariño por sus hijos, frutos de sus amores fracasados. Resulta trágico que para Manuela, como para muchas mujeres pobres, el acto sexual placentero sea sancionado con el miedo del embarazo.

En "Acapulco", la perspectiva púber y la visión inocente y paternalista de Julio nos conducen al espectáculo *voyeuriste* de su vecina Teresa, una mujer joven casada que lo seduce con su mirada, su sonrisa y su cuerpo entero, y le provoca una *sed* que sólo el encuentro amoroso podría calmar. Sin embargo, el cuento narra solamente el proceso de aparición, tensión dolorosa y crecimiento del deseo heterosexual en Julio así como la activa seducción que empuja a Teresa a trasgredir la ley que le prohíbe gozar con otro hombre que no sea su marido. El diálogo corporal a distancia constituye el prelude amoroso que puede o no llevar al diálogo desnudo de cuerpo a cuerpo.

La relación entre el adolescente que desconoce los avatares sexuales y la dama que vive sola guarda parcial parentesco con el enamoramiento cortesano, que consistía en depositar todo el poder en la mujer mientras que el hombre se convertía en *vasallo*.¹⁵ Podemos avanzar la semejanza y ver en la actitud pasiva del joven y en la *recompensa por parte de la dama* otros elementos de una relación cortesana. En efecto, para Teresa el acto protector de Julio cuando la toma en sus brazos e impide que se caiga al suelo lo convierte en un "héroe" y merece un ofrecimiento, "te invito un refresco" (p. 10).

En el plano del discurso, "el refresco" contiene a primera vista un sentido puramente denotativo que significa líquido que calma

¹⁵ Véase al respecto Julia Kristeva, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987, p. 247.

la sed, pero mientras transcurre la lectura aparece otro nivel, el simbólico vital y sexual. El relato nos presenta el azoramiento de Julio de la siguiente manera, “el olor de Teresa, el sonido de su risa lo turbaron, lo empalidecieron, le secaron la boca” (p. 10). La sensación de sequedad continúa en Julio durante el tiempo de la ausencia de la amada. ¿El estado febril de Julio se debe a una treta seductora de Teresa? De acuerdo al estudio *De la seducción* de Jean Baudrillard, “Seducir es fragilizar. Seducir es desfallecer. Seducimos por nuestra fragilidad, nunca por poderes o signos fuertes. Esta fragilidad es la que ponemos en juego en la seducción y la que le proporciona esta fuerza”.¹⁶

Cuando, después de los años, Teresa busca a su ferviente admirador, le dice: “He venido, porque tú y yo tenemos una deuda pendiente” (p. 13). El lenguaje escueto y comunicativo apela a la acción. Apagando el fuego que arde en ambos personajes, se propone la idea de que consumaría el acto amoroso tan postergado por la distancia física y las prohibiciones. El último encuentro provocado por Teresa subraya el carácter “enfrecido” (p. 13) de Julio a quien el narrador describe “con la boca seca” (p. 14). La insistencia en la calentura y “un demencial deseo” insatisfecho apuntan a la urgencia de aceptar los avances de su “dueña” y de calmar la sed. Julio, ya adulto, sigue hechizado por el poder seductor e inmovilizante de Teresa que le impide actuar. “Acapulco” pone en juego “la estética trascendente de la seducción frente a la ética inmanente del placer y del deseo”.¹⁷ La amante seduce, fascina y desaparece. No obstante Julio, consciente del valor semántico y amoroso de su discurso, replica a Teresa: “También yo tengo una fresca jarra de agua de limón. Ven” (p. 14).

Si por los ojos y los sentidos de Julio captamos la imagen arrobadora de Teresa como una mujer “morena, alta, con la misma sonrisa” (p. 13) y con un cuerpo en constante tensión vital, los escasos parlamentos de Teresa nos revelan la atracción que siente la mujer casada hacia el joven virgen. Teresa conoce los alcances de su coqueteo en la psicología adolescente masculina y aplica en consecuencia los ardides de la seducción para someterlo a su poder

¹⁶ Jean Baudrillard, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 80.

¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

femenino. Según Baudrillard, “la seducción es más fuerte que la [...] sexualidad, con la que no hay que confundirla nunca. Es un proceso interno a la sexualidad, a lo que se la rebaja generalmente”.¹⁸ El cuento se inicia enfatizando el trazo provocador y excitante de la joven Teresa: “Con los ojos cerrados, Julio la sentía invadirlo más aún que con los ojos abiertos” (p. 9). La erección que se produce en Julio obliga al narrador a hablar del carácter censorador de la abuela.¹⁹

La oposición entre ambas figuras femeninas, Teresa y la abuela, pondría de manifiesto un cierto tipo de liberación sexual de las generaciones jóvenes y, al mismo tiempo, señalaría una ideología retrógrada de las capas viejas que, influida por la moral religiosa, tiende a tachar lo sexual de pecaminoso. Mientras que Julio se deja llevar por el impulso carnal que le inspira la visión alegre de Teresa, la abuela lo sorprende masturbándose y lo castiga con el jugo de la madreSelva. Es interesante al respecto la asociación simbólica que se establece entre “MadreSelva, picaflor, madreSelva” (p. 9) para resaltar la interacción entre el castigo femenino y el goce solitario masculino.

La seducción y la coquetería como formas eróticas que se encarnan en Teresa, la mujer adúltera, se encuentran activas en todas las relaciones amorosas de otros personajes femeninos; aunque en “Más allá de la palabra” la seducida parezca sufrir una posesión diabólica o un éxtasis místico. No obstante, en “Acapulco” la imagen física de la mujer sugiere que el deseo es un bien gratuito natural a la vez que un dolor intenso que quema a sus protagonistas. La metáfora que mejor define a la mujer amada como deseo es el sol. La función textual del personaje femenino sirve de detonador doble del calor humano y cósmico que da bienestar al mismo tiempo que daña, que ofrece luz, gozo y vida. El narrador dice: “Julio [...] aún guarda el recuerdo del sol en la piel, que lo lastima como una lumbre lenta que no consigue apagarse” (p. 13).

Con un desenfado mayor e incontrolado, Elva, una mujer celosa y atrapada detrás de la aparente monogamia matrimonial,

¹⁸ *Ibid.*, pp. 49-50.

¹⁹ De acuerdo con Dolto, “le narcissisme du garçon est pris dans la nécessité de défendre l'érectilité de son corps fort et adroit, habile, redoutable...” *op. cit.*, p. 156.

seduce, juega y se acuesta con los maridos de sus conocidas, en “El giro del caleidoscopio”. Elva desea la exclusividad de cada gesto masculino de su marido Jaime, pero se siente insegura y excluida cuando se encuentra con otras parejas. La narradora, amiga de Elva, cuenta cómo las cóleras y las mentiras de Elva sólo ocultan una doble personalidad: obsesiva y traicionera, que goza en las relaciones triangulares. Este relato de Pettersson confirma la afirmación de Baudrillard: “para la seducción el deseo no es un fin, es un elemento hipotético que está en juego. Más exactamente, lo que se pone en juego es la provocación y la decepción del deseo”.²⁰

El advenimiento del éxtasis sexual que se produce en “Más allá de la mirada” merece un estudio detenido porque no encuadra con la sexualidad femenina, que necesita un sujeto masculino de carne y hueso con quien gozar. Sin embargo, el texto sugiere múltiples lecturas. Una interpretación psicológica nos permitiría hablar de un personaje femenino histérico que se siente poseído por Dios o el demonio y que tiene doble personalidad. Si buscamos antecedentes literarios de la unión mística entre un ser religioso y su dios, tendríamos que seguir otra pista que nos permita presenciar y deleitar el espectáculo orgásmico de Águeda. La antropología y la historia encontrarían al personaje femenino de la bruja, que la sociedad quema para que el ejemplo de la mujer “peligrosa” y diabólica no cunda.

Nuestro análisis partirá de la composición textual ambigua del cuento y centraremos nuestra atención en el discurso prosaico moralizante de Águeda sobre el amor, y en el discurso poético que la impele a seguir el camino de su eros íntimo. Un narrador omnisciente cuenta el itinerario de Águeda como extranjera visionaria, profeta y curandera que goza masturbándose; mientras que de una voz interior epifánica brota un llamado que se dirige a la mujer para revelarles que en su cuerpo late una pasión desenfrenada y una fascinación erótica por Gabriel, el que la guía en la consagración del saber y del ágape.

El texto narrativo está claramente dividido en dos sesiones: la primera, que contiene seis fragmentos, emana de la voz de un hablante heterodiegético que asume sus funciones de testigo de lo

²⁰ Baudrillard, *op. cit.*, p. 84.

que el pueblo ve y cree sobre Águeda, la buena sacerdotisa curandera. La primera sesión textual mitifica a la virgen casta en su medio religioso, de donde saca energías, un saber y los medios ocultos para eliminar los dolores físicos del cuerpo. Cinco de estos seis párrafos están alternados por un parlamento casi lírico que habla al tú sexuado y femenino de Águeda. Las cinco apelaciones a Águeda, que contradicen su discurso maniqueo, cambian el ritmo de la narración y llaman al lector para que se represente una esfera femenina que los habitantes del pueblo desconocen de la mujer santa, su realidad sexual.

Personalidad plurivalente la de la sacerdotisa virgen que condena los pecados de la carne. Sus predicaciones guardan un eco de las amonestaciones de la abuela del adolescente Julio. Ambas mujeres detienen el flujo del sexo y, mediante el poder de curar o de engendrar, reprimen las fuerzas instintivas de la comunidad familiar o social.²¹ Águeda sirve como mediadora entre Dios-Jesús y el pueblo a quien exhorta a frenar “el pecado que encadena a los hombres” (p. 101). La narración en que la visionaria cuenta “cómo le había sido dado ver la inmundicia del maléfico que derramó su semilla sobre el copón en el momento de la consagración” (p. 102), suscita la concepción judeocristiana sobre la lucha eterna entre el mal y el bien. Desde este punto de vista los placeres de la carne humana constituyen “las perfidias del demonio” (p. 102). La asociación del acto sacrílego del “maléfico” con el acto sexual de los humanos tiene como motivo explícito disuadir a los feligreses de incurrir en la falta, pero también estimularles el asco por las relaciones carnales. La propia figura austera y “oscura” (p. 101) de Águeda, que cubre su cuerpo y su sexualidad, persigue el propósito de no despertar el apetito masculino.

No obstante, sus gestos para alcanzar la esfera divina: “los brazos en cruz y la voz casi en espasmos” (p. 102), delatan la manera como debe reprimir su propio deseo humano. Esta predi-

²¹ Catherine Clément hace un estudio detenido de la bruja y la histórica como personajes clave que se rebelan contra lo que la sociedad impone a sus miembros. En ese sentido, entendemos su afirmación “ce role féminin, celui de la sorcière, celui de l’hystérique, est ambigu, à la fois contestataire et conservateur”. Véase su estudio compartido con Hélène Cixous, *La jeune née*, París, Union Générale d’Éditions, 1975, p. 13.

cadora mesiánica del fin del mundo cae presa de la atracción de “la imagen de un Cristo rubio mirando al cielo, los brazos extendidos al frente en un dulce llamado” (p. 101) y sucumbe a su apetito sexual como si se tratara del éxtasis más perfecto.

El discurso moralizante de Águeda procura que la gente se circunscriba a los espacios sagrados: la iglesia y su casa, para que mediante rezos, los feligreses olviden sus necesidades físicas y se concentren en purificar su espíritu. La aparición del personaje Gabriel, “un extraño de ojos verdes” (p. 104), al principio y al final del cuento en nubla la pureza asexual de los proyectos de Águeda. ¿Se trata de una solterona neurótica que cura los males físicos de los enfermos, y de esa manera consigue aplacar el recuerdo del hombre que la rechazó y la frustró? ¿Gabriel sería la encarnación de los deseos insatisfechos de la mujer virgen que frena su voluptuosidad y no la asume como tal?

No podemos dejar pasar por alto la significación religiosa de dos personajes, Gabriel y Águeda, uno bíblico y el otro cristiano, que interfieren textualmente en el cuento de Pettersson. De acuerdo a las Escrituras, el nombre del ángel Gabriel significa “hombre o héroe de Dios”²² y en sus cuatro apariciones anuncia las revelaciones divinas. El vocablo griego *agathos* quiere decir bueno, y la figura de santa Águeda evoca la mártir que muere y defiende su virginidad.²³ Los protagonistas de “Más allá de la mirada” parten de sus antecedentes divinos, pero subvierten la función de cada uno. Por un lado Gabriel es el mensajero angelical y humano que ratifica la sexualidad femenina de Águeda y no la virginidad de María. Por otro lado, Águeda se comporta como la santa italiana hasta que la visión de Gabriel le despierta el deseo y pierde su virginidad.

La ideología maniquea que brota a la mitad del cuento se disloca con el discurso amoroso que se dirige a Águeda, en cuanto tú ávido de pasión y deseo, voz que le inspira confianza en las potencialidades de su cuerpo y le insta a aceptar las pulsiones de cada uno de sus miembros virginales. La voz que habla al tú sexual de Águeda recrea discursivamente el orgasmo femenino como si

²² Véase la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, xxv, Madrid, Espasa-Calpe, p. 352.

²³ *Ibid.*, III, 1958, pp. 603-605.

fuera un acto presente de Águeda con Gabriel, con el que hace pareja. Ese yo fictivo o interno² que le narra a Águeda lo que adviene a su cuerpo cuando se deja penetrar, cumple una función testimonial y erotizante que justifica el derecho de la carne virgen a gozar y a dejarse llevar por el camino de Eros.

En el primer parlamento erótico el yo narrativo plantea la pérdida de la virginidad como si se tratara de un acto religioso en el que se consagra la ruptura del himen femenino. La entrega erótica despliega tres isotopías: la primera se circunscribe a la mujer, la segunda al hombre, Gabriel, y la tercera a la unión. El discurso sobre la sexualidad de la virgen se construye a partir de elementos fríos y duros como “el muro de hielo” y “el dique” que forjan a lo largo de los años un “refugio”. La semántica caliente de la sexualidad masculina se iza en la figura fálica de la “antorcha”. La aproximación de ambos cuerpos provoca el coito y la combinación de discursos. Mediante “ese incendio” que le contagia la presencia del hombre, la virgen asume su papel sexuado y se prepara a ser “torrente de humedades”. La metaforización de la piel de la mujer sexuada con seres cósmicos la asciende del plano individual a un plano universal. La pérdida de la virginidad, a pesar de que se sublima con un lirismo puntual que se expresa en “tu piel es un racimo de estrellas”, no olvida que el choque físico se vive como una convulsión total. Ello explica la utilización de verbos como “te sacude” y “va derruyendo” y de adjetivos “mar agitado” y “roca quebrantada por un sismo” (p. 99).

Los otros fragmentos amorosos emanan de una disposición activa y gnoseológica que incita a Águeda a aceptar los gritos de la carne y la presencia del guía, con toda la simbología erótica que ello significa textualmente. El erotismo resulta un proceso instintivo, pero también epistemológico, de purificación humana al que se llega después de batallar contra los propios prejuicios religiosos o limitaciones de todo tipo. En el segundo parlamento la virgen se convierte en mujer pero su cuerpo sigue conservando las prerrogativas del “templo, adoratorio [...] ofrenda” (p. 100). El yo la incita a aceptarse tal como es, con sus “instintos” y “pudores”. El discurso de la otra voz interior, la que no se externaliza en público, es la voz de su yo subjetivo que comienza a autoestimarse y a afirmar su sexualidad. La mujer aprende a escucharse a sí misma como si su

discurso viniera de otro sujeto, aprende a escuchar el lenguaje de su cuerpo y a conectarse con su yo.²⁴

La imagen del cuerpo poseído, en tanto vida que trasciende el compás del tiempo terrestre para alcanzar “eternidades” y romper todos los contrarios, ocupa el tercer fragmento. El cuerpo desnudo y satisfecho no es medio para llegar al ágape, es el sujeto de su propio goce: “colmadas de lluvia cada una de tus grietas, cada una de ellas es ojo que se apropia de ese conocimiento inefable que ante ti, en ti, dentro de ti se desvela” (p. 101).

El hablante explica a Águeda cómo cada una de las sensaciones: visuales, olfativas, auditivas, táctiles, que le ofrecen el coito perfecto la llevan a trascender su esencia humana, a sentirse “habitada” como parte de un universo dinámico y complementario que vive y muere al mismo tiempo. En cada línea del cuarto fragmento se subraya el papel dirigente del hombre en la relación y en el goce sexual que permite vislumbrar a la mujer ese cielo de plenitud: “él te va abriendo cada una de las puertas de la revelación, te va conduciendo por caminos ignotos”. (p. 102-103).

El último fragmento lírico-erótico muestra la dificultad del yo narrativo del primer fragmento para encontrar las palabras que expresen el placer del cuerpo de la mujer, vuelto “orquídeas en espera de la lluvia” (p. 104), en contacto con el cuerpo del hombre, hecho “rayos de sol que se prodigan y recorren los líquidos caminos ocultos de tu piel” (p. 104). En estos cinco fragmentos poéticos Águeda trasgrede, con la ayuda de un yo interior poderoso y de Gabriel, los límites sexuales de lo permitido y de lo prohibido que ella misma ayudó a instaurar con su discurso moralizante en la vida del poblado. El eros significa para ella una revelación casi divina de su poder femenino y humano que convoca el despliegue de todos sus sentidos y que la vuelven sensible a los signos positivos de su cuerpo.

²⁴ Mary Field, Blythe Mc Vicker, Nancy Rule y Jill Mattuck exponen en *Women's ways of knowing, the development of self, voice and mind*, Estados Unidos, Basic Books, 1986, las formas del conocimiento femenino: el silencio, la recepción, el subjetivismo, el procedimiento y la construcción. Cada expresión gnoseológica posee sus caracteres que permiten que la mujer se sitúe frente a sí misma, a sus familiares y a las autoridades sociales. Sólo el conocimiento constructivo permite que la mujer “learn to speak in a unique and authentic voice”, p. 134.

Por medio de este cuento que da el título al libro de Pettersson el cuerpo virginal de Águeda se convierte en el cuerpo textual. Ambos necesitan de la mirada del Otro para que despierte el deseo, la necesidad de tocar, de conocer el cuerpo y de penetrarlo íntimamente. A partir de ambos cuerpos, deseados y deseantes, recorren voces interiores que cantan un himno al placer. Lo que parece ser un rito místico-erótico entre un personaje religioso y su Dios, se convierte en un goce individual que esconde un pasado amoroso y frustrado con Gabriel, ¿ser de carne y hueso? ¿Ángel celestial? Ahí radica la ambigüedad del cuento.

Primero, el cuerpo presente de Águeda necesita de otro cuerpo ausente en el acto sexual. Segundo, el cuerpo literario del cuento implica un cuerpo simbólico e imaginario en el momento de su concepción y anhela, como una virgen cuando sale a la luz, un cuerpo lector que lo vea, lo lea con los ojos del deseo, le vierta su significación amorosa y vaya “más allá de la mirada” en su contacto fictivo. Clément sostiene que “le désir de voir —mais à la limite tout désir— est le signe, le premier signe du diable; avoir «un merveilleux désir», c’est déjà subir la dangereuse séduction”.²⁵

Los cuentos estudiados señalan claramente la intención subversiva que el placer produce en el cuerpo de la mujer y en el cuerpo textual. Las estrategias narrativas de la transformación ponen en crisis las relaciones sociales entre los personajes masculinos y los femeninos, tema que queda a desarrollar. Estos últimos empiezan con papeles reduccionistas: guardiana del hogar, novia ansiosa del hombre, madre sacrificada o esposa fiel; paulatinamente se lanzan a desafíos amorosos que les permiten verse a sí mismas en cuanto seres deseantes y deseados. En ese sentido aceptan las necesidades de su cuerpo y actúan en función del placer. En lugar del signo unívoco y tradicional que representa la pasividad, la prohibición y la represión sexual —como la abuela de Julio—, el personaje plural en su desarrollo —como niña, adolescente, joven o adulta casada, soltera o bruja— no se basta a sí mismo sino que busca a un ser masculino —imaginario, simbólico o real— que le confirme su narcisismo femenino mediante el goce, fuera del matrimonio.

²⁵ Clément, *op. cit.*, p. 23.

Podemos decir sin aspavientos que ciertos personajes femeninos de Aline Pettersson franquean —en los cuentos estudiados— la frustración sexual de la pareja familiar y se sienten colmados físicamente con las variadas formas de la experiencia placentera del cuerpo. Los relatos prueban que el erotismo femenino no es sólo un saber o deber impuestos sino fundamentalmente un aprendizaje libre e individual que revela las potencialidades tanto dramáticas como compensatorias del ser humano. Faltaría para completar el goce femenino que la sexualidad y la libido produzcan en los personajes la necesidad primordial de beneficiarse de los valores éticos y estéticos que un acto erótico puede aportar. Aline Pettersson sondea en sus cuentos analizados de *Más allá de la mirada* la búsqueda por parte de los personajes femeninos mexicanos de maneras que les faciliten sentirse liberados sexualmente. Este proceso narrativo de esclarecimiento y novedad en la escritura de Pettersson promete otras pistas de comprensión de la sexualidad vista y sentida a través del prisma femenino.

ESTHER SELIGSON (1941)
Y ANGELINA MUÑIZ

LA OTRA ÉTICA: REINTERPRETACIÓN FEMENINA DE MUJERES MÍTICAS*

ARAJIA LÓPEZ GONZÁLEZ
PIEM, El Colegio de México, UAM-I

La filósofa feminista Magda Catalá se pregunta: ¿qué pasaría si el sexo femenino, como sucede con el masculino, se tomara como modelo universal de razón y valor? De esta pregunta parte para indagar, detrás de la tradición patriarcal, el tema del asesinato primero y simbólico de la madre. Sabemos que la civilización aparece después de la muerte real y/o simbólica del primer padre histórico. Así se instaura su ley y la razón domina a la naturaleza. En el terreno de lo psicológico, el conflicto edípico y su solución a la manera patriarcal socializa a hombres y mujeres, y los hace entrar al mundo de la cultura. Pero detrás de esa formalización freudiana, que explica el origen de la civilización, existe otro drama y otro olvido “que alimenta la nostalgia, lo que persigue el deseo y no consigue recordar”.¹ Ahí, en ese olvido construido por la represión, en contraste con la ley, lo preverbal, las pulsiones que alimentan el deseo y la urgencia de gozo: la unidad primera y última, modelo de posteriores conflictos y deseos de fusión, que supone la relación amorosa y simbólica entre la madre y el hijo(a). Es ahí, en ese espacio y tiempo, tanto corporal como psíquico de carácter preedípico, donde sitúan hoy los estudiosos el gran misterio prepatriarcal que supone la otra racionalidad, la del deseo y la

* Una versión de este trabajo fue leída en el II Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano en Tlaxcala, mayo de 1990.

¹ Magda Catalá, *Reflexiones desde un cuerpo de mujer*, Barcelona, Anagrama, 1983, p. 11. De aquí en adelante lo que cite sobre esta autora se refiere a esta edición e irá acompañado del número de la página entre paréntesis.

fusión, la racionalidad femenina. También ahí se fincan las pulsiones que tendrán que ser domesticadas socialmente, pero que son el motor de la vida psíquica y de la creación. Pero para que iniciemos el camino de la socialización, y con ella también el de la separación de la madre y de nuestra individualización independiente, es preciso antes asesinar-reprimir a la madre, primer deseo y primera culpa. Ingresar a la historia de la cultura implica, primero, aceptar la expulsión del paraíso y condenarnos a su eterna búsqueda. Pero tal vez esto sería menos desgarrador si entendemos en qué consiste el paraíso y asumimos nuestra ambivalencia.

Este gran misterio, este gran poder femenino, reprimido, que es manantial de deseo y vida psíquica, ambivalente sin duda, por eso también fuente de temor y fascinación, tendrá que ser cuidadosamente *degradado* y olvidado, aunque persistirá como fantasma, ese fantasma de la madre que para hombres y mujeres juega diferentemente en el psiquismo de los géneros, pero que hoy, en toda mujer que se acepte como tal, preedípica y edípica al mismo tiempo, y no como sexo segundo o subalterno, pugna por ser dicho, reivindicado y reconocido, por ser nombrado. Sin embargo, hasta ahora no había sido así, porque el pacto cómplice que convierte al macho dominante en padre de familia —dice Catalá— funda la familia patriarcal y hace nacer también una serie de dificultades: el hombre hace suya la ley del padre, el logos, la razón; y la mujer hace del hombre su amor (pp. 11-12). Para ello, la mujer tendrá también que reprimir su palabra, su voz, la que se va forjando por entre los sentidos y en la comunicación de los cuerpos, en una red de solidaridad y ternura con la madre.

Es antigua la guerra de los sexos, tan antigua como la lucha entre la razón y las emociones. La verdad exterior y la interior obedece a dos lógicas o dos formas de inteligencia diferentes. También es antigua la historia del amor, que es la historia de la ambivalencia y las contradicciones, del amor-odio y del amor-muerte, trenzado eternamente. Por eso el amor plantea siempre una necesidad de separación, nutrida de nostalgia, para propiciar un reencuentro en la ternura de dos seres independientes y seguros de sí mismos. Pero si esto no se logra, se instaura un campo de batalla, una lucha a muerte. El hombre, acostumbrado a poseer la verdad como razón universal, no oír la otra verdad —diferente,

aunque arcaica, en él mismo y en la mujer. Diálogo imposible: tanto él como ella lucharán por prevalecer como libertades. Y ya en esta lucha, no se trata de amor, sino en todo caso de sentirse libres para poder unirse (p. 145). Pero parece difícil conciliarse como amante y ser libre a la vez, por lo que el enfrentamiento en la pareja, hasta ahora, supone una lucha por someter, desde la perspectiva del hombre, y por liberarse, desde la perspectiva de la mujer. Así, no aparece una tercera opción, la del amor ternura, la del amor reciprocidad entre diferencias, sin jerarquías ominosas. La guerra de los sexos no es la del amor, sino la de la persistencia de una dominación, en oposición al anhelo de emancipación legítimo en todo ser humano.

Pero liberarse, asumir su ser y reivindicar a esa vieja y degradada diosa que habla un lenguaje tan extraño a la razón del padre, supone una acción trasgresora en cuanto a la mujer dentro del orden práctico y simbólico de tipo patriarcal; supone el levantamiento de un interdicto. Para nadie es desconocida la crisis de las relaciones de pareja, el desencuentro amoroso que permea nuestra sociedad regida por una ley tradicional y deteriorada, pero todavía vigente. La literatura es una buena fuente de auscultación de esta crisis y yo intento hacerlo a partir de la voz femenina en la literatura. Para ello, he elegido dos cuentos escritos por autoras mexicanas en la década de los ochenta. Se trata de indagar cómo usa la mujer los esquemas de representación simbólica, comunes a todos, para abordar e interpretar este desencuentro, cómo contribuye a ello y cómo lo organiza. Los textos y autoras son "Yocasta confiesa", de Angelina Muñiz, y *Sed de mar*, de Esther Seligson.²

HA LLEGADO EL MOMENTO EN QUE NI LA LEY NI LA MORAL EXISTEN

La nueva versión de Yocasta creada por Angelina Muñiz, realiza la gran audacia de inaugurar su propia ley y su propia moral. En su investigación sobre la fase preedípica como espacio reprimido, tanto en hombres como en mujeres, de la racionalidad femenina,

² Angelina Muñiz, "Yocasta confiesa", en *Huerto cerrado, huerto sellado*, México, Oasis, 1985, pp. 33-35; Esther Seligson, *Sed de mar*, México, Artifice, 1987.

Catalá observa: “El superego arcaico es un superego *no reconocido*, esto es, no es una conciencia lógica o moral, es existencia y emocionalidad. A los ojos del juicioso superego masculino, el superego femenino no es reflexivo, no sabe nunca lo que es racional o legal y lo que no” (p. 147). Sin embargo, en el texto, Yocasta no ignora lo que es legal o no, sino que conscientemente lo trasgrede.³ Su deseo no es impuro, declara; la carne salida de su carne regresa a ella. En este cuento, Yocasta arrasa todos los límites, rompiendo con el tabú del incesto; y así lleva al hijo junto a ella al estado de naturaleza. Burla la ley del padre, el interdicto cultural y civilizatorio: “Después no quedarían sino el caos y las tinieblas” (Muñiz, p. 35). A pesar de ello, Yocasta rectifica la ley del padre, instaurada, como ella lo percibe, bajo el signo de la envidia de Layo, la misma que lo mueve a separar al hijo de la madre bajo la racionalización de un logro sacerdotal. Así lo dice Yocasta:

Fue Layo quien atrajo la mala suerte cuando quiso creer en las palabras irónicas de los sacerdotes. Fue él quien inventó la profecía al ver mi mirada de amor a nuestro hijo. Ahora Layo se esconde en lugares negros y perdidos de mi memoria. [...] Sólo cuento con mi hijo [...] Hubiera deseado, entonces, que manara de nuevo mi leche, leche que secándose y endureciendo mis senos nunca fue para él (*loc. cit.*).

El costo de ese amor preedípico, envidiado y, por ello, reprimido en nombre del padre, es la separación violenta de dos cuerpos interdependientes y la negación, claro está, de la mujer. Porque esa violencia, en particular para el género masculino, supone la amputación de su mundo afectivo. La pareja natural por excelencia parece no ser la conyugal, sino la díada madre-hijo(a), atacada por el padre. No hay, sin embargo, ninguna sociedad

³ Curiosamente, Muñiz coincide con la reflexión de la psicoanalista francesa, feminista, Christian Olivier, quien explica el temor y la huida del hombre frente al compromiso y la involucración afectivos por el imperativo cultural de romper drásticamente su contacto con la madre, así como con sus propios deseos de unión. Yocasta, en la explicación de Olivier, también es consciente de que Edipo es su hijo, pero lo silencia. Así, el hombre, en general, huye de los deseos que la madre tiene de él y de sus propios deseos hacia ella. Cf. *Los hijos de Yocasta, la huella de la madre*, México, FCE, 1984.

humana que no establezca, de alguna manera, el tabú del incesto. Hay razones para ello, pero no son naturales sino culturales.⁴ Así lo expresa claramente Victoria Sau, feminista española, psicóloga e historiadora: el tabú del incesto es la primera violencia del hombre sobre la mujer; mediante él, reprime su sexualidad y la separa de sus hijos, deshace así un grupo funcional capaz de marginar a los varones maduros. Se divide entonces el mundo en universo femenino, inferior, y el masculino, superior. La prohibición del incesto no está inscrita en la naturaleza, sino que es un producto cultural basado en el matrimonio como elemento de poder político. Lo que es presentado como pecado contra la naturaleza es, en realidad, un pecado contra la autoridad del padre.⁵

Por otra parte, tal como lo señala Catalá, el tabú del incesto amputa la vida psíquica del niño al prohibírsele el amor por la madre. El hombre aprende a pensar dentro de la razón y a sospechar el deseo. Se castra su sensibilidad, pero a cambio compensa lo perdido imaginándose, gracias a la razón, un dios (p. 62). Pero la realidad, lejos de ser ideal y lógica, es ambigua. El hombre, aun dentro de sus grandes logros culturales, “sigue siendo un macho cargado de deseos incestuosos y homicidas; y la mujer, por su parte, el problema de siempre” (p. 63).

Parece ser, en efecto, que no es impuro el deseo de Yocasta por su hijo, sino que lo es sólo frente a la autoridad del padre. Obviamente. Angelina Muñiz no lleva la trasgresión hasta el extremo de que ésta quede impune; por eso, después sobrevendrán “el caos y las tinieblas”. El tabú del incesto está inscrito indeleblemente en el inconsciente humano, sin embargo, es importante revisarlo y resignificarlo, como lo hace la autora.

Si prescindimos de la realización sexual del incesto —lo que más escandaliza, no obstante que el incesto del padre con la hija es más fácil de reconocer y está previsto jurídicamente— y lo interpretamos simbólicamente, lo que Yocasta reclama es su nexo profundo con el hijo y le restituye a Edipo lo que le fue negado, en su momento,

⁴ Véase Claude Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

⁵ Victoria Sau, *Diccionario ideológico feminista*, Barcelona, Icaria, 1981, pp. 131-136.

por la ley del padre: la relación de amor y nutrición afectiva con el cuerpo de la madre. Más allá de Layo y de la catástrofe social que supone la tragedia, restituir este lazo permitiría el reconocimiento, tanto en los hombres como en las mujeres, de una androginia estructural, una tierra común, preedípica, donde el deseo de unión y solidaridad se enredan en la construcción del sujeto. Se trata de reconocer que más allá del sexo biológico, y antes de existir la identificación cultural de lo femenino y lo masculino, los hombres y las mujeres son exactamente iguales, y nacen y beben de la misma fuente. En “Yocasta confiesa”, la trasgresión femenina apunta hacia este espacio de comunicación originaria, hacia la posibilidad simbólica de un encuentro y reconocimiento profundo entre hombres y mujeres en la única tierra posible, en el rescate del amor negado y la restauración de la relación con la madre como raíz vital de la afectividad de ambos.

NECESITO HABLAR CONTIGO, ULISES, HABLAR... HABLAR... HABLAR...

En *Sed de mar*, de Esther Seligson, Penélope ha inventado su amor y ha vivido en la nostalgia de lo imaginado, pero su conciencia despierta. En esta versión, la imagen de la esposa fiel se quiebra. Penélope trasgrede la ley del padre, la ley conyugal, y abandona a Ulises cuando éste regresa. Si el punto de referencia de la identidad de Penélope ha sido el marido errante, a fuerza de esperarlo por veinte años su rostro se ha borrado, así como su misma identidad: “Y no tener más la imagen de mí misma, no saber ni quién ni qué ni hacia dónde ir” (Seligson, p. 12). Y ella se hace la pregunta: “¿Existo? [...] Sin tu mirada, sin tus manos sobre mi rostro, ¿existiré?” (p. 41). Debido a la catástrofe psíquica de la ausencia y de la pérdida del objeto amado, Penélope inicia un proceso crítico angustioso que, sin embargo, la impulsa a buscarse a sí misma y a definirse como sujeto de su vida. Para iniciar su búsqueda y reorganizarse, Penélope le escribe a Ulises, porque necesita hablar: “Hablar contigo Ulises, hablar para saber si este tiempo que me invento es un tiempo real [...] Hablar de lo que no tengo, de lo que no sé cómo decir, y que al decir obtengo y aprendo y lo toco,

pudorosa, hablar de estos mis senos [...] aun anhelosos de vida, de verde, de mar...” (p. 11).

Penélope va dejando de ser lo que era, pero todavía no sabe lo que es. La fidelidad ya no la define: “Hablar para decir quizá que lo irreal es esta espera [...] y tiemblo, tiemblo por esas palabras no dichas” (p. 29). Los recuerdos y las caricias se han borrado; y con ellos los puentes entre ella y Ulises, puentes en los que él confiaba. Así se lo dice a la nodriza, Euriclea: “No tenía por qué dudar de la fidelidad ni por qué temer el olvido: habíamos creado un puente que ambos sabríamos atravesar de orilla a orilla sobre el río de la ausencia” (p. 29). Pero Penélope escribe: “Hoy percibo cortadas las amarras de los puentes [...] ¿Y si hoy estuvieras por llegar, qué podría ofrecerte? ¿Acaso anularé la derrota de mis miembros o despertará lo que ya es piedra de sepulcro?” (p. 16).

Al tiempo que Ulises se aproxima, Penélope decide huir. Ella sabe que él trae sólo su cansancio para reposarlo en el hogar: que no trae su nombre: “Huye Penélope [...], que no te atrape el desengaño. Ya no tendrás lo que no tienes [...] ni perteneces al mundo del que hoy se acerca trayendo un rostro desconocido [...] la pupila sin memoria. Los labios que te nombran no encierran la clave del nombre que persigues...” (p. 17).

Y el nombre que persigue Penélope es nada menos que su propio nombre, pero ahora pronunciado y definido por ella misma, no el anterior, unido a Ulises, que le trae un desconocido y un desconocedor, motivo del desencuentro. Se trata de un nombre independiente de la mediación del hombre y su espejismo. Penélope dice *no*, se niega a ser asumida como negatividad, como lo que no es Ulises, sin especificidad propia y como cuerpo incondicional, como una abstracción; es decir, como una mujer ideal. Sobre este desconocimiento del hombre hacia la mujer, Euriclea advierte a Ulises:

[Las mujeres] siempre quedamos truncadas. Somos más vastas que el océano que recorres Ulises, y más frondosas que un bosque de encinos, aunque te conformes con navegar por una acequia y con talar un árbol para construirte un albergue. Nos tomas por un atracadero y distraído, avientas tu amarra lleno de los silencios de alta mar (p. 23).

Y los reclamos de Euriclea y de Penélope abundan en lo mismo. El hombre pone aparte a la mujer y sólo conoce una única forma de concebir su fidelidad. Así lo expresa Penélope:

¿Qué sabes tú de la fidelidad? ¿Acaso crees que porque en mi cuerpo no ha penetrado otro cuerpo te pertenezco devota? Hombre que sólo conoce una única arma de poseer. ¿Qué sabes tú de mis sueños y de sus secretos vuelos? Para humedecer mi vientre no requiero sólo de tu semen [...] *Todavía puedo levantarme y gritar “no quiero”*; el cuerpo está ahído de las quemaduras de la ausencia ¿a qué esperar aún? [...] *Todavía puedo levantarme y “gritar no quiero”*, puedo, a fuerza de amor, odiar, y no perdonar el que me hayas dejado ir, abstraído, como quien deja escurrir polvo de arena entre los dedos (p. 26, énfasis míos).

Negarse convierte a Penélope en una subjetividad. El océano siempre ha estado en otra parte y Ulises no ha querido que Penélope lo distraiga de su gran tarea: el mundo. Pero ella también se considera un océano, ahora, que es necesario descubrir. Ulises desconoce su anchura y la decretó restringida a su necesidad masculina. Ella no es sólo la esposa y la madre del hijo, guardiana del hogar y de las propiedades, “guardiana de sus raíces”, como la interpretó Ulises, función tradicional asignada a la mujer en la familia patriarcal. Ella, como un bien inminente, ha sostenido las proezas de Ulises, pero ya no está más. Ahora él tiene que hacerse cargo de sí mismo y de su interioridad. Por eso Ulises exclama: “¡Ay Euriclea! Penélope me ha dejado a merced del tiempo” (p. 37). Es decir, a merced de su condición mortal de cuerpo humano, no de dios o de héroe. A merced de su historicidad.

Penélope, simbólicamente, va al encuentro del abrazo maternal, primigenio, para encontrar sus propias raíces y su propia identidad: “Huye Penélope, que sea el abrazo de la Hija del Océano quien te reciba en su abrazo...” (p. 18). Desde esas profundidades, saldrá una mujer nueva que no se repudia a sí misma ni vive exclusivamente a través del hombre; así reivindica la ley más antigua, la ley de la madre, e irá después al encuentro del mundo —también del hombre—, sin máscaras ni espejos. Pero atrás deja una duda y una esperanza. Dice: “me pregunto si entenderás por fin lo que yo pedía de ti...” (p. 42).

Las todavía irremediables diferencias entre los proyectos y las texturas afectivas entre hombres y mujeres, creadas culturalmente y manejadas como el “ideal” femenino, se hacen claras en esta explicación de Catalá:

Una mujer resignada y feliz es, indudablemente, una mujer ideal para el hombre, pero no necesariamente un ideal, también para la mujer. Ese ideal masculino, sin embargo, ha impuesto hasta ahora las normas y, consecuentemente, el destino de la mujer ha sido difícil: “la aceptación ‘feliz’ de una situación eminentemente desgraciada”, que decía Santo Tomás, *Ser mujer* ha sido renunciar a ser hombre, y *ser feliz*, conformarse con el poco amor que el otro nos da. El hombre, a diferencia de nosotras, tiene un amor propio; su vida y su idealidad. El ideal del hombre [...] no pasa por la aceptación de parte femenina alguna, su “normalidad” no está en ser ambiguo y oscilante, sino en la interiorización de un rígido superego que lo salva de su conflictividad real [...] y, sin embargo, toda mujer que se enamora, se propone ese ideal masculino a sí misma. Y pretende agradar a su amante. Sólo intentarlo supone, como hemos visto, una renuncia y un logro importante: renunciar a la madre (a una parte de lo que es) y conformarse con el deseo del otro, esto es, *renunciar a seguir deseando* (Catalá, pp. 182-183).

Pero esa mujer ideal, objeto y sujeto del deseo del otro, que sustenta la visión psicoanalítica ortodoxa de la mujer adulta, no existe. La relación amorosa, toda vinculación afectiva en realidad, supone ambivalencia, amor y odio, pasividad y actividad. No existe, desde luego, ni lo masculino ideal ni lo femenino ideal, pero sí sabemos, y por eso la ambigüedad, de la fascinación y del terror, porque en toda relación amorosa es la primera relación, la del hijo(a) con la madre, relación repudiada y reprimida bajo la racionalidad edípica en el nombre del padre. La escritura de las mujeres parece estar nadando en estas profundidades.

SUJETOS HISTÓRICOS: SUJETOS PROTAGÓNICOS

La mujer, por sus condicionamientos históricos, es capaz de tolerar más fácilmente que el hombre la angustia de una identidad y un equilibrio inestables. Eva es el modelo por excelencia de la trasgresora del orden. En la versión de Rosario Castellanos, en su obra de

teatro *El eterno femenino*⁶ (que desde luego ya no resulta tan eterno), es la desobediencia de Eva la que arrastra a Adán hacia el estatuto histórico, privándolo de la dulce inmovilidad del paraíso. A partir de la trasgresión de Eva, se funda un nuevo orden, el de la miseria, pero también el de la grandeza del hombre en cuanto lo constituye como conciencia de su ser histórico. Y la trasgresora es Eva, aun en contra de todo aquello a lo que la mujer *supuestamente* aspira de acuerdo con su origen cultural estereotipado, que es de dependencia y pasividad. En los cuentos analizados, las protagonistas rompen la ley del orden patriarcal, rompen el pacto cómplice de tipo cultural y, mediante la trasgresión, se constituyen dolorosamente en sujetos de sus vidas asumiendo un proyecto autónomo. Entonces piensan, porque sin autonomía no se genera el automático acto de pensar. A manera de caracterización de los textos analizados, conviene citar las palabras de la feminista Liliana Mizrahi, psicoanalista argentina:

El proceso creador tiene, entre otros objetivos, la denuncia. La mujer en su condición de trasgresora es emisaria de verdades que percibe y han sido enmascaradas por la cultura. Al denunciarlas pone en marcha el difícil y doloroso proceso de cambio a través del cual desmitifica escenas cristalizadas, normas rígidas y arbitrarias, valores estereotipados. Descubre trampas. Desarticula ficciones. La capacidad de denuncia de la mujer que asume su desarrollo es el cóágulo liberador que tiene a la verdad como último objetivo.⁷

Si la mujer alcanza la independencia creadora es a costa de renunciar a la también cómoda pasividad del sometimiento. Lo que define a las protagonistas estudiadas como mujeres nuevas y creadoras es la trasgresión y la denuncia, así como “el enorme esfuerzo que realiza[n] por autorreconocerse, por recrearse en la lucha para alcanzar su identidad”.⁸ Para lograrlo, es necesario primero adquirir la categoría de sujeto histórico, concreto y material: constituirse en protagonistas de sus vidas. Entre otras cosas hablan, exigen ser escuchadas,

⁶ Rosario Castellanos, *El eterno femenino*, México, FCE, 1975.

⁷ Liliana Mizrahi, *La mujer transgresora. Acerca del cambio y la ambivalencia*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987, p. 77.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

denuncian y escriben. Tal y como lo hacen las mismas autoras en el ejercicio de la literatura. La palabra, sus palabras, son el medio no sólo para iniciar una búsqueda individual, sino también para construir un puente hacia el otro, los otros: hacia una nueva posibilidad de encuentro amoroso, después del desencuentro.

BRIANDA DOMECCO (1942)

DEL PARAÍSO DE ADÁN A LA REGIÓN DE LOS MITOS PROHIBIDOS

GLORIA PRADO G.

PIEM, El Colegio de México, Universidad Iberoamericana

En el panorama de la literatura mexicana la obra de Brianda Domécq, no muy extensa pero con un peso específico, se hace presente al imponerse en sus dos vertientes principales: la narrativa y la ensayística.¹

Sus novelas y relatos se caracterizan por un fino sentido del humor, afirmación de su identidad genérica,² una capacidad fluida de relato alimentada por la amenidad y la soltura, búsqueda de expresión original desde una voz y una perspectiva femeninas —las de la autora real— que satura las composiciones, aun cuando el narrador o el autor ficcional puedan ser masculinos. Asimismo se percibe una constante observancia por recrear y otorgarle una nueva definición a la mujer como personaje de ficción, desde dichas perspectivas.

Por su parte, el ensayo refuerza esa misma postura al enfocar aquellos fenómenos vinculados con el discurso y la temática de la narrativa, a partir de una visión declaradamente feminista, rescatadora de valores y formas de vida desprendidas de actitudes y cuestionamientos de la mujer en su relación con lo masculino, en la vivencia de su situación genérica, en la reflexión sobre los roles y presupuestos apriorísticos que coartan o facilitan sus posibilidades de acción y desempeño.

¹ *Once días... y algo más*, México, Harla, 1987. *Bestiario doméstico*, México, FCE, 1982. *Voces y rostros del Bravo 8*, México, Inverlat, 1987. *Acechando al unicornio: la virginidad en la literatura mexicana* (Antología), México, FCE, 1989. *La insólita historia de la Santa de Cabora*, México, Planeta, 1990.

² No en cuanto a género literario sino que se refiere a los géneros sexuales como categorías que construyen las visiones del mundo y las subjetividades.

Dichos elementos proporcionan un perfil y una especificidad a la obra de la narradora-ensayista en los que coincide con otras escritoras y escritores, pero a partir de esa actitud irónica, preñada de humor, y constructiva por el rescate de perfiles sugeridos en los otros casos y aquí explicitados.

Siguiendo precisamente esa línea contrastadora, crítica y reflexiva, así como movida por el interés que la obra de Brianda suscitó en mí, por las observaciones que de mi aproximación a ella se desprendieron y por el encuentro de una serie de coincidencias temáticas y configuradoras con otros escritores, entre los que resalta Jaime Sabines, elegí a éste y decidí realizar un análisis comparativo entre los relatos de ambos.

El propósito que me guió para hacerlo fue el indagar si a partir de un motivo común, motivo en apariencia estrictamente literario, se operan diferencias ostensibles —más allá del estilo personal de cada autor— derivadas de su género³ en la escritura, entendida ésta como la configuración del discurso en la que intervendría tanto el punto de vista del (de los) narrador(es) como la selección y privilegio de imágenes tomadas de un trasfondo común —prefiguración— en este caso mítico, que anima a los relatos o la creación de correlatos por ellos propiciados, por parte del autor real, empírico, y plasmados o incorporados a partir de la textualidad descriptivo-narrativa.

Los textos específicos en los que encontré aquellas características señaladas, y que por tanto abordé, fueron: “Trilogía”⁴ de Brianda y “Adán y Eva”⁵ de Sabines.

El análisis que practiqué en ellos fue, por tanto, no sólo a nivel de visión de mundo, de introspección y desempeño de papeles sociales de los personajes, sino también en lo relativo a la configuración del discurso propiamente dicho.

³ Véase nota 2.

⁴ “Trilogía” forma parte (un tercio) del volumen de relatos intitulado *Bestiario doméstico*, conformado por diez narraciones de extensión y tema muy variados, más relacionados siempre con esa constante preocupación de su autora por la mujer y lo femenino. Brianda Domecq, *Bestiario doméstico*, México, FCE, 1982 (Letras Mexicanas). Siempre que se cite este texto se hará con las siglas: BD y el número de página.

⁵ *Anuario del cuento mexicano*, 1954, México, INBA, 1955 (pp. 447-456). Siempre que se cite este texto se hará con las siglas: AE y el número de página.

De esta manera, tuve que partir, por un lado, de que ambos constructos narrativos no sólo tienen un tema común —el origen del mundo y del ser humano— y que, dentro de éste, ambos se acogen al Génesis vétero-testamentario, y con ello a la mitología hebrea (en la que la escritora irrumpe decididamente más allá de la visión oficial que la Biblia ofrece), huelga decirlo, uno de los manantiales fundantes de la cultura occidental; por otro, de que son relatos cuya concepción y plasmación se vierten en prosa poética, por lo que la metáfora se erige como la estrategia dominante en la formulación del discurso, tejiendo cadenas o redes de enunciados de esta naturaleza, que redesciben la realidad y la enriquecen al violentarla, tironearla y moldearla a su gusto para conferirle dimensiones, tiempos, espacios y ritmos diferentes desde la ficción.

En lo referente al tema, siendo el mismo, paradójicamente encontré mayores divergencias a pesar de las coincidencias iniciales. Si bien es cierto que en ambos casos la historia bíblica y el mito fundante son tensionados y se recuentan en otra forma y a la luz de una visión propia, ésta deriva no sólo del escritor en cuestión sino de su género, así como de una preferencia en relación con las distintas versiones de los mitos primarios. Por tanto, se registran diferencias notables referentes al tono, al oficio de escribir, a la visión del mundo, al tema mismo, a la técnica narrativa...

Así, contrariamente a lo que se ha afirmado de manera generalizada y repetitiva respecto a la producción literaria de las mujeres,⁶ “Trilogía” muestra un enorme conocimiento de la materia sobre la que versa el relato, derivado de una labor de investigación seria y profunda que se trasluce entre líneas; asimilación, o comprensión si se prefiere, de dicho conocimiento; capacidad de alquimista para transmutarlo. Revela una tarea reflexiva e interpretativa arraigada en fuentes como la filosofía, la mitología, la teología, la historia, la metafísica, la fenomenología de la religión, la teoría literaria. Exhibe fantasía creativa desbordante, actualizada

⁶ El consabido lugar común de que las mujeres no poseen ni la formación ni el oficio de escritor ni un discurso “racional” y lógico configurador de un discurso específicamente literario, que son incapaces de establecer una distancia entre lo íntimo, lo privado y lo público e intelectual, así como de crear un registro irónico o de humor.

en imágenes pictóricas, plásticas, con un claro sentido estético y poético afincado en la capacidad heurística (inventora-descubridora) de mirada y escucha, agudo sentido de observación y propiciamiento de espacios contemplativos desde la disciplina y práctica tenaz del oficio de escribir; humor que contagia de ironía la descripción y la narración, y acude —en apoyo de este registro— en ocasiones a la hipérbole, a lo grotesco y desmesurado. Se evidencia un excelente manejo del lenguaje: de los conceptos, rico vocabulario, adjetivación precisa, pródiga, mas no excesiva. Discurso especulativo equilibrado con el propiamente literario, incluso lírico, sin caer jamás en el intimismo o la sensiblería como tampoco en el testimonio autobiográfico obvio, confesional, lo que no invalida la inclusión de la experiencia propia trasfigurada.

Unido a lo anterior, se observa una dimensión crítica no sólo respecto a la organización social patriarcal sino a ciertos tipos de mujer resultantes precisamente de la asunción o supeditación incondicional y por conveniencia, a la postura androcrática, a su ordenamiento, a sus instituciones, a sus leyes. Y, sin embargo, enfoque no maniqueo en el tratamiento del motivo central (*leitmotiv*) sin perder nunca de vista la dimensión estético-literaria del texto.

En lo relativo al tema central, como ya quedó dicho, el origen del mundo, de la mujer y del hombre, sus relaciones y su forma de enfrentar la realidad inmediata interna y externa, Brianda en su relato proporciona un material inestimable que se ofrece a la tarea comparativa y reflexiva acerca de la cuestión de si hay una diferencia fundamental, ciertas marcas o señales que permitan distinguir puntos de vista, aproximaciones y apropiamientos específicos y genéricos en el enfoque de motivos similares, análogos, desde el territorio factual de la configuración literaria, entre escritora y escritor. Si hay un sentir, comprender, aprehender y recrear distintivos o, más bien, si de lo que se trata es de las características de cada individuo, prescindiendo de su género, que tienen que ver con su historia personal, la clase social a la que pertenecen, factores genéticos, el momento histórico en el que viven, la formación que han recibido y su concepción del mundo, además de otros rasgos que en cada caso variarían: psicológicos, caracteriológicos.

La otra vertiente del objeto de este análisis está proporcionada por Sabines, el poeta, el hombre, el lector del mismo tema genésico, el creador del narrador de ficción que relata la historia de “Adán y Eva”, subtitulada originalmente como “Noticia de un poema”.⁷ La narración se desgrana en bellísima prosa poética, delicada y lírica, incluso más que en algunos de sus poemas en los que la rabia, la irracionalidad y la *vis* autobiográfica no se hacen esperar (recuérdese el dedicado a la muerte de Rosario Castellanos o a la de su padre). En éstos se trata de una poesía confesional, testimonial, características supuestamente femeninas aun cuando alternadas con otras supuestamente también masculinas, como son la violencia, la expresión directa e inmediata utilizando incluso un vocabulario no frecuente en otros ejemplos de expresión poética. Y sin embargo, “Adán y Eva” alcanza vuelos de ternura, en teoría difíciles de concebir en un hombre, aun cuando sea poeta, de acuerdo a aquellos presupuestos y lugares comunes en lo que incurre cuando se trata de catalogar o encasillar, atendiendo el género de su autor, la literatura. Por tanto, proseguiré por mi camino trazado, indagando y dejando de lado, los clisés y estereotipos establecidos a este respecto.

En la configuración del relato “Adán y Eva”, la concepción y plasmación del discurso metafórico alcanza niveles de enorme profundidad y sobrecogimiento. La imaginación poética cabalga de la mano con la mirada onírica y mágica otorgando relieves y dimensiones inesperados al paisaje, a la naturaleza, a la vida biológica, al cuerpo humano. La prosopopeya de vegetales, animales y del cosmos colma los enunciados metafóricos apoyados de símiles y metonimias afortunadísimas; antítesis, oxímoros, sinestesias nos transportan a un mundo imaginado, soñado, fantaseado, mas no visto comúnmente por los ojos profanos. Mundo espejeante anclado en la ilusión, en la evanescencia, etéreo, inasible. Poco “real”, podría objetarse, pero más real que la realidad (si es que puede hablarse en estos términos), puesto que por esa capacidad de mirada estereoscópica del poeta y esa posibilidad de dar cuenta de ella, se la redescrive prismática, multifacética y se le abarca, intencionalmente por supuesto, en muchas más expresiones que de cualquier

⁷ *Anuario del cuento mexicano, op. cit.*, p. 447.

otra manera, en una recreación demiúrgica del hombre prometeico. Pudiera parecer a primera vista una percepción y concepción muy femeninas; no obstante, lo que hace el poeta es verter su propia experiencia masculina —de hombre frente a la mujer— en el yo poético adánico y en el narrador autorial, para ir reformulando desde su vivencia el discurso: “la hembra es siempre más fuerte que el macho, lo ataca y lo maltrata cuando quiere aparearse con ella” o asegura que cuando concibe un hijo lo deja solo, calla y lo abandona; a él entonces sólo le resta amarla y protegerla resignadamente. El tono de reproche y resentimiento campea unido a una actitud de dependencia y debilidad, a la vez que la rabia, la impotencia y el desamparo se mezclan confusamente.

Descontextualizado lo anterior, incurriendo en las tipificaciones, se aseguraría que ésta es una postura femenina, lo que podría afianzarse en la coincidencia que se opera a este respecto en la visión que da el texto creado por Brianda, pero que justamente por esa misma circunstancia contraría la posibilidad de definición discursiva y perspectivista por el género del escritor. Visiones, ambas, del hombre respecto a la mujer, empatadas a partir de un mismo tema. Primera coincidencia y primera frustración a la supuesta diferencia genérica registrada en el enfoque del motivo central.

Por su parte, el abordamiento de Brianda resultaría “masculino” en cuanto al tono, a la comprensión y al fluir discursivo, puesto que éstos se constituyen en lo agresivo, lo fuerte, en la lógica contundente, pero desde la acción de las mujeres, trátase de Lilith o de Eva. Ambas se yerguen revistiéndose de una posición dominante, mientras que el hombre, el macho, Adán, las desea, las busca, las anhela, las añora, las necesita, las requiere. Entonces, la problemática no sólo residirá en un conflicto de afirmación existencial como ocurre con el Adán y la Eva de Sabines, sino que también se extenderá a un planteamiento de rivalidad y afirmación sexual articulada sobre la primera. Por tanto, el discurso literario se remontará en pos de registros filosóficos inesperados, buscando sentido, justificación a la existencia propia, séase mujer u hombre; trascenderá diversos niveles de planteamiento y, sin abandonar su especificidad poética —léase metafórica y simbólica, por ende—, se adentrará en una acción especulativa acerca de las relaciones entre

cosmos y ser humano, naturaleza-civilización, orden-caos, culpa-deseo, belleza-horror, esterilidad-creatividad, sentido-absurdo, verdad-mentira, autenticidad-falsedad y se evidenciará, desvaneciendo sus fronteras en un torbellino incontenible que cancela los opuestos, en el que, arrastrados por una fuerza que no podemos comprender ni dominar, somos sumergidos en el dolor, la angustia, la desesperación, para volver —¡ah, el eterno retorno!— al afianzamiento en la esperanza, siempre renovada y renovable.

Luis Alonso Schoekel, en su edición del Antiguo Testamento,⁸ divide el primer rollo del Pentateuco en tres bloques de los cuales sólo señalaremos el primero:

1. El bien y el mal.

1.1 Dios crea todo bueno. 1.2 Por la serpiente y la primera pareja humana entra el mal en el mundo. 1.3 El mal desarrolla su fuerza y crece hasta anegar el mundo. Apenas sobrenada una familia. Comienza una etapa en la que el bien va superando al mal, incluso a través del mal, hasta que al final, Dios realiza el bien. Ese bien es fundamentalmente vida y amistad con Dios.

Sin embargo, hay dos relatos: en el primero, la mujer es hecha a imagen y semejanza, como Adán, de Dios. En el segundo, se narra la otra historia, la famosa costilla encarnada. De este último se desprende la sumisión, la dependencia, la ignorancia, la falta de autonomía y rebeldía de la mujer.

El primero (que según se sostiene es el segundo, por ser superior) comienza diciendo: “Y Dios dijo: Hagamos al hombre a imagen y semejanza nuestra” afirma el texto genésico.⁹ ¿Se seguiría de esto que Dios es andrógino? Si el hombre y la mujer son a su imagen y semejanza y son genéricamente diferentes entre sí, ¿no tendría que ser como ambos a la vez? ¿Por qué el ser andromórfico en tanto que antropomórfico excluiría el ser ginomórfico? En todo caso podría estarse especulando acerca de un andrógino.

En el segundo relato:

⁸ Luis Alonso Schoekel, *Nueva Biblia española*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1977.

⁹ *Nueva Biblia...*, *op. cit.*, p. 23.

El señor Dios echó sobre el hombre un letargo, y el hombre se durmió. Le sacó una costilla y creció carne desde dentro. De la costilla que le había sacado del hombre, el Señor Dios formó una mujer y se la presentó al hombre.

El hombre exclamó:

—¡Esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne! *Su nombre será Hembra* porque la han sacado del Hombre. Por eso un hombre abandona padre y madre, se junta a su mujer y se hacen una sola carne.¹⁰

La supeditación de la hembra al hombre la conduce de alguna manera a caer en la trampa de la serpiente. La hembra no piensa por sí misma, de ahí que pueda ser fácilmente engañada al creer que va a ser como Dios. Su pecado radica en la credulidad ingenua en un falso saber, y en la soberbia. Mas el hombre que a primera vista pareciera superior o más alertado, puesto que de él ha sido extraída Eva, tampoco reacciona de manera más afortunada. Simplemente acepta el fruto que ella le ofrece. Cuando Dios los descubre, le pregunta al hombre si ha comido del fruto del árbol prohibido, a lo que él le responde: “—la mujer que me diste por compañera me alargó el fruto y comí” (Génesis, 3-12). Por ello le pregunta entonces a la mujer: “—¿Qué has hecho?”, a lo que ella responde: “—La serpiente me engañó y comí” (Génesis, 3-13) que es la misma respuesta que la del hombre. Después de esto sobreviene el castigo para los tres: el varón deberá trabajar el suelo con fatiga, comer de él y ganarse el pan con el sudor de su rostro. La hembra parirá con dolor, sufrirá en su preñez y su marido la *dominará* (Génesis, 3-16). La serpiente tendrá que arrastrarse sobre el vientre y comer polvo toda la vida. Hostilidad habrá, además entre ella y la descendencia de la mujer; ésta herirá su cabeza mientras la serpiente acecha su talón. Después de la sentencia son todos expulsados del Paraíso.

Así pues, a pesar del papel protagónico que juega la mujer en toda esta historia de perdición al responder —soberbiamente— al llamado demoniaco en la suficiencia edénica, es castigada, y la expiación de su falta será nada más y nada menos que la supeditación al hombre y el dominio de éste sobre ella, del que además “tendrá ansia”.

¹⁰ *Nueva Biblia...*, *op. cit.*, p. 25.

En el “Adán y Eva” de Sabines los protagonistas despiertan tras haber sido expulsados del Paraíso. Un narrador protagonista—Adán, el primer hombre— dice: “Estábamos en el Paraíso. En el Paraíso no ocurre nada. No nos conocíamos.” El Paraíso es un espacio sin tiempo, en el que, por tanto, no tiene lugar el acontecer y menos aún el conocimiento. Preguntarse acerca de sí mismo, del otro o del mundo que es lo otro, establecer un diálogo, es imposible puesto que el lenguaje no existe. Por ello, tratar de acceder al conocimiento conduce a la expulsión, implica entrar en la temporalidad y volverse mortal. Una vez fuera del Paraíso, Adán y Eva se encuentran en el tiempo, saben de la noche y del día, del viento, de la tierra, del fuego y del agua, los nombran, se nombran, ¡hablan!, se encuentran en el apareamiento y experimentan el dolor y el gozo. Ella “tiene amor, sueño y hambre”, Adán “la toma” en un momento en que “es de día, pero aún hay estrellas”. A partir de este punto, se inicia un descubrimiento paulatino de la naturaleza por ambos, al igual que de sí mismos, dentro de un miedo que “pasa junto a ellos”. El reino vegetal se evidencia, observan y se asombran de que “las plantas crecen de un día a otro”, de que “caminan en el tiempo, no de un lugar a otro; de una hora a otra hora”. *Conocen* el agua en el río y en el mar. Luego Adán observa a los animales y “*conoce*” que “las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas”. Que “antes de entregarse maltratan al macho, o huyen, se defienden”. *Conocen* las flores y él dice de Eva que lo envuelve y se cierra “como flor con el insecto”. *Conocen* el fruto y él sabe que cuando ella esté madura, “se va a desprender de sí misma” y lo que sea “de fruta se alegrará y lo que sea de rama se quedará temblando”. *Conocen* el reino mineral a través de los aerolitos y de las piedras “cuya cal silenciosa se reúne y canta silenciosamente”.

Adán, en su deseo indomeñable de *conocer*, desaparece algunos días; a su regreso, trata de *conocer* a Eva dormida, la contempla, para luego reiniciar el diálogo con ella. Más tarde se enfrenta y lucha con el mar para *conocerlo*, enferma y cada parte suya pelea con otra para ser otro, otro Adán que “está pasando” a través de él “y le duele”; queda postrado, “vuelto hacia abajo, apretado, derrumbado, soñando”, mas diferenciado por su deseo de saber, de *conocer* y de ser.

Eva *calla* repentinamente, “de un momento a otro *deja de hablar*”. Se queda dura, Adán la mueve, *le habla* pero resulta todo inútil. Se pudre como la fruta; las moscas y las hormigas la cubren. “*Se pone fea*.” “No sirve para nada, no hace nada.” “Se la come la tierra”, poco a poco. “Se la come el sol.” “No se levanta, no habla, no retoña.” Entonces Adán se abate, queda solo, desesperado y sin poder dialogar: “¡Qué inútil es *hablarte, hablarme!*” Queda “manco, podado, a mi mitad quedé. Aquí me muero”. Pero inesperadamente el relato continúa cuando Adán ve crecer, a pesar de todo, los senos y el vientre de Eva, lo acaricia, lo repasa, lo besa y la descubre riendo, mirando “distinto, lejos”. Abraza a Eva, que gesta un hijo suyo, para “ampararla” contra “todos los fantasmas” y para que “madure en paz”.

Como se puede apreciar, en una síntesis poética, el primer hombre y la primera mujer recorren el camino de la historia de la humanidad. Son seres primitivos, vírgenes, sin conocimiento, ingenuos, pero con cualidades en común que los distinguen de otras especies: hablan y piensan; y una diferencia de género: mujer y hombre. De acuerdo a esta última, adoptan actitudes distintas frente a la naturaleza y a su propia vida. Su ingenuidad no les impide desplegar, sin embargo, su capacidad descubridora y creativa. Pero es Adán quien está preocupado por adquirir conocimiento, es activo, se va, regresa. Eva, en cambio, quiere permanecer al abrigo de él y de la casa que le ha construido, tiene miedo y amenaza con hundirlo —todas las veces que sea necesario, como ya lo ha hecho— hasta la cintura bajo un árbol, para detenerlo y evitar que siga exponiéndose y abandonándola en su afán interminable por *conocer*. Él es el que observa, descubre, recrea, dice y actúa en una acción constante; sufre los embates de la fuerza natural que lo van cincelando como hombre, como ser humano diferenciado, diferenciador, pensante, hablante. Así declara que:

Ayer estuve observando a los animales y me puse a pensar en ti. Las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas. Antes de entregarse maltratan al macho, o huyen, se defienden. ¿Por qué? Te he visto a ti también, como las palomas, enardeciéndote cuando estoy tranquilo. ¿Es que *tu sangre y la mía se encienden a diferentes horas*?

Ahora que estás dormida deberías responderme. Tu respiración es tranquila, y tienes el rostro desatado y los labios abiertos. Podrías decirlo todo sin aflicción, sin risas.

¿Es que somos distintos? ¿No te hicieron, pues, de mi costado, no me dueles?

Cuando estoy en ti, cuando me hago pequeño y me abrazas y me envuelves, y te cierras como la flor con el insecto, sé algo, sabemos algo. *La hembra es siempre más grande, de algún modo.*

Nosotros nos salvamos de la muerte. ¿Por qué? Todas las noches nos salvamos. Quedamos juntos, en nuestros brazos, y yo empiezo a crecer como el día.

Algo he de andar buscando en ti, algo mío que tú eres y que no has de darme nunca.

¿Por qué nos separaron? Me haces falta para andar, para ver, como un tercer ojo, como otro pie que sólo yo sé que tuve (AE, p. 44).¹¹

Si bien es cierto que la mujer es indispensable para el hombre, su interlocutora, su espejo, lo es también que constituye un anclaje en el sentido fuerte del término (a la manera del “joven guerrero” de Hegel), un lastre que dificulta la acción y que obstaculiza la realización en el campo del conocimiento a la que el varón, por serlo, aspira. Eva obliga, enterrándolo bajo un árbol, a Adán a permanecer en el lugar donde ella está. De todas formas, él escapa aun cuando siempre regrese a su lado, trate de conocerla, hablarle e instruirla incluso sobre sí misma por las experiencias que ha vivido y que la mujer, por buscar la seguridad, sortea. Su actitud en lo general es pasiva, estática, aunque autoritaria, respecto a él. Con esta versión, Sabines, el poeta, está modificando sustancialmente el mito genésico en el cual Eva tiene precisamente el deseo de conocer, la necesidad de infringir el mandato para conocer qué sucederá, y come el fruto del árbol de la sabiduría, en lugar de enterrar a Adán junto a él; lo incita a probar también del fruto prohibido, o sea del conocimiento. El primer hombre se resiste pero al fin acepta. La iniciativa y la acción corresponden, pues, a la mujer aunque es incitada por la serpiente.

“Trilogía” es el nombre de la narración tripartita con la que termina *Bestiario doméstico*, el volumen de once relatos de Brianda Domecq. Consta de tres partes que se intitulan: I Lilith, II Sammaël, III Los dos.

Tras su lectura, llama la atención que siendo cuatro los protagonistas: Lilith, Adán, Eva y Sammaël, los nombres de sus tres

¹¹ Los énfasis son míos.

partes se refieran sólo a los personajes míticos demoniacos e inmortales, expulsados a la zona de los mitos prohibidos (y que no aparecen en las versiones oficiales, aceptadas y prestigiadas sino en escritos que frente a aquellas figuran como apócrifos): Lilith, la mujer rebelde, insumisa, y Sammaël, la serpiente masculina. La historia concluye con “los dos”, claro está, con los inmortales, los únicos que pueden continuarla *ad infinitum*, ya que han retado a Dios y no se han sometido a su ley. El nombre de los otros dos no aparece, mueren —han perdido la inmortalidad al desobedecer la palabra del padre primordial, y acatar la culpa y el castigo que la expiación les exige— y por tanto, ni la nominación ni la memoria darán cuenta de ellos.

En el *Génesis* vétero-testamentario, el Señor le ordena a Adán que nombre todas las cosas para que sepa de ellas. El primer hombre acata disciplinado el mandato y así conoce todo lo que nombra. Por tanto, si la condición de posibilidad para que el conocimiento se dé es la nominación, y en los subtítulos de “Trilogía” sólo se nombra a Lilith y a Sammaël, será exclusivamente de éstos, “los dos”, de los que se conozca. Los otros quedarán en el olvido puesto que ya no son, han muerto sin dejar huella de su castigado y fugaz tránsito por la vida (cosa que no ocurre en la versión oficial, en la que quienes aparecen son precisamente estos dos).

Sin embargo, la inmortalidad no exime a los infractores del dolor, del vacío, de la soledad más absoluta... pero con la posibilidad de volver siempre a empezar:

Dios se había ido y ni siquiera un leve escalofrío para despedirlo. No hubo tormenta cósmica, ni noche eterna, ni se juntaron Cielo e Infierno, ni sobrevino la conflagración final; no se hizo el estruendo ni el grito; sólo hubo Ausencia e Inesperanza sin fin.

Y, entonces, y sólo entonces, Lilith y Sammaël volviéronse a abrazar en una ilimitada superposición de soledades, y en aquella específica fracción de instante el tiempo quedó anclado exactamente donde los paralelos se encuentran, los planos se unen, donde los cuerpos ocupan el mismo espacio y la inmortalidad tiembla con una brillantez cegadora por cuestión de segundos. —Y después...

Lo que ningún ojo contempló, a ninguna mano le corresponde registrar; lo que ninguna mente comprendió a ninguna palabra le toca explicar; y lo que ningún ser vivió no puede pertenecer a la historia (BD, pp. 123-124).

Cada una de las tres partes de “Trilogía” se subdivide, a su vez, en pequeños apartados, cada uno con un subtítulo que, unidos, van conformando una textualidad en sí mismos: “El no-principio.” “Aquella región de ángeles caídos y otros derechos divinos.” “La caída.” “Los paraísos perdidos.” Segunda parte: “La búsqueda.” “El abismo, tierra, humo, polvo, sombra, nada.” “Eva... eternamente.” Tercera parte: “De los finales e inicios.” “De lo breve e insondable (I).” “De lo breve e insondable (II).” “En algún ángulo elíptico del infinito.”

De esta manera, la historia se enuncia y se va desglosando como cuando se deslizan las cuentas de un rosario entre los dedos, y en cada una se detiene el emisor de la voz para recitar o narrar el pequeño relato que le corresponde en la secuencia.

A partir del Génesis, pero trasgrediendo el relato oficial, al igual que Lilith, Brianda nombra y recuenta el origen o inicio del mundo y su fin. Génesis y apocalipsis en los que no sólo participan, sino determinan los acontecimientos, Lilith y Sammaël, protagonistas de mitos prohibidos, imperecederos, rebeldes, excluidos por ello de una vida social y biológica exitosa, y sin embargo, posibilitadores de la realización del deseo de inmortalidad e interdicción frente a la palabra del padre, de todo ser humano. Encarnadores de un ¡No! rotundo a la finitud, a los límites temporo-espaciales o de cualquier otra índole, empezando por los fundantes señalados a la naturaleza humana por la divinidad: la prohibición del acceso al conocimiento y de la realización de la fantasía de los hombres de ser como dioses. Su mayor pecado, el pecado original, es justamente el de la soberbia, la desobediencia y la insumisión. Pero resulta que no es el hombre sino la mujer quien “originalmente” incurre en él. Por ello, Lilith, la primera mujer, es expulsada a la región de los mitos prohibidos, y es en esta insumisión y rebeldía en la que incurre Brianda también. Se vuelve contra “la versión oficial” y, haciendo exactamente lo que Dios, le devuelve la jugada:

Dios, autor indiscutible de esta caótica e inverosímil historia escrita sin orden sobre las páginas blancas de la Primera Eternidad, luchó como enano por cambiar el Final. *Reescribió, borró, tachó, cambió de lugar y de capítulo los sucesos importantes, eliminó personajes e inventó otros, impregnó todo de un sentido indescifrable para mantener en suspenso indefinidamente, hasta llegar a la triste pero inevitable conclusión de*

que los finales están escritos mucho antes que los principios y no existe Autor del Mundo, ni en el mundo que los pueda variar ni un millonésimo de punto (BD, pp. 115-116).¹²

No obstante, y a pesar de que quizá “la admisión” de esto “le haya costado a Dios la salud”, ella, la escritora, insiste, persiste en ensayar su escritura afrontando la posibilidad de que le ocurra lo mismo también, perder la salud, y a pesar asimismo de que, al igual que Lilith:

proporcionalmente a como los múltiples nombres de Sammaël, Beelzeboub, Candinga, Asmodeus, Lucifer, Patas de Hule y el Diablo se conocían y resonaban, eran venerados, temidos, rechazados, adorados, inventados, maldecidos y acusados de casi todo lo que produce placer, distracción y euforia, el *único nombre de Lilith* era cada vez más olvidado hasta que dejó de ser parte aun de las historias que contaban los abuelos en las noches sin luna. No aparecía como el de la Serpiente, ni en la Historia ni en las Mitologías, ni en los conjuros de las brujas, ni en los juramentos de las esposas fieles, ni en las oraciones de las temblorosas hijas de Eva; y Lilith, viéndose dibujada con las líneas del silencio y en los colores del olvido, no tardó en sufrir una grave crisis de identidad. Comprendió entonces, que no basta conocerse a sí misma, ni pensarse a sí misma, ni sentirse ni nombrarse ella misma, ni aun mirarse en los reflejos de la eternidad sino que hacía falta conocer la medida propia en las palabras ajenas, materializarse en la mirada del otro, formar parte de sus temores o sus esperanzas, incorporarse a los mitos y a la historia, inventarse en lenguaje cotidiano o literario, aparecer en la filosofía y en los cuentos infantiles, en la poesía y en las pesadillas, formar parte de las mentiras, de la sopa diaria, y de los trescientos sesenta y cinco panes nuestros para comprobar la propia existencia (BD, pp. 116-117).¹³

Entonces, lo que ocurre es que la escritora en este caso, como Lilith, se erige en modelo femenino afincado en lo supuestamente específico masculino, y por tanto, en lo que no debe ser y es, en lo prohibido que sobrevive, en la verdadera fuerza de lo humano y diferenciable de los otros animales, a saber, su capacidad intelectual, analítica, reflexiva, calculadora y creadora, a partir de su sensibilidad y de la formulación de un discurso propio, de una

¹² Los énfasis son míos.

¹³ Los énfasis son míos.

manera de ver, concebir y aproximarse al mundo y a sí mismo. Mas eso según el discurso oficial no le ocurre a las mujeres sino que éstas, como Eva, han de ser obedientes, sumisas, y si acaso infieles, de manera oculta y disimulada. Lilith, que es la “varona” hecha a imagen y semejanza de Dios como el hombre, de polvo (mas con sedimento y residuos en lugar de polvo puro), es la que puede hacerlo, no así Eva, que fue construida del hueso y la carne de su compañero.

El relato de Brianda distingue entre los dos tipos de mujer mítica, trasgresora de la prohibición: la que se siente culpable y, tras el castigo, se redime por el dolor que la maternidad le inflinge y el ansia nunca colmada de su hombre; y la que no se autorreprocha su actuación y, lejos de expiar una culpa que no acepta como tal, sigue infringiendo la ley falocéntrica. En cualquiera de los dos casos la mujer es la que introduce el Mal en el mundo e induce al varón —Adán, siempre Adán— a seguirla en dicha trasgresión. En este sentido, es la victimaria del hombre, es la que lo ha conducido indefectiblemente a la ruina y al castigo divino, y con eso, lo ha hecho con la humanidad entera.

Brianda sigue el modelo de Lilith y lejos de ser su Adán quien nombra las cosas para conocerlas, para saber de ellas y de sí, es la mujer quien lo hace y, al hacerlo, no sólo “es como dios”, sino invalidando el nombramiento, la designación que el varón ha hecho de él mismo, de ella, del mundo, de las cosas, del cosmos, inaugura una nominación propia con la que contraviene la instaurada y da un paso más todavía, atreviéndose a nombrar al propio Dios. Así vemos que es el no principio y el no final, es la duda, la interrogación, la incertidumbre, la ignorancia y la no aceptación de lo establecido. Dios es un niño y no sabe lo que hace, falla, se equivoca, “no le sale la jugada”, se siente fracasado, frustrado y destruye, como niño berrinchudo, su obra en la que incluye al ser humano. Vuelven como en el principio, el caos y las tinieblas; lo que requiere de un nuevo Génesis, un reordenamiento y una forma diferente de contar la historia, cosa que Brianda hace.

Cada una de las partes y de las subdivisiones de “Trilogía” además de tener títulos y subtítulos, como quedó dicho, comienza con epígrafes que, unidos a la nominación y al registro irónico con-figurado en el relato, conforman un metatexto con múltiples

niveles de significación que puede leerse, interpretarse y descifrarse como los espacios en blanco de la escritura hebrea que la lectura cabalística colma. De los diez epígrafes, siete están tomados de poemas de José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, León Felipe, Ulalume González de León, Baudelaire, T. S. Eliot, y los tres restantes de un escrito de Borges inspirado en la tradición árabe, del Libro de Job y de Coccioli parafraseando a Popper.

Todos ellos van creando un correlato literario que se presenta como extraño respecto a los mitos genésicos fundantes y alude a una parte de la historia que Brianda narra, conforma y encarna al unísono en fragmentos, que articulados por ella en su propio discurso, inauguran otra visión del mundo, otro tono, otras posibilidades.

Lo mismo ocurre con el tiempo y el espacio. Brianda como escritora, violenta el espacio-temporalidad lógico según el discurso falocéntrico y, por ende, dominante. El tiempo en el universo creado por ella se rebasa a sí mismo, se rompe y sus fragmentos moviéndose como en un caleidoscopio toman tonalidades, formas, luces, planos extraños. De igual manera acontece con los planos espaciales y su manejo. Todo se refracta, se revitaliza, se relativiza. El nuevo caos se reordena y representa: a “dios joven e ingenuo [...] como un niño iluminado de bondad y de inocencia” a quien “no obstante su omnipotente y divina sabiduría[...] le faltaba práctica en el arte de crear universos y era de esperarse que cometiera algunos errores” (BD, p. 83). Como en el que incurrió cuando al crear al hombre, macho y hembra, a imagen y semejanza suya los hizo uniéndolos por la espalda “de modo que fueran de la misma materia e iguales, y al macho le puso Adán y a la hembra Lilith” (BD, p. 83) de ahí que no sea extraño que la primera parte de “Trilogía” se intitule Lilith. Es la primera mujer, la varona, a imagen y semejanza de este dios bello, ingenuo, niño, la que ocupa el lugar primordial y protagoniza el relato.

Después, y mucho antes de que aparezca el seductor Sammaël en escena, Lilith y Adán son presentados como los andróginos del diálogo de Platón, “El banquete” (Simposium) o “De la Erótica” donde se narra que había tres clases de hombres: los dos sexos que hoy existen, y un tercero compuesto de estos dos, el cual “ha desaparecido”. Se conserva sólo el nombre: andrógino.

Todos los hombres tenían formas redondeadas que formaban círculos con cuatro brazos, cuatro piernas, dos fisonomías unidas a un cuello circular, una sola cabeza que reunía estos dos semblantes opuestos entre sí, dos orejas, dos órganos de la generación y todo lo demás en esa misma proporción.[...] Los cuerpos eran robustos y vigorosos y de corazón animoso, y por esto concibieron la atrevida idea de escalar el cielo y combatir con los dioses [...] En fin, después de largas reflexiones, Zeus se expresó en estos términos [...] los separaré en dos, así se harán débiles y tendremos otra ventaja que será la de aumentar el número de los que nos sirven [...] Después de esta declaración hizo la separación que acababa de resolver[...] Los hombres que provienen de la separación de estos seres compuestos que se llaman andróginos, aman las mujeres; y la mayor parte de los adúlteros pertenecen a esta especie...¹⁴

De esta manera, el relato se inserta en la otra fuente mítica proveedora de la cultura occidental: la griega. Lilith y Adán son los andróginos, que por un error de cálculo de Dios, “en su ser tanto independiente como mutuo, sufrían los choques de voluntad de cualesquier gemelos siameses y terminaban revolcándose en los dulces pastos del Edén dándose de patadas, arañazos y cabezazos lo mejor que podían”. Y nuevamente por un error, “un ligero temblor”, Dios al separarlos, “desesperado ya por el griterío y profusión de insultos”, le deja a Lilith “un poco más de nalga” que a Adán (BD, p. 84). Éste vivirá siempre, y desde entonces, anhelando y en la nostalgia, su pedacito de nalga que en ella reconoce.

La ironía y la hipérbole, unidas al conocimiento y manejo de las leyes de la física, del cálculo matemático y de la geometría en este contexto, refuerzan el registro humorístico, entramadas en la capacidad de gozo contemplativo y la recreación en forma plástica, incluso, por medio de imágenes poéticas.

Manteniendo el sentido del humor, el narrador(a) se refiere a continuación tanto a las diferencias genéricas cuanto a las igualdades en este sentido. Pero de pronto, y como era de esperarse, “el magnífico falo de Adán se irguió en tótem omnipotente; por primera vez el redondo y suave vientre de Lilith secretó sus jugos tibios y enloquecidos” (BD, p. 86). Entonces, después “de los regodeos, las risas, entre silencios gozosos y gritos de euforia, se

¹⁴ Platón, *Diálogos*, México, Porrúa, 1984, pp. 362-364 (Col. Sepan cuantos...).

persiguieron mutuamente”, hasta que Adán pretendió someter a Lilith, quien, por supuesto, no se dejó:

- ¡Abajo mujer que te voy a montar!
- ¡Tu madre! —respondió Lilith indignada—. Ya estamos cara a cara y no vaya a ser que nos quedemos pegados de vuelta.
- Entonces acuéstate que te voy a cubrir como macho.
- Acuéstate tú. ¿Por qué he de quedar yo sobre la tierra? (BD, p. 87).

Mas... el problema es que no sólo el dios falible masculino, ni el hombre Adán con su maravilloso falo se oponían a la rebelde Lilith. Ésta tuvo, tras su expulsión, una enemiga mayor: Eva, la segunda mujer que se creía la primera, la única, la sólo deseada, fantaseada, soñada, amada. Eva, eternamente Eva, cuya familia, “la familia del hombre” (como llegó a llamarse por descuido de la mujer) siguiendo el mandato divino, se procrearía, se multiplicaría y henchiría la Tierra con los frutos de sus entrañas “...las tátara-tátara-tátara-etcétera nietas de Eva parían con dolor y buscaban con ardor a sus maridos y, según algunos, se dejan dominar, siempre esbozando aquella sonrisa maliciosa que tanto se le vio a Eva mientras desempeñaba sus labores domésticas en el Edén” (BD, p. 113).

Adán envejecerá fantaseando con Lilith en sus momentos apasionados en el Edén; ella, con rebeldía enorme, no aceptará su soledad y desamparo fantaseando su relación con Adán y a Adán mismo; Eva, prendida a su maternidad, envejecida y rabiosa, anhelará la posesión de sus hijos prescindiendo de Adán y de Sammaël, que desesperado la corteja.

Finalmente, Adán y Eva, los sumisos, dóciles y frustrados morirán mientras Lilith y Sammaël, inmortales, serán quienes inicien, probablemente, la nueva estirpe. Lilith-Sammaël, seres duales y unitarios a la vez, pervivirán por su capacidad de inmortalidad debida a la soberbia, a la rebeldía, a la irreductibilidad, a su atrevimiento para sobrevivir en la zona de los mitos prohibidos, en una palabra. Unidos en un abrazo de “ilimitada superposición de soledades, y en aquella específica fracción de instante el tiempo quedó anclado [...] Lo que ningún ojo contempló, a ninguna mano le corresponde registrar; lo que ninguna mente comprendió a ninguna palabra toca explicar; y lo que ningún ser vivió no puede pertenecer jamás a la historia. Pero... *En algún ángulo elíptico del*

infinito [...] –según parece– se gestaba un nuevo dios” (BD, p. 124). De esta manera concluye Brianda su relato.

Como se puede observar en los casos de estos dos escritores, los mitos genésicos judeocristianos son retomados como tema pero, como quedó establecido al principio de este ensayo, son recreados, mediante la trasgresión, en tanto que supuesta palabra sagrada, para recontarlos desde una perspectiva distinta, la de una mujer y la de un hombre, escritores ambos.

Sabines desmitifica y humaniza a la pareja primordial, Adán y Eva; Brianda la remitifica otorgándole una dimensión de base cuádruple, pero que puede revestirse de múltiples combinaciones: Adán-Lilith-Eva-Adán-Sammaël-Eva-Sammaël-Lilith-Eva-Lilith-Adán. A la vez, cada relación y dimensión es remitificada, resignificada y vinculada, en un todo indisoluble, con las otras.

En ambas configuraciones Eva encuentra en la maternidad y en la “seguridad” que una casa le proporciona el sentido y la justificación a su existencia, prescindiendo, de alguna manera, de Adán. Éste, al contrario, también en los dos relatos, no los encuentra. Se siente solo, desamparado, en el anhelo y la nostalgia. Pareciera que es un Adán femenino al encarnar estas características que se presentan comúnmente como definidoras de lo femenino, pero que más bien corresponderían a un sentir masculino.

Eva aparece muy tranquila, inofensiva, vuelta a sí misma, diligente, imprescindible en sus afanes domésticos y en su maternidad. Pero en esto radica precisamente su perversión: tiene al hombre dominado al hacerse insustituible, tal como se evidencia en ambos relatos. Quiere calma y seguridad para concebir y continuar la especie, la estirpe humana. A través de su descendencia el hombre se verá perpetuado (después de que Dios lo ha hecho mortal). De ahí su superioridad frente a él. Por otra parte, al asumir su papel de madre prolífica, lo incluye como hijo para darle la protección y el amparo que le solicita. Tiene literalmente la sartén por el mango. Lilith, la otra, lucha denodadamente contra ella. Es la mujer fatal, seductora, que tienta al hombre por no ser, entre otras cosas, la mujer legítima, ya que ha sido expulsada a la tierra de los mitos prohibidos. Eva esgrime precisamente “el cetro de la legitimidad” (como Rosario Castellanos diría), y con ello la derrota, aunque no definitivamente.

En ninguno de los dos casos Adán puede reducir a la mujer, ni siquiera oponerse a ella. Queda derrotado: viejo y repugnante en “Trilogía”; joven aún pero ajeno y eliminado de la nueva pareja primordial, la de la madre y el hijo, en “Adán y Eva”.

Lilith (que como Sammaël aparece sólo en el relato de Brianda) será la parte “masculina” (*andros*) de la mujer, con su rebeldía, violencia, erotismo desbordante no reprimido. Pero capaz, sin embargo, de concebir y parir (aspecto femenino: *ginos*) a miles de *lilims* por hora, hijos suyos, demonios rebeldes, temibles.

Sammaël, la serpiente (símbolo fálico), será el andrógino (género femenino, sexo masculino) que reptar, se escurre, engaña y penetra en lo impenetrable. Por lo que representa es el falo, mas por los medios de los que se vale para lograr lo que quiere, tendría que colocarse en la concepción más tradicional de lo femenino: seduce, encanta, atrapa (como Pandora) mediante un discurso engañoso y el verde irresistible de su mirada.

Nadie queda a salvo del todo, pero aquellos que logran sobrevivir y afianzarse son los rebeldes, los interdictos, a los que no se reconoce y se les oculta, los demonios que nos habitan, y que el relato de Brianda rescata, mientras que el de Sabines, siguiendo una línea más consecuente con el mito bíblico, deja fuera. Pero, de cualquier modo, el fondo mítico común es tensado, violentado, reinaugurado y continuado de diversa forma, a partir de la pregunta, la vivencia, la escritura. Y así, se puede concluir que los rasgos genéricos, tanto en el plano del discurso como del abordamiento de la temática estarían signados más bien, y en el caso de haberlos, por la perspectiva desde la que se enfoca la narración, los puntos de vista de los narradores y la experiencia femenina o masculina que revelan, y que tienen necesariamente por referente, los de los propios autores reales o empíricos.

LA MEMORIA DEL OLVIDO: ÉTICA Y ESTÉTICA DEL INDICIO Y EL ZURCIDO*

ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ
PIEM, *El Colegio de México, UAM-I*

El cazador fue el primero en construir fábulas en la historia de la humanidad, pues a partir de las huellas de la presa leía-creaba una serie coherente de acontecimientos.¹ Ir tras las huellas, los indicios, convirtiéndolos en signos interpretables, niega la transparencia de la realidad pero la propone como posiblemente descifrable. Y eso es lo que hace Brianda Domecq en la novela *La insólita historia de la Santa de Cabora*.² Basándose en huellas, rastros, fragmentos documentales —escritos y orales— reconstruye una historia perdida, olvidada, que se estructura dialécticamente en términos de dos posibles formas de interpretación de la realidad, dos racionalidades diferentes cuyos fundamentos son un principio femenino y un principio masculino, no en lucha trivial o manidamente sexista, sino en una lucha abismal y trascendente constitutiva del hombre y su historia. Para lograrlo, zurce o sutura las fisuras, los enormes huecos entre huella y huella. Por eso hablo de una estética del indicio y del zurcido. Razonando, imaginando, ficcionalizando, la autora crea un ser de carne y hueso de lo que antes era un fantasma; un relato de lo que antes era sólo un caso documental; una realidad posible en la que interactúan dos visiones de la realidad y dos registros discursivos diferentes: los de la historia y los del arte. Pero de qué nos asombramos, tanto la historia como la literatura son prác-

* Una versión de este trabajo fue publicado en *Signos*, t. I, México, UAM-Iztapalapa, 1991.

¹ Véase Aldo Gargani (ed.), *Crisis de la razón*, México, Siglo XXI, 1983.

² Brianda Domecq, *La insólita historia de la Santa de Cabora*, México, Planeta, 1990. Las citas textuales que hago de esta obra irán seguidas por el número de la página entre paréntesis, correspondiente a esta edición.

ticas indiciarias y conjeturales que manejan lo real como un problema de legibilidad: la una, más pretenciosa, con aspiraciones de verdad; la otra, más humilde aunque quizá más sabia, únicamente con aspiraciones de verosimilitud. De cualquier manera, para ambas, la misma matriz: la huella como texto. Y, con todo aquello que se olvida —o se reprime—, con todo aquello que se queda al margen, una novela: una poética que les devuelve su sentido.

LA LITERATURA COMO ESCENARIO DEL DESEO

Teresa Urrea, la Santa de Cabora, tiene un doble estatuto: el de la historia y el de la leyenda. Y ese doble estatuto nos lleva a un enfrentamiento entre la razón dominante, la del orden logocéntrico y falocéntrico en la historia occidental; y otra forma de razón asociada a lo arcaico y femenino, descentrada, preedípica en la concepción del psicoanálisis, sumergida, que retorna y desafía a la primera. La una cimentada en un principio de realidad organizado alrededor de la noción de la autoridad del padre, la ley edípica que informa también al principio de rendimiento regulador de la sociedad capitalista. La otra basada en la noción del deseo, de flujo libidinal, de la fusión entre el hombre y la naturaleza, de la continuidad y la atracción, y que yo voy a designar como la ley de la madre, una ley no escrita y no reconocida, y que se identifica con esa especie de percepción e imaginación andrógina en los primeros tres años de la vida, en contraste con el esquema de sexo/género que la experiencia social organiza posteriormente, y que se fundamenta en formalizaciones racionalistas y lingüísticas que a manera de rupturas y cortes establecen géneros, clases, categorías, razas, generaciones, en términos de jerarquías. El diálogo controversial entre estas dos leyes o racionalidades que dinamiza la narración convierte al texto en un campo de tensiones. Entre la realidad y el deseo se abre una gran brecha, y el triunfo inestable de ambos deja en suspenso y al arbitrio del lector la opción del desenlace. Sin embargo, una lectura cuidadosa nos permite inclinar la balanza a favor de lo insondable: el deseo, y apunta hacia la urgencia de una conciliación.

Se trata de un relato conformado alrededor de la sospecha y la seducción, que provoca los mismos efectos de lectura. La literatura, según la crítica chilena Kemy Oyarzún, es el “escenario del deseo dentro del triángulo que lo liga a la prohibición, al placer domesticado y al castigo: carencias, fijaciones maternas y fantasmas paternos y sus sustitutos”.³ Para ella, el deseo es un cuerpo real interceptado por fuerzas hegemónicas, tales como las de la ley del padre, las del Estado, las del Dios monoteísta, es decir, las instituciones y agentes públicos de esas representaciones. Pero el deseo rebasa las representaciones del orden simbólico dominante, del cual habla Lacan, y establece otra noción de lo real que “insiste, indeleble y tozudo, en desafiar las codificaciones históricas de las inestables palabras”.⁴ Y ése es el reverso del orden establecido, otra clase de orden que se constituye a partir de lo reprimido y dominado, que entre lo dicho y lo no dicho deja también sus huellas en el texto, las huellas de “una subjetividad subversiva y creadora”.⁵

Así, el trabajo crítico también se convierte en una especie de desciframiento de huellas: las que nos van dejando los personajes, sus proyectos, sus acciones, sus enunciados, englobados en la enunciación total, el texto, producto de la voluntad creativa de la narradora, persona en la vida real y personaje o función dentro de la obra. Tras esas huellas discursivas va justamente mi lectura.

SABER DE MUJERES: RACIONALIDAD ANDRÓGINA, AFECTIVA Y POÉTICA

La Huila, médica tradicional de la comunidad, maestra de Teresa y personaje enteramente de ficción está investida de un saber y un poder diferentes al de la razón occidental y patriarcal. Es ella, arquetipo de la sabiduría femenina, la que da lecciones sobre la vida y la muerte. Pero ese saber le fue transmitido a su vez por su maestro Apolinio, nombre nada inocente que nos remite al principio masculino de un Apolo indígena. En la Huila coinciden, pues, ánima y ánimus en feliz fusión andrógina dentro de una cultura agra-

³ Kemy Oyarzún, *Poética del desengaño: deseo, poder, escritura*, Chile, Graffiti Ediciones, 1989, p. 15.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 21.

ria de filiación indígena. Cuando Teresa ingresa a la cultura blanca dominante, y sustituye su apellido materno, Chávez, por el de Urrea del padre, pierde su anterior libertad y queda inmovilizada por las medias de seda, los zapatos, el vestido de mil botones, el corset, y empieza a sentir nostalgia por las enaguas indígenas (p. 118).

Asimismo, confirma el rechazo a ser mujer que tuvo frente a la menarquía (p. 77), y que no se reconoce en el esquema sexo/género que estructura tradicionalmente la subjetividad femenina en términos del espacio doméstico y los papeles de hija de, mujer de, madre de... Es entonces cuando la Huila le dice: “Niña, ven conmigo” (p. 29). A partir de ese momento la maestra organiza la conciencia de Teresa dentro de una lógica de servicio comunitario en contraste con la lógica de poder patriarcal de don Tomás, revinculándola así con su cultura de origen. Lógica de servicio a los oprimidos y desamparados, condición que es lazo profundo entre Teresa, la madre y su cultura. La racionalidad de la Huila, también la de Teresa y que ahora reconoce, se expresa así:

Como decía mi maestro Apolinio: la realidad es constante transformación donde nada cambia; todo es parte de lo mismo. El problema no es la vida o la muerte, sino que las hemos separado al hablar de ellas. Hay que aprender a conocer las cosas sin nombrarlas para percibir su unidad. En cuanto les ponemos nombres nos quedamos con puros pedacitos huérfanos, tan solitos que ya no significan nada [...]

El problema, Niña, son las palabras: el lenguaje no nos acerca a la realidad, sino que la esconde (p. 133).

Teresa se reconoce en esta explicación de la Huila, en contraste con las largas explicaciones de don Tomás sobre la realidad en términos de causa y efecto. Así lo dice:

Para la Huila todo era sencillo. Se trataba de apartarse un poco de aquello que llamamos “realidad” y mirarlo de otra manera; para don Tomás era muy complicado: había que adentrarse en la “realidad” y cada vez más que encontrar sus explicaciones últimas (p. 133).

Y en esta cita, las comillas de distancia que marca el sustantivo *realidad*, cuestionan el concepto de la misma que concibe el padre.

La reinterpretación de la realidad que enuncia la Huila, plantea la reciprocidad de los contrarios, y propone también la sensorialidad y la percepción como instrumentos de conocimiento anteriores al lenguaje. Dimensión preedípica, previa a la ley del padre que organiza las diferencias en jerarquías. Esta racionalidad *otra* es andrógina, afectiva y poética, se funda en las correspondencias entre las cosas, y es la que según mi lectura engendra el significado profundo del texto, así como su controversialidad y su eficacia poética, diseminando las huellas del deseo “insistente y tozudo” que desafía “las codificaciones históricas de las inestables palabras”, tal como lo dice Oyarzún. Y esta racionalidad de la ley de la madre, tiene su origen humano en el código sensorial de la íntima relación de los cuerpos entre la madre y el hijo(a). Teresa recuerda muy poco de su infancia, pero sí recuerda “la tibieza de Cayetana [la madre] cuando se le repegaba en la madrugada...” (p. 21). Esta tibieza del contacto es génesis del erotismo, impulso vital que al socializarse se verbaliza y fluye articulándose también a ciertas cosas, ciertos sentimientos e ideas, como pueden ser el afán de justicia social, los actos insurgentes, la aparición y el ejercicio de poderes “sobrenaturales” al servicio de los desamparados, como en el caso de la Santa de Cabora. Seguir las huellas del deseo puede suponer también encontrarnos con un erotismo politizado.⁶

De modo que la narradora, siguiendo las huellas documentales de una investigadora de ficción, las de las prácticas curativas de la Huila, las de Rosaura —maestra de primeras letras de Teresa— y las de la tibieza del cuerpo de Cayetana, llega hasta la Santa de Cabora a través de una genealogía femenina muy parecida a la que debe legitimar la santidad de la protagonista frente a la autoridad patriarcal de Dios, en el *introito* de la obra, genealogía que culmina después de una retahíla de nombres al margen de la filiación paterna, con “la puta de Cayetana, quien parió a Teresa llamada de Cabora...” (p. 6), y que enuncia la sacerdotisa-narradora precisamente a manera de *introito* para comenzar la representación de esta *mise en scène* que constituye la novela. Ceremonia atípica para una extraña santa canonizada en el santo seno de la literatura.

⁶ *Idem.*

El principio femenino como fundamento del engendramiento textual, a la luz de la racionalidad de la Huila, nos explica también el porqué la investigadora ficticia, personaje de una historia alterna (texto en espejo) que enmarca el relato propiamente dicho de la historia de Teresa, pierde con su portafolios los documentos escritos —el lenguaje que la separa de la vivencia de Teresa—, ingresando a una realidad *otra*, sin palabras, en la que se funde con el objeto de su búsqueda y realiza su deseo: “resucitar aquella existencia ajena” (p. 11). Pero esta resucitación puede entenderse también, alusivamente, como la permanencia de los deseos insatisfechos, las utopías de liberación y justicia de la humanidad que siempre retornan en las generaciones hasta lograr su cumplimiento. En el terreno de lo sobrenatural, así lo expresa en el texto la siguiente cita de un parapsicólogo: “los muertos piensan en las cosas de la tierra [...] y en las injusticias profundas que sufrieron...” (p. 74). La modalidad productiva de esta obra supone, así, la inscripción-escritura de una textura femenina basada en lo reprimido y borrado por la Historia, lo que revela la Huila en un enunciado clave: “el olvido deja huellas perdurables” (p. 134).

CAYETANA CHÁVEZ Y CRUZ CHÁVEZ

Los “poderes” de Teresa se fincan en la heterogeneidad, en esas marcas de la ley de la madre, en contraste con las del padre y su representación patrilineal y patriarcal en la línea del dios monoteísta, del Estado, cuya concreción en la época fue Porfirio Díaz, del principio capitalista y la propiedad privada del terrateniente que confluyen en el apellido Urrea. Pero Cayetana también tiene un apellido, que pasa casi desapercibido en el texto (cf. p. 95), y éste es Chávez. El mismo que en este caso designa a la cultura materna de Teresa, la indígena, suprimida por el nombre del padre cuando la protagonista ingresa a la cultura dominante. En ese momento se escinde por primera vez la subjetividad de Teresa: por un lado Teresa Chávez, por el otro Teresa Urrea. Pero don Tomás no sólo representa el orden patriarcal sino también el capitalista y el de la cultura hegemónica, herencia de conquistadores blancos. Orden inscrito en el Urrea y responsable, históricamente, de la subordina-

ción y represión de Chávez, signo de lo autóctono, marca de la cultura materna, indígena y dominada. Y esto nos remite a otra escisión en la historia, la que funda la nación mexicana. Así, Teresa y nación escindidas van configurándose, ambas, como productos de una agresión, que es también el origen del engendramiento de Teresa. Pero la madre y la cultura violadas reclaman legitimación, la misma que precisamente les otorga el texto. Sin embargo, existe algo más. Por coincidencia histórica que se aprovecha en la ficción, consciente o inconscientemente, el líder de la rebelión temochiteca que hace de Teresa una santa milenarista en favor de la causa indígena, se llama Cruz Chávez, y es también el primero en despertar tanto la sexualidad como la conciencia social de Teresa, que así se fusionan en el texto en un mismo fluir de erotismo y ansia de justicia. Y este flujo está ligado al nombre de la madre, dimensión preedípica e indígena, reprimida por la cultura dominante patriarcal y blanca. La madre y el hombre deseado, así como sus connotaciones, confluyen en un haz de significación profunda que engendra la textualidad tanto en el nivel de la historia que se cuenta, como en el discurso que la narra. Fuente de lo sensual, lo social y lo sexual como aspectos diversos del erotismo primigenio que al diferenciarse, también exhiben la continuidad de esa racionalidad *otra*, tan legítima como la convencional, y que es la que nutre e informa los poderes de Teresa en comunión con el polvo rosado de la cueva, poderes que suturan en la Santa de Cabora la escisión entre las dos Teresas, la Chávez y la Urrea.

Teresa casi siempre es hablada por los demás, pero en una entrevista citada en el texto, ella se presenta a sí misma de la siguiente manera:

Tengo 28 años de edad. [...] Mi madre era muy pobre [...] Pero mi padre era muy rico. [...] No soy hija legítima.

[...] Después de la experiencia [estado cataléptico] sentí un cambio en mí. [...] Me nació el deseo de hacer el bien y luchar por la justicia (pp. 366-367).

En el eje de la ilegitimidad y la diferencia extrema entre pobres y ricos, después de un largo trance de tres meses sin conciencia, surge la identidad de una santa popular que repara la cultura

materna en el espacio del poder, la hacienda del padre, conciliando en ella la radical oposición. Desde la tibieza del cuerpo de Cayetana Chávez hasta el encuentro con la mirada de Cruz Chávez, el deseo, la “nata de la vida” como lo designa la Huila, va evolucionando hasta adquirir la forma de enamoramiento y conciencia social. Pero siempre, el gran poder de Teresa va organizándose como trasgresión contra el orden dominante y a favor del deseo prendido en el reverso, en lo subyugado. Su carácter trasgresor es evidente en la novela. Destaquemos sólo dos aspectos: la ruptura con los patrones tradicionales de feminidad y su identificación con otro modelo de mujer, independiente y fuerte por su saber y poder, que es la Huila; y la negación a llamar padre a don Tomás, haciéndolo solamente cuando, debilitado el principio de autoridad y reforzado el de solidaridad debido al exilio común, se le instala el cariño entre pares (cf. p. 280). Así, de lo profundo y arcaico del deseo y sus transformaciones, llegamos a una especie de erotismo politizado que constituye no sólo el poder sobrenatural del personaje, sino el poder de la significación textual. La santidad o santería de Teresa, persona y personaje, supone un pacto encubierto con la ley de la Madre, polvo rosado de la cueva, una sutura de lo escindido y recuperación-reparación de lo reprimido y lo dañado que toma la forma de una sublimación de carácter subversivo.

Tanto en la vida como en la ficción, lo sobrenatural y lo fantástico, también lo onírico, tiene la función de ayudarnos a escapar de la servidumbre a la lógica del poder, a las condiciones de opresión y desamparo, al tiempo y al espacio del dolor, para remitirnos al estatuto del deseo que, en la realidad convencional, no encuentra satisfacción posible. Cuando Teresa muere en el exilio político ordenado por Díaz, en 1906 y en Estados Unidos, su último pensamiento y deseo es Cabora: el regreso. Recordemos que “los muertos piensan [...] en las injusticias profundas que sufrieron” y desean repararlas. Por eso, en el también acogedor espacio para el deseo que es la literatura, Teresa regresa a México en 1990, en forma de novela, gracias a la imaginación creadora que anula la puntualidad de la muerte y de esa otra clase de muerte que es el olvido. Magias de la palabra literaria y de la justicia poética. Enorme poder el de ese lenguaje *otro*, dúctil al encarnamiento del principio de autoridad también *otro*, que es el femenino, repre-

sentado y elaborado en la novela como andrógino, afectivo y poético.

He querido mostrar que el deseo, incrustado en las huellas del olvido, es perdurable, tal como lo propone la Huila; por lo mismo, siempre retorna y un buen medio para ello es la escritura. Pero además, en algunas obras como en ésta, es también el germen de la productividad textual. En esa línea he leído esta novela. Y sin eludir lo que para unos es todavía discutible, y para *otras* todavía vergonzante, termino con una afirmación de nuestro sexo-género femenino, subrayando que esta novela de Brianda Domecq es una excelente muestra de lo que hoy, en México, las mujeres están narrando al mismo tiempo que narrándose. La recuperación de la memoria del olvido instaura un luminoso y fascinante espacio en el cual los nombres del padre y de la madre conviven, sin tener que eliminarse, en la narrativa escrita por mujeres. En esta novela se recupera el deseo femenino (lo reprimido). El conflicto entre este deseo y el poder (prohibición) nos revela, debajo del orden simbólico edípico o patriarcal que domina la literatura y la convencional historia, otro orden, otra historia, otro tiempo deseante que pugna por su representación en la escena social y literaria. De este modo la voz y la perspectiva femeninas en la narrativa mexicana, van construyendo o reconstruyendo otros aspectos de la realidad.

ORFANDAD Y SANTIDAD.
HUÉRFANAS, ABANDONADAS O BASTARDAS:
LA(S) HISTORIA(S) QUE EMERGE(N)
DEL SILENCIO

MARÍA DOLORES BOLÍVAR
University of California, San Diego

Las reflexiones contenidas en este ensayo son resultado de una investigación más amplia basada en textos recientemente escritos por mujeres en México. En mi lectura de esos textos identifiqué una tendencia marcada hacia la preocupación, tanto de escritoras como de escritores, por rescatar personajes y voces olvidados por la historia. Así, en la novela *La insólita historia de la Santa de Cabora* (1990), de Brianda Domecq,* encontré ese deseo de desafiar en el texto al discurso histórico. Desafío urdido desde el interés por conceder “agencialidad” y *textura* a la versión de un personaje femenino a partir de cuyo impacto político y cultural la autora parecía atreverse a construir la hipótesis de una mujer forjada en la orfandad de su cultura, trasgresora del papel social de su género, como lo fue, a pesar de la omisión de su nombre en los registros, del discurso de la nación. Esto último cobra significado debido a que género y texto cumplían en el imaginario de *la nación* funciones derivadas del complicado engranaje del sistema patriarcal y del modo como éste quedaba inscrito en la narrativa de la modernidad en México, a la vuelta del siglo. Y de esa lectura crítica del modo como la santa había sido deliberadamente omitida de la historia oficial, que hago de la novela de Domecq, he pasado a proponer una lectura de la

* Brianda Domecq, *La insólita historia de la Santa de Cabora*, Planeta, México, 1990. Las referencias subsiguientes a esta obra se harán con el número de la página entre paréntesis.

cultura mexicana que forja su sentido de nacionalidad en ese periodo determinante del México contemporáneo.

En la novela de Domecq el movimiento anárquico y sin sentido del personaje de la Santa de Cabora, demuestra en forma clara como ésta se abstrae a la lógica del tiempo lineal de la historia, del discurso dominante. La santa pervive basada en sus propias estrategias para entrar y salir de su clase social, de su condición *ilegítima* frente a la sociedad y frente al Estado, de su carácter apócrifo frente a la iglesia. Y esas estrategias, que asume en la medida en que aprende a leer o a descifrar su mundo decodificando el valor de los discursos que le presenten el mapa *restringido* de su realidad, la llevan a establecer una relación escurridiza que le sirve para entrar y salir de la vida, para entrar y salir del tiempo (movimientos que se representan en sus ataques catalépticos, en sus “resurrecciones”). Como la muerte es el fin lógico del tiempo lineal, la Santa de Cabora revive de la muerte para subvertir los parámetros de esa vida y de ese tiempo a cuya lógica escapan su magia y sus poderes; primero, gracias a la catalepsia (que es una muerte temporal, esporádica y fragmentaria, debido a que cada retorno suyo la convierte en otro personaje respecto a sí misma); después por su decisión de rebelarse a ser “carroña del olvido”. Teresa Urrea asume una vida que se prolonga en la escritura de su nombre, sobre la tierra yerma, en su historia, en la textualidad que se pretende como la topografía y la tipografía de su existencia *genealógica*.

Orfandad, lengua y otredad nos definen, espacial y temporalmente, como efecto sincrónico y diacrónico de nuestras culturas marginales y silenciosas. Culturas forjadas al margen del sistema patriarcal, que se refuerza en la Colonia con la presencia del padre violador que legitima o priva de la legitimidad a los seres que prohija en su encomienda. En México, esas culturas han venido forjándose en la resistencia, urdiéndose y reinventándose basadas en *micro*-políticas subversivas y constantes, desde las costas de Yucatán —a partir del primer contacto con el mundo europeo— hasta el actual vacío que nos reclama, frente a la “textura” de lo nacional, la construcción imaginaria de nuestros propios discursos “locales” y el “re-encuentro” de mundos y subjetividades diversas ante distintos modos de hacer la historia —vacío que ensombrece actualmente el futuro de casi todas las regiones y todas las fronteras

del planeta. Al referirme al proceso de la *micro*-política de los grupos subalternos que derivó de mi lectura de *Alice doesn't*, de Teresa de Lauretis, resulta pertinente señalar que hay un puente entre los sujetos de la “subalternidad” y las intérpretes de esa “subalternidad” que se forjan en el interior de la crítica feminista. De Lauretis formula, desde su perspectiva de la identidad del género, el principio de la relación entre los terrenos (*grounds*) de la lucha por el poder interpretativo y la subversión de los espacios de la cultura hegemónica; cultura que afecta, de por sí, los códigos y los universos significantes de la “subalternidad”. Para De Lauretis es importante ideologizar la producción de significados mediante la práctica deliberada y recurrente de cambios en los terrenos en los que se manejan e imprimen esos significados.¹

En *La insólita historia de la Santa de Cabora*, Domecq construye su ficción testimonial enunciando la existencia de “otra” realidad narradora por las fuentes orales. En mi opinión, al construir el discurso alternativo de esa otra realidad, Domecq se propone la labor de fabricarse la hipótesis de un personaje femenino subversivo, Teresa Urrea, que vendría a ser, además, el personaje instigador de los levantamientos que tuvieron lugar en el norte del país, alrededor de 1896. La Santa de Cabora, que domina la lengua de sus antepasados y que engendra en sí misma la presencia ilegítima de la unión forzada entre una india y un terrateniente, ocupa el sitio clave de los escapularios que llevan en el pecho los guerreros yaquis y tarahumaras que el gobierno de Díaz se propone desaparecer mediante el genocidio o la desterritorialización.

Al plantearse la ficción como un modo de *leer el mundo* y desde el lugar de conflicto que es el discurso *hacer el mundo*, la narrativa se presenta como un instrumento de análisis de lo cultural que, en el caso de la novela de Domecq, significa la desmitificación de *la eterna juventud de Don Porfirio* —la memoria histórica vista como una fatalidad— justo en el momento en el que el discurso oficial parece haber convencido al mundo entero con las promesas de un nuevo liberalismo —promesas que el México profundo desafía y

¹ Teresa de Lauretis, *Alice doesn't*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 178-179.

quebranta, y que el carácter voluble y enigmático de los mercados internacionales contribuye a poner continuamente en entredicho.

Mi interés por la novela de Domecq tiene que ver con sus contenidos históricos y con el modo como ella se esfuerza por (re)escribir historias y personajes que quedaron ocultos tras el proceso de esa Narrativa, con mayúscula, que hila y da coherencia al discurso de la modernidad. Para Domecq, la santa se expresa en una suerte de subversión, que la autora teje en torno a su praxis mágica y milagrosa, a través de la cual afloran la naturaleza heterogénea de las culturas dominadas y nuestra capacidad subjetiva de fabricar las hipótesis y de trazar los sentidos de nuestra propia historia.

Detrás de los espacios y de los escenarios de la novela de Domecq es posible reconocer al México de Díaz y al mundo en deterioro de las aristocracias agrarias desplazadas por las maquinarias del orden y el progreso. Pero *La insólita historia de la Santa de Cabora* no es un documento histórico, ni se pretende como la verificación de un hecho simplemente despojado de su naturaleza “científica” y como tal restituible al discurso de la época. La novela de Domecq no es, tampoco, la recapturación de la voz del personaje que aborda —la Santa de Cabora—, salvo en el sentido que participa de lo que Tania Modleski llama, en “Feminism and the Power of Interpretation”, “el proceso por el que se construye la subjetividad, de manera continua”.² Para la crítica feminista es importante hacer notar que la “construcción” de la subjetividad no es ni punto de partida, ni punto de llegada, sino el ejercicio de voces que al formular su contradiscurso definen sus posiciones en relación con el poder. Modleski, por ejemplo, señala que el proyecto de reapropiación consciente de cada momento histórico y cada historia específica debe llevarse a cabo por mujeres intérpretes, de carne y hueso.³ Desde una perspectiva semejante, Gayatri Spivak plantea que el proceso por el que se constituyen/construyen los sujetos subalternos resulta de la imbricación de los distintos niveles en los que se desarrollan “los sujetos subalternos” del mundo colonizado. Para Spivak se debe, además, tomar en cuenta la profundi-

² Tania Modleski, “Feminism and the Power of Interpretation”, *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 135.

³ *Ibid.*, pp. 135-136.

dad de las raíces heterogéneas que separan y marcan a las comunidades que conviven en los mundos colonizados.⁴ La trayectoria de “la voz-conciencia” de los sujetos subalternos se complica en la medida en que se asume una voz histórica que no puede nunca resolverse en la voz originaria de una comunidad muerta. Como señala Spivak, tenemos que enfrentarnos siempre a la pregunta condenada de si pueden en verdad asumir su voz las comunidades subalternas. En verdad, esa pregunta tiene una respuesta que escapa a la racionalidad de los textos, pues la realidad nos prueba constantemente que la “subalternidad” escapa frecuentemente a los discursos, esto es, a los modos que nos restringen en nuestro empeño de leer y de escuchar a las voces de “la otredad”. Sin embargo es justamente la condición dinámica de lo subalterno lo que brinda a Cabora, a su santa, cierta movilidad en el terreno del poder; el mayor riesgo de Díaz ante la imagen de Teresita, en el episodio de la historia no-oficial que aborda la novela, consistía en que la sabía una santa viva —sin púlpito ni confesionario— capaz de convocar en torno suyo a los pueblos del norte que veían en ella, como en otras santas y santos apócrifos, la posibilidad de recuperar su voz frente al poder, es decir, de replantearse la hegemonía de sus propios dioses, ahí mismo, en Cabora. Cuando Teresa provocó la lluvia, lo que el pueblo atribuyó a sus poderes,

al coronel Rincón le pareció que el diluvio era más bien de santos con un franco deseo subversivo de que se murieran todos los seres civilizados y de que la región se volviera a la barbarie original. Le latió que aquello podría convertirse en una epidemia de la peor clase: en una epidemia de rebeldía, de insumisión, de místicos sediciosos dedicados a perturbar la paz, alborotar el orden y destrozarse el progreso (p. 211).

Nuestras historias —así dicho, en plural—, concebidas sobre la base de la interlocución múltiple y espontánea de espacios comunitarios distintos, determinados ante todo por la heterogeneidad, debieran iniciar la reinvencción de esa huella, frágil, escurridiza,

⁴ Gayatri Charkravorty Spivak, “Can the Subaltern speak?”, *Marxism and the interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 284-285.

oculta.⁵ Voces disidentes que emergen del silencio a una existencia de orfandad, sin *pater* —proscrita del discurso y de la patria—; a una existencia subalterna articulada en torno a los discursos que la memoria histórica (referida a la Historia en singular y con mayúscula) decidiera olvidar. La conceptualización de una “posmodernidad” tendría sentido para nosotros si se piensa como la búsqueda de espacios fuera del discurso del Estado; espacios que desenmascaran los modos autoritarios del poder, fortaleciendo a la sociedad civil y dotándola de la voz de la que el poder del Estado la hubiese despojado. En México estas batallas discursivas sugieren, en el nivel de lo alegórico, la recuperación de Malintzin —nuestra voz de mujer—, la lengua híbrida, en tanto voz que emerge del reencuentro del universo narrativo que se esfumó en el malentendido de ese gran mito iniciático que es nuestro origen mestizo: el de la traducción. Sugieren, además, la tarea de retrazar el mapa de lo social como un campo de fuerzas en el que, si bien nada escapa al discurso del poder, nuevos discursos alternativos se proponen restablecer la jerarquía de los cuestionamientos, de las interrupciones, de la contienda, esta vez conscientes de otro gran mito, el del nacionalismo.

En los cimientos de la política nacionalista y civilizadora de finales del siglo pasado subyace la intención de destruir no solamente los vestigios de la aristocracia agraria que lega al joven Estado el orden colonial, sino también, y sobre todo, a su contraparte, las culturas dominadas que por la acción de su micropolítica han socavado el viejo orden y cuya reconstitución, ante las nuevas fuerzas del poder, revive inevitablemente el altercado poder local-poder central. Esta *micro*-política, asociada a comunidades indígenas heterogéneas, cuya diversidad cultural hizo de la historia del país un gran carnaval del tiempo, intenta diacrónica y pausadamente destruir toda máscara de identidad “unitaria”, sea ésta nacional o religiosa. El plano de esta *micro*-política es el plano de los riesgos

⁵ En los terrenos culturales que la presencia española vino a alterar, había el antecedente del *calpulli*, que representaba —contrario a la idea de centralización que es, como señala José Joaquín Blanco, una invención española— la unidad mínima que desagrega al mundo azteca justamente en su riqueza heterogénea, riqueza que dependía de la coexistencia equilibrada entre todos los habitantes que constituían aquel conjunto de espacios culturales.

del sujeto (al que debe aludirse con minúscula o en plural, *los sujetos*), que se plantea(n), como propone Michel Foucault, sin unidad, convertido(s) en voces fragmentadas y plurales, y que especifican su modo de ser frente al poder, acaso sólo para disociarse de toda visión totalizadora (así la visión del nacionalismo, o la que intenta congregarse en torno a un dios único la fe católica de “la cruz y la espada”).⁶

Para Foucault el discurso es generador de realidades: desde un plano operativo ofende y reconcilia, atrae o repele, rompe, uniforma, es dominio o liberación. Aun antes de prescribir, sugiere un futuro, dicta lo que debe hacerse. Aun antes de exhortar, de sonar como alarma, el discurso, en el origen de su existencia, en el punto mismo en el que aflora, es en sí mismo acción: un acto peligroso.⁷ Y lo interesante de Foucault para los latinoamericanos es que el discurso no sólo genera realidades sino que se genera y (re)genera a sí mismo como lugar o espacio de conflicto y de lucha. Así, en espacios contiguos aparecen el discurso que nos resulta ajeno, que nos niega, que desdibuja nuestra realidad, pero también el discurso (los discursos) que pudieran permitirnos reconstruir de manera “no colonial” nuestras ambiguas relaciones con nuestra propia historia (nuestras historias) y con nuestra identidad (que al acceder a la textualidad se nos presenta como plural y subversiva). Es ahí donde Spivak nos sugiere no unidad, sino articulación, palabras y mundos que emerjan y se expresen en voces civiles, desde espacios y tiempos fragmentarios y breves que se influyan mutuamente en su transitoriedad. Lo que la urbe inhibe, el discurso —aludo a este discurso que es siempre transitorio y ficticio— lo rescata, asignando de una vez por todas su lugar en la historia a esos discursos que resultan de la tensión entre tiempo y espacio, entre racionalidad y sensibilidad intuitiva, a la manera en que señala el peruano Aníbal Quijano hablando de Mariátegui: urdimos nuestra “textura” a partir de un discurso intelectual que tiene que ver con Dios y con Marx, con una metafísica de la existencia lo mismo que con el

⁶ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1980, p. 29.

⁷ *Idem.*

martilleo insistente del nihilismo nitszcheano, todo eso, de manera simultánea.⁸

Para nosotros lo real no es lo racional, puesto que esa racionalidad torna ininteligible nuestra dimensión mágica —así como ocurría en el mundo de “los científicos” de Díaz en el pasado cambio de siglo. En nuestra historia cultural, las instituciones de poder, como las carreteras o las vías del ferrocarril que conectan a la urbe “civilizada” con la geografía indómita de “la barbarie”, padecen de la continua corrosión y el desmantelamiento que les produce la presencia ineludible y *violenta* de los dominados. Voces civiles que traducen mitos y realidades inéditas, y que presentan en conjunto la persistencia de racionalidades alternativas, de irracionalidades alternativas, de alternativos sentidos de nuestro futuro cultural e histórico.

Lo que nosotros, los mexicanos, tendríamos que textualizar actualmente son, justamente, historias (en plural), historias huérfanas —sin patria y sin *pater*—; plantearnos nuestra identidad en relación con la crisis de la orfandad reducida por el discurso racionalista en la persona, en el personaje, de esa mujer traidora que pervive en nuestro origen —la Malinche— de mujeres delirantes, de santidades apócrifas, de personajes fantasmales, casi siempre silenciosas. Voces que ajustan cuentas con la versión de un otro (una otra) desprovisto de “agencialidad”, subjetividades subalternas que se nos vuelven subjetividades migrantes, indocumentadas, que existen fuera del discurso.

Mirar a “lo femenino” en el contexto de lo subalterno implica formularse en el amplio espectro de lo que, como señala Nancy Hartsock en “Foucault and Power”, constituye “una otredad diversa y desordenada que demanda ser oída y que comienza a minar el poder social y político del discurso dominante. Ese ‘nosotros’ al que no se le ha permitido ser sujeto de la historia, ni construir ‘su’ historia, comienza a reclamar nuestros pasados y a ‘reconstruir’ nuestros futuros en sus propios términos.”⁹

⁸ Véase Aníbal Quijano “Modernidad, identidad y utopía en América Latina”, en *Imágenes desconocidas: La modernidad en la encrucijada posmoderna*, CLACSO, 1988, p. 17 (Lima, Sociedad y Política Ediciones, 1988).

⁹ Nancy Hartsock, “Foucault on Power: A Theory for Women?”, en Nicholson, Linda J. (ed.), *Feminism/Postmodernism*, Nueva York, Routledge, 1990, p. 157.

A la mujer su “sexo” (entendido como una función discursiva cultural), como señala Gayatri Spivak en *In Other Words*, le asigna de manera equivalente la problemática de su identidad (*selfhood*) o de su conciencia.¹⁰ Así, en el contexto de la diferenciación social “lo femenino” tiene el mismo sentido discursivo que es posible atribuir a otras voces inscritas en el contexto de lo subalterno. A la mujer la condición de marginalidad se le presenta como identidad y resistencia cuando afirma la propia subjetividad y concibe su espacio expresivo como el campo de un discurso inarticulado que sólo puede formularse en franco desafío con el código social dominante dictado por el discurso hegemónico.

Planteado a partir “del género”, lo subalterno no se reduce a la tradicional división que el discurso impone sobre la realidad “nacional”, centro/periferia, norma/excepción o ciudad/campo, sino que penetra en todos los niveles de la estructura de un discurso masculino que al ejercer su poder cuenta entre sus objetivos con el de cancelar los espacios que revelan la heterogeneidad y la diversidad de las voces que plantean distintos modos de interpretar la historia.

La Santa de Cabora recupera en la novela de Domecq su papel protagónico, lo que implica que emerja del silencio su historia, minimizada u olvidada de otro modo por la historia oficial. Para Domecq la verdad, como el relato oral y la historia, es mutable como la multiplicidad de perspectivas y voces que se dan cita en el texto: verdades transitorias y restringidas, susceptibles de reconstituirse sobre la base de diversas posiciones y especificidades; verdades más próximas a la magia y a los milagros de la Santa de Cabora, puesto que se quieren como pruebas de que nada es enteramente verificable. Domecq nos propone la lectura de la realidad como el conjunto de hipótesis políticas y culturales que van del discurso al cuerpo, de la memoria al texto.

El uso del tiempo y del espacio en la novela de Domecq se vincula con la perspectiva subalterna/alternativa de la mujer, que se plantea como ruptura con el orden lineal de la historia. Así, el uso del tiempo y del espacio no responde tampoco al orden lineal

¹⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Words: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Routledge, 1988, p. 216.

de la narrativa de lo nacional. El tiempo para Domecq se presenta como el punto de partida para la formulación de esas otras historias y de esas otras narrativas de lo subalterno. El tiempo de la novela es el tiempo de la memoria que está hecha de fragmentos que la conducen en múltiples direcciones. La reformulación del papel subjetivo de la Santa de Cabora sólo puede ocurrir en el texto, evadiéndose, así, a la constatación empírica que antes la condenó a la existencia oculta de personaje “indocumentado”. La memoria es, pues, en la novela de Domecq, la referencia cognitiva del tiempo que ha quedado fuera de la Historia. La memoria constituye al narrador, al personaje y a los hechos de su vida. No hay evidencia textual positiva que reafirme lo consignado por la memoria. La historia de la Santa de Cabora es tan frágil como el recuerdo que sobrevive en constante contradicción con el olvido.

Para Domecq la fractura del tiempo cumple la función de establecer entre el lector y la trama una relación cuyo referente no sea “la falsedad” de la historia o “el simulacro” de la modernidad. La muerte aparece como el elemento que revierte el orden de esa historia. Para la santa las muertes son oportunidades de reformularse su papel subjetivo, a la vez que de acudir al encuentro de su inscripción textual (no violentada por el discurso “del otro”). El Valle del Yaqui —como hoy Chiapas— asume su presencia fantasmal en nuestros mapas, tan fantasmal como las manos silenciosas que cultivan los campos en el sur de Estados Unidos, tan indocumentada como la voz imperceptible, ahora desoficializada, de los millones de migrantes que convergen en el habla hispana, sobre todo en la región fronteriza, que existen sin registro —nómadas expatriados— como los pueblos indios reubicados/reducidos en el microcosmos de la encomienda o de la producción suntuaria de las plantaciones esclavistas. La Santa de Cabora es el personaje de nuestra percepción fugaz que accede al texto, por debajo de los discursos, sin el favor referencial de los orientes y los occidentes, los nortes y los sures que en los noventa, pero esta vez de nuestro siglo xx, parece como que cambian de lugar —como cambian de lugar las cosas con los terremotos y las guerras— desatando, sin avisar, transformaciones gigantescas.

MARÍA LUISA PUGA (1944)

LA MÓVIL LUNA INDISCRETA

MARÍA ELENA DE VALDÉS
University of Toronto

...la mujer no busca, atrae. Y el centro de
su atracción es su sexo, oculto, pasivo.
Inmóvil sol secreto.
Octavio Paz

En este estudio propongo que los cuatro aspectos del texto literario que comento aquí son en efecto cuatro pasos en una misma dirección hacia un diálogo crítico con otras lectoras sobre el significado que he hecho de “Inmóvil sol secreto” de María Luisa Puga. Mi perspectiva crítica es la de la hermenéutica feminista siguiendo la orientación de pensadores como Bakhtín, Habermas, Kristeva y, especialmente, Ricoeur.¹

Los cuatro aspectos textuales que elaboro son, primero, las consideraciones formales y estructurales, seguido por la historicidad del texto y sus intertextos, que en este caso son de Octavio Paz. Esta dimensión del texto, junto con la anterior, me ofrece la posibilidad de explicar mis lecturas del texto. Finalmente, busco también la reflexión dentro de la realidad social que es mi propia historicidad.

¹ Véase Mikhaíl Bakhtín, “Toward a methodology for the human sciences”, en Carly Emerson y Michael Holquist (eds.), Vern W. McGee (trad.), *Speech genres and other late essays*, Austin, University of Texas Press, 1986. Jürgen Habermas, “A review of Gadamer’s truth and method”, en Brice R. Wachterhauser (ed.), *Hermeneutics and modern philosophy*, Albany, Suny Press, 1986. Julia Kristeva, “From one identity to an other”, en Leon S. Roudiez (ed.), Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez (trads.), *Desire in Language*, Nueva York, Columbia University Press, 1980.

Paso ahora a mi comentario del cuento “Inmóvil sol secreto” de María Luisa Puga.² El cuento está escrito en primera persona por un personaje femenino sin nombre. Está escrito en la forma de un diario con algunas entradas de una a dos líneas y otras de párrafos extensos. En total tiene cincuenta y cuatro entradas. El tiempo que transcurre a través del cuento es poco menos de tres meses. El lugar es la aldea de Fiskardo en el punto norte extremo de la isla griega de Cefalonia, isla mayor, visible al este de la legendaria Itaca de Odiseo. La trama es sencilla: una pareja de jóvenes va a pasar una temporada en la isla para reanudar sus relaciones y para que él escriba, buscando una paz no encontrada en la civilización de nuestras grandes ciudades. Aunque no se identifica su origen se deja suponer que son hispanoamericanos; podrían ser mexicanos. Él se llama Enrique y aspira a ser escritor; la narradora no da su nombre. En el pasado habían sido amantes. Al reunirse deciden, o más bien Enrique decide, que deben ir a una isla griega a “tratar de comenzar de nuevo”. Ella escribe: “Los celos son terribles. Capaces de llevarlo a uno hasta Grecia. Y cuando son justificados, peor” (p. 369). Permanecen menos de tres meses; en ese tiempo establecen una vida cotidiana, con un delicado equilibrio entre los dos. La narradora conjetura sobre los pensamientos y sentimientos de su compañero. Al decirle a Enrique que piensa escribir sobre lo sucedido entre ellos, *i.e.*, el cuento que leemos, se sorprende al descubrir que “su silencio no fuera la paz que yo creía haber percibido” (p. 372). En la rutina de “una triste resignación” en la que ambos habían dejado de luchar, simplemente nadaban en la inercia del tiempo que los llevaba de la choza a una roca en la playa y de ahí al café y luego a la cama. Pasado el enfado, Enrique admite a su compañera como escritora aunque añade con ironía: “Ahora además de infiel vas a ser literata” (p. 375). En el tercer mes viene la ruptura de esa frágil relación cuando llega una tarjeta postal del antiguo rival de Enrique. “Desde ese día Enrique se cerró por completo en un odio duro y áspero [...] Yo sólo esperaba que

² María Luisa Puga, “Inmóvil sol secreto”, en *Jaula de Palabras: Una antología de la nueva narrativa mexicana*, Gustavo Sainz (ed.), México, Grijalbo, 1980, pp. 365-377. En adelante las referencias a esta obra se harán con el número de la página entre paréntesis.

anunciara el fin" (p. 376). El fin lo precipita ella cuando ya no aguanta más la frialdad y el odio suscitado por los celos de Enrique. Un día en el café se levanta de la mesa y se va con "el gringo" que la ha estado deseando desde que llegaron a la aldea. Del gringo se va a la cama con Enrique y al día siguiente se separan.

La estructura del cuento es sencilla, se divide en dos partes, cada una subdividida en tres secciones. El clímax viene con la entrega de la tarjeta postal al principio de la sexta sección. La primera parte consta de treinta y cinco párrafos y es principalmente la descripción del lugar y el transcurso del tiempo, del ambiente y algo de los antecedentes de la pareja. La segunda parte empieza con el día que decide escribir; consta de diecinueve párrafos. Las subdivisiones en seis secciones se efectúan por medio del transcurso del tiempo. La segunda parte se distingue de la primera por el notable aumento de introspección de la narradora y de un sondeo sin sentimentalismos sobre su situación.

Si la trama y la estructura son sencillas, la historia, aunque de las más antiguas, tiene una complejidad lírica y filosófica. La historia es la relación de una narradora que indaga sobre el sentido de la existencia y busca respuestas en los recuerdos de su intimidad. El yo se busca en el reflejo de los ojos de su otro, su amante, pero en vez de encontrarse ve chispazos de adolescencia, posturas teatrales y, sobre todo, un miedo a enfrentar la realidad.

La pareja llega a la isla y, lejos de hallar una de esas aldeas idílicas de los folletos de agencias de viajes, tienen que reprimir su decepción al encontrarse con una aldea polvorosa, con un calor insoportable y, para terminar el cuadro, el hospedaje que consiguen es pésimo. La narradora lentamente empieza la búsqueda de sí misma observando a su amante. Ella ve en el modo en que Enrique habla y se mueve rasgos teatrales de alguien que interpreta un papel frente al espejo de su imaginación. Sin embargo, también percibe que hay veces en que Enrique deja a un lado la actitud teatral y en esos momentos permite "un asombroso contacto, real e ineludible" (p. 369).

A las dos semanas de estar en la aldea a la que siempre llama la isla, escribe la narradora: "La paz no ha comenzado a dejarse sentir y cuando la exasperación se infla, uno de los dos explica que es el sol" (p. 370). En la descripción de estas primeras semanas

incluye una escena que tendrá un valor simbólico en la segunda parte: “Atado a uno de estos olivos había un perro que giraba incansablemente hasta enrollarse por completo y luego en sentido contrario. Cuando se aburría de este ejercicio, se trepaba al árbol con un certero salto y ahí parecía meditar largamente, ladrando de cuando en cuando y sin motivo especial. Hacía seis años que estaba ahí” (p. 367).

Hacia fines del primer mes la narradora cree encontrar sentido en su relación con Enrique: “Nos confunden menos con los demás extranjeros. Y cuánto me consuela el plural. Sé que hay una mentira en alguna parte y no me importa demasiado. Me siento hipnotizada por un ritmo que está invadiéndome muy paulatinamente” (p. 372). Así termina la primera parte, en una cotidianidad en que la narradora olvida su desasosiego sólo al dormirse, pero siente una profunda urgencia de la realidad que la oprime y que la lleva a la decisión de escribir sus pensamientos. Enrique se enfurece y dice que ella no quiere olvidar, sólo quiere recrear lo sucedido.

La segunda parte empieza con una introspección, ahora completamente abierta: “Quisiera poder explicarle que busco exorcizar una nostalgia que va saliéndose de proporción, que necesito traducirla a un lenguaje frío y tangible que la haga real y vulnerable al tiempo [...] Yo le daría mi amor infiel como él lo llama, pero es claro, eso no le va a servir de nada. Ni una prueba tampoco. Prueba de qué. ¿De que no quiero haber querido a otro?” (pp. 372-373).

Exploratoriamente, con desconfianza, la narradora se pregunta dónde termina nuestro pasado y dónde empieza ese proyectarse hacia un futuro:

No lo deseo y lo sabe. Hago el amor con él, buscando la manera de encontrarlo, igual que todo lo demás que hago con él. Sola. Y sé que él también me busca, pero no, él busca otra cosa. En su frenética insistencia por tocarme o hablarme todo el tiempo o necesitar tan sólo que esté ahí, busca la desintegración de otra presencia. Con gran cansancio, con una pasividad total, una energía demasiado usada, veo que solamente quiere saber que ha vencido [...] Yo soy el campo de batalla (p. 374).

El clímax de la trama es la llegada de la tarjeta postal del rival. En ese momento comprende la narradora que ha muerto la posi-

bilidad de su amor. Ahora sólo le queda terminar lo que antes estaba lleno de triste resignación y se ha convertido en insoportable vacío; aun llega a añorar esos días anteriores a la tarjeta postal en que daban, ella y Enrique, vueltas y vueltas como el perro atado al árbol, porque había una certidumbre en la repetición, aunque careciera de sentido. Comprende que Enrique está envuelto en celos y ella en culpabilidad. Celos y culpabilidad, como una catástrofe natural, arrasan con todo. Con calma toma la decisión y se va con “el gringo de los ojos oscuros” antes de regresar a la cama con Enrique. Se desean con el frenesí de lo que se sabe final y al día siguiente se separan.

El eje narrativo del cuento reside en la introspección principal de la búsqueda de sí misma en su amante y la comprensión de que Enrique no la busca a ella sino que sólo quiere rehacer la imagen de sí mismo como el vencedor. La tarjeta postal viene a comprobar lo que la narradora ya sospechaba.

La interpretación feminista del cuento se distingue de otras interpretaciones, también válidas, en que examina la tensión creadora del texto desde el punto de vista de la situación de ser mujer en el mundo. Esto no quiere decir que la búsqueda del otro, que da su identidad al yo, sea asunto de mujeres, sino que aquí se comentará esta búsqueda de la mujer en sus relaciones con el hombre.

La narradora tiene tres amantes en el cuento. El que tuvo con anterioridad a la acción narrativa, persiste como nostalgia y amor perdido e irónicamente es el interés por ella lo que viene a terminar su esperanzado esfuerzo por hacer del segundo amante, Enrique, no solamente el hombre con quien vive sino, más importante, el ser que le dé sentido y presencia a su yo. El tercer amante, “el gringo de los ojos oscuros”, simplemente le ofrece la ocasión de terminar la situación en que se encuentra con Enrique; situación en que ha pasado de ser una infiel con aspiraciones a literata a un ser en estado de culpabilidad. Lo más notable de la situación femenina es que en toda la primera parte del cuento predomina la primera persona plural salvo unas pocas líneas de introspección, pero en la segunda parte el procedimiento se invierte y casi domina por completo la primera persona singular. La búsqueda del nosotros existencial ha fracasado. La única vez que la narradora expresa

sensualidad y sexualidad es al final, después de haber tomado al gringo como su acto de ruptura con Enrique. El deseo, que expresa como sentido por primera vez con Enrique, es realmente el deseo sexual como el principio de la búsqueda del otro; ya sabe ella que no lo encontrará con este hombre. Ha salido de esta experiencia, de ser amante y compañera en una remota isla griega, con una visión más clara de su fracaso en la construcción de un nosotros existencial y también con una idea del porqué del fracaso. Mientras ella se entregaba a la búsqueda de su otro en el amor y en la vida compartida, Enrique no había podido corresponder. Él no la ha buscado aunque también la necesita para completar su yo. Él sólo ha luchado por recuperar su amor propio de amante lastimado porque ella quiso a otro.

Esta situación existencial de la búsqueda del yo en su otro, que en el nivel material es el amante, tiene una de las expresiones más logradas de nuestros tiempos en el largo poema *Piedra de sol* (1957) de Octavio Paz.³ “Inmóvil sol secreto” tiene vínculos muy estrechos con el poema de Paz. El poema explora tanto la búsqueda auténtica del yo por su identidad en el otro, como la trayectoria febril del yo por recobrar su imagen u orgullo perdido. La transformación de la voz lírica de Paz en la voz narrativa de María Luisa Puga es mucho más que un cambio de género y de sexo. Expresa una verdad profunda y contemporánea de la mujer que busca en el amor su ser, y aun hace el amor sin deseo, porque se siente impulsada a buscarse en la mirada de su amante.

La intertextualidad con *Piedra de sol* es tan importante como la creación de María Luisa Puga es significativa de la situación femenina como amante. En el cuento, el sol es a la vez parte de una metáfora fundamental y un aspecto mimético del lugar, la isla griega de Cefalonia. El uso mimético aparece en el párrafo 27: “cuando la exasperación se infla, uno de los dos explica que es el sol. El sol no es poca cosa, es cierto [...] el sol está cayendo, desplomándose sobre nosotros con una crueldad inusitada. No hay quien lo resista” (p. 370).

³ Octavio Paz, “Piedra de sol”, en *Libertad bajo palabra. (Obra Poética 1935-1957)*, México, FCE, 1960, pp. 237-254.

El uso metafórico se realiza en el juego creativo entre el título y el poema de Octavio Paz. Hay un sol que aparece en la línea del oriente por la mañana y desaparece hacia el poniente todas las tardes, pero hay otro sol que es una verdad que no se desplaza con ninguna mentira, “no hay redención, no vuelve atrás el tiempo, los muertos están fijos en su muerte”.⁴ No hay sombra bajo este sol, su fuerza desplomándose sobre todos hace inevitables las preguntas: quién soy yo y qué significado tiene la vida.

La respuesta biológica en una existencia en que no hay redención es la repetición del acto de amor. La narradora dice: “No lo deseo y lo sabe. Hago el amor con él buscando la manera de encontrarlo, igual que todo lo demás que hago con él. Sola.” La voz lírica de Paz dice: “amar es combatir, si dos se besan/el mundo cambia, encarnan los deseos/el pensamiento encarna, brotan alas/en las espaldas del esclavo, el mundo/es real y tangible, el vino es vino,/el pan vuelve a saber, el agua es agua/amar es combatir, es abrir puertas” (vv. 365-371). Pero la voz lírica, como la voz narrativa de María Luisa Puga, está sola: “vuelvo adonde empecé, busco tu rostro/camino por las calles de mí mismo/bajo un sol sin edad” (vv. 412-414). La narradora, comprendiendo el peso de su soledad y la necesidad del amante como el otro en que ella se identifique, llega en su introspección a su verdad y a la de él: “Él busca otra cosa [...] busca la desintegración de otra presencia [...] veo que solamente quiere saber que ha vencido. El amor propio es así [...] no es a mí a quien busca sino a su imagen que tiene que rehacer” (p. 374). La voz lírica expresa la misma verdad (vv. 504-519):

—¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,
 ¿cuándo somos de veras lo que somos?,
 bien mirado no somos, nunca somos
 a solas sino vértigo y vacío,
 muecas en el espejo, horror y vómito, nunca la vida es nuestra, es de
 los otros,
 la vida no es de nadie, todos somos

⁴ *Ibid.*, p. 251.

la vida —pan de sol para los otros los otros todos que nosotros
somos—,
soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros...

La verdad se le ha revelado a la narradora: su búsqueda en el amante realmente ha sido y es para ella el cobrar plena existencia como el yo del otro. Con tristeza entiende que su amante nunca será el otro que ella añora porque él no la busca a ella para poder encontrarse a sí mismo. Él se esfuerza por difrazarse con una de las muchas máscaras que necesitan los hombres para poder vivir en la mentira de su propia importancia. Tiene que rehacer su imagen de hombre que podría dejar a una amante, pero que ella nunca lo dejaría por otro. Esta vanidad y orgullo exigen mantener una imagen y esconder, detrás de esta máscara, al pobre ser humano, tímido y temblando de miedo de ser insuficiente, sabiendo que lo es. Ella le necesita para sobrevivir. Él, en cambio, aunque también la necesite, está sumido en su egoísmo y con frenesí la toca, la busca y le hace el amor, pero sólo para reponer la máscara rota. Al final, la narradora nada más espera que Enrique anuncie que se ha acabado su convivencia. Pero es ella la que acaba con la angustiada situación que ha surgido desde que llegó la tarjeta postal de su antiguo amante. Ella comprende que todo esfuerzo es inútil porque se ha desmoronado la imagen de amor propio que tan cuidadosamente había estado construyendo Enrique en más de dos meses de convivencia. “Me dirigí hacia los ojos oscuros y fijos que habían crecido de una manera asombrosa. Él también se puso de pie y con tristeza salimos” (pp. 37). Hay tristeza, por lo menos de parte de ella, porque sabe que el acostarse con él no la llevará al encuentro de ese otro que añora. Regresará al cuarto y se meterá en la cama con Enrique, ambos deseándose con la apetencia básica del ser humano que a través del amor sexual busca la plenitud.

Además de esta íntima relación entre el poema de Octavio Paz y el cuento de María Luisa Puga, hay otro lazo que une a la autora

con el poeta. El título mismo del cuento está tomado de *El laberinto de la soledad*. Escribe Paz que hay una concepción bastante falsa de la mujer mexicana que la representa “con un cierto hieratismo, un reposo hecho al mismo tiempo de espera y desdén [...] la mujer no busca, atrae. Y el centro de su atracción es su sexo, oculto, pasivo. Inmóvil sol secreto”.⁵ La ruptura con esta imagen pasiva del sexo magnético que atrae, la realiza la narradora tomando la iniciativa con el gringo y en la despedida de Enrique.

En todos los aspectos superficiales se asemejan los personajes de Enrique y la narradora. Esto se debe a que la primera mitad del cuento ha sido narrada en primera persona plural: “Llegamos a la isla [...] siempre la llamamos isla [...] nosotros estábamos [...] no vimos [...] nuestra aldea [...] nos sentimos [...] nuestra decisión [...] nos había inquietado [...] alquilamos [...] luego encontramos [...] nos instalamos [...] conocimos a los gringos [...] nos miraron [...] teníamos miedo.” En sus actividades comparten todo en la primera mitad del cuento. Se levantan, comen, pasan la mañana escribiendo en silencio, por la tarde van a nadar, y en la noche se aman.

Sin embargo, las diferencias entre el yo narrativo y Enrique, surgidas en la segunda parte, empiezan a separarlos; primero en el estado de ánimo en que se encuentran y luego en la conciencia de su ser. La punzante angustia de la narradora después de la llegada de la tarjeta postal revela el símbolo femenino más profundo: “De nada servía mi insistencia por parecer optimista y feliz [...] Vivía en un miedo helado y paralizante y la música del café en las noches me estaba volviendo loca [...] Los ojos oscuros adquirirían una expresión maniaca y obsesiva que me llevaba a imaginar estranguladores subrepticios” (p. 376). La narradora es la voz enunciativa que ha creado tanto al personaje femenino, en busca de sí misma a través del amante, como al personaje del amante con su vanidad masculina herida, y la sombra de los ojos oscuros y fijos que la persiguen como un amante potencial. El conjunto de ella y sus amantes es la primordial situación existencial femenina de la voz narrativa —insatisfecha, incompleta, sintiendo la necesidad del otro para sobrevivir, haciendo el amor con la vaga esperanza de encontrar

⁵ Octavio Paz, “Máscaras mexicanas”, en *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1960, pp. 25-38.

a su otro y siempre con la pequeña espina de temor de encontrarse desamparada, sola y, en los momentos más agitados de miedo, aun atacada por el hombre. Esta situación existencial femenina se separa y se distingue de la situación general del ser humano del poema de Paz en que descubre que yo sólo soy yo cuando soy el otro para mi prójimo. En este cuento María Luisa Puga ofrece la verdad femenina de nuestro tiempo: la mujer que busca su ser en el amor y que vive con conciencia del hecho que el amante que la desea sólo busca mantener el reflejo de su propia imagen. Ésta es la verdad que revela el sexo desmitificado de una mujer que rechaza su papel hierático y busca su complemento.

SILVIA MOLINA (1946)

PARA UNIR LOS SEGMENTOS DE LA NIÑA
ASOMBRADA: CONCIENCIA Y ESCRITURA EN
LA MAÑANA DEBE SEGUIR GRIS

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas- UNAM

La primera novela de Silvia Molina, *La mañana debe seguir gris* (1977), está escrita desde una perspectiva femenina moderna, que en el texto asume la doble función de narradora y personaje protagonista. Esta obra, tanto por su carácter testimonial, como por ser una de las mejores logradas por la escritora, contribuye a la tarea de rastrear la evolución de la conciencia de las mujeres en el México contemporáneo.

En esta novela el material autobiográfico es un elemento que conforma y constituye la escritura.¹ Se trata de un texto cuyo impulso generador es una ausencia fundamental sufrida por la escritora y, en consecuencia, por la narradora-personaje; relata las vivencias de una joven ante la muerte del compañero, personaje modelado sobre el poeta mexicano José Carlos Becerra. La narración enfatiza la fidelidad a los datos históricos: nombres —excepto el de la protagonista, que se omite— hechos, lugares y tiempos parecen haber sido respetados, manipulados apenas en función de las necesidades de la coherencia narrativa. Pero, no obstante su proximidad con la autobiografía, hablamos de una novela, la reproducción de la realidad extratextual está subordinada al trazo del personaje protagonista, y sin duda podría leerse con autonomía de sus vínculos contextuales.

¹ Silvia Molina ha hecho explícito el carácter autobiográfico de esta primera novela. Véase Richard Teichman, *De la onda en adelante* (conversaciones con 21 novelistas mexicanos), México, Posada, 1987, p. 299.

La mañana debe seguir gris consta de dos partes. La primera, precedida por un epígrafe de José Carlos Becerra, es una breve cronología. Esta especie de diario discontinuo, a lo largo de 60 segmentos, registra los hechos significativos para la protagonista, joven mexicana de clase media alta, entre el 1 de noviembre de 1969 y el 27 de mayo de 1970; registra asimismo sus reflexiones y sus dudas. El segmento inicial, encabezado por la primera fecha, informa: "Conozco a José Carlos Becerra" (p. 9);² y el final, correspondiente a la última, da cuenta de la muerte del poeta. Este escueto recorrido temporal es una puesta en abismo de lo que va a desarrollarse en la segunda parte. No hay intrigas ni sorpresas en el argumento, sino el ejercicio autoexploratorio de la autora del diario, su evolución a través de una serie de experiencias vertebra-das por su relación con el poeta.

En la cronología, la voz de la narradora alterna dos tipos de discurso en primera y en tercera persona. Todos los segmentos, excepto el último, comienzan con un apunte, en primera persona, de lo que ella hace, piensa, desea o sueña durante los siete meses que pasa en Londres. El uso del tiempo presente de indicativo en estas anotaciones trata de borrar la distancia temporal entre los hechos y la escritura de los mismos, y confiere una sensación de espontaneidad a la narración. A continuación de cada uno de los apuntes personales, casi todos los segmentos contienen información acerca de algún acontecimiento ocurrido en cualquier parte del mundo. Estos encabezados de noticias, escritos en tercera persona y también en tiempo presente, lo mismo parecen haber sido tomados de la primera plana de un diario, que de la sección de sociales o de deportes. La selección incluye la guerra de Vietnam, las protestas por la invasión soviética a Checoslovaquia, la disidencia de John Lennon, huelgas obreras en España, una epidemia de disentería en El Salvador, la candidatura de Salvador Allende a la presidencia de su país, reacciones ante la maxifalda, la fiesta de bodas de Christian Barnard en Sudáfrica, la muerte de Bertrand Russell, el cumpleaños de De Gaulle, etc. La entreveración de datos interesantes y banales sugiere que la protagonista ocupada en su

² Silvia Molina, *La mañana debe seguir gris*, México, Océano, 1988. En adelante las referencias a esta obra se harán con el número de la página entre paréntesis.

interioridad, percibe de manera un tanto confusa los acontecimientos históricos. En determinados pasajes de la cronología, la dimensión subjetiva se vuelve totalizadora y el acontecer externo se omite; en uno de ellos esta omisión se hace explícita: “1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 de diciembre. Nos vemos a escondidas y tengo tantos problemas que no he tenido tiempo de ver qué es lo que pasa en el mundo” (p. 10). Otra forma del predominio de la subjetividad es que la narradora vincula con su problemática existencial aun las noticias más triviales: “Leo en un diario de esta ciudad que Jacqueline Onassis llega a Londres a pasar las fiestas navideñas elegantemente vestida. ¿Dónde las pasaré yo? ¿Cómo?” (p. 11). Y en dos ocasiones el relato personal asume la forma de noticia: “Londres: —Se encuentra en esta ciudad una extranjera enamorada de un poeta!” (p. 10); y el segmento conclusivo en el que desaparece la voz en primera persona ante la avasalladora objetividad de la información. “Brindisi, Italia: El poeta mexicano José Carlos Becerra —nacido en Villahermosa, Tabasco, el año de 1937—, muere hoy en un accidente automovilístico —a los treinta y tres años— en las cercanías de San Vito de los Normandos...” (p. 18).

En su aparente indiscriminación, el conjunto de noticias permite vislumbrar la atmósfera militante y liberadora de los sesenta. Y aun cuando en la segunda parte de la novela, fuera de alguna esporádica mención al movimiento estudiantil de 1968 o a las Olimpiadas en México (p. 95), no se vuelve a aludir a esos hechos históricos, de manera inevitable se les vincula tangencialmente al proceso de liberación y autoafirmación del personaje femenino.

Entre la primera y la segunda parte se interpone una página que repite el título de la novela: la crónica de la muerte anunciada empieza de nuevo.

En la segunda parte hay también dos discursos, uno poético, constituido por las citas de la obra de José Carlos Becerra; el otro, el de la narradora, en el cual predomina la primera persona y en forma complementaria la segunda. La voz del poeta ya había aparecido bajo la forma de epígrafe de la cronología —como se ha dicho—, y al término de las anotaciones correspondientes a 1969. El epígrafe, escrito en segunda persona, dirigido a una posible interlocutora (“Mujer, mujer...”), con la que se comparten preguntas existenciales (“¿Quién creíste que eras? ¿Quién creí que era yo?”), y a la que

se sugieren diversas imágenes de sí misma (“niña extraviada”, “bella muchacha sin libertad”), ha sido tomado del poema “La bella durmiente”, e indica el tono dialógico que asumirá la poesía de Becerra en la segunda parte de la novela. Cada uno de los 23 breves capítulos se inicia con una cita de este autor.

Por supuesto, las palabras de José Carlos Becerra, al ser una intertextualidad asumida deliberada, voluntaria y apasionadamente por la narradora, se convierten en otra vertiente de su escritura; es ella quien selecciona los fragmentos del *corpus* poético con los que desea dialogar y les impone su propio orden; “¿De quién son ahora estas palabras?”, inicia una de las citas (p. 63).

La narradora elige aquellos fragmentos que dan forma a sus interrogaciones sobre el futuro, la identidad, la autenticidad, las palabras y las cosas. A veces, entre la polisemia y la riqueza de imágenes de lenguaje poético de los epígrafes, y la prosa subsiguiente, un tanto plana y alimentada de la cotidianidad, se establece una relación de contrapunto, aun cuando epígrafes y anécdotas surjan de una inquietud similar; así, en el capítulo IX, la voz poética reza:

Ya tu cuerpo comprende lo que significa ser tu cuerpo, lo que significa que tú seas él; tu cuerpo extendido a lo largo de tu amor, a lo largo de tu alma, y todos los barcos que zarpan de tu corazón llevan ahora las luces apagadas (p. 51).

Y la narración comienza: “Le conté a Lucinda lo que me pasa y se ha prestado a acompañarme al doctor” (p. 49).

Tomados en conjunto, los poemas funcionan como un espejo en el que la joven va aprendiendo a verse desde otra mirada, experiencia que le permitirá descubrir su verdadero yo. Así por ejemplo:

Ven aquí con tu colección de mariposas, con tus antiguos juguetes que ya no existen y que parecen burlarse de ti desde ciertos rincones, ven aquí con tus segmentos de niña asombrada (p. 33).

Este fragmento es, en mi opinión, significativo. A la vez que alude a uno de los conflictos centrales de la protagonista, a su urgencia por dejar atrás aquellos vestigios infantiles limitantes de

su personalidad, privilegia una cualidad asimismo infantil que en ella es germen de las transformaciones, una gran capacidad de asombro. En efecto, la reacción de la narradora cuando conoce a Becerra es de curiosidad y admiración: “Me sientan frente a José Carlos. Dos veces hace que quite la vista de él: no mira su plato. No comprendo cómo puede verme así, comer y participar con tal entusiasmo en la plática” (p. 22). El asombro inicial ante el poeta, sus conocimientos, sus actitudes y sus proyectos continúa durante toda la narración.

La segunda parte de la novela integra en un todo narrativo los segmentos de la primera al desarrollarlos y vincularlos entre sí; de igual forma, la “niña asombrada” que es la protagonista, una vez que bajo la mirada catalizadora del poeta se ha cuestionado a sí misma, intenta unir sus segmentos, reconstruyéndose para una existencia diferente.

En el espacio del diario convergen el de la realidad y el del deseo. Ella hace constar junto con el anecdotario de visitas a lugares turísticos y clases de inglés, y su correspondiente transcripción de diálogos con diversas personas, una serie de monólogos y conversaciones imaginarios. Así por ejemplo, a propósito del obligado mensaje navideño a su madre, ella apunta tres versiones, una imaginaria llamada telefónica, el contenido de la carta realmente enviada y la posible carta, la que tendría que haber escrito:

—Voy a regresarme. No entiendo qué es lo que hago fuera de casa y pasándola tan mal. Los extraño mucho; más de lo que te imaginas. Estoy sola y con problemas que me tienen confundida. Mamá, ya no quiero estar aquí. Mamá.

Si tan sólo me atreviera a descolgar la bocina para pedir esa larga distancia [...]

En fin, con motivo de la Navidad me veo obligada a escribir a mi madre la mayor mentira, la vomito palabra tras palabra:

“Todo va bien. Tengo nueve invitaciones para pasar la Noche Buena: elegiré la mejor. Me pondré un vestido azul y voy a salir en una carroza negra que espera por mí a la puerta del edificio. Sin duda, aunque lejos de ustedes, la pasaré bien.”

Realmente debiera decirle:

“La distancia es mi ausencia. Sin dinero, con la tía y los problemas que tengo, me voy hundiendo...” (pp. 59-60).

A lo largo de los 23 capítulos, esta mujer de poco más de veinte años, describe su educación sentimental que lleva aparejada una toma de conciencia, la puesta en tela de juicio de los valores de su clase social, centrados en las relaciones familiares.

La representante de la familia en Londres es la tía, calificada de “arpía” (p. 34) y “monstruo” (p. 37), y contra ella se dirige en primer término la rebelión de la muchacha. La tía emplea todos los medios, chantajes emocionales, ostentación de la autoridad, control económico, para forzar a la joven a encajar en el rol que por su situación social le corresponde: ser linda y elegante, adquirir un barniz cultural, conseguir un buen partido. Liberarse de la tía significa liberarse de un rol social no elegido y que la protagonista empieza a sentir como castrante.³ Por citar un caso, la celebración del 15 de septiembre en la embajada mexicana no le proporciona ninguna diversión y su protesta por verse obligada a asistir consiste en describir la fiesta con humorismo matizado de una tímida ironía:

Me ha dicho mi tía que ya está bueno, que cambie mi cara de aburrimiento y mal humor: “Espera, espera. Sacarán pronto el confeti, las serpentinas, la colación, las velitas” —dice—, y todas esas cosas —digo yo con rencor. Como si con ellas yo pudiera... —¡Ah! Ya entendí. Aprenderé la colación, me comeré las serpentinas y aventaré las velitas encendidas [...] Lo que pasa es que José Carlos ya me metió en la cabeza lo absurdo de estas fiestas o algo raro, muy raro, me está pasando... (p. 53).

Tras rebeliones imaginarias, sobre todo verbales y actos menores de desobediencia a la autoridad de su pariente, la protagonista va dando los pasos que la convierten en un ser humano más libre. En primer lugar se hace dueña de su cuerpo cuando decide solicitar del servicio médico píldoras anticonceptivas. El otro paso fundamental que lleva a cabo es conseguir un empleo que podría permitirle vivir con independencia de la tutela familiar.

³ La socióloga socialista Agnes Heller asigna una función importante en un proceso de transformación social a la lucha de los individuos contra los roles establecidos. Véase Agnes Heller, *Historia y vida cotidiana*, Barcelona, Grijalbo, 1972, p. 142.

Al cambio de la joven mujer, al rechazo del camino trazado para ella y la búsqueda de uno propio, al tránsito de una inacabada adolescencia a la edad adulta, contribuye el hecho de hallarse en un país extranjero, supuestamente más avanzado, cuyas costumbres no puede dejar de confrontar con las propias. Para la autora del diario, oriunda del trópico mexicano —“Sabes, yo nací en Campeche” (p. 23)—, el descubrimiento de un Londres que enmarca sus acciones con el cielo casi siempre nublado o lluvioso y desborda motivos de fascinación, una vez más, de asombro, es paralelo al de sí misma.⁴

Pero se enfatiza que la metamorfosis de la narradora, si bien no es ajena al ámbito inglés, se debe en mayor medida al promisorio amor. Ella evoca una anterior estancia en París, en la que vivió en una situación que podría calificarse de enajenante:

No quise hablarte de París donde la vaguedad de mis actos reinó por un año, donde la noche puso un velo a los rostros que veía, donde me fue negado todo conocimiento de la verdad porque no estaba preparada para ella. Pero aquí, en esta otra ciudad, donde puedo tocarte, recorrer el velo, donde te he entregado mi capacidad de mujer [...] no puedo fingir que es de noche (p. 83).

Con la píldora anticonceptiva, un empleo y la promesa de un nuevo alojamiento, la narradora vislumbra las posibilidades de una vida más plena, es capaz de verse a sí misma y describir las características de su clase social —que ella en algún momento identifica con las nacionales— con un cierto distanciamiento irónico. En el pasaje en que relata su conversación con un amigo sintetiza tales características:

¿En México? Es diferente, nada es igual. A nosotros la familia nos da en la torre, ¿un ejemplo? [...] ¿Tienes veinticuatro? Y vives solo desde los —diecinueve, ¡no! Mis primos, hermanos, conocidos y desconocidos viven en sus casas veinte, treinta y cuarenta años; muchas veces después de casados y si no se casan pues con mayor razón [...] en mi medio vivir sola es ser hija de la mala vida, no querer a los padres que

⁴ Un estudio interesante sería el de la influencia real y mítica de Inglaterra, y en especial de Londres, en los escritores mexicanos contemporáneos: por citar algunos, María Luisa Puga, Hernán Lara Zavala y Silvia Molina.

nos dan todo. ¿Para qué dejarlos si no es con un fin extraño? ¿Estudiar? Sí, como no. Ahora más que antes, pero de todas formas a lo único que aspiramos es a casarnos y a casarnos bien [...] ¿Problemas? Sí, la verdad, tengo exactamente doscientos cincuenta y dos prejuicios, aunque a veces son doscientos cincuenta y uno (pp. 86-87).

Hacia el desenlace de la novela la joven ha pasado de asumir un papel pasivo junto al compañero a concebir proyectos propios, de contemplarlo cuando escribe —“ahora sí aguanto en un cuarto encerrada mientras él escribe, pero...” (p. 72)— a desear hacerlo ella misma —“voy a trabajar y tal vez con el tiempo también escriba” (p. 98).

La oposición entre la sombra y la luz sugerida en la novela remite a un sistema de valores. “Asombrada” no sólo implica admiración o pasmo; la niña asombrada es también alguien envuelto en las sombras: “a veces me siento en penumbras” ... (p. 60). Estas penumbras, el “vivir de noche” mencionada a propósito de la estancia en París, la “bella durmiente” del epígrafe, subrayadas por la opacidad del entorno londinense, se asocian a la alienación, como se vincula a ella, por otra parte, la dicotomía entre lo que se siente y lo que se expresa. El final de las penumbras mentales y lo que esto conlleva —la toma de conciencia por parte de la protagonista, su independencia de las trabas sociales, la integración de su personalidad y la plenitud de su relación amorosa— tienen que ver con el acabamiento de la lluvia exterior: “... una noche cuando haya dejado de llover, resolverás venirme conmigo”, le había dicho a la narradora el poeta. La muerte súbita del personaje José Carlos Becerra frustra los planes de vida en común; de ahí que la lluvia continúa y la mañana deba seguir gris. Pero la evolución de la protagonista es irreversible; sus proyectos de realización, culminados por el ejercicio de la escritura ya no se detendrán, y la novela es la mejor prueba de ello.

Como otras primeras novelas, *La mañana debe seguir gris*, tiene un carácter seminal, muestra algunas de las preocupaciones que acompañarán a la narradora en sus textos posteriores. Así por ejemplo, la indagación sobre la identidad individual, que después se aunará al interés en la historia de México.⁵ En la queja de la

⁵ La búsqueda de la identidad como centro de las obras de Silvia Molina ha sido señalada por varios estudiosos, como Teichmann, *op. cit.*, pp. 121-125. La propia es-

protagonista “cómo me pesa en estos momentos mi madre y su familia revolucionaria” (p. 59), se encuentra el germen de lo que será la tercera novela de Silvia Molina, *La familia vino del norte* (1987). Y en la siguiente lamentación, “me pesa mi padre que no conocí” (p. 59), está el origen de su obra más reciente, *Imagen de Héctor* (1990), narración en la que la protagonista evoca su infancia a través de la búsqueda y el exorcismo de la figura paterna. Entre la primera novela y esta última, surgida asimismo de una ausencia fundamental, se clausura un círculo en el que se lee el proceso de autodescubrimiento de una mujer mexicana contemporánea y la conquista de una vocación.

critora ha explicado su interés en la exploración de sus orígenes. Véase Vicente Francisco Torres, “Silvia Molina: entre la historia y la novela”, en *Esta narrativa mexicana*, México, Leega, 1991, p. 155.

ÁNGELES MASTRETTA (1949)

ARRÁNCAME LA VIDA: CRÍTICA DE UNA CRÍTICA

LOURDES MARTÍNEZ ECHAZÁBAL
University of California, Santa Cruz

Cuando en 1985, a raíz de su publicación, leí la novela primogénita de Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida*, la encontré rebosante de humor e ironía, de “verdades” consabidas, que muchos piensan y pocos han escrito de forma tan perspicaz. En fin, me pareció un texto novedoso y refrescante. Nunca pensé, sin embargo, que sus páginas dieran lugar a comentarios tan diversos y viscerales como algunos de los que se citan a continuación.

Entre las primeras reseñas que aparecen en México, valdría mencionar las de Braulio Peralta y Anamari Gomís Peralta, que en un comentario superficial y de tono favorable, pronostica que *Arráncame la vida* “va a formar parte importante de la literatura mexicana”.¹ Anamari Gomís, por su parte, adopta una postura más crítica y aguda que Peralta al señalar lo que para ella son las fallas más significativas en la configuración del personaje de Catalina. Catalina, nos dice, “es contradictoria y excesiva, no es un personaje ni dramático ni filosófico”. Es, en suma, un personaje “menos consistente que los otros...”. No obstante el comentario anterior, Gomís reconoce que en *Arráncame la vida*, Ángeles Mastretta “orquestra un mundo inteligible y encantador. Hollywood desde el poder, en su versión mexicana...” Y concluye que si, “en última instancia, el verdadero objetivo de una novela radica en contar bien una historia [...] no cabe duda [...] que éste es el mérito de *Arráncame la vida*.”²

¹ Braulio Peralta, “Mi novela es una historia, no un ensayo feminista: Ángeles Mastretta”, *La Jornada*, 11 de junio de 1985.

² Anamari Gomís, “Ella cantaba boleros”, *Nexos*, núm. 91, México, julio de 1985, p. 51.

De ese primer brote crítico, comprendido entre 1985 y 1987, proviene también el comentario más alarmante y unilateral sobre *Arráncame la vida*; ataque frontal y despiadado, cual si librara una lucha a muerte con la novela (?). Me refiero a la reseña de Fabienne Bradu publicada en la revista *Vuelta*. En la sesión titulada “Crónica de narrativas”, Fabienne Bradu comenta, entre otras, la novela de Ángeles Mastretta. La reseña comienza con un comentario acusatorio sobre la novela. Dice así: “[de] una [...] falsa ilusión adolece la novela de Ángeles Mastretta *Arráncame la vida*”. Esta “falsa ilusión” es la de ofrecerle al público “la ilusión de estar leyendo ‘literatura’ porque tiene en sus manos un objeto que se parece a un ‘libro’”.³

En ningún pasaje de “Crónica de narrativas”, sin embargo, queda puntualizado qué se entiende por “literatura”, aunque es posible deducirlo a partir del contrapunteo implícito entre “literatura” y “este tipo de literatura” que enmarca el comentario. Lo que sí queda claro es que para Bradu *Arráncame la vida* no es “literatura” (como tampoco lo es la novelística de Héctor Aguilar Camín)⁴ sino ese otro “tipo de literatura” que “ofrece a su público lector’, compuesto por las clases medias urbanas, lo que ‘cualquier mexicano más o menos leído o escrito’ [*sic*] conoce y opina sobre la política, los políticos y el poder en su país, a modo de un ‘fondo común de verdades’”.⁵

Bradu considera como una técnica de mal gusto el que “con los medios narrativos de la novela folletinesca de cuarta o quinta categoría [Mastretta crea que] se puede escribir una novela histórica o simplemente una historia de amor digna de ese nombre”.⁶ No intento establecer aquí una tipología de la novela histórica (eso ya lo ha hecho Luckács, entre otros), ni entrar en una polémica sobre qué tipo de amor amerita ser novelado y cuál no. Sin embargo, ya que se tercia, me gustaría cuestionar someramente la noción de novela

³ Fabienne Bradu, “Crónica de narrativa”, reseña de *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, *Vuelta*, 129, agosto, México, 1987, pp. 59-62.

⁴ En el mismo trabajo, “Crónica narrativa”, y con el mismo tono acusatorio —rayando en menosprecio—, Bradu comenta la novela de Héctor Aguilar Camín, *Morir en el golfo*, México, Océano, 1986 (¿será ésta coincidencia o repelencia familiar?).

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ *Idem.*

histórica y de “literatura”, y para ello tomar como puntal otra novela mexicana, *La sombra del caudillo*. Pues, qué es *La sombra del caudillo* sino una novela que ofreció en su época —y aún ofrece— a ese lector mexicano medio y urbano lo que ya “conoce y opina sobre la política, los políticos y el poder en su país”, y, que yo sepa, nunca se le ha considerado “[ese] tipo de literatura”.

La sombra del caudillo se publica desde el exilio en 1929, y está considerada “una de las mejores novelas de ambiente político en Hispanoamérica” un “roman à clef”.⁷ ¿Cuáles son, entonces, los dispositivos que hacen que dos obras que comparten una visión crítica frente a la corrupción, el caudillismo, el uso y abuso del poder, sean valoradas de forma tan dispar? ¿Dónde reside o deja de residir la historicidad y la literaridad de estas dos novelas mexicanas?

Plantear que uno de estos dispositivos está inmerso en la limitación patriarcal del discurso crítico sería una redundancia pero, como ocurre con muchas redundancias, habría que partir de la sospecha de que es significativa. Esto nos llevaría, sin embargo, a una lectura tautológica de ambos textos, y ésta no es mi finalidad.⁸ Como tampoco lo es el estudio comparativo, per se, de estas dos novelas mexicanas. *La sombra del caudillo* me servirá de contrapunto para poner en tela de juicio y refutar algunas de las presuposiciones teóricas y comentarios que hace Bradu sobre *Arráncame la vida*. Con este fin se analizarán los siguientes aspectos: 1. El “discurso de la difer[experi]encia”, considerando como partes esenciales para su estudio la voz narrativa, el punto de vista, y la objetividad *versus* la subjetividad en el relato. 2. La presencia de la voz pública *vis-à-vis* la voz popular. 3. La historicidad del relato.

⁷ Luis Castro Leal, “*La sombra del caudillo*, a Roman à Clef”, *Modern Language Journal*, 1, vol. xxxvi, enero, 1952, pp. 16-21.

⁸ Según ha indicado Josefina Ludmer en su artículo sobre Sor Juana Inés de la Cruz: “se sabe que en la distribución histórica y crítica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra la razón, concreto contra abstracto, dentro contra el mundo, reproducción contra producción; leer estos atributos en el lenguaje y la literatura de mujeres es leer lo que primero fue y sigue inscrito en su espacio social”. Josefina Ludmer, “Las tretas del débil”, en *La sartén por el mango*, González y Ortega (eds.), San Juan, Puerto Rico, Huracán, 1984, pp. 47-54.

EL DISCURSO DE LA DIFER(EXPERI)ENCIA

La voz en *La sombra del caudillo* está dada por un narrador omnisciente que abstrae la intimidad de los personajes y la presenta al lector desprovista (supuestamente) de la subjetividad del narrador personal, proporcionando la ilusión de una objetividad, fantasmagórica, de hecho, en la escritura. En ningún momento el narrador de *La sombra del caudillo* intuye, su papel es el de abstraer; y la abstracción, como indica Celia Amorós (1985), es una capacidad que suele considerarse masculina porque supone distancia entre sujeto y objeto, elaboración y mediación, así como universalidad frente a la individualidad por lo que respecta al objeto del conocimiento.⁹

Al narrador omnisciente de *La sombra del caudillo* se contrapone la narradora en primera persona de *Arráncame la vida*. Catalina Ascencio narra la historia de su ambivalente relación con el amor y el poder junto al cacique Andrés Ascencio. La historia, que abarca aproximadamente de 1927 a 1943, termina con la muerte del cacique. Es un relato retrospectivo: desde el aquí y el ahora hasta el allá y el entonces. Este desplazamiento temporal se despliega en el texto mediante la paulatina toma de conciencia de la narradora-protagonista. Una toma de conciencia que integra el afuera con el adentro, la acción con el ser, y que le da su carácter dinámico a la novela. Catalina narra su historia como historia de su necesidad por “sentir[se] y, a través del sentir[se] saber[se]”. *Grosso modo*, su relato expone algunas de las prácticas de resistencia a las que recurren los “débiles” (en este caso una mujer) frente al poder. Dichas estrategias, presentes en gran parte de la escritura de mujeres, han sido señaladas, entre otras, por Josefina Ludmer y Jane Miller.

⁹ Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Madrid, Antrophos, 1985, p. 51. No se trata de plantear que el hombre sólo abstraiga y la mujer sólo intuya, ni tampoco el que la intuición sea una característica innata en la mujer. Lo que sí quiero señalar es que en el sistema patriarcal la intuición ha pasado a ser sinónimo de “feminidad”, de modo que cuando un hombre intuye su raciocinio pasa a ser “feminoide”, y cuando la mujer razona su percepción pasa a ser “masculina”.

Las estrategias que despliega la narradora-protagonista en el texto corresponden a lo que Ludmer (1984) ha señalado como “las tretas del débil”; mecanismo basado en el parecer y el hacer creer, como vehículos para llegar a ser. Y Jane Miller (1986), en *Women writing about men*, lo ha llamado “bilingüismo”; postura contradictoria y ambivalente que matiza las relaciones de ciertas mujeres, especialmente de la clase media, con los/sus hombres.¹⁰ De hecho, Janet Gold, en su artículo titulado “*Arráncame la vida*. Textual complicity and the boundaries of rebellion”, adopta perspicazmente dicho concepto como marco teórico para su lectura de *Arráncame la vida*. Gold propone que la novela de Mastretta “is duplicitous by appearing to be complicitous, and that Mastretta’s narrator is being bilingual as a female strategy for survival”.¹¹

Sin embargo, pasando por alto la posibilidad de leer estas estrategias subversivas desplegadas por la narradora-protagonista de *Arráncame la vida*, Bradu comenta:

Catalina tan “vanguardista”, siempre tan lista en sus réplicas y sentencias, parece atravesar la Historia sin entender lo que está sucediendo. Acaba dibujándose como una especie de “boba-chistosa” que ni siquiera alcanza la posición de anti-heroína que hubiera podido ser.¹²

Sorprende que Bradu, estudiosa de la literatura mexicana, caiga en la trampa tan transparente que teje el relato al oscilar entre la complicidad y la duplicidad, entre lo público y lo privado, entre un lenguaje “correcto” y uno “precoz”. Por lo demás, parece insólito que no se escuche en algún recóndito lugar de su comentario el eco de Sor Juana y sus “tretas” (sobre todo porque el primer capítulo de *Arráncame la vida* está impregnado de verbos como aprender, enseñar y, sobre todo, *saber*), o al menos que no resuene ese lúcido refrán popular que dice: “las apariencias engañan”.

En un artículo reciente, Danny J. Anderson (1988) analiza los desplazamientos en *Arráncame la vida* como estrategia transformadora en la novela. Anderson estudia, entre otros, “the displacement

¹⁰ Véase Jane Miller, *Women writing about men*, Nueva York, Pantheon, 1986.

¹¹ Janet Gold, “*Arráncame la vida*. Textual complicity and the boundaries of rebellion”, *Chasqui*, 17 de febrero de 1988, p. 36.

¹² Fabienne Bradu, *op. cit.*, p. 62.

of the traditional 'script' for a conventional marriage" ¹³ y "the use of a 'displaced' linguistic register".¹⁴ Tomando en cuenta el primer desplazamiento, Anderson plantea que existe una escisión en el relato (escisión marcada por el episodio de su relación con Carlos Vives) que divide la novela en dos momentos distintivos: los primeros 13 capítulos en los que Catalina comienza su educación sentimental y política, y los últimos 13 en los que la protagonista pasa a controlar su situación de vida y llega a sentirse liberada: "quise recordar la cara de Andrés. No pude. Quise sentir la pena de no ir a verlo nunca más. No pude. Me sentí libre...".¹⁵

En el contexto de lo que aquí se viene planteando, vale la pena enfatizar que el juego semántico entre los verbos "sentir" y "sentirse" marca las pautas de esta liberación: Catalina no puede "sentir" algo que está fuera de ella, de su espacio vital, y que le impone el código ético de la sociedad en que vive; pero sí puede "sentir(se)". Este "sentir" en capacidad reflexiva forma parte del proceso de concientización que se inicia en la protagonista a partir de su propio cuerpo y de la capacidad de sentirse a sí misma mediante el orgasmo (primero a través de la masturbación y después con el coito).

El personaje de Catalina Ascencio (como la figura de Sor Juana) ilustra lo que Josefina Ludmer ha llamado "las tretas del débil" y que consiste en cambiar "desde el lugar asignado y aceptado, [...] no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él".¹⁶ Catalina aceptó el lugar asignado como esposa y como gobernadora. Sin embargo, desde ese lugar aceptado lleva a cabo el primero de los desplazamientos antes citados, cambiando el lugar (el matrimonio y la casa) y lo instaurado en él (su propio cuerpo). De modo que esa "bobachistosa" en la que, según Bradu, acaba dibujándose el personaje de Catalina, es una "boba" que una vez que aprende a sentir su cuerpo pasa a ser muy astuta sin dejar de ser chistosa.

¹³ Danny J. Anderson, "Displacement: Strategies of transformation in *Arrancame la vida*, by Ángeles Mastretta", *Journal of the Midwest Modern Language Association*, 21 de enero 1988, p. 16.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁶ Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 53.

Desde luego, si los conceptos de “tretas” y bilingüismo resultan útiles al examinar las estrategias narrativas en *Arráncame la vida*, creo que su uso podría ser obnubilante a nivel político, cuando se traspolan, como lo ha hecho Janet Gold, a la figura autorial. Me explico. Gold (1988) crea un paralelismo entre el comportamiento de Catalina Ascensio, personaje, su discurso como narrador, y la finalidad de Ángeles Mastretta, autora del texto. Según Gold, ambas entidades “[are] *appearing* to play by the rule[...] but[...] in fact [they] are duplicitious by appearing to be complicitous” (p. 36). Visto así, la treta final del texto, la que culmina con la muerte de Andrés y la viudez de Catalina, “means [según Gold] the creation of a liberated space within the power structure, since that hegemony allows no exteriority”.¹⁷ Pero la creación de un espacio libre o “liberado” dentro de la estructura de poder no se limita, según Gold, al orbe de la ficción sino que trasciende, siguiendo el paralelismo, al mundo del autor. El artículo concluye con las siguientes palabras: “By so succesfully entering the Mexican publishing world, Ángeles Mastretta has, like her fictional protagonist[...], created a liberated space from which to extend the boundaries of rebellion”.¹⁸

El tono optimista de la cita anterior me obliga a volver sobre viejas elucubraciones y cuestionar las premisas mismas de su existencia. ¿Existe en verdad un espacio liberado (“a liberated space”) para la mujer dentro de la estructura de poder, o es sólo un espacio simbólico y deseado? Y dada la posibilidad de que existiera, ¿podría la mujer ocupar ese espacio y conservar su integridad como mujer y como ser humano? ¿A qué rebelión (“rebellion”) se refiere la autora de la cita? Lo que quisiera señalar mediante el circunloquio anterior es que dicho espacio, aun si llegara a materializarse, estaría supeditado a una afiliación de clase, y de la mujer en relación con el hombre. De ahí que la mencionada rebelión sea esencialmente una rebelión con poca implicación político-social para el género femenino en México.

Quizás Gold (como yo al escribir un primer borrador de este artículo), haya caído en la trampa/treta mayor que teje el texto, y

¹⁷ Janet Gold, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

cuya finalidad consiste en hacer creer a sus lectores en la marginalidad del personaje femenino cuando, de hecho, Catalina (y también Mastretta, siguiendo el paralelo propuesto por Gold) vive en el centro mismo del poder del cacique y “is fully aware of all the crimes that have bought her so many social privileges”.¹⁹ Si tenemos esto en cuenta, la rebelión (así como la duplicidad) se torna doble complicidad. Pues aun cuando el relato sugiere que Catalina envenena a Andrés, eliminando así el control que éste ejerce sobre ella, queda aún por eliminarse el control que el sistema político mexicano ejerce sobre sus ciudadanos. Y de más está decir que ha sido precisamente este sistema en su estado posrevolucionario institucional el que ha fomentado las injusticias que proporcionan el bienestar material de tantas Catalinas. De hecho, entonces, ese espacio liberado del que hablaba anteriormente no pasa de ser un espacio personal contenido dentro de los límites del cuerpo y desde el cual, no cabe duda, es posible adoptar una postura contestataria ante el sistema patriarcal, y emprender una liberación erótica capaz de producir fisuras en las relaciones hombre-mujer que nutren dicho sistema. Pero que dichas fisuras generen una rebelión contra el sistema político mexicano es harina de otro costal. Una rebelión de este tipo requeriría no ya un desplazamiento “desde el lugar asignado y aceptado” mediante el uso de “tretas” y “bilingüismo”, sino un cambio radical de lugar, un ceder esa posición acomodada y privilegiada que ocupan ambas entidades.

Una vez entendido el paradigma ideológico es posible aventurarnos a contestar una de las preguntas finales que hace Gold en su artículo: “To whom is she [Ángeles Mastretta] speaking? To the Andrés Ascencios of Mexico or to the Catalinas?”²⁰ Yo diría que a ambos. A las Catalinas les muestra las posibilidades de realización material y personal inherentes en el manejo eficaz del “double-talk”. A los Andrés les asegura, inconscientemente quizás, que no hay porque alarmarse, que las “viejas” son las primeras en fomentar el falocentrismo y la hegemonía del sistema patriarcal. Como indica Jane Miller, en el contexto de su estudio, los hombres son para las

¹⁹ Carlos Blanco Aguinaga, carta a la autora, 24 de abril de 1990.

²⁰ Gold, *op. cit.*, p. 39.

mujeres su “first and most dangerous enemy, as well as the first and most desired of allied”.²¹

Lo anterior, de más está decirlo, son acotaciones que considero necesarias y responden a una lectura del uso del bilingüismo y las “tretas del débil” en el relato. Respecto a la presentación del relato quisiera notar que en él se advierte una velada reticencia que hace que el mismo se proyecte como novela intimista. La historia recrea una época (c. 1927-1943) en la que, por lo común, las mujeres no tenían otros medios para expresarse y ser dentro del patriarcado sino a través del tono íntimo y confesional de la novela psicológica, del diario, de la autobiografía —y si no véanse algunas obras de Teresa de la Parra (*Ifigenia*), María Luisa Bombal (*La amortajada*) o Clara Silva (*El alma y los perros*); textos que, como indica Aralia López González (1985), “recurren al recuerdo y la memoria como método de presentación”. Pero dicha proyección, en sí misma, no es gratuita; a través de ella el relato deconstruye oblicuamente la concepción tradicional sobre la escritura femenina e intimista en la medida en que señala las tretas subversivas que se pueden manejar desde ciertos subgéneros²² considerados femeninos y por tanto menores. Por lo demás, el punto de vista intimista, y por implicación “yoísta” e intuitivo, y la falta de ironía del autor para con su protagonista, que según Bradu caracteriza la novela de Ángeles Mastretta,²³ halla su razón de ser al considerar el subtexto ideológico de la obra. Este subtexto, la reivindicación de lo privado-femenino mediante un discurso de la experiencia (que se inscribe en diferencia), es, precisamente, lo que le permite a la autora “anexar otros campos e instaurar otras territorialidades”,²⁴ canonizar lo privado y lo femenino en el campo de la escritura.

Y como la escritura la constituye la palabra, la palabra que articulada forma el habla, resulta pertinente comentar la opinión de Bradu al respecto. Para esta crítica “la tragedia mayor de esta novela es la del lenguaje con que está escrita”. Dice:

²¹ Jane Miller, *op. cit.*, p. 248.

²² Aralia López, *De la intimidad a la acción*, México, UAM, 1985, p. 75.

²³ Fabienne Bradu, *op. cit.*, p. 62.

²⁴ Josefina Ludmer, *op. cit.*, p. 54.

Arráncame la vida es una continua inverosimilitud de lenguaje. Por ejemplo, después de aclarar que las poblanas de los años treinta llamaban Pepe Flores a la sangre menstrual [...] aparece en boca de una de las amigas más recatadas de Catalina [...] la siguiente replica; “cogemos como dioses”, cuando se atreve a confesar por primera vez que tiene un amante.²⁵

Y concluye:

La introducción de un lenguaje procaz no resulta condenable desde un punto de vista moralista sino simplemente poco convincente de acuerdo con el cuadro histórico de lo que pudo ser la vida poblana en esos años (*idem*).

Los comentarios anteriores me llevan a considerar la segunda área de interés antes mencionada. Pero no sin antes señalar que lo que para Bradu constituye una tragedia, para Anderson, por ejemplo, representa “the use of a ‘displaced’ linguistic register, abundant in humorous and scandalous verbal improprieties [...] [which] constitutes one of the most humorous and surprising aspects of Cati’s behavior”.²⁶

LA VOZ PÚBLICA *VERSUS* LA VOZ POPULAR

Quizá más que una inverosimilitud de lenguaje, como señala Bradu usando el ejemplo “Pepe Flores” vis-à-vis “cogemos como dioses”, se podría hablar de una incongruencia entre la voz pública y la voz popular, vistas ambas contra el telón de fondo de la voz culta. El que a la sangre menstrual se le denomine “Pepe Flores” recae en el dominio de la voz pública, es un eufemismo más. El que una mujer “recatada” comente (sin pelos en la lengua), en un encuadre privado y en tono confesional entre mujeres, “cogimos como dioses”, no es más que un enunciado que pertenece a un co-texto verbal de carácter popular. ¡Y a esto se le llama inverosimilitud de lenguaje! Al parecer la incongruencia proviene de cierta limitación en cuan-

²⁵ Fabienne Bradu, *op. cit.*, p. 62.

²⁶ *Ibid.*, p. 19-21.

to al modo de concebir el comportamiento lingüístico femenino y el quehacer literario.

Al comentario anterior sobre el lenguaje, la crítica añade:

La ingenuidad de Catalina suena falsa porque es completamente retórica. Esta misma retórica se deja sentir en los diálogos: sus personajes hablan con ocurrencias, chascarrillos o aforismos que son lugares comunes. [Esto] resta credibilidad a los personajes.²⁷

Volvemos aquí sobre la problemática de coexistencia de un lenguaje popular con uno literario que nos obliga a reconocer la heteroglosia lingüística y cultural coexistente en numerosos textos latinoamericanos. Las “ocurrencias” y “los chascarrillos o aforismos”, son parte del habla popular en México; y son estos elementos, que se incorporan gozosamente en el texto, los que crean una aureola de “realidad” en torno a los personajes y hacen más verosímil el relato.

Mastretta alude a la importancia del lenguaje popular y la historia oral al afirmar que el material para su novela fue suscitado: “oyendo, oyendo historias de caciques y de crímenes, y oyendo historias de pasiones clandestinas y de amores imposibles”.²⁸ Su proyecto es “contar lo que mucha gente no va a contar, [...] recuperar otras voces, las voces de gente que no va a poder hablar jamás”.²⁹ De esta forma la autora reconoce no sólo el valor de la oralidad, sino también el de las historias ocultas por sobre la historia oficial. A través de la narradora el texto da voz y grafía no sólo a la mujer —en este caso, mujer burguesa y aliada del hombre, es cierto, pero mujer— sino también a todos aquellos que conocen y opinan, en las carpas, en los cafés, en las pulquerías, en los mercados, sobre la política, los políticos y el poder en su país, pero que nunca podrán llegar a escriturar su discurso en tanto voz marginal y marginada.³⁰

²⁷ *Ibid.*, p. 62.

²⁸ Reinhard, Teichmann, “Ángeles Mastretta. Con la precisión del arrebato”, Nexos, abril, 1987, p. 5.

²⁹ *Ibid.*, p. 8.

³⁰ Paradójicamente, al rescatar la voz popular ésta se canoniza, deja de ser “popular” y “oral” y pasa al dominio de lo “público” de la “escritura”.

A la crítica del lenguaje con que está escrita *Arráncame la vida* y a la crítica de las técnicas utilizadas por Ángeles Mastretta en la caracterización de los personajes femeninos, Bradu suma otros comentarios desfavorables; comentarios que nos dan pie para reflexionar sobre el presunto carácter histórico del texto.

LA HISTORICIDAD DEL RELATO

Comenta Bradu:

En cuanto al proyecto de escribir una versión de la historia mexicana desde un punto de vista femenino, *Arráncame la vida* llega desgraciadamente a confundir la historia con el rumor, como si ésta fuera para las mujeres un inmenso chisme[...] No creo que el rumor o el chisme sea la única manera de ofrecer una contracara de la Historia.³¹

Quisiera aclarar que no veo la crítica como un acto justiciero. Sin embargo hay ocasiones, y ésta es una de ellas, en que creo necesario poner los puntos sobre las íes. En primer lugar, no creo que el proyecto de Mastretta fuera un proyecto histórico en sí mismo. En otras palabras, no creo que la autora se propusiera escribir una “versión de la historia mexicana” —aunque sí estoy de acuerdo con Bradu en que el punto de vista es, indudablemente, femenino. Es más, la autora afirma que:

[escribir una versión de la historia mexicana] no era mi intención. Yo sólo quería poner a vivir a esa mujer en un mundo que fuera creíble. Y el mundo de esa mujer[...] era así, el mundo de la posrevolución, de una revolución no lograda, traicionada, cuyos privilegios esa mujer goza y padece. Entonces yo simplemente quise contar lo que pudo haber sido para ese personaje ese país y también descifrar mis incógnitas. Inventé el México de los cuarenta [el contexto] para saber cómo era y de dónde vengo [...] Y resulta que en parte era de esta manera en que yo lo cuento.³²

³¹ Fabienne Bradu, *op. cit.*, p. 62.

³² Reinhard Teichman, *op. cit.*, p. 6.

Pero si así fuera, si la novela de la Mastretta tuviera un proyecto histórico incipiente, veo en Bradu esa limitación de la que hablaba anteriormente, limitación que no le permite concebir el quehacer histórico si éste no se centra en la narración de “grandes eventos”, y si esa narración no se apega a los dictámenes que ofrece la “gran literatura”. Quizá valga la pena recordar aquí que algunas obras que hoy se consideran clásicas de la literatura universal fueron en su momento novelas por entregas.

Por último, creo que se cae en un grave error de lectura al pensar que la presencia del chismorreo, las ocurrencias y los aforismos, tenga como propósito ofrecer una “contracara femenina de la historia”. En *Arráncame la vida*, estas variantes de la voz popular funcionan como recursos discursivos mediante los cuales se integra la historia popular en el relato, historia que disiente de los ideales culturales y políticos dominantes. Lamentablemente, aún existen críticos(as) que ven en el lenguaje popular impurezas que enturbian el texto “literario”.

Por la época en que Bradu publica el comentario sobre la novela de Ángeles Mastretta, aparece también su libro de ensayos sobre escritoras mexicanas contemporáneas titulado: *Señas particulares: escritora*. En una reseña al libro, James Valender (1987) comenta:

El lector tal vez le hubiera agradecido [a Bradu] alguna explicación sobre los motivos que le llevaron a dejar fuera de su libro a escritoras como Amparo Dávila, Esther Seligson, Elena Poniatowska y Ángeles Mastretta; aunque en el caso de estas dos últimas los motivos acaso puedan deducirse de los criterios que ella aplica al analizar las obras de aquellas escritoras que sí se incluyen.³³

La exclusión de Ángeles Mastretta y Elena Poniatowska, escritoras de “este tipo de literatura” que integra lo privado con lo político, lo íntimo con lo popular, lo cotidiano con lo histórico, el

³³ James Valender, “Reseña de *Señas particulares: escritora* de Fabienne Bradu”, *Vuelta*, 131, agosto, 1987, p. 52.

reportaje con la ficción, y los comentarios limitantes y limitados que hace la crítica de *Arráncame la vida* (re)suscita, una vez más, la vieja polémica Boedo-Florida³⁴ y pone en evidencia el eurocentrismo endémico en nuestras “torres de marfil”.

³⁴ Según explica Aralia López, *op. cit.*, “...en los inicios de la gran novela moderna de la parte latina de nuestro continente se produjeron dos líneas paralelas... Estas dos tendencias, reducidas a una polémica entre barrios, dio lugar a lo que se ha venido llamando movimientos de bodeo —realista con preocupaciones sociales— y de Florida —ultraístas con preocupaciones más esteticistas y formales” (pp. 13-14). Resumiendo, se podría decir que el bodeo privilegiaba lo popular, mientras que la de Florida se adhiere a un patrón más elitista en cuanto al quehacer literario.

LAURA ESQUIVEL (1950)

ÉTICA Y ESTÉTICA DEL FUEGO

ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ
PIEM, El Colegio de México, UAM-I

Tita, la protagonista de la novela de Laura Esquivel *Como agua para chocolate*,¹ pertenece a las mujeres-víctimas del sistema sexista patriarcal que fundamenta la institución familiar en la represión de la sexualidad femenina. Helena Araujo, escritora y crítica literaria feminista de origen colombiano, dice: “La interpretación metafórica de los signos hace del cuerpo femenino un lugar privilegiado para la crueldad.”² Tita, evidentemente, se rebela a esta crueldad. En *Como agua para chocolate* se representa un orden social que se sustenta en la expropiación de los cuerpos de las mujeres (institucionalización). La condición misma de la reproducción del orden patriarcal de la sociedad es dicha expropiación, la cual, para el buen funcionamiento del sistema, exige el consenso de la víctima. Así, el cuerpo femenino se transforma en lugar privilegiado de la normatividad patriarcal que condena y controla la sexualidad de las mujeres: madres, hijas, hermanas. Ese control garantiza el mantenimiento del sistema mediante leyes y normas cuyo cumplimiento se delegan en la madre, en función de guardiana del derecho paterno instaurado después de la supresión del materno. El nombre de la madre desaparece bajo la inscripción reiterada del nombre del padre para constituir la familia tradicional de origen patriarcal.

Tita, sin embargo, como personaje femenino se liberará del yugo de la tradición y repudiará el rol femenino y materno dentro

¹ México, Planeta, 1989. Las citas que haré en este trabajo pertenecen a esta primera edición e irán seguidas de la página entre paréntesis.

² *La Scherezada criolla*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989, p. 30.

de ese orden. Por lo tanto, no se aviene a la victimización ni acepta la cadena familiar determinista. El personaje, modalizado a la manera del cuento folclórico, se configura como una Cenicienta presa en el sadismo de la autoridad inquisitorial materna.³ Y, como en el caso de la Cenicienta, triunfa el amor y la bondad por sobre todos los obstáculos: íntimos y externos. Este triunfo satisface, sin duda, la fantasía optimista de los lectores y tiene que ver mucho con la gran aceptación de esta novela. *Como agua para chocolate*, evidentemente, produce placer.

Para quienes nos hemos ocupado de seguir la evolución de la narrativa mexicana escrita por mujeres, esta novela sensual y gozosa no se da en el vacío. Desde 1931, con *Cartucho*, Nellie Campobello mostró la originalidad de la perspectiva femenina en la novela mexicana. La crítica de entonces, eminentemente masculina, no pudo comprender la tensión creadora de sentido entre una femenina máquina de coser —símbolo de vida— y la masculina máquina de guerra —símbolo de destrucción.⁴

Entre Campobello y Esquivel, muchas narradoras mexicanas llenaron con su escritura el abismo que existía entre las voces

³ Aunque en el caso de Cenicienta la autoridad materna se desplaza a la madrastra —figura en la que se disocian los aspectos hostiles de la verdadera madre que, así, puede permanecer idealizada—, y en *Como agua para chocolate* la crueldad de la madre es directa, no deja de resultar obvia la caracterización del comportamiento de Mamá Elena respecto a Tita en términos de madrastra-bruja. No obstante, Mamá Elena posee otro rostro: el de la mujer apasionada, enamorada, que Tita descubre y recupera. Además de la tradición que decreta la soltería de la hija menor para que permanezca al cuidado de la madre, en la novela se marca con precisión y sutileza el motivo que puede tener Mamá Elena para rechazar a Tita en contraste con Rosaura —hija primera— y Gertrudis —hija del amor adúltero—, pues Tita nace después de la pasión vivida de Mamá Elena y como producto de las relaciones matrimoniales ya desgastadas con el esposo legítimo repudiado. Tita no es hija del entusiasmo primero ni del amor, sino del desamor y la frustración. Un hecho interesante en la caracterización de las hermanas es la de Gertrudis, ya que como hija del amor a pesar de lo ilícito, es la mujer cuya sensualidad está más afirmada desde el principio del texto. Por otra parte, en ella recae la representación liberadora de la represión sexual histórica de las mujeres de manera inmediata, así como la transformación del papel femenino tradicional en su opuesto: autoridad militar.

⁴ Véase en este mismo libro Kemy Oyarzún, “Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*”.

literarias masculinas y las femeninas. Estas escritoras aportaron, de diversas maneras, las significaciones que contradicen los absolutos autoritarios de la igual a sí misma razón patriarcal y la forzaron al diálogo. En ese transcurso, se han venido desarrollando también una ética y una estética de carácter femenino.

Lo que resalta en el caso de Tita como personaje femenino, es su lucha clara y activa por conquistar y realizar su capacidad de placer y autodeterminación. En lo general, la mayoría de las mujeres-personajes construidas por la pluma femenina, de una u otra forma, no habían hecho estallar las estructuras de opresión patriarcales que las prescribían como seres subordinados.⁵ Considerando entre otros los antecedentes de Jesusa Palancares, la protagonista de *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska; y de Ausencia Bautista en *De Ausencia* (1976), de María Luisa Mendoza, no es sino hasta la década del ochenta que asistimos al nacimiento de cuatro protagonistas que, en distintos grados, se asumen como sujetos autónomos con la afirmación de una integridad humana diferente, compleja en sí misma, y no como segundo sexo o sexo “otro”, el continente negro de Freud negativo del masculino y definido como carencia. Estas protagonistas no son las únicas,

⁵ Tita, finalmente, no se queda a medio camino: supera la frustración amorosa y sexual, se asume dueña de su cuerpo y alcanza el placer con el hombre elegido. Establece, además, la cocina como un arte y como un poder. Alimentar es también comunicar y revela la enorme carga de erotismo que existe en esta “comunicación” con el *otro* capaz de burlar las políticas sexuales represivas. Las diversas formas de realización erótica en las prácticas cotidianas, suponen una “felicidad” subversiva que burla el control. Asimismo, la consecución del “amor feliz”, aunque sólo sea mediante un final relativamente feliz, suscita sospechas sobre el estatuto literario de esta obra. Muchos críticos se expresan de ella en términos de melodrama, folletín, literatura de masas o comercial, lo cual discutiré brevemente hacia el final del trabajo. Por otra parte, abundando en la carga afirmativa de la sexualidad y la autodeterminación femeninas que posee el personaje de Tita, subrayo que ella opta por el “objeto del deseo” (Pedro) y no por el “ideal” masculino en su óptima versión (Dr. Brown) que el orden social aplaudiría. Evidentemente, en el texto triunfa el principio del placer por sobre el principio de realidad a la manera de un “debe ser” legítimo. Las concesiones a la realidad —merecimiento por pase de pruebas, brevedad de la plenitud— no anulan la realización del placer. Esto es lo que de alguna manera le confiere a la novela su aura de cuento de hadas en relación con el elemento de lo maravilloso.

claro está, pero las elijo por razones que explico en otro trabajo.⁶ Ellas son: Susana, de *Pánico o peligro* (1983), de María Luisa Puga; Catalina, de *Arráncame la vida* (1985), de Ángeles Mastretta; Mariana de *“La Flor de Lis”* (1988), de Elena Poniatowska; y ahora, Josefina de la Garza, Tita, de *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel.

Lo que deseo destacar es que aun con muchas diferencias entre ellas, varias generaciones de escritoras mexicanas han venido abriendo brecha para la representación y expresión de una feminidad y también, en algunos casos de un feminismo *no* vergonzante, aportando al diálogo artístico voces e imágenes genuinas de mujeres y no estereotipos impuestos por un gran aparato cultural e ideológico del cual, secularmente, la mujer ha estado excluida. Pero es necesario señalar que si en Susana se aprecia una subjetividad plena, también existe la evasión —aunque creativa— del aislamiento y la soledad; que si en Catalina bulle la vitalidad y el voluntarismo, éstos son quebrados por su ignorancia y la falta de un contacto lúcido con la realidad; y que si en Mariana se logra el crecimiento y la adultez, sus consecuencias son todavía el duelo y la tristeza por un orden perdido. Todas ellas, ya subjetividades individuales y sociales desarrolladas, están aún a medio camino entre la frustración y la plenitud sexual e intelectual de su ser femenino, y expresan ese estado de pasaje un tanto indeterminado que perfila lo que denomino, tomando el término de la crítica literaria feminista de Sigrid Weigel, una ética y una estética femenina del ya no (subordinada) todavía no (autónoma).⁷ En Tita, sin embargo, se caracteriza afirmativa y vitalmente una percepción sensorial, una imaginación y un erotismo femeninos, y se instala una conciencia individual e histórica que se abre paso por entre la represión y sus desafortunadas circunstancias para organizar su experiencia, como mujer, dentro de lo que ahora denomino una ética y una estética del fuego. No obstante, ese *ya no-todavía no* de

⁶ Aralia López González, “Narradoras mexicanas: utopía creativa y acción”, en *Literatura Mexicana*, II, 1, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1991, pp. 89-107.

⁷ Sigrid Weigel, “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista alemana*, Barcelona, Icaria, 1986, pp. 69-98.

la experiencia femenina vigente en nuestra estructura epocal no ha desaparecido tampoco, como lo trataré más adelante.

La ética y la estética del fuego suponen, como visión dominante de la vida humana, consolidar y preservar todo lo que nutre, alumbrá y calienta la existencia, en contra de todo aquello que la debilita, la ennegrece o la congela. El fuego es un símbolo vital que alude a la sexualidad y al erotismo como principios gozosos del desarrollo humano. Tiene que ver con el amor, tanto el físico como el espiritual, con la inteligencia, con lo regenerador. Es, pues, el principio que enciende la vida en contraste con el que la apaga. En la cocina de Nacha y de Tita, en el laboratorio de Luz del amanecer y del Dr. Brown, y en la cama de amor de Tita y de Pedro, el fuego —pulsión erótica que corre por el texto— transforma lo crudo en alimento, el fósforo en escritura, la pasión y el placer sexuales en purificadores del tenebroso cuarto negro de Mamá Elena. Tita, como personaje, encarna el poder femenino liberado y liberador que al operar el fuego —pulsión erótica— como elemento noble de vida, lo ofrece a las mujeres nuevas desmitificando los mecanismos ancestrales e irracionales de poder. Trataré de mostrar algunos aspectos de la novela que revelan el proceso de creación de Tita como subjetividad femenina íntegra en Piedras Negras, México, entre los años de 1910 y 1933, aproximadamente: y aunque no lo abordaré ahora, no quiero dejar de señalar que no es gratuita la coincidencia del año en que estalla la Revolución mexicana con el inicio del desarrollo de la conciencia histórica de la protagonista.

Conformarse en un sistema autoritario implica deshumanizarse. El autoritarismo atávico, no pasado por la reflexión crítica, se concretiza textualmente en el personaje de Mamá Elena, la que “tratándose de partir, dismantelar, desmembrar, desolar, destetar, desjarretar, desbaratar o desmadrar”, es una maestra (pp. 100-101). Mamá Elena es la antítesis de lo maternal amoroso y nutricional de Nacha, Luz del amanecer o de Tita. Representa la maternidad pero como institución dentro del orden fálico represivo de la familia patriarcal, que ha venido siendo también una de las tradicionales estructuras de opresión de la mujer; pertenece a la estirpe de mujeres castradas o castradoras que reproducen los patrones de dominación de los cuales ella misma es una víctima, transmitiendo al margen de la Historia la noción de lo femenino como una esencia

inmodificable. Frente a estos patrones dominantes de subordinación y dependencia, Tita se afirma como una mujer trasgresora y se hace cargo de su propio hacerse.

Sin embargo, Mamá Elena tampoco es únicamente un tipo. Su rigidez encubre otra historia de ella misma, la de una mujer enamorada que también realiza su deseo amoroso aunque culpable. Realización vergonzosa que debe permanecer oculta, pero que recuerda con nostalgia. El amor del cual nace Gertrudis, evidencia la breve liberación de su sexualidad femenina y la apropiación y disfrute de su cuerpo. La madre es, pues, también un *sujeto* con género, una mujer que asume su deseo. Éste es el aspecto de la madre que la humaniza y que Tita recupera como parte de su propia identidad. Así, la repara en su carácter de sujeto de deseo. En este sentido, Tita pertenece a los personajes femeninos que sin lo extremo de la Yocasta de Angelina Muñiz en el cuento “Yocasta confiesa”,⁸ denuncian la supresión del deseo femenino, desvelan el asesinato primigenio de la madre —y no el del padre de acuerdo con Freud— como condición de existencia de la civilización occidental y patriarcal. Por ello, en cierta forma, estas autoras desentierran la arcaica ley de la madre anterior a la ley del padre, para ventilar la milenaria historia del sacrificio del derecho materno, del derecho de la mujer a la autodeterminación sobre su cuerpo, su sexualidad y sus hijos, antes de que el *tabú* civilizatorio patriarcal decretara la prohibición del deseo femenino.

Desde el primer capítulo de la novela se empieza a elaborar el conflicto básico que problematiza la personalidad de la mujer no sólo de principios de siglo, sino actualmente, y que consiste en la contradicción, tanto interna como externa, entre necesidades y valores tradicionales y nuevas necesidades y valores de carácter trasgresor. Dicha tensión es la que genera esa ética y estética femeninas figuradas textualmente como un *ya no-todavía no* y que la narradora logra superar en muchos aspectos. El estallido de este conflicto se manifiesta en la novela como una especie de crisis psicótica, pero también vital, que da paso a la evolución de Tita-niña a Tita-adulta; crisis en la cual se gestan las nuevas formas de

⁸ Véase en este mismo libro Aralia López González, “Reinterpretación de mujeres míticas”.

desarrollo para la protagonista y las generaciones venideras: su sobrina Esperanza y la hija de ésta, la narradora en la ficción. No es gratuito el detalle de que Tita y Esperanza sean producto de nacimientos prematuros, lo que es una manera de significar que para ambas, históricamente, todavía está llena de dificultades la plena realización de su ser femenino. Si Esperanza ya logra en una dimensión reproductiva un matrimonio y una maternidad felices, su hija, como narradora, convertirá las limitaciones de sus predecesoras en productividad creativa, en literatura. Tal y como lo ha hecho, seguramente, la escritora real.

La conciencia crítica de la protagonista nace en los inicios del texto cuando cuestiona lo arcaico, pero aún vigente, de una convención tradicional que le prohíbe casarse como hija menor, porque es la que debe permanecer al lado de la madre para cuidarla en su vejez. Enjuiciando lo que aparece como ley natural, Tita se inserta en una temporalidad histórica que es el elemento constitutivo de una nueva subjetividad femenina. Esto impulsa su evolución desde un estado infantil hacia el desarrollo de una personalidad adulta, y rechazando una moral de subordinación instauro el espacio de la lucidez. En la novela esto ocurre cuando Tita se rebela contra la madre en el capítulo V: “¡Mire lo que hago con sus órdenes! ¡Ya me cansé de obedecerla!” (p. 102). En este momento Tita pone en crisis el canon de la feminidad tradicional y se transforma en trasgresora, lo que funciona como acto constitutivo de su subjetividad a pesar de que vaya seguido de esa especie de castigo y locura que es la desolación en el palomar; crisis que es la marca del dolor y el miedo que precede a todo cambio trascendente tanto en la vida individual como social.

Es importante mencionar que Tita no posee modelos a seguir de mujeres trasgresoras o liberadoras; sólo Gertrudis, pero ésta como modelo es todavía incierta y muy inmediata. Por otra parte, Nacha, la cocinera-madre ancestral y amorosa, conservadora del pasado prehispánico, ha sucumbido a las estructuras de subordinación. Tita sólo tendrá que construir una nueva forma de feminidad para sí misma. Su transformación, expresada como proceso, continúa cuando se desplaza a la casa del Dr. Brown por cuya mediación, implícita en el apellido, actúa benéficamente otro “moreno” ancestro femenino: la kikapú Luz del amanecer, la abuela indígena y

médica tradicional, precientífica, del ya científico médico Brown, representación masculina que como acierto literario conjuga los atributos de ternura y razón disociados en los estereotipos viriles de la ideología sexista.

En la elaboración narrativa se parte de los estereotipos y lugares comunes de esta ideología, pero se transforman en individualidades y valores diferentes. Tita, la Cenicienta, impugna el orden establecido; Gertrudis, la prostituta, goza sexualmente y se convierte en una justiciera revolucionaria; los hombres no son tan poderosos ni tan machos. De la misma manera, mediante la representación de la cadena genealógica y generacional, se enfatiza la idea de continuidad y proceso, y se rescatan, resignificándolos, los valores tradicionales de la mujer que opera el fuego para preparar alimentos y medicinas. Esto se aprecia en la misma articulación de la obra con base en el dinamismo intertextual que se vale de recetas de cocina, remedios caseros y productos químicos artesanales. El espacio privado y cotidiano, preestético y precientífico de la cocina, taller productivo de la mujer, fundamenta ese otro espacio público y trascendente que ha sido hasta ahora la institución predominantemente masculina del arte y la ciencia. La narradora insiste en reivindicar los espacios femeninos mostrándolos como los fundamentos, *olvidados o reprimidos*, de la misma cultura que prestigiamos.

A través de Nacha y Luz del amanecer, se recupera la tradición femenina en su valor positivo; se asegura la continuidad que garantiza la relativa consistencia de la identidad femenina en lo que tiene de generativa y creadora. En cuanto al tratamiento del espacio femenino, privado y cotidiano, vinculado con la reproducción, la narradora lo liga con lo público y trascendente de la producción creadora, borrando así la clásica división patriarcal entre lo público y lo privado, la producción y la reproducción. Ésta es una de las formas, que se aprecia en la novela, de contradecir y superar la ideología patriarcal sexista.

Pero, como en los cuentos folclóricos, Tita tendrá que pasar otra prueba para ganar su liberación. Cuando asume su sexualidad, aparece el fantasma de Mamá Elena para culparla; por eso, como castigo, cree estar embarazada. Tita nuevamente tendrá que confirmarse como mujer trasgresora y rebelarse contra el orden

represivo de la madre, estereotipo de mujer castrada y castradora. En el capítulo X la narradora dice: “Tita pronunció las palabras mágicas para hacer desaparecer a Mamá Elena para siempre” (p. 200). Esas palabras son: “¡Me creo lo que soy! Una persona que tiene todo el derecho a vivir la vida como mejor le plazca. Déjeme de una vez por todas, ¡ya no la soporto! Es más, ¡la odio, siempre la odié!” (*loc. cit.*).

Sólo entonces fluirá su menstruación, y es bueno señalar que esta sangre menstrual representada literariamente en forma directa, ha sido poco frecuente en la narrativa mexicana escrita por mujeres. En este momento textual, Tita se hace cargo de su sexualidad y de su derecho al placer al margen de otra institución patriarcal: la del matrimonio. Reconoce así otro tipo de racionalidad que opera por medio de la libertad y la gratificación en contraste con la frustración, también la locura y la muerte, que genera la racionalidad represiva estatuida en nombre del padre —mediana en la novela por la función materna— en la familia tradicional.

Questionando el autoritarismo ancestral, la protagonista libera su capacidad para crear un espacio lúcido y autónomo de conocimiento donde pensarse a sí misma. Ese espacio psicológico se corresponde físicamente con la casa de Brown, fuera de México; una especie de tierra de nadie para Tita que sugiere el tópico del viaje iniciático por medio del cual, pasando primero por la trasgresión, la mujer-objeto se convierte y desarrolla en conciencia “para sí” y “para nosotras”, estableciendo la solidaridad entre las mujeres. El mutismo de Tita en este pasaje significa la desorientación propia del cambio, la pérdida antes del encuentro con la propia humanidad. En ese mutismo se reconoce también el silencio atávico del género femenino, roto por la protagonista cuando se escribe y se inscribe en la pared como un “no quiero”, ejercicio de un yo capaz de decisión y resistencia.

La construcción de esta novela, desde el título, se fundamenta discursivamente en la utilización de los elementos colectivos y orales del habla popular, marginales al poder cultural hegemónico. Lo popular se refuerza con la formalización folletinesca y los recursos fantásticos identificados con el relato folclórico, formas asociadas en muchos sentidos a la caracterización tradicional de lo femenino. Si todo esto se relaciona con la organización textual a

partir de recetas que reelaboradas literariamente conducen el tejido de los acontecimientos; y si, por tanto, se aprecia la recreación artística de los espacios y las prácticas cotidianas de la reproducción, no cabe duda que Laura Esquivel al tematizar y realizar lo femenino en el texto también lograr revalorarlo y feminizar la práctica literaria. La recreación de todos estos elementos y recursos marginales y devaluados, coincide según muchos críticos con lo que actualmente se identifica como estética de la posmodernidad.

La autora, haciendo visible lo que siempre ha sido invisible, legitima artísticamente la experiencia femenina de carácter reproductivo revelándola como creativa. Esta novela, que sorprende por su frescura y originalidad, también sorprende por su condición epifánica. En ella emerge una inédita representación de la mujer como ser gozoso, creativo y pleno. Además, y lo que no es menos importante, supera la guerra entre sexos dinamizando el sentido de la noción de identidad genérica. Al diluir la rígida frontera entre lo femenino y lo masculino, transforma los vínculos de servidumbre en vínculos de solidaridad, placer y significados compartidos. Asimismo, resulta notable en esta obra el logro de la productiva combinación entre la capacidad artística, la autoconciencia femenina y una actitud no sexista.

Me parece importante recordar que la imaginación romántica folletinesca —en otro sentido también las producciones místicas— eludían la realidad para cumplir las fantasías o los propósitos ideales. Esquivando la actitud realista, Esquivel propone una visión gozosa, quizás ingenua, de la vida. De esta manera afirma el valor de la imaginación; y bien sabemos que por sobre los demás valores, la obra literaria fundamenta su derecho de existencia en la indeterminación propia de la facultad imaginativa. La original combinación de lo viejo y lo nuevo en cuanto a géneros, técnicas y contenidos, es un acierto de la imaginación literaria de Laura Esquivel.

Por otra parte, en varios momentos la autora implícita rompe el tratamiento tradicional del personaje folletinesco, haciendo evolucionar a la protagonista. Tita desafía a la autoridad materna y a las costumbres convencionales; se entrega a Pedro y también rompe el argumento tradicional interrumpiendo el final predecible, pues rechaza el matrimonio con el Dr. Brown, aunque lo concilie en el matrimonio de su hijo con la sobrina. Ya sin obstáculos

los que se opongan a la unión, sobreviene la muerte de los amantes y el impresionante incendio. Las muertes y el incendio operan simbólicamente y, en mi opinión, tienen dos posibles lecturas. Una, alude a la realidad cultural y psíquica que demuestra la imposibilidad del goce y la fusión total permanentes, como lo desea la fuerza de la pulsión amorosa en la imaginación y en el inconsciente, ya que la pérdida del control y de la individualidad de cada uno de los amantes conduciría a la destrucción del principio de realidad que demanda la socialización y la cultura. Por tanto, también conduciría a la muerte, psíquica, física y moral en lo personal y en lo colectivo. Se trata del reconocimiento *realista* de la perenne lucha entre el individuo y la sociedad, la naturaleza y la cultura, las pulsiones y la necesidad de organizarlas al servicio de la sobrevivencia de la especie misma.

La otra, alude a la asunción del *ya no-todavía no* que he mencionado como propio de la perspectiva femenina existencial y literaria en la contemporaneidad. Perspectiva congruente con el hecho del nacimiento prematuro de Tita, marca significativa de la caracterización textual de la protagonista, y de su anticipación a la transformación cultural que en 1910 se inició con la Revolución mexicana. De esta forma, se destacan las limitaciones históricas que todavía impiden la plena realización de la mujer en la sociedad y la condición pionera de Tita. Por otra parte, puede aludir también a la conflictiva conciliación de las diferencias eróticas del hombre y de la mujer para la óptima y duradera satisfacción de la pasión amorosa en la pareja establecida. Muchas veces se ha dicho que la institucionalización del amor lo condena a extinguirse. Si Romeo y Julieta se hubieran casado, dicen, no serían modelos occidentales del amor. El erotismo en Occidente supone casi siempre una trasgresión o una catástrofe. De todos modos, en esta novela la trasgresión de la mujer se convierte en derecho, y la sensualidad y el placer femeninos se legitiman a pesar de las limitaciones. Ésta es su novedad.

Desde mi perspectiva feminista esta obra es importante literariamente pero, tal como lo advertí en la nota 5, es una obra polémica porque plantea un cuestionamiento no sólo de los géneros literarios, sino del estatuto de la literatura a finales del siglo xx. Los paradigmas tradicionales de la teoría y la crítica litera-

rias ya resultan estrechos para definir lo que es o no es obra de arte. El debate sobre la “gran” o no “gran” literatura, la subliteratura, la literatura comercial o de masas, etc., resulta inminente y también escabroso. Es necesaria la elaboración de nuevos paradigmas para dar cuenta de la emergencia de obras diversas o anticonónicas que, en México, han aparecido desde la novela de la “Onda” en los sesenta, hasta lo que hoy es la novela suburbana, *gay* o testimonial. Piénsese en textos como *Noche de califas* (1982) de Armando Ramírez, *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata, o *Melodrama/De pétalos perennes* (1987) del mismo autor, o *Amora* (1989) de Rosamaría Roffiel; e inclusive en la acumulación de novelas escritas por mujeres en la década de los ochenta a las que muchos críticos observan con recelo. En estas últimas se consigna también *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta, que al igual que *Como agua para chocolate* fue un éxito de venta. La crítica, tanto para una como para otra, ha sido burlona o en la mejor de las ocasiones cautelosa. Creo que en ambos casos se trata de obras que nos plantean problemas y que han sido evadidas, irresponsablemente a mi juicio, despachándolas con la etiqueta de literatura comercial o de masas. Este “despachamiento” no toma en cuenta el fenómeno social que impulsa la emergencia de estas obras; no indaga, en función del proceso histórico, el ineludible hecho de la transformación de los paradigmas crítico-literarios; no enfrenta el agotamiento de las formas de clasificación y de los métodos de interpretación.

Es evidente que la presencia de los medios masivos de comunicación y de la sociedad de consumo ponen en crisis los conceptos convencionales para pensar la realidad y, por supuesto también, la literatura y sus criterios estéticos. No vale, pues, ignorar esta problemática realidad refugiándonos en una posición pasivamente abstracta e intocable. Las nuevas formas de hacer literatura están influidas por los recursos de la cultura de masas y alteran sus modos de expresión y contenido. No creo que *Arráncame la vida* y *Como agua para chocolate* sean literatura de masas en los términos peyorativos que esto implica. En todo caso, es necesario precisar lo que se entiende por esto y trazar sus perfiles.

En esta novela existen rasgos que problematizan su asignación como literatura de masas. Los personajes resultan complejos aun-

que estén tratados sin rebuscamiento; entre ellos se establece un diálogo que supone intercambio de diversas posiciones e individualidades. En cuanto al amor romántico que satisface el deseo de fusión y de felicidad permanente con el ser amado, tal y como lo maneja la cultura de masas, el desenlace narrativo lo descalifica. Además, Pedro no es el estereotipo masculino de fuerza y de éxito que han propuesto Hollywood y Corín Tellado. Creo, además, que sería muy necesario hacer una distinción clara entre los términos *consumo masivo* y *comercial* aplicados al producto literario, pues no son equivalentes. El éxito de ventas se confunde pues, automáticamente, con la subliteratura y se ignora, sin embargo, el tema más complejo de la comunicación o recepción literarias. En su momento, un éxito de recepción e incluso de ventas fue también *Cien años de soledad*, de un escritor de la magnitud e indudable complejidad como lo es García Márquez. Quizás, lo que sería conveniente es elaborar análisis textuales para redefinir la problemática de los géneros literarios a la luz de los fenómenos culturales de la actualidad, a la luz de las nuevas formas de teoría y crítica literarias tales como los planteamientos deconstructivos o de la recepción, asumiendo la obra desde la óptica del proceso social de comunicación. No estamos en un momento de la historia en el que sea posible ubicarse en zona de seguridad “universal” alguna. Tampoco es posible fingir “tranquilidad de espíritu” frente al diverso panorama de la literatura que nos enfrenta con su condición histórica y destruye, en gran parte, su fantasiosa autonomía.

Como agua para chocolate, hasta ahora, ha tenido una respuesta crítica enormemente prejuiciada o enormemente complacida; ninguna de las dos posiciones resultan analíticas. Sólo he querido apuntar en este trabajo algunos aspectos que resultan importantes para llegar a una valoración más precisa de la obra. Por otra parte creo, personalmente, que sin la herramienta feminista de la crítica literaria no es posible pensar cabalmente los aciertos de esta novela. Y entiendo aquí “feminismo” como una aproximación crítica que utiliza diversos elementos teóricos y metodológicos a partir, como único elemento común, del reconocimiento de la ideología sexista en sus variadas manifestaciones y grados en cuanto a un orden que organiza las relaciones sociales. Por otra parte, es bueno subrayar que la práctica estética —y si llega a muchos, mejor—,

es justamente una forma de enfrentarse a la sociedad tecnológica y de consumo que establece la homogenización y neutraliza el ejercicio individual y colectivo del pensamiento crítico. Lo que *Como agua para chocolate* moviliza es algo que necesitamos profundamente: la pulsión de vida; pulsión en lucha constante con la pulsión de muerte tanto en el espacio de la intimidad como en el social, sin ignorar a ninguna de las dos ni tampoco sus contradicciones, puesto que ambas son constitutivas de la subjetividad de acuerdo con el orden simbólico y social que las condiciona y las regula.

En esta novela, el énfasis en el placer —en el fuego: comida (también sustitución de la realización sexual inmediata) y consecución del encuentro amoroso feliz a pesar de la espera, o por eso mismo— actúa como expresión de la eterna lucha contra la represión. Entusiasma, sin duda, que las exigencias del principio del placer triunfen sobre las del principio de la realidad en una organización social deshumanizada, en la cual Eros padece la dominación de una civilización tanática como lo previó Herbert Marcuse. Entusiasma que el placer domine, aunque sea en la imaginación literaria. Las historias de amor y mucho más las de “amor feliz” no son estimadas en Occidente, como lo reveló Denis de Rougemont. Por eso mismo legitimar el placer y la realización amorosa en una historia relativamente “blanca”, puede resultar subversivo.

Sin embargo, no descarto el hecho de que este elemento de lo *subversivo*, en su estricta medida para no atacar el *orden* en demasía, esté siendo en la actualidad inducido y controlado por las leyes del mercado editorial; pues los lectores y aun los lectores críticos desconocemos los entretelones de ese nuevo escenario donde se preparan las *recetas* de los libros que deben escribirse para tener éxito de venta. Pero las recetas, por muy perfectas que sean, difieren en sus resultados según la mano que las interpreta y ejecuta. Es decir, el sujeto recreador hace la diferencia entre la serie y la excepción.

De cualquier manera, la fuerza sensual que se desprende de esta novela no es poca virtud. Su desmesurado éxito *mundial* nos está advirtiendo sobre “algo” que debe analizarse. Tal vez vaya siendo necesario que pensemos en la imaginación amorosa como en un

recurso de *sobrevivencia psíquica* frente a la creciente ola criminal contra las ilusiones y las esperanzas, de cualquier clase que éstas sean. En *Como agua para chocolate* la perspectiva femenina de la narradora —tradicional y nueva al mismo tiempo— configura otras formas de realidad que apuntan hacia una cultura menos represiva.

Lo dicho anteriormente me parece que es una buena razón para explicar el gran éxito de recepción de esta novela. Sin embargo, como lo mencioné antes, no descarto que en la actualidad las posibilidades del éxito de recepción estén siendo “fríamente calculadas” por esos nuevos y anónimos rostros del poder que formulan las leyes del mercado y los nuevos cánones literarios. De ser así, las referencias tradicionales dejarían de ser orientadoras. Vale la pena averiguarlo para prever, en lo posible, el destino de la literatura de la nueva era de la cultura mundializada a instancias de los también mundiales mercados.

ETHEL KRAUZE (1954)

LA MIRADA DESNUDA, VISIÓN DE MUJER

BRIANDA DOMEQ

...las mujeres aman y trabajan y comen y duermen y pelean y vienen y van habitando el mismo pedazo de tierra que habitan los hombres, no otro mundo [...] El pedazo de tierra donde mujeres y hombres, al mismo tiempo, cordiales enemigos, han trezado el laberinto en que anda tropezando la condición humana.¹

La narrativa de Ethel Krauze provoca reacciones encontradas y, por lo tanto, suele ser ignorada por la crítica. Eso duele. Si de algo peca esta autora es de honestidad y la honestidad es un pecado del cual requerimos a gritos la humanidad. El problema con la honestidad es que provoca dolor ahí donde tenemos la herida que prefiriéramos esconder: Ethel mira lo que muchos y muchas quisieran pasar por alto a la hora de cuestionar la existencia: las cobardías, las hipocresías, las debilidades, las vergüenzas. Y luego los personajes se quedan allí, atrapados en su desnudez, sumidos en el nimio y doloroso quehacer cotidiano, en la ambigüedad nuestra de cada día, a la merced de las mezquindades, contradicciones y absurdos de la vida.

Con una mirada de bisturí —incisiva, poética, mordaz, agresiva, erótica, aguda—, Ethel busca ver y contar desde todos los ángulos una sola historia, la historia de una mujer, cualquier mujer, todas las mujeres en una obra narrativa que incluye dos libros de cuentos y una novela.² Es una visión sin adjetivos, “desde el perfil de la

¹ Ethel Krauze, *Intermedio para mujeres*, México, Océano, 1982, Cuarta de forros. En adelante, los cuentos de este libro se identificarán con la letra *I*.

² Actualmente, la autora cuenta con dos novelas más publicadas que no se consideran dentro de este análisis: *Infinita*, México, Joaquín Mortiz, 1992; y *Mujeres en Nueva York*, México, Grijalbo, 1993.

mujer”, una mirada que penetra allí “donde la mujer [es] de veras ella misma”.

Para esta visión, la autora emplea una escritura “caleidoscópica”. Busca ver y contar desde múltiples estructuras y voces narrativas, combinando narración directa con técnicas cinematográficas o acotaciones teatrales: mezcla las tres voces narrativas, alterna diálogos y monólogos con un narrador implícito: varía los puntos de vista, cede la voz a diferentes personajes e inclusive a medios masivos de información. A pesar de esta fragmentación, la prosa es ágil, los diálogos y monólogos fluyen con la naturalidad de la literatura oral y Krauze no escatima el humor aunque éste siempre perturba, sacude y duele.

Esta rica diversidad de personajes, historias y técnicas no distrae de la unidad fundamental de la obra, sino que al contrario le presta una profundidad que sólo se aprecia en la visión total y que arroja al final la imagen de una mujer dolorosamente humana, absurda y trágica, cruel y tierna: una visión completa de su fragmentación inevitable dentro de la sociedad patriarcal, y de su no siempre fructuosa búsqueda de una plenitud esquivada.

EN BUSCA DE LA MADRE: INFANCIA Y PUBERTAD

La visión de la infancia está en dos relatos (“Niñas de cuento”, en *El lunes te amaré*, y “El domingo y los otros días”, en *Intermedio para mujeres*) y la de la pubertad en uno (“¡Ah... el mar, el mar!”, en *Intermedio...*). Los tres cuentos parten de una misma estructura familiar de padre, madre, hermano mayor o compañero de escuela, hermanita y nana (María), y arrojan una progresiva complicación de voz narrativa y punto de vista de acuerdo con la edad de la protagonista-narradora quien, desde la primera persona, recrea la visión del mundo infantil. Directa e inmediata en el primer cuento, la voz narrativa se va complicando a medida que la narradora empalma a su propia voz, discursos secundarios que la niña traduce a su propio entender y que sirven para crear, en gran medida, el humor que contrasta con la angustia, frustración y violencia de la historia vivida.

En “Niñas de cuento”,³ el despertar de la curiosidad sexual lleva a la narradora —de cinco años— y su amiga Sara Saab a alternar momentos de información con otros de experimentación. En la escuela, por ejemplo, se enteran que las “pes” son “para que vayan (*sic*) los hombres”. Al mismo tiempo, a la narradora, sus compañeros la identifican con las “pes”, o sea “las malas”, porque su disfraz de egipcia (“malísima porque les pegaba a los judíos”) lleva lentejuelas en la falda. Toda esta información, proporcionada en forma agresiva por los niños, lleva la garantía de Arón quién “sí sabe porque va en quinto”. Cuando la protagonista se entera de que “las pes son las putas”, se arranca las lentejuelas de la falda: “—¿Putas?, ¿las éstas son las putas?” (p. 55).

Esta información se combina con otra acerca de la casa de la esquina que, según la madre, “era una casa mala, porque iban muchos hombres” y de la que se aleja la narradora para “no pasar enfrente de los hombres”. En ambos casos la niña rechaza lo malo y lo peligroso. Pero dos hechos invierten el sentido de la lección. La madre se identifica con las “pes” al regañar a la protagonista por haber arrancado las lentejuelas y el padre entra a formar parte de “los hombres” cuando los de la esquina le ofrecen “casa, casita jefe” (p. 56).

En un intento por integrar esta información contradictoria, las niñas juegan a ser “las malas”. La protagonista será “la puta yo primero” porque tiene la falda: Sara Saab será “los hombres [que] vienen a buscarme y me abrazan y besan mucho” (p. 58). El chusco diálogo de telenovela (“—Dime que soy falsa como un desliz”, p. 59) produce la comicidad de la escena. Sin embargo, el erotismo se manifiesta porque Sara tiene que “hacer chis” justo cuando “empezaba lo bueno” y porque su madre la encuentra “sudando y coloradita”. A lo peligroso y malo se han agregado la excitación y el placer. En seguida, el camino del peligro al placer se recorre a la inversa. Del juego, las niñas pasan a la investigación: “Sara Saab me dijo que me iba a mirar con lupa, para ver si a mí también se me ven los huesos” (p. 59), actividad nuevamente interrumpida por las ganas de orinar, o sea, vuelve a presentarse el placer. De esta hambre

³ Ethel Krauze, *El lunes te amaré*, México, Océano, 1987, pp. 55-65. En adelante, los cuentos de este libro se identificarán con la letra E.

por saber (implícita), las niñas pasan al hambre real de la escena donde comen la torta (proporcionada por la nana, María) en la escuela (judía) “en *peisaj* iy en plena clase!”. El juego sexual secreto se relaciona con la trasgresión religiosa descubierta y castigada: “Dijo Isaac Sigal que por eso me pusieron de egipcia, porque yo era mala y ya no nos quiere hablar ni a Sara Saab ni a mí” (p. 60).

El compañero de la escuela no sólo relaciona el ser mala con no ser judía y ser “pe”, sino también profiere una amenaza física: “—Le voy a decir a mi hermano que te meta el pito.” La protagonista responde: “¡Que me lo meta!”, pero ante la nueva información se queda perpleja y pregunta: “¿Dónde?” Sara, quien ha visto fotos que tiene un primo, le aclara el misterio:

- ¡Se lo metía en los huesos!
- [...]
- ¡No cierto!
- ¡Sí, te lo juro que sí!
- ¿Y no gritaban? (p. 61)

Ahora, a la excitación y al placer se ha agregado la amenaza de daño físico y dolor. Para conjurar este nuevo peligro, las niñas juegan a meterse rollitos de papel “en la mera puertita de la paloma” y con ello regresan al principio de placer ya que los rollitos “se mojabán mucho” (p. 61).

El círculo se cierra cuando la narradora se entera, nuevamente por Arón, quien “ya fue”, que en la casa de la esquina “viven puras pes” (p. 63). Con esto, la amenaza es demasiado real y ella trata de neutralizar la información:

- No, no cierto, porque allí vive una señora que se llama La Malinche, me lo dijo María.
- Entonces por qué te dijeron que era mala, tú me dijistes.
- Ah, porque la casa es mala, pero la señora no, yo ya la vi, es güera y la pintan en el salón Orquídea [...], a mí también me pintan las uñas cuando lloro (p. 63).

Para evitar la identificación de mamá con la señora en el salón, y de papá con Aron metiéndoles el “pito” a las “pes” en la casa donde van “los hombres”, la protagonista evoca la palabra y la autoridad

de la nana (madre sustituta). “María sí sabe”; ella nombra —y por tanto conoce— a La Malinche, como nombra también a la virgen “Lupita [...] la mamá de Dios y por eso [...] más que Dios” (p. 56). En adelante, las niñas conjuran el peligro dedicándose a un juego legítimo de matrimonio entre lápices, pero éste resulta aburrido.

Al final del cuento, la autoridad (veracidad) de María se desmorona al ser ella misma disparadora de la violencia que ha estado latente en todo el relato (“se va a enojar mi papá” es una frase repetida). Al no poder la nana (María/Lupita) defender a las niñas del padre (figura de Dios) su capacidad de conjurar el peligro se anula. De nuevo, la trasgresión es religiosa. Como en el caso de la torta, también proporcionada por María, las niñas se han puesto los rosarios de la nana para jugar a ser mujeres y el padre se enfurece: “... mi papá nos pegó mucho [...] Lloramos las dos [...] María también lloró muchísimo. Ella más fuerte que todas porque dijo que era su culpa” (64).

Se vuelven a unir violencia con sexualidad cuando el padre, arrepentido por su agresividad, deja que las niñas se duerman en la misma cama:

Luego mi papá entró en mi cuarto y se acercó a la cama, se sentó, nos acarició los golpes, nos besó en la frente [...] Nos picaron los pechos de su barba. Estaban calientes y mojados.

Sara y yo nos abrazamos para dormir. Sudamos tanto que las pijamas se empaparon. Me dio un beso en el cuello y yo le di otro en la oreja. Sabía a sal, a dulce salado, a chamois de chile, pulpa de tamarindo. Me dolió la panza. Estaba muy oscuro. Sentí piquitos en la cara. Le chupé más la oreja. Sara se rió, cerró los ojos. Ya no se mueve. Mi papá ronca en su cuarto. Me da miedo que se duerman todos (p. 65).

La sensualidad (sudor), el sabor de lo mexicano (María, los antojitos, la torta), desemboca en el dolor (castigo) y en la oscuridad (confusión), pero ahora están presentes “los hombres” en los “piquitos” de la barba paterna.

Nótese que ambos castigos son por cuestiones religiosas (no sexuales) y por culpa de María. Esto introduce implícitamente el tema de lo masculino y lo femenino, el Dios Padre judío y la Madre de Dios, Lupita. Esta lección acerca de la disparidad del poder entre los sexos se suma a la de la sexualidad en donde también el

hombre es agresor y la mujer agredida. No es de extrañarse que la narradora expresa, al final del cuento, su miedo al abandono y a la soledad ante un ambiente tan amenazante y confuso.

En “El domingo y los otros días” (*I*) la protagonista tiene ocho años; en este cuento la relación con sus padres ocupa el primer plano. Lo sugerido en el cuento anterior —la violencia del padre y la ausencia afectiva de la madre— aquí se hace patente. El tema de la soledad infantil ante el abandono materno constituye el meollo del relato. El domingo, que se convierte en todos los domingos, sirve de trasfondo para las relaciones conflictivas de la familia.

La visión y la voz narrativa se han complicado, y aparece por primera vez cierta malicia de la narradora. El dilema, simbolizado por el globo, es entre ser grande (complacer a los padres) o seguir siendo pequeña (tener lo deseado): “Ya sé que soy grande para globo [...] pero ¿qué otra cosa?” (p. 119). La pregunta sugiere que la falta de estímulos para ser grande es parte del problema y de ello nos enteramos a través del cuento.

¿Qué significa para la protagonista ser grande? En el renglón de educación es claro que la de las niñas carece de interés para la madre con tal de que sean “buenas, bonitas e inteligentes para conseguir maridos honrados que [las] tengan bien colocadas”. La narradora, que sabe de colocar cortinas y coscorriones, se pregunta: “¿Dónde nos van a colocar?” En cambio, la educación del hijo varón es tema de varias discusiones entre los padres porque “un hombre estudia de verdad”. Ante esta disparidad la protagonista protesta para sí misma: “¿Y Betina y yo estudiamos de mentiras?” Asimismo, el desventajoso modelo femenino se concretiza en la madre que no ejerce su profesión por dedicarse al hogar. El padre, en cambio, sí trabaja y, por ende, el hermano puede estudiar porque “cuando sea grande [...] no va a tener que cuidar el hogar y los hijos” (p. 125).

La protagonista rechaza este modelo: “yo odio las piernas bonitas”; “cuando sea grande voy a odiar a los niños”; y “A mí no me gustan los maridos, me dan miedo”. Junto al reclamo de afecto (seguir siendo pequeña), hay el miedo a ser grande por la relación marido-coscorrón sugerido anteriormente y reforzado por la madre cuando les dice que deben “saber hacer algo en la vida, por si [les] tocan malos maridos” (p. 124).

De por sí dudoso, el premio por ser grande (conseguir marido) se vuelve más amenazante ante la figura agresiva del padre. A situaciones familiares comunes responde con violencia: “da un puñetazo en la mesa y rompe el vidrio, como todos los domingos grita” (p. 120), y cuando el hijo quiere llevar un foco a la escuela para el día de las madres, su reacción es tan irracional que termina alzándole “los puños a mi mamá” y golpeando la pared hasta sacarse sangre. El miedo que siente la protagonista por los maridos tiene su fundamento en la realidad que vive *el domingo y los demás días*:

Agregado a esto, el modelo que ofrece la madre es desventajoso y contradictorio. Aunque ella afirma “que el hogar y los hijos es un trabajo de mucho cuidado”, la niña no sabe “qué cuida mi mamá. Petra es la que lava y la que plancha, y barre todo [...] luego hace la comida. María nos baña [...] nos despacha a la escuela [...] nos lleva a las clases de baile y de pintura” (pp. 123-124).

El abandono afectivo de la madre se muestra en que duerme “hasta las doce del día” y “tarda una hora en arreglarse”; que los “sábados María nos lleva al mercado para que a mi mamá la peinen con tubos en el salón de belleza” y “los domingos, mientras duerme la siesta, María nos lleva a jugar al camellón”. Además, a esto la madre agrega la amenaza del abandono real porque ella “quiere trabajar cuando seamos grandes” (p. 124). De nuevo, ser grande es exponerse al peligro y la pérdida.

Además, la madre aparenta ser lo que no es. Ante el marido toma el papel de dadora (“cómprale el globo”), protectora (“deja que se lleve el foco”) o sacrificada (“tu padre se casó con el fútbol [...]pero] yo las sacaré a pasear”); pero la realidad muestra un desinterés rayano en el desamor. Durante el paseo, mientras habla con su propia madre deja a las hijas esperando en la calle; a lo largo del recorrido hacia el café permite que la hermana pequeña “se golpea cada vez que frena”; en el café se dedica a ignorarlas mientras charla con una amiga hasta que la protagonista echa mano de la violencia para llamar la atención: “le doy una patada a Betina en la espinilla. Betina se atraganta, escupe la cereza que venía masticando y se bate toda de lágrimas y mocos. Mi mamá nos manda a ver los juguetes. No la dejamos platicar en paz” (p. 121).

Es obvio que la protagonista recurre a la violencia porque así es como el padre acapara la atención de la madre: “Mi mamá dice

todos los domingos: Alberto, por favor, y clava la cabeza entre las manos” (p. 120); “No Alberto, por favor, isangre! Dios Mío [...] esto es demasiado” (p. 123). Al trocarse estas lamentaciones en inmediatas reconciliaciones, la protagonista aprende que la violencia es premiada, aunque ella termina vomitando amarillo porque no comprende como “se pusieron todos contentos” (p. 123).

El sufrimiento femenino se universaliza en las experiencias de las sirvientas. Petra llora desconsoladamente porque la abandonó el novio y María, según la protagonista, “es más grande y ya sabe, dice que ella ya sufrió” (p. 125). La violencia masculina se generaliza al decir la abuela que “así son los hombres” (p. 121).

Nada invita a la niña a querer ser grande y el simbolismo del globo cobra su significado. Cuando no se lo quieren comprar, ella emplea las tácticas del padre para conseguirlo: “Tengo que gritar, llorar mucho y patear.”

El dilema no tiene solución. Cuando le compran el globo (aceptan que sea pequeña), ella quiere comprobar que es grande y no deja que se lo amarren. El círculo se cierra: ser grande es perder el globo, la infancia y, por lo tanto, a la madre: “Lo veo subir y subir hasta que se hace un punto ya sin color, se me pierde en los ojos y ya no vuelve. Se fue al cielo. Todos los domingos se me escapa el globo” (p. 119).

De nuevo, como en el cuento anterior, es el padre y no la madre quien termina proporcionando el gesto cariñoso. Al ver que se le ha perdido el globo, le toma la mano y la consuela haciéndola sentir “muy chica, con mucha vergüenza” (p. 119).

La pérdida del globo se empalma con la pérdida del novio de Petra, o sea, con el abandono, y la protagonista sufre: “Ay mi globo, yo también voy a llorar. Se fue, y ya no vuelve”, y busca conjurar la amenaza, jugando a “subir con mi globo [...], globito, mi corazón que se me fue, viva mi desgracia yo también”. La fantasía en que ella vuela al encuentro del globo la deja “triste y [...] contenta” porque siempre se pierde algo: el globo cuando se escapa es un “punto sin color”; Petra vista desde la altura imaginada del globo es “un punto negro” (p. 125).

Al final del cuento, vuelven a empalmarse los dos motivos de abandono: Petra y el globo, y la protagonista pregunta a María si “nunca va a regresar”, sin aclarar a cuál de los dos se refiere.

En cuanto a lo masculino y lo femenino, la lección del primer cuento se repite y es clara: el poder reside del lado masculino; la agresividad del padre logra el objeto deseado (el amor de la madre); la pasividad femenina desemboca en la soledad y el sufrimiento. Se observa que dentro de los marcos patriarcales, las opciones femeninas son todas de signo negativo; ser grande es perder el globo-madre, ser abandonada como Petra, sufrir como María.

La protagonista de “¡Ah!... el mar, el mar” (*I*) está a caballo entre la niñez que va quedando atrás y la adolescencia que le espera en el futuro. La madre del cuento ha cumplido la amenaza de la anterior y trabaja fuera de la casa, por lo que se encuentra no sólo afectiva sino también físicamente alejada. Cuando la familia viaja al mar, ella queda en alcanzarla días más tarde.

La pubertad de la protagonista está simbolizada por el mar, o sea, la marea de confusión en que ella naufraga arremolinada por las sensaciones de Eros y Tánatos (“no sé que anhelado terror me inunda la paloma”, p. 142), y en el vuelo del columpio que a pesar de ser símbolo de la niñez, es lo que le permite ver el mundo de los adultos más allá “del muro del hotel”.

Mientras las niñas de los cuentos anteriores miraban a su alrededor, la protagonista de este cuento internaliza su mirada, contempla los efectos en sí misma de la mirada ajena y busca definirse dentro de la confusión del cambio. La voz narrativa se vuelve más confusa para corresponder al estado de ánimo de la joven (revolcada por el mar); aumenta la multiplicidad de discursos y su fragmentación; se introduce un fluir de conciencia que mezcla, en forma desordenada, recuerdos, sensaciones, pensamientos y angustias. El tiempo también se internaliza y pierde su orden cronológico. Un lenguaje casi poético se alterna con un habla secreta de palabras inventadas; frases incompletas, inconexas entre ellas, remedan la incoherencia de las emociones encontradas que amenazan —como las corrientes marinas— con ahogar a la protagonista. La familia es apenas una sombra, un ciego y sordo telón de fondo a la tormenta interna de la joven cuya conciencia de sí le merece, por primera vez, un nombre: Thelma.

Ante la ausencia de la madre, María ha pasado a ocupar su lugar no sólo ante la hija, sino también con el padre: “parece la mujer de la familia porque es la señora que está con el señor” (p.

145). Asimismo, se ha convertido en la figura deseada: “me enjabonas tú, tú me tientas los muslos, la cueva, el cuello, me encajas el jabón entre las piernas” (p. 141). Ella ha completado la educación sexual iniciada con Sara Saab: “El güero era su esposo [...] y ella sentía el golpe y el chorro caliente cuando él se lo metía” (p. 146). Sin embargo, el patrón de violencia y sufrimiento se ha mantenido ya que María había perseguido al Güero “para matarlo” y luego, llorado inconsolable su partida. Mas María ofrece la ventaja de ser coherente consigo misma y no corre a buscar la reconciliación como la madre en el cuento anterior. El lugar del hombre queda vacante y Thelma corre a ocuparlo: “cuéntame más de cuando quisiste matar al Güero, de cuando sentías su chorro, choclotita chula, yo te lo meto, no te apures” (p. 146).

Pero la cama de María llevaba el doble estigma de la prohibición paterna (el padre no quiere que duerma allí) y la amenaza de muerte que se une a los estímulos sensuales: “¿y si hay un niño muerto dentro del buró?” (p. 142).

De nuevo, Eros y Tánatos inextricablemente unidos en el columpio (símbolo de la relación ambigua con María) y en el del mar (el deseo de los “morenos morenos ojos de perro” que no sólo la miran, sino también la amenazan: “¿te la mamó mi vida, tu papayita, tus meloncitos?” p. 142).

Por un lado la relación con María la llena de terror (“Nos columpiábamos de noche sin saber por qué, de atrás hacia adelante [...] se me mojaban los calzones ¿sabes por qué?, cuando el columpio llegaba hasta arriba, ya muy arriba, me llenaba de terror”, p. 142); por el otro, el deseo que siente por los hombres se relaciona con la conciencia de muerte:

y revienta el mar y me atrapa, me jala, me arranca el traje de baño, me zarandea, me echa boca abajo y de cabeza, bien, he de morir aquí y ahora y me lanza de pronto hasta la orilla, pechos al aire, manos que me sostienen [...] manos, dedos, me gustan sí, ¿por qué no me apretó los pechos? putas chichis ¿se me salieron todas?, dime quién me vio María...(p. 143).

El temor de traicionar a María (con los hombres) y ser muerta se transforma en el miedo de ser traicionada por María: “conque tú quieres más a tu chulinita que a mí ¿verdad?”; esto despierta el

deseo de matar a la hermana menor: “la voy a matar”; “Ana se metió a lo hondo persiguiéndome en el tanque del hotel [...] y comenzó a ahogarse y yo me fui haciendo para atrás y me quedé mirando” (pp. 147-148).

De esta manera, subida en el columpio de la relación amorosa-sensual con María y revolcada en su propio mar de impulsos eróticos, Thelma busca desesperadamente a la única persona que puede salvarla: la madre, cuya ausencia también equivale a morir o matarse en el camino. Cuando la madre llega, Thelma pide auxilio a gritos: “Mírame, mírame, mírame, qué bueno que ya llegaste mamá [...] porque tú eres la alegría y la razón de estar en Acapulco. Te abrazo.” Pero la madre no la mira (“me dolía tu presencia remota y aromada”, p. 147), no quiere saber: “ya ves que nos dejaron solos, se fueron al Focolare, a bailar, dijeron, nos dejaron columpiándonos” (p. 142). Por ello se produce el desesperado grito en silencio que cierra la escena nocturna de ella y María en la cama: “¡bájame ya por favor mamá, detén el columpio y bájame!” (p. 143).

El dolor, la soledad, el abandono, quedan resumidos en el último párrafo, narrado desde la distancia del recuerdo: “Acapulco tu amor de mechass negras, mi solitario furor de ver el mar de cerca y no tenerlo, y el campanillazo de tu voz, mamá, en los terrores de la noche” (p. 148).

La búsqueda de la madre se redondea en tres cuentos de adolescencia y adultez: “Rumbo al Popo” (*I*) describe el conflicto entre la adolescente y su progenitora, ambas sintiéndose atadas por las necesidades de la otra y rebelándose violentamente sin lograr, a fin de cuentas, romper la mutua dependencia que las encadena. La narración alterna los dos discursos y engarza la última idea de uno con la primera del siguiente, sugiriendo los lazos de identidad y conflicto que une a ambas. El conflicto termina con un aparente rompimiento cuando la madre corre a la hija y la hija se va de la casa, pero ambas reconocen que pasado “el berrinche” volverán al continuado sacrificio de la libertad anhelada, eternizado en los mutuos reclamos de afecto y comprensión.

En “Ping pon” (*E*) la protagonista ya adulta tiene con la madre “la primera conversación tranquila” (p. 78) y admite que se ha “pasado la vida buscando tu teta en todas partes” (p. 77). Sin embar-

go, en el diálogo se hace patente que todo lo que ha hecho la madre ha sido “por tu padre” y la protagonista termina preguntándose: “¿Pero qué tendrá ese maravilloso animal?” (p. 78).

El cuento “Brasil 47” (*E*) es la historia de la reconciliación con la madre, simbólica (en la recuperación de las civilizaciones perdidas bajo el Zócalo) y efectivamente (en la comprensión de las ilusiones perdidas de la madre real). Al despertar simultáneamente a las dos realidades, la joven protagonista descubre a la madre enterrada en sí misma y bajo las piedras del Centro Histórico:

Y aquí la Coyolchauqui viva, acá muerta, más allá renaciendo, una encima de otra y todas las mismas piedra sobre piedra.

[...]

Cincuenta años después, es ella misma: castaña aún, envuelta en la bata peluda... (p. 109).

De esta manera, se rescata a sí misma incorporándose a la madre cuyo calor buscó en los ardientes abrazos de Sara Saab, en el globo que todos los domingos se iba al cielo, en el columpio de su angustiante relación con María; la madre que siempre estuvo para el padre, pero no para ella. Por fin puede rescatarla en su humanidad de mujer, en sus ilusiones perdidas, en la vida gastada, en la inevitabilidad de la vejez y la muerte.

EN BUSCA DEL AMOR: PUBERTAD Y ADOLESCENCIA

En el fragmento inicial de “Tres veces diez años” (*E*) la protagonista, Adriana, de trece años, vive la ilusión del primer amor (“me columpiaba en un arco iris”) con Armando, un muchacho mayor que se presenta como poeta y que manipula la relación, alejándose o acercándose a su antojo.

No volvió a llamar. Lloré toda la noche bajo las cobijas, recitando los poemas de Becquer que me habían enseñado en la escuela.

Al día siguiente se apareció en la puerta de mi casa. Salí a recibirlo herida, palpitante (p. 9).

No obstante este trato, Adriana se siente perdidamente enamorada y, frente a las críticas sobre él que escucha en su familia, repite para sí misma “que ya era una mujer de verdad, que lo amaba y que lucharía por él hasta la muerte” (p. 12). Pero Armando desaparece sin aviso y ella queda desolada: “Repetía sus poemas mirando el teléfono [...] Fumaba como loca. Y no sonaba. No hubo conjuro capaz de remediar ese silencio” (p. 13).

El primer amor, el único posiblemente absoluto (ilusión de volver a la plenitud del primer amor maternal), incondicional, ha sido traicionado; la joven despierta a la realidad del abandono y del desamor como el hipnotizado, con “el chasquido de unos dedos”.

La pérdida de la ilusión se agrava en forma progresiva, en otros dos cuentos donde el uso del lenguaje de “la chaviza” permite suponer que las protagonistas son adolescentes. En “Primer round” (*I*), Auda está a caballo entre el amor romántico o entregarse a una relación sexual. Conserva aún la ilusión de que el amor es “más profundo y exclusivo” (p. 98). Su amiga Martha, en cambio es “liberada” y va derecho al grano: “¡El orgasmo puro!” (p. 100). El cuento termina con Auda resistiéndose finalmente a los avances de Roberto porque “no quiero coger sólo porque estoy peda, así no, no quiero coger si no quiero”. Cuando se duermen, Auda pide que Roberto la abrace y hace una vaga promesa a futuro: “mañana, tal vez”. Auda sigue buscando el abrazo (cuidado y protección) materno en la relación, pero su esperanza está matizada ahora por la realidad del sexo como motor de acercamiento.

La protagonista de “La mula en la noria” (*I*) se encuentra en la desilusión total. De regreso de la supuesta liberación sexual, está “harta de meterme a lo loco con el primer animal que se me presenta” que, lejos de ayudarla a encontrar el amor, ni siquiera le proporciona la mínima satisfacción sexual y la trae “como mula que da vuelta a la noria” (p. 14), engarzada entre un placer que nunca llega (“¿A mí quién me saca los orgasmos y me pone a dormir exhausta?”) y el profundo anhelo de “adivinar algún sentido en todo esto”, de “amarlo y ser amada”. El engaño está en que el cambio en la moral sexual no produjo una transformación correspondiente en la relación entre los sexos que sigue dependiendo de la voluntad de él: “Definitivamente es mejor ser hombre. Ellos te

llegan, ellos tienen el poder de llamarte por teléfono cuando deseen y de mandarte al caño cuando se fatigan [*sic*]” (pp. 10-11).

Ella en cambio, lejos de sentirse “liberada” es más impotente que nunca: como antaño, sigue siendo mal visto que “les llegues tú porque te creen desesperada”, pero ahora tampoco es bueno resistirse demasiado “porque se aburren de esperar [y tienen] otras veinte esperando turno” (p. 11). El problema de cuánto hay que esperar sin pasarse “de la raya”, encubre la angustia más profunda de no saber *qué* esperar: “carajo. El maravilloso día. ¿Y si no pasa nada? ¿Y si me manda al diablo? ¿Y si me deja de gustar? ¿Y si no siento nada? [...] yo me siento como si fuera al matadero a buscar a mi madre en vuelo directo y sin escalas” (p. 12).

Perdidos los marcos tradicionales de la relación, la protagonista naufraga en un mar de contradicciones y sentimientos encontrados. La autoestima (“te pido [...] que la mires bien, que veas que la mía es diferente, es mía [...] es maravillosa”, p. 12) choca con el autodesprecio (“me siento una mierda, fea, estúpida, vacía”, p. 11); la ternura (“Ven amor mío, quiero sentir tu piel quemándose”), con la agresividad (“Fuma cabrón, goza tu proeza a bocanadas”). La comunicación verbal (“¿Y este animal no piensa dirigirme la palabra nunca?”) se ha perdido sin que se haya establecido una comunicación corporal que la sustituya: “No sé si tocarte, ¿dónde? Y tú por qué no me recorres de punta a punta”. Esto ha convertido el cuerpo de la mujer en el campo de batalla donde ella es la vencida siempre porque “[tú] ya vas a lo tuyo, a lo que debes hacer, y no sé cómo detenerte para que nos miremos primero, para besarte con el alma” (p. 13). Impotencia, confusión y frustración (sexual, emocional) desembocan en agresividad y repudio cuando él no le habla después (“siquiera por gentileza, por agradecimiento siquiera”). Se cuaja la experiencia de abandono, el sentimiento de inutilidad de todo, la lección de desamor repetida en los tres cuentos: “fui paciente, quise lograr algo y para nada, ya ves, para nada otra vez, y como estúpida, como si nada me quedo seca, qué éme voy a quedar así toda la vida?” (p. 14).

La joven que pide ser reconocida (mirada) en su individualidad, aprende que es intercambiable y, por lo tanto, no meritoria de amor. La relación con el otro repite la relación con la madre quien no mira (ve) a la hija por más que ésta reclama su atención. La

dicotomía planteada desde los primeros cuentos entre ser “buena” y ser “mala” o ser “buena y mala”, se disuelve en la indiferencia total del otro (de la madre): la protagonista, todas las protagonistas son reducidas a la desesperanza impotente, simbolizada en la eterna espera de que suene el teléfono (tema desarrollado en “Al teléfono”, uno de los pocos cuentos en donde la protagonista se libera de una relación hiriente).

EN BUSCA DEL AMOR: ADULTEZ Y MATRIMONIO

En el mundo narrativo de Ethel Krauze, el amor tampoco se encuentra dentro del matrimonio. En el segundo fragmento de “Tres veces diez años” (E), Adriana tiene veintitrés años y está casada. Aunque se repiten los clisés de supuesta felicidad (“Yo me sentía realizada”; “La vida era perfecta”), la descripción de su vida se antoja más bien burguesa y monótona (“hacíamos el amor en tiempo récord: dos minutos y medio”), y su estado de ánimo refleja insatisfacción: sus tardes libres terminan siempre “en un bar de lujo” donde se toma una o dos copas sola sintiendo “una inexplicable ráfaga de melancolía” (p. 13), ligada ésta a su afición por la poesía (el primer amor). El obsesivo deseo de tener un hijo refleja el vacío afectivo en su matrimonio (“La vida carecía de sentido sin una nueva vida”). La poesía y el hijo son vagos intentos de recuperar la ilusión del primer amor, que prometía casamiento y no cumplió. Por eso, cuando reaparece Armando ella corre a su encuentro, sintiendo “que no había pasado un minuto desde entonces” y creyendo recuperar “los diez años transcurridos” (p. 14). La realidad la enfrenta no sólo a la desilusión (“Era la misma facha, sí, sólo que ahora no me parecía rebelde sino proletaria”, p. 14), sino también a su propia inocencia perdida: “Yo te amaba, Armando [...] Era yo una maravilla” (p. 19), y la destrucción irremediable del recuerdo que le permitía tener esperanza: “Te hubieras quedado donde estabas, allá, hace tanto tiempo.” No hay duda de que el enfrentamiento a la realidad la hace mirar también en forma crítica las ilusiones y mentiras de su matrimonio, porque en el tercer fragmento Adriana está divorciada.

“Cuento con leopardo” (I) desarrolla el tema de la desilusión matrimonial. La protagonista mezcla recuerdos de la primera luna de miel con la esperanza de que la segunda sea aún mejor: “Tengo todas mis esperanzas puestas en este viaje [...] vamos a vivirlo intensamente” (p. 39). Pero tanto el sueño de volver al mar de sus recuerdos, como el de recuperar la ilusión amorosa del principio, chocan con una realidad insoslayable: la casa, supuestamente de lujo y con todos los servicios, no cumple con lo prometido (“alcanzamos a ver un garabato de muros en derrumbe”, p. 41); como tampoco lo ha hecho la relación con el marido, quien ha resultado ser un patán, insensible, egoísta y tacaño que la frustra afectiva, sexual y materialmente. Cuando él rehúsa comprarle algo que ella desea, la protagonista lucha por exorcizar su creciente desilusión —manifestada en fantasías cada vez más agresivas— repitiéndose los clisés acerca de la felicidad conyugal: “¿Qué ganaría comprándome una amatista si no traigo conmigo al hombre que amo, si no he encontrado la felicidad en la vida, y no hay, no puede haber otra que el amor?” (p. 49).

Mas, al recostar la cabeza sobre el hombro de Manuel e imaginar que van “barriendo el mar en un deslizador [...] muy pegados los dos”, lo que encuentra no es la felicidad, sino su propia rabia en forma de un tiburón:

...la tabla se voltea. Viene rondando la punta plana de un tiburón. Grito. Me azoto contra las piedras mientras el animal se acerca con ganas de *morderle un pie a Manuel*. Sangre en mi cara, me desvanezco casi hasta que Manuel, sano y salvo no sé cómo, me toma en sus brazos mientras ya estoy llorando yo de pena y de alegría. Me estremezco (p. 50, énfasis mío).

La tacañez del marido que produce la fantasía anterior se extiende a lo sexual: “Sin preámbulos me arrancó el vestido, y antes de llegar a la recámara, entre azotones y codazos terminó su faena. Esto no es nada, dijo, y fue por más vino. En efecto, no había sido nada” (p. 65); y despierta el “leopardo” de la sensualidad frustrada que acecha a la protagonista:

Me vi mirada y solté entonces toda mi impudicia aquella, esta vez de cuerpo entero [...] y me miraban los hombres [...] De pronto tres

leopardos me acorralan. Me trabo en lucha feroz con ellos. Desde lejos parece un balet de líneas y colores. Los venzo a golpes y mordidas. Caigo exhausta (p. 63).

Ser mirada es ser deseada pero, al igual que la inocente e impúdica Thelma cuando sintió sobre sí la mirada de los hombres morenos en “¡Ah! el mar, el mar”, la protagonista se asusta y domestica al leopardo con recuerdos de la primera luna de miel y aquel “mar de olas chiquitas donde te clavé las uñas en los hombros cuando tú te me encajabas”, y vuelve a aferrarse a la esperanza porque esta vez “las olas son inmensas así como el amor de ahora” (p. 63).

Mas, con Manuel no hay “crestas de espuma agonizando” y aquel mar, envoltura líquida, abrazo-vientre materno, sensual y agresivo, plenitud y muerte donde la amada puede perderse o “morir de amor”, se convierte en una carretera donde Manuel corre “desbarrancándose hasta caer, sin haber parado un momento a mirar el camino”, mientras ella contempla la pared despintada y calla su “miedo y rabia”, porque se acercan mucho al desencanto y le “espanta la palabra” (p. 66).

El desbarrancamiento de Manuel se traduce en la fantasía de su muerte en carretera: “¿Y si nos desbarrancáramos? Alguno de los dos quedaría con vida [...] Ya oigo las sirenas, las heridas me punzan, nada que me dejara inválida”. Vuelve a herirla el leopardo de su propia sensualidad con “su dulcísimo zarpazo” y en la última escena triunfa “gigantesco, amarillo, asomándose, rugiendo, [la] miraba” y de pronto la montaña cubre “de golpe el mar” (p. 68). El leopardo ha engullido la ilusión del inmenso mar-amor que la protagonista buscaba en el matrimonio.

Los años no hacen nada para mejorar esta situación de matrimonio-frustración. En “El lunes te amaré” (*E*), relato puente entre las historias de casadas y las de amantes, la narradora, una esposa “común”, analiza el triste papel de *las* amantes durante las festividades navideñas cuando “*él*” está con la familia, sólo para caer en la cuenta de la mentira encubierta en su propio papel como la “esposa más feliz de la tierra”. Atrapada entre sus hijos y familiares, debe sobrellevar el pesado trajín de preparar las festividades, mientras “*él*” asiste a un brindis con sus amigos de “todos los lunes”, día en que —según ella— las

amantes son recompensadas por el fin de semana que *él* pasa con la familia. Ella ha caído en la trampa de sus propias cavilaciones y reacciona con histeria: “Grité. Me oí gritando. Los niños se asustaron.”

A la sospecha de infidelidad, se agregan las frustraciones: ya no hay romance ni sexo en la relación, su compensación navideña es un tostador eléctrico y para disfrutar del supuesto “calor del hogar” se ha pasado “24 horas trabajando sin parar” (p. 101).

EN BUSCA DEL AMOR: LAS AMANTES

Las amantes, explica la narradora de “El lunes te amaré”, creen tener lo que las otras anhelan: “la alegría de ser amadas porque sí, de amar porque sí”, sin el aburrimiento ni las presiones del matrimonio: “Juran que no se cambiarían por la esposa más feliz de la tierra” (p. 99). En “Pin pong” (*E*) Alma no quiere que le “hablen de domesticidades” porque ya las vivió en el matrimonio y ahora prefiere tener “todas las ventajas de la mujer casada sin sus latas, y [...] todas las de la soltera sin sus lloriqueos” (p. 75).

El mundo de los amoríos extramaritales es tema de una novela y tres cuentos. Todos parten de la misma estructura: el amor entre un hombre maduro, casado (el maestro), y su joven amante (la discípula); los nombres cambian pero los personajes en sí y la relación entre ellos se repiten en los cuatro textos; y, al igual que en toda la obra de Ethel Krauze, se puede establecer una cronología interna, independiente de la de publicación, siguiendo un hilo temático que los recorre: la posible infidelidad de la joven con un contemporáneo suyo. Así, en la novela, Juventina rechaza la tentación; en “Quince capítulos” (*I*) Alejandra comete el acto y confiesa; y en “El río I” y “El río II” (*I*) (variaciones de la misma anécdota), Isabel sufre la desconfianza y el recelo del amante por su primer desliz cuando se encuentra frente a una nueva tentación. Mas lo que aquí interesa es confrontar la situación de la amante con las relaciones anteriores, y esta confrontación tiene su mayor desarrollo en la novela: *Donde las cosas vuelan*.⁴

⁴ Ethel Krauze, *Donde las cosas vuelan*, México, Océano, 1985.

En la novela, Octavio (el maestro) y Juventina (la amante) viajan a la frontera, cada uno llevando su fardo de esperanzas; él, de que se van “a enamorar mucho” (p. 5) y ella, de vivir “una semana entera para mí sola, sin fronteras” (p. 91); de trasponer por fin esa “frontera que no acabamos de cruzar” (p. 66), y poder ser libre para “hablar de este temido amor” (p. 5). Al viaje los acompaña Enriqueta Valverde, mujer madura recientemente divorciada y “doctora en sociología, en metalurgia, en sicología”, etcétera (p. 7).

Los puntos de vista de los tres personajes (monólogos interiores en primera persona) se alternan con diálogos y con un narrador implícito en tercera persona, lo que permite multiplicar las perspectivas e invita a mirar, por detrás de los discursos, la realidad que encubren.

Juventina cree haber encontrado algo que todas las protagonistas anteriores pedían a gritos sordos sin recibir: “—Me ve, Gloria, me mira” (p. 60); es, al fin, la mirada nunca recibida de la madre, la que se buscó sin éxito en las miradas lascivas de los morenos de la playa, en los ojos que no saben ver de los chavos, en los del marido que se desbarranca sin mirar el camino; la mirada que le permite descubrir “lo mejor de mí misma”, que hace “que yo me ame” (p. 88), porque es el maestro admirado que crea “de un manotazo la realidad” (p. 57) con sus palabras, el hombre mayor, “mucho más hermoso” que ella, “alto y vasto y maduro y yo soy todo lo contrario” (p. 76).

Ella, en el arrebato de la pasión, cree que está “por encima” de preocupaciones acerca del estado civil de Octavio; él, a su vez, está convencido de que a Juventina “no le importaba la etiqueta oficial” y que “podía jugar todos los papeles, según conviniera” (p. 8). Pero no es así y la “aventura deliciosa [...] va convirtiéndose en una ventana para mirar[se] las heridas” (p. 66).

Al borde de sus propias fronteras (la vida adulta, el amor con Octavio) Juventina parece un “pollo mojado” (p. 44), una indocumentada que al encontrarse en terreno ajeno, pierde todo referente: “Yo no sabía qué hacer ni qué decir. Es más, no sabía ni quién era yo” (p. 11). Cuando se hacen las presentaciones —el famoso “periodista”, la “doctora respetable”— ella queda “allí, como algo indefinido” (p. 42) o jugando “todos los papeles” según conviene (a Octavio, por supuesto): “Ya sé que soy tu secretaria, tu esclava, tu

enfermera, tu concubina y tu reina” (p. 45). Las esperanzas también se derrumban: él, lejos de enamorarse mucho, levanta cada vez más la coraza que lo “sostiene ante ella” (p. 32) y oscila violentamente entre ser cariñoso y ser “fiero”. Juega a “ganar sin comprometer[se]” (p. 14) en la relación emocional y en la sexual: “¿otra vez no te entregas? [...] ¿por qué no dejas que yo te dé?” (p. 21). Manipula la situación para no perder el dominio: “[que] espere agradecida a que yo la llame, no se me imponga” (p. 36). No es de sorprenderse que Juventina no encuentra cómo cruzar la frontera que los separa y sigue preguntándose quién es ella “en el alma de este hombre que me anula de repente y luego se arrodilla” (p. 65) y “¿para qué me quiere este hombre que me dobla la edad?” (p. 51).

Pero Juventina también se engaña al creer que ha aceptado el papel de amante cuando en verdad anhela la “cosa doméstica, matrimoñito” (p. 105), aquello que Octavio comparte con la esposa, cuyo nombre Juventina no pronuncia porque “¡qué vergüenza quedar como ‘la otra’ en un papel tan pobremente pasajero!” (p. 47). Ante la insistencia de ella en cruzar la frontera que los separa, Octavio se defiende cubriéndose con las contradicciones que la sociedad le permite. Aunque él puede alardear frente a un extraño de su “linda” casa y los planes futuros que tiene para ampliarla, responde con insultos a los reclamos de Juventina: “Todas son iguales [...] Quieren al hombre como una tarjeta de crédito siempre a la mano, por eso no se les respeta, se les usa y se les bota [...] Hablan del amor imentira!, no les basta, no lo quieren. Ni siquiera lo conocen” (p. 98).

Amante y esposa son incompatibles en el discurso patriarcal: con una se vive la pasión, con la otra se cumple. Pero para Octavio la dicotomía no existe, y esto subraya la desigualdad entre él y las dos mujeres. Él mantiene las riendas cortas para no perder el dominio; ellas deben entregarse sin reservas ni exigencias. Él se sabe un “malnacido [...] entre dos mujeres que me demuestran apego” (p. 34); ellas viven en la zozobra del amor no comprometido. Aunque la situación le produce angustia (“cuando estoy con una, la imagen dolorida de la otra me persigue hasta el ahogo”, p. 34), no duda en tomar lo que necesita de cada una. Mientras la amante espera “casi con asfixia la siguiente cita”, él se da el lujo de apartarse “como si hubiera apagado la televisión después [...] de un

programa que dejó de ser divertido” (p. 14). Para cumplir con la esposa deja a la amante (en “Quince capítulos”) quien debe “soportar este domingo de mierda [...] mientras aquel imbécil cabalga océanos gastados [...] donde yo no existo” (p. 89) y, para gozar la pasión, deja la esposa en casa. Pero cuando se enferma, clama por “esa tonta que debería estar aquí pegada como siempre cuando la necesito” (p. 29).

De igual modo puede hacer el amor con la esposa (“Ahora vas con Elvira, le vas a dar su ración, vas a hacerla gritar como haces conmigo”, p. 88: “Quince capítulos”) o tratar a la amante como esposa cuando le conviene: “Juventina ¿por qué no consigues un termómetro?, creo que tengo fiebre, ah, y tráeme un jugo de manzana, pero natural [...], y antes prepárame unos alkaseltzers” (p. 31).

Aunque se lamenta de dar “vueltas a una noria vacía o poblada de laberintos queriendo sin éxito satisfacerlas” (p. 34), se contradice al reconocer que su esposa está “esperando cualquier indicio mío, el menor movimiento desde hace meses” hasta quedarse dormida “exhausta de desaliento” (p. 34); con Juventina, en cambio, reduce todo “a la cama”, haciéndola sentirse “intrusa” cuando quiere expresar su amor sin que se refiera “sólo al sexo” (p. 58). Realmente quiere que ellas se satisfagan con lo que su ego de macho está dispuesto a dar: la amante con un amor sin compromiso; la esposa con un compromiso sin amor, pero de ambas sólo consigue “lo de siempre, el reproche, ese llanto que me ata compasivo, que me ha detenido por años allá, que me pone en el centro del consabido laberinto” (p. 65).

Y es que él no les deja más respuesta que el llanto; ni siquiera tienen derecho a defenderse contra sus agresiones y desplantes. Cuando Juventina protesta porque le grita que es una “estúpida”, él la amenaza: “¡Nunca me vuelvas a repetir que no te hable así porque te humillo!” (p. 77). Momentos después, aparentemente olvidado el asunto, Juventina le sonríe y Octavio reconoce que algo así con la esposa habría llevado días para reparar y “eso pudre la vida” (p. 78), de él por supuesto.

Pero la máxima contradicción es la doble moral, tema abordado en los tres cuentos: “Quince capítulos”, “El río I” y “El río II”. Aunque el *maestro* (Roberto, Andrés) traiciona a la esposa con la amante, a la amante con la esposa y a ambas con otra (“ella

me busca, me llama, y me persigue, yo no hago nada, no tengo la culpa”, p. 86: “Quince...”), cuando descubre que la joven amante (Alejandra, Isabel) ha caído en la misma tentación durante una borrachera, reacciona como típico macho:

A cambio de lo que yo doy, que es mucho, que es todo, respondes con puterías. Te voy a enseñar lo que es un hombre, estúpida, sucia.

[...]

Vales muy poco, Alejandra. Haces que se avergüence uno de amarte. ¿Mi amada? ¿esa prostituta barata? ¿esa aprendiz de puta? (“Quince...”, p. 83).

Las jóvenes no cuestionan la contradicción; su culpa las rinde sumisas al maltrato y cargan “con la desconfianza y el recelo” del amado aunque juran que aquello “no volverá a suceder” (“El río I”). Aceptan no sólo domesticar su propia sexualidad (como Isabel en los dos cuentos de “El río”), sino tener la paciencia de “remar contra corriente” para llegar “a puerto” y hacerse perdonar.

El(los) amante(s), plenamente integrado a la mentalidad social que soslaya estas desigualdades, se yergue ante la amada como el dador, como el que tiene mucho que perder y nada que ganar. Octavio le dice a Enriqueta que no gana nada con “esta zozobra en que vivo” (p. 24), pero al final la verdad sale cuando reconoce que no lleva “una doble vida”, ni “dos medias vidas”, como sugiere Juventina, sino que está “ganando una porción [de vida] que consideraba ya acabada” que es su relación pasional con ella (p. 100).

Juventina termina plegándose; acepta la inevitabilidad de la dicotomía entre amante y esposa, renuncia a la convivencia que exige “ver en qué casa viviríamos, qué pasta de dientes usaríamos” (p. 104) y se queda con “esa interdicción entre vida y muerte [...] que te da la presencia o la ausencia del amado” (p. 87). Según ella, han cruzado la frontera para llegar “al mismo sitio”, porque el amor es “un círculo, una cuerda floja sin principio ni fin y no debe romperse porque se esfuma” (p. 104). La protagonista ha aceptado “su profunda vocación, el amor casi doloroso” (p. 99) que le despierta Octavio, quien necesita mantener la relación “en el borde de una frontera” para poder amarla siempre como “los amantes en *El cantar* [...] Él y ella nada más, desde hace tres mil años y para otros tres mil” (p. 104).

Esta visión romántica, pasional y definitivamente masculina de las amantes se desdice en el cuento “El lunes te amaré”, cuando la esposa se pone a pensar en las otras:

Una vez pasada la primera etapa: el llanto, la desolación tumbadas en la cama, sin vestirse siquiera, y la segunda: las fantasías masoquistas sobre *él* “ya está comiendo con la familia”, “fue de día de campo con los hijos”, “tiene fiesta”, y la tercera: la rabia soterrada, el odio vengativo que las paraliza fumada tras fumada en la televisión, llegan a la cuarta etapa donde se establecen de modo indefinido; ir al súper, comer con la hermana, hacerse manicure... (p. 97).

El discurso de Enriqueta Valverde, en cambio, ofrece la visión de la mujer madura, la esposa engañada. Par de Octavio, cronológica y profesionalmente, no es su igual en los terrenos del amor porque la decadencia física (en él “la panza necia”, “los ojos hinchados”, en ella “la llanta”, “la arruga”) enaltece al hombre y derrota a la mujer. Mientras Octavio es “alto y vasto y maduro”, Enriqueta es una “comadre multicolor [...] brujita sonriente ” (p. 7); él se siente abrumado por el amor de dos mujeres; ella vive sin amor por causa de una “mocosa” capaz de “aceptarlo todo, [de] hacer polvo veinte años” (p. 54). Los logros intelectuales de él provocan el deslumbramiento de Juventina, los de ella se descuentan como un revestimiento “de academias porque no le queda otra cosa” (p. 37).

El recurso de sustituir a Enriqueta por la esposa de Octavio funciona admirablemente y evita cualquier asomo de melodrama. Al dilema y los argumentos autojustificantes de Octavio, Enriqueta opone el abatimiento total que ella sufrió. Pero su distancia con el hecho doloroso también le permite ver la confusión de los amantes y la lleva al entendimiento de la relación del propio marido con aquella estenógrafa “rústica, chava, procaz, de duros muslos [...] y casi analfabeta” (p. 23).

Enriqueta cuestiona una sociedad que sólo valora en la mujer la juventud y el cuerpo, negándole la compensación que el hombre recibe por la inteligencia y la madurez y la mente: “¿Por qué todo ha de ser el cuerpo” cuando “la cabeza es para siempre”? (p. 45). Ella juzga que los hombres son “necios” y “ciegos”, que hacen un cambio “muy estúpido” al sustituir una mujer madura e inteligente por una “mascota” con “el cuadernito en la mano, los ojos de espanto,

esperando las órdenes del macho” (p. 44), mientras ellos babeaban “como adolescente[s]” sin verse “un poco las arrugas y las canas” (p. 53).

Mientras Octavio “finge control absoluto”, Juventina “cree que es feliz” y ambos hacen “el ridículo”. Pero ella le “provoca cierta compasión. ¡Lo que le espera!” (p. 66), y, aunque no está de acuerdo con lo que hace, no puede evitar identificarse con ella como mujer: “Qué bueno que yo ya pasé por eso. Después de todo, pobre. Y más pobre porque cree que soy yo la pobrecita. Si supiera lo que es esto, ahora, yo, libre...” (p. 44).

Sin embargo, para liberarse —para no quedarse “con la mitad de un hombre”, no quedarse como “media mujer”— tuvo que renunciar a todo: “no me quedó absolutamente nada. Tuve que cruzar el túnel, sola” (p. 68). Por ello, aunque comprende que Octavio “está en un nido de avispas, picoteando por todas partes”, no puede dejar de ver su obstinado egoísmo:

¡Que si lo entiendo! Ellos son los que dan el golpe y luego lloran. A una no le dejan nada. Ni siquiera el derecho al dolor [...] porque sienten que te estás vengando. [...] 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 (p. 68).

Octavio, inmerso en su propio drama, no quiere oír del “abandono, la soledad, las ganas de pegarse un tiro [...] Tragedia griega con vista al mar” (p. 24); prefiere solazarse con lo que juzga la “temible fortaleza [de Enriqueta] que ojalá tuviera allá, aquella”, cuya única fuerza “se reduce a convertirse en víctima sangrante y silenciosa” (p. 56), o sea, como dice Enriqueta: “Ni eso te dejan: tu propio duelo” (p. 68).

Enriqueta Valverde crece con la experiencia, se transforma al cruzar la última frontera del dolor y “acabar de entender [su] propia situación” (p. 68). Recupera la dignidad que sintió perder cuando “se hacía pedazos frente al marido” (p. 66) y, ante el sufrimiento de Juventina y Octavio, comprende que quizá hizo mal cuando nunca se preguntó: “¿y él?”. Al trascender su propio dolor y convertirse en “cómplice” de los amantes, comprende que el pasado “ya no importa”. Después de todo, “reconstruirme ha sido mi triunfo, el triunfo principal de la aventura” (p. 69). Por eso

puede ahora responder a los lamentos de Octavio “como hubiera querido hacerlo antes”: “—A lo mejor no estás lastimando tanto. No seas vanidoso, no eres tan insustituible como crees” (p. 69).

Se empalman así las tres mujeres: la que ya pasó por aquello y que está “libre”, la que lo está pasando, y la que “cree que es feliz” porque no sabe “lo que le espera”, convirtiéndose, de una manera triste y dolorosa, en cómplices de la inevitable derrota que implica, en el mundo de Ethel Krauze, la relación con el otro dentro de “ese perverso ballet que es el trayecto del amor” (p. 77).

CONCLUSIONES: LA MIRADA DESNUDA

Niñas desprotegidas, jóvenes abandonadas, esposas traicionadas, amantes maltratadas... ¿Qué sentido tiene todo esto? ¿Por qué deja a los lectores de ambos sexos incómodos, molestos, enojados? La visión de las protagonistas lanzándose ciegas e inconscientes a brazos del otro; la culpa y autohumillación de ellas para lograr el perdón; su sumisión ante la actitud prepotente y castigadora del amante... No hay salida: la mirada es inclemente, desnuda: “creo que ahora estoy buscando matices en la emoción” dice en una entrevista (segunda de forros, *El lunes te amaré*). Es el mundo como es el mundo, no como nos gustaría que fuera, no como pudiera ser si cambiáramos, sino como es dentro de los esquemas patriarcales donde sólo existe el amor o el desamor, extremos de una dicotomía que se cancelan mutuamente. En este ambiente la búsqueda del amor implicará, para el hombre, el constante cambio de objeto y, para la mujer, la eterna insatisfacción. Porque lo que ella (ambos) busca sin jamás encontrarlo, es que el otro, alguien, le dé el amor por sí misma que ni madre, ni padre, ni sociedad han sabido darle. El mito del amor romántico, que es el mito del amor absoluto e incondicional, termina por frustrar todos los intentos y dejar al final un vacío. El descubrimiento de Enriqueta Valverde es precisamente este amor a sí misma, experimentada gracias a su muerte y resurrección, al triunfo de y por ella misma: “Tuve que cruzar el túnel, sola, para volver a encontrarme conmigo, entera aquí y ahora” (p. 68).

La de Ethel Krauze es una visión *de* la mujer, *desde* la mujer y *en voz propia*; su compromiso más profundo, con la literatura y consigo misma, parece ser el de decir las cosas como las ve y no como quisiera verlas. Quizá, entonces, el sentido está en eso: en mostrar el mundo tal como es, al desnudo, con esa mirada inclemente que está “buscando matices en la emoción”. Con la excepción de la doctora Valverde, los personajes se quedan allí, atrapados en los espacios ambivalentes del amor patriarcal o en los vacíos del desamor, la desilusión y el abandono. Ver claramente, sin tapujos, es emitir un juicio, es escribir una denuncia solapada porque la visión desnuda obliga a mirar sin defensas, lleva a sentir el dolor y a protestar por la injusticia; lleva a fin de cuentas a preguntar por qué seguimos siendo “cordiales enemigos [que] han trezado el laberinto en que anda tropezando la condición humana”.

CARMEN BOULLOSA (1954)

“LAS QUE AUSCULTAN EL CORAZÓN DE LA NOCHE”: EL DESEO FEMENINO Y LA BÚSQUEDA DE REPRESENTACIÓN¹

JEANNE VAUGHN
University of California, Santa Cruz

Tenemos que volver a la cuestión no de la anatomía sino de la morfología del sexo femenino.

Luce Irigaray

La salvaja es una niña, es una muchacha, es una mujer. No tiene familia, no tiene memoria, no tiene edad. La salvaja no forma parte de esta genealogía o de aquella historia. Su futuro, si existe, *se conjuga en infinitivo*.

Carmen Boullosa

Las dos citas anteriores están vinculadas con el deseo frecuente en la producción cultural y teórica feminista actual de elaborar o imaginar construcciones alternativas para la subjetividad femenina.² Lo que Boullosa describe en su poética es el impulso hacia algo nuevo, un sujeto-en-proceso, todavía por realizarse, que rompe de modo radical con los moldes tradicionales. Por otro lado, la declaración de Irigaray se refiere a la manera en que nuestros cuerpos biológicos son construidos psíquica y socialmente dentro de una especificidad histórica, a través del lenguaje y la representación. Refiere a nuestra constitución como sujetos sexuados dentro de un sistema de significado que nos preexiste y que tenemos, hasta

¹ La primera parte del título es una permutación robada del poema de Rubén Darío, “Los que auscultasteis el corazón de la noche”, con el cual empieza la novela *Antes* de Carmen Boullosa.

² Irigaray, 1977, traducción mía; Boullosa, 1989b, énfasis mío.

cierto punto, que aceptar y hacer nuestro para funcionar en el orden simbólico —un sistema que tiene consecuencias bien distintas para la mujer que para el hombre.³ *Antes*, la segunda novela de Carmen Boullosa, es parte de lo que se puede ubicar como un intento deconstrutivo feminista por volver manifiesto lo que está entre los bastidores del orden simbólico, mostrar la letra pequeña en el contrato social para la mujer.⁴ Toca uno de los temas más prohibidos, no sólo en la literatura mexicana sino en la occidental: el tema de la menstruación. El corazón de la narrativa revela una carencia en el lenguaje dominante, la inhabilidad de la representación para contar la historia del pequeño sujeto femenino y su proceso de ingreso en el mundo social y simbólico de los adultos. Ser mujer en las culturas occidentales generalmente quiere decir sólo una cosa: ser madre, y *Antes* es una exploración astuta y humorística de las interpretaciones culturales de la feminidad, y las consecuencias para la mujer de la falta de otras elecciones dentro de un sistema que da significado *a priori* a los dos sexos biológicos. Además, es un comentario sobre las relaciones de clase y sexo dentro de la familia burguesa de los años cincuenta y sesenta.

En una prosa sumamente metafórica y, más que nada, sintomática, la joven narradora (sin nombre) nos habla desde la “tumba”, desde una especie de purgatorio poblado sólo por ella

³ Véase Elizabeth Grosz, *Sexual Subversions* (1989), capítulos 4 y 5, y Margat Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine* (1991). Este ensayo, como será obvio más tarde, tiene una gran deuda con la obra de Grosz y Whitford, quienes proporcionan una lectura de Irigaray que la rescata del cargo de esencialismo, sea en el nivel biológico o psíquico. Ponen énfasis en sus estrategias discursivas y deconstructivas, que por lo general son mal interpretadas; estrategias que se refieren no a la anatomía femenina sino a la morfología —la construcción social de cuerpos masculinos y femeninos como efectos del discurso y la representación, con el énfasis en los efectos materiales de esta construcción. Cuando Irigaray habla de la especificidad femenina, nos dice Whitford, habla en el plano de la representación, en el plano de lo simbólico. “Since the symbolic has a structuring effect upon the otherwise unrepresentable drives, this is a rather important distinction” (p. 85).

⁴ El presente trabajo forma parte de un proyecto más amplio que examina la reescritura de las narrativas culturales sobre las relaciones sociales y sexuales dentro de la producción literaria feminista hispanoamericana actual. El enfoque de la obra de Boullosa representa un primer y pequeño acercamiento a un texto difícil y exigente.

y sus recuerdos. *Antes* empieza con la interrogación de un interlocutor imaginario, nosotros los lectores, para salvarla de un abandono total. Inventa a sus lectores con el objeto de que "fuera posible hablar, para que teniendo interlocutor *tuviera yo palabras*" (p. 45, énfasis mío). *Antes* es una historia que sólo tiene sentido de manera retrospectiva, y ni la protagonista ni la lectora pueden aprehender el significado completo de los eventos narrados hasta el momento, reflejado en el título, que separa el mundo irrevocablemente en un "antes" y un "después". Como poco a poco empezamos a entender a lo largo del texto, la narradora "se murió" la noche en que comenzó la menstruación, y así queda exiliada de la tierra de los vivos, "divorciada de su mundo para siempre" (p. 11). Su identidad, si recordamos la historia freudiana de la feminidad, terminó en una manera definitiva aquella noche.⁵ Para la protagonista, la menstruación representa la escisión simbólica e irreducible entre la niñez y su "destino" biológico, el corte o fractura insalvable —ya no pertenece al mundo provisionalmente "neutro" o "masculino" de la niñez, mundo que representa un paraíso verdaderamente perdido para la niña pequeña. Además, su nuevo cuerpo de mujer, "manchado" de manera indeleble por la sangre, ya es algo vergonzoso que ensucia y enloda a los demás.⁶ "¡Niños!", lamenta: "¡Yo era lo que ustedes son!" (p. 11) —es decir,

⁵ Retomo esta historia más tarde en el ensayo, pero comentaré brevemente que el desarrollo de la feminidad "normal" requiere la represión de una actividad "masculina" anterior (también tendré algo más que decir sobre esto en las páginas siguientes), y se puede decir que el "comienzo" de la feminidad corresponde al comienzo de una especie de neurosis particularmente "femenina". "Not until completion of development at the time of puberty does the polarity of sexuality coincide with *male* and *female*. In maleness is concentrated subject, activity, and the possession of a penis; femaleness carries on the object, and passivity. The vagina becomes valued henceforth as an asylum for the penis; it becomes the inheritance of the mother's womb" (Freud, 1923, pp. 244-249 énfasis suyo). Es durante la pubertad, entonces, a través del proceso "monumental" de represión, que la mujer debe convertirse en el objeto de deseo para el hombre. En el texto, el comienzo de la menstruación tiene la connotación de este destino inevitable, y para la protagonista es la "evidencia" corpórea de su estatus "inferior" e "indescable", o sea, de haber nacido mujer.

⁶ Comenta Grosz: "The personal disgust and the various social taboos associated with *waste* also attest to a psycho-social horror at what transgresses borders and

antes de su caída de la gracia biológica. Los tabúes culturales sobre la menstruación hacen a la mujer la dueña infeliz de otra más de las funciones corporales que el hombre quiere negar o “trascender”.

The horror of menstruation serves to tie women into a (presumedly natural) maternity without acknowledging women’s sexual specificity, a residual femininity unrepresented by maternity. The horror of menstrual blood, the living matter which helps to produce and sustain life, is a refusal of the expelled link between the mother and the foetus, a border, as it were, between one existence and another that is not the same as nor yet separate from it (Grosz, 1989; p. 76, énfasis suyo).

Lo que la protagonista describe es la experiencia de estar acechada, traicionada por su propio cuerpo, una experiencia fácil de entender en un sistema donde la mujer sólo cuenta como objeto de intercambio social. “¿Qué escurría desde adentro de mí, traicionándome?” (p. 105), pregunta al final. Hija de los años cincuenta: “Nací en la ciudad de México en 1954” (p. 12), la protagonista trata de entender su situación a través de los discursos sobre la feminidad que circulaban en ese entonces, discursos que quitan la respiración. El portavoz tal vez más elocuente de esta época es Octavio Paz, y hablando de la infame “Chingada”,⁷ nos dice que: “Su mancha es constitucional y reside[...] en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina” (1973, p. 77).

boundaries. Bodily fluids, wasters, refuse —faeces, spit, blood, sperm, etc.— are examples of corporeal by products provoking horror at the subject’s mortality. The subject is unable to accept that its body is a material organism, one that feeds off other organisms and, in its turn, sustains them. The subject recoils from its materiality, being unable to accept its bodily origins, and hence also its immanent death” (1989: 75, énfasis suyo). Desgraciadamente, dentro del sistema de representación occidental, es la mujer la que tiene la carga de representar la parte del cuerpo en la división entre mente/cuerpo.

⁷ Para elaborar un punto irresistible, “¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica” (1973, p. 68). En otras palabras, la madre castrada y sumisa. “En efecto, toda mujer, aun la que se da voluntariamente, es desgarrada, chingada por el hombre” (p. 72).

Dentro de este contexto de oposiciones binarias que definen y producen el cuerpo femenino, en este caso lo cerrado/activo *versus* lo abierto/pasivo, la joven protagonista está a la disposición de un proceso que no puede detener su propio desarrollo biológico, y que tampoco puede controlar —es la “mancha” que la constituye. Como señala Freud, asumir el papel de la feminidad “normal” no es nada fácil, ni tampoco es un estado que se resuelve por completo. La violencia que implica el “camino tortuoso” hacia la feminidad “normal”, se pone de manifiesto a través de los sonidos y pasos que persiguen y oprimen a la protagonista, los “pasos” de su propia maduración. Los pasos representan una llamada insistente (p. 101), que la protagonista no quiere contestar. Consciente de una diferencia, hace la distinción entre los ruidos “domésticos y nobles” de la vida cotidiana y los otros, “más tenuous pero mucho más violentos [...] que eran *para mí*, que sonaban para mí, avanzando en la oscuridad y en la oscuridad retrocediendo” (p. 28, énfasis original). Los sonidos forman parte de un “diccionario sin definiciones, un léxico auditivo” (p. 27), una “geografía del ruido” (p. 29), que conducen únicamente a un destino inevitable y atroz, no sólo para ella sino para otras también.

Afuera a veces escucho a las que vienen persiguiendo y aún no les dan caza. ¿O serán las mismas? Aúllan, tienen horror de los que las persiguen. Corren, vuelan, son capaces de cualquier cosa para salvarse. Han de ser otras cada noche, seguramente, seguramente porque *ninguna podría escapar, es imposible escapar, que nadie intente engañarse* (p. 13, énfasis mío).

Aunque tal vez no es necesario destacarlo, la persecución a la que se refiere la protagonista es algo bien específico que conviene de la experiencia de ser mujer, de la “morfología” del sexo femenino.

La explicación de esta narrativa extraña y difícil de ubicar, como dice la propia protagonista, es, a un nivel, “fácil de definir”. Es la historia de una “niña con mucho miedo, [que] padece pánico nocturno” (29). Leer el texto como la historia individual de una niña histérica o paranoica, sin embargo, es perder la complejidad de la obra, así como el punto de arranque. *Antes* es una narrativa sobre el significado patriarcal de la feminidad, y a su turno es una historia sexualmente específica. Tal vez, como nos dice la descrip-

ción del texto en la portada,⁸ “Carmen Boullosa sabe, con Borges, que no hay otros paraísos que los paraísos perdidos. Esta *herida* determina lo que ya podemos llamar una obra” (énfasis mío). Lo que el comentario pasa por alto, sin embargo, es el hecho de que la relación que tiene la mujer con este “paraíso perdido”, como su relación con la palabra escrita, es bien distinta a la que tiene el sujeto masculino. La herida o castración simbólica que menciona Domínguez Michael como elemento determinante de la narrativa, es precisamente el eje alrededor del cual gira el texto aunque no en la manera “universal” que refiere Domínguez.⁹

En una entrevista de 1987 (Cantú) Boullosa nos dice que antes de escribir su primer novela, *Mejor desaparece*, escribió cientos y cientos de páginas de una novela no publicada que se llama *Dulces afectos*. Esta “prehistoria” de *Mejor desaparece* y *Antes* trataba sobre la muerte de la madre de una familia, y era una novela de fantasmas.

Yo quería recrear el ambiente de *las novelas de terror*, pero en la ciudad de México. Aprovechar todos los elementos urbanos y convertirlos en elementos de pánico: el tránsito, los pasillos del Metro, los ruidos en la ciudad en las noches, que nada tienen que ver con los ruidos en el campo de lo que eran las novelas de terror (pp. 12-13, énfasis mío).

De repente, un día tuvo la inspiración para *otra* novela y surgió *Mejor desaparece*. “No tomé nada de la novela anterior”, dice la autora aunque la descripción general en cuanto a las dos primeras novelas publicadas es sospechosamente familiar. Si la trama de la

⁸ Escrito por Christopher Domínguez Michael.

⁹ “Esta herida [que] determina lo que ya podemos llamar una obra”, o en otras palabras, la herida que construye la narrativa (y la diferencia sexual), también trabaja para construir a la mujer como elemento de esta narrativa. En uno de los ensayos feministas más importantes sobre la narrativa en los últimos años, Teresa de Lauretis nos dice, “if the work of the mythical structuration is to establish distinctions, the primary distinction on which all others depend is not, say, life and death, but rather sexual difference[...] the hero, the mythical subject, is constructed as human being and as male; he is the active principle of culture, the establisher of distinction, the creator of differences. Female is what is not susceptible to transformation, to life or death; she (it) is *an element of plot-space, a topos, a resistance, matter and matter*” (1982, p. 119, énfasis mío). Como veremos más tarde, esta distinción no es nada abstracto, sino que tiene que ver con las posiciones concretas disponibles a los sujetos.

primera novela inédita no sigue precisamente al pie de la letra en *Mejor desaparece* y *Antes*, continúa por lo menos en el espíritu de la novela de terror o, mejor dicho, la novela gótica. Aunque este ensayo únicamente contempla la indagación profunda de un solo texto, se puede considerar el paralelismo de ambos relatos, tanto desde el punto de vista de su preocupación por la falta de espacio simbólico y social de la mujer, como por la semejanza en cuanto al género narrativo escogido.

Holland y Sherman definen la fórmula de lo gótico, algo que no ha cambiado mucho desde el siglo XVIII, como la imagen de "woman-plus-habitation and the plot of mysterious sexual and supernatural threats" (1977, p. 279).¹⁰ Ambas novelas de Boullosa tienen elementos góticos, aunque no de la novela gótica tradicional del siglo pasado, sino de una nueva gótica "urbana" y "posmoderna" de la ciudad de México. Holland y Sherman también elaboran cuatro elementos relacionados con el "castillo" que tienen pertinencia particular en *Antes* (p. 282). La habitación o el castillo, que admite una variedad de nuestras proyecciones infantiles, dicen, presenta los peligros en un lenguaje arcaico y en una *mise-en-scène*. El lenguaje arcaico por excelencia, y por medio del cual desarrolla la narrativa, es el del inconsciente, el "léxico de sonidos", "la geografía de ruidos" que forman el mundo espantoso de la protagonista. Por otro lado, el castillo es una casa nocturna donde sale lo desconocido, lo amenazante, y la joven narradora de *Antes* anda insomne, noche tras noche, a través de las habitaciones de la casa familiar buscando alivio a los ruidos. Busca con insistencia una salida imposible, "el equivalente a una fuente de la eterna juventud, el dorado, la piedra filosofal, y no en amplios territorios deshabitados y en ancas de caballo, sino sobre la alfombra, bajo los muebles" (p. 89). En el "silencio" de la noche, la protagonista busca las respuestas a su situación de desamparo simbólico en el único lugar que le es propio, la casa/cuerpo. Los sonidos extraños que forman una parte clave de la novela gótica están relacionados con la sexualidad, la escena primaria, la historia del origen, y es a

¹⁰ La imagen de la habitación o castillo, como destacan los autores, permite la interpretación del cuerpo por medio del castillo y el castillo por medio del cuerpo, pero no de manera que fije los términos (p. 282).

través del lenguaje sintomático de los ruidos que podemos ver el retorno de lo reprimido, las ausencias y los hoyos en el discurso dominante sobre la feminidad. Finalmente, y relacionado con lo anterior, cada castillo “respetable” tiene su secreto familiar. En el caso de *Antes*, hay varios, todos relacionados con el origen femenino. La desaparición de la madre de Male y Jose, las hermanas mayores de la protagonista, ocurre bajo circunstancias misteriosas, sobre las cuales nadie habla nunca. Las implicaciones sexuales del “pecado” que había cometido, son obvias en los adjetivos no comprendidos, “las palabras incomprensibles” (p. 20) que lanzaron las niñas del colegio para calificarla. A lo largo del texto hay una confluencia de los términos de la muerte y la sexualidad femenina (patriarcal), y tal vez el secreto primordial es el “secreto” del cuerpo femenino. La puerta siempre cerrada e intocable del estudio de Esther, madre de la protagonista, representa otro aspecto de este secreto poderoso, un espacio liminal, un territorio misterioso e inexplorado. Enfocar los rasgos góticos de la novela, es destacar una relación estrecha entre el género de lo gótico —no muy común en la narrativa hispanoamericana— y el contenido, o sea la problemática de la subjetividad femenina.

Hablando de lo gótico en cuanto al proceso cinematográfico, Mary Anne Doane (1987) subraya dos elementos significativos. Uno, es la observación de Freud en cuanto a que la creencia de ser mirado, la ilusión de observación, forma el síntoma más destacado de la paranoia. Este “estado”, sin embargo, tiene otro sentido también: “The ever-present sense of being on display of the gaze of a judgmental other is symptomatic of another condition within our culture as well—that of eminity” (p. 126). La paranoia es un elemento constante en *Antes*, es parte del aire que respira la protagonista. No sólo se siente perseguida por ruidos extraños e insistentes que la acechan en la oscuridad de la noche, sino que todo el mundo se convierte en el instrumento de su propia perdición. Caras grotescas la llaman dentro del fuego, y aun el árbol de su casa está empeñado en “estar en contra” de ella. Relacionada con la paranoia, dice Doane, está la especialización del cuerpo femenino que ocurre en el género gótico.

In so far as the inside/outside dichotomy of paranoia is articulated with that of interiority/exteriority and hence subject/object, the paranoid woman's film's explore the putting into crisis of the female subject. *The ontological problem –that is, the problem of feminine identity– is thus transformed into a spatial problem.* The "properly feminine" space of the home is haunted by an insistent exteriority (pp. 136-137 énfasis mío).

El género gótico, entonces, va desarrollándose a través de una desfamiliarización o desnaturalización de lo que es más familiar y natural en el ámbito tradicional femenino: la casa. A lo largo de la novela, la exterioridad insistente que identifica Doane se encuentra en los elementos invasores a través de la persecución de la protagonista. El "problema ontológico" de la identidad femenina (o la falta de ella) es precisamente lo que se elabora en *Antes*.

El sentido de persecución y peligro aumentan a lo largo del texto mientras la protagonista se acerca cada día más a su "destino" final e inevitable. La narradora teje una serie de recuerdos, desde el "recuerdo" de su propio nacimiento hasta el día que empieza a menstruar, el día en que los pasos llegan "definitivamente" por ella. Su primer encuentro concreto y compartido de la otredad de su cuerpo, de la exteriorización de que habla Doane, ocurre a los ocho años cuando asiste al colegio de monjas.¹¹ Un día, durante el recreo, su compañera María Enela la invita a entrar en un oscuro y silencioso gallinero abandonado por las monjas, donde empiezan a sonar los pasos. Las dos tienen mucho miedo, pero cuando María Enela pregunta sobre ellos la protagonista finge ignorancia. "Sí sabes de qué hablo", le dice su compañera, "sabes muy bien[...] Me han venido siguiendo[...] Me dijeron que te preguntara a ti" (p. 15). La protagonista sale corriendo del gallinero y desde entonces trata de evitar a su amiga, "yo debía esquivarla, esquivarla [...] No podría soportar mi propio miedo reflejado en ella..." (p. 17). Pocos días después, en un ataque de pánico persecutorio en la oficina de la

¹¹ Cabe destacar que este suceso ocurre en el primer capítulo, donde se encuentran situados varios elementos clave que se repiten en la narración: su condición de paria social; su nacimiento y su miedo heredado; la persecución por los pasos; su inhabilidad para pronunciar la palabra mamá; y el relato de la escuela con su carga de sexualidad y traición.

madre superiora, establece un acuerdo con los “ruidos”, que la dejan en paz y se llevan en su lugar a María Enela. Cuando su amiga tiene una especie de ataque en frente de la clase y la sacan de la escuela, la protagonista se promete al día siguiente “atreverme a platicar con Enela sobre los pasos” (p. 21), pero ya es demasiado tarde y Enela nunca regresa. Ha perdido su oportunidad. “No sé, tal vez juntas podríamos oponernos, vencer un destino que no comprendía yo en toda su extensión pero que empezaba a *atisbar con desesperanza*” (p. 21, énfasis mío). Su soledad y la falta de una vía de comunicación femenina, una manera de oponer y vencer un destino que no es de su propia elección, es un elemento destacado en la narración. El sentido de pérdida e impotencia que siente la protagonista por la “traición” de su amiga y hacia sí misma es palpable: “yo me sentía culpable, porque sí, yo había *vendido* a Enela” (p. 11, énfasis suyo). La pregunta que no puede contestar y que tiene una carga de desesperación es: “¿por qué había *necesitado* venderla?” (p. 22, énfasis suyo). La protagonista, también, parece capaz de cualquier cosa para salvarse.

Desde ahí en adelante está sola en su lucha y tiene que valerse por sí misma en una batalla perdida contra el tiempo. Se pone de manifiesto su ansiedad creciente acerca del desarrollo biológico y las implicaciones personales que acarrearán para ella, durante unas vacaciones con su madre y hermanas. Mientras se hospedan en un hotel en Cuernavaca irónicamente llamado Los Amantes, donde “nunca ocurría nada” (p. 49), aparece una niña sexualmente precoz, “un personaje insólito para nuestro mundo” (p. 49) que toca algo que la protagonista ya no puede entender. Era:

una niña que aunque era de la edad de Male ya era mujer y no digo mujer madura sino una niña podrida: triste y perfumada como fruta pasada, con ojos pintados como si hubieran estado más tiempo del necesario al espejo, fumaba y en su tierno cuerpo de trece años traía colgando como garras [...] sus atributos de mujer (p. 49).

Hay una conexión entre la condición del personaje “insólito” y la persecución de los pasos; entre la sexualidad “femenina” en el

contexto patriarcal y el "destino" ineludible de toda mujer. La protagonista no puede entender el juego de palabras que alude al nombre de la "niña podrida", ni tampoco la broma obscena sobre Jesús y Magdalena que ésta le cuenta, ni la necesidad urgente que siente la niña/mujer por disfrazarse y pintarse.¹² "Tú qué puedes entender", pregunta esta muchacha de otra clase social, "ni debieras preguntarme por qué me pinto así las manos, ¿o no lo sabes?" (p. 50). Aunque no la entiende, sin embargo le resuena con insistencia una frase mencionada antes en la narración: "Pellizcándome suavemente el pezón, me dijo en la boca, boca sobre boca como un beso de palabras: 'Hago lo que puedo para salvarme'" (p. 51). Las uñas mal pintadas y todavía húmedas de la muchacha dejan una huella brillante, color de sangre y sexualidad, en el pecho de la protagonista, una huella que ésta busca borrar lo antes posible en la piscina. En el camino a México la protagonista se pregunta "¿qué me quiso decir?, ¿de qué se tiene que salvar?" (p. 51).

El "de qué" se vuelve más claro al final del texto, en un capítulo que relata dos episodios relacionados. El primero es la desvinculación cada vez más evidente entre la protagonista y sus dos hermanas mayores, quienes empiezan a perder interés por los juegos infantiles. Esta separación se destaca de una manera sumamente humorística cuando, por primera vez —a un nivel literal y metafórico— la protagonista se queda plantada afuera del cuarto de sus hermanas, quienes la miran "desde un lugar que no era el cuarto que yo conocía, dueñas de una renovada complicidad que me había borrado, que me omitía como elemento" (p. 77). Cuando por fin la dejan entrar, se encuentra con un objeto blanco doblado sobre la cama, "más infranqueable que cerrojos, más fuerte que cadenas, más alto que el más alto muro" (p. 77) que forma la barrera entre ella y sus hermanas. El "blanco intruso", el "blanco enemigo" que no puede tocar la protagonista porque "no es para niñas, es para señoritas", es, al final, un brasier. Un objeto de suma importancia, dice la protagonista: "sólo faltaban cirios para subrayar la veneración súbita que sentían por él mis dos hermanas" (p. 77). Con la introducción de este signo de ser "señorita", también "aca-

¹² El texto nos ubica en la misma posición de la protagonista, y nunca nos relata la broma ni el juego de palabras.

baron nuestras tardes juntas, sin que yo comprendiera por qué” (p. 77). Male y Jose se convierten para ella en un “par de hadas madrinas que habían velado el umbral de lo que yo era” (p. 78), y ella lamenta profundamente la pérdida o “la *desaparición* de las niñas que fueron mis hermanas” (p. 78, énfasis suyo). El tiempo verbal aquí es clave: el paraíso definitivamente se ha perdido.

Después del “abandono filial”, la segunda mitad del capítulo trata de un viaje de campamento con las guías, donde la protagonista tiene otro encuentro desconcertante con la sexualidad femenina emergente. La bolsa de dormir a su lado está ocupada por una muchacha “viviendo la misma edad de tránsito” (p. 78) que sus hermanas mayores. Con un nuevo sentido de pudor, la muchacha se retira a la oscuridad de la noche para cambiar su ropa y así ocultar a los ojos de las demás su cuerpo liminal de niña/mujer. Hace una entrada grandiosa llevando un par de “baby-dolls” que sólo produce hilaridad en sus compañeras guías más jóvenes.

La situación de la muchacha le da lástima, “porque sí, pensé, *le avergüenza* no tener ya el cuerpo de niña” (p. 79, énfasis mío), y le hace pensar con compasión en sus hermanas y su madre. Los intentos por consolarla —“te comprendo, les pasa también a mis hermanas” (p. 80)—, caen en oídos sordos, y las muchachas se rechazan rotundamente. Como el temor reflejado en la cara de su amiga Enela que años atrás no podía aguantar, la protagonista da la espalda a su compañera. Niega la condición de sus hermanas y de la muchacha, y se jura a sí misma: “no me pasará nunca lo que a ellas, yo no me voy a dejar’, y pensando esto me quedé dormida, sin saber que *mi fantástico deseo sería ingrediente para mi condenación*” (p. 80, énfasis mío). En otras palabras, su deseo de no convertirse en la imagen patriarcal de la feminidad, su inhabilidad para aceptar lo que el contrato social exige de la mujer, es lo que la deshace al final. No hay otra salida, no hay otro mapa de la “geografía de sonido”, no tiene representaciones alternativas del proceso que le toca.

Como respuesta al “hecho desagradable” de haber nacido mujer (Freud, 1931), la niña pequeña enfrentada con las exigencias de la estructura edipal tiene frente a sí tres caminos: puede dar la espalda completamente a la sexualidad, que tiene una marca correspondiente a la neurosis; puede mantener la fantasía de ser

“ser hombre”, el complejo de masculinidad,¹³ o puede seguir un “tercer camino muy tortuoso” hacia la feminidad “normal”. La protagonista de *Antes* escoge claramente el primer camino. Rechaza la sexualidad, no a través del supuesto “complejo masculino”, sino como rechazo de la narrativa social y psíquica del cuerpo femenino; un rechazo, sin embargo, que tiene consecuencias graves. Negarse a existir según los términos del juego, en este caso, resulta en la negación de “existir”.

If we view narration and narrativity as the instruments by which the conflicting claims of the imaginary and the real are mediated, arbitrated, or resolved in a discourse, we begin to comprehend *both the appeal of narrative and the ground for refusing it* (White, 1980, pp. 8-9, énfasis mío).

El rechazo al significado toma dos formas en la narración, por un lado el rechazo a la feminidad por parte de la protagonista, su refugio en otro espacio —“tengo forma dentro de la no forma” (p. 87)—, y por el otro la negación de la conclusión narrativa convencional. Si el final tradicional de la novela gótica, y de toda narrativa (De Lauretis, 1984), es la figura del matrimonio, *Antes* frustra completamente la trayectoria narrativa edipal. En vez de vivir feliz para siempre con su príncipe azul, la protagonista “muere” precisamente en el momento en que logra su “destino” biológico. El texto muestra, de una manera sumamente lírica, el dilema inherente en el desarrollo del “sujeto” femenino.

El problema de la protagonista, como mencioné antes, no es individual sino colectivo; un problema que surge de su posición en un sistema patriarcal de significados que exige el sacrificio de la mujer como sujeto. Luce Irigaray ha señalado elocuentemente que las relaciones sociales y psíquicas de la cultura occidental son gobernadas por una economía del mismo patriarcado, y una homosexua-

¹³ El “complejo de masculinidad” es, por supuesto, el término escogido por Freud. Como todos los atributos que significan subjetividad en el hombre, se consideran “masculinidad” en la mujer, tal vez sería más adecuado llamar al complejo de masculinidad, complejo de “subjetividad”. La elaboración psicoanalítica del complejo de masculinidad equivoca el deseo de ser sujeto por el deseo de ser “hombre” (y, a veces, parece una lectura deliberadamente equivocada).

lidad que sólo reconoce la dialéctica, y no la diferencia. No hay una representación de *dos* sexos, sino de uno —sólo el sexo masculino: “*the feminine occurs only within models and laws devised by male subjects. Which implies that there are not really two sexes, but only one. A single practice and representation of the sexual*” (1985b, p. 86, énfasis suyo). O, en otras palabras: “A man minus the possibility of (re)presenting oneself as a man = a normal woman” (1985a, p. 27).

Irigaray, entre otras,¹⁴ insiste en la materialidad del discurso, en una morfología de los sexos. Todo lenguaje y toda representación, nos dice, están sostenidos por lo material, y en el caso de la filosofía y el psicoanálisis (la metafísica occidental), por una deuda no reconocida hacia el cuerpo maternal.¹⁵ La Mujer, entonces, como término negativo, funciona como soporte principal de la metafísica occidental, y su exclusión de la *polis* es la condición de posibilidad para el contrato social patriarcal.¹⁶ La consecuencia de este sistema singular y monolítico es que la mujer sufre de aquello que Irigaray identifica como la falta de metaforización primaria —la incapacidad del sujeto femenino para representarse a sí mismo su relación con el origen, con su deseo, con la madre. La falta de repre-

¹⁴ Véase, por ejemplo, Wittig, 1980 y De Lauretis, 1987.

¹⁵ Comenta Grosz, “An entire history of Western thought is intent on substituting for this debt and image of the self-made, self-created man. One could go even further and suggest that the idea of God itself is nothing but an elaborate if unconscious strategy for alleviating man’s consciousness of and guilt about this debt. As man’s self-reflecting Other, God usurps women’s creativity and their place as the source of the terrestrial. God (and through Him, man) becomes the creator or mother of the mother” (1989, pp. 120-121).

¹⁶ “In this proliferating desire of the same, death will be the only representative of an outside, of a heterogeneity, of an other: woman will assume the function of representing death (of sex/organ), castration, and man will be sure as far as possible of achieving mastery, subjugation, by triumphing over the anguish (of death) through intercourse, by sustaining sexual pleasure despite, or thanks to, the horror of closeness to that absence of sex/penis, that mortification of sex that is evoked by woman” (1985b, p. 27). Hay paso entre las observaciones de Irigaray y el texto de Paz: “la mujer ¿esconde la muerte o la vida?, ¿en qué piensa?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros? El sadismo se inicia como venganza ante el *hermetismo femenino* o como tentativa desesperada para *obtener una respuesta de un cuerpo que tememos insensible*.” Porque, como dice Luis Cernuda, “el deseo es una pregunta cuya respuesta no existe. A pesar de su desnudez —redonda, plena— en las formas de la mujer siempre hay algo que develar” (1977, p. 60, énfasis mío).

sentaciones culturales adecuadas deja a la mujer con "too few figurations, images, or representations by which to represent herself."¹⁷

Una condición necesaria de subjetividad es la habilidad de simbolizar para sí mismo su posición como sujeto (el Edipo es, a la vez, una estructura y un contenido), e Irigaray argumenta que las mujeres entran al registro del lenguaje como objetos. Hay una relación entre la morfología femenina y la falta de representación que identifica Irigaray, y la producción de esta morfología que destaca De Lauretis, a través de los mecanismos que engendran la narración. Producen, nos dice, un drama de dos posiciones donde el héroe o sujeto mítico es siempre masculino y el obstáculo, el espacio-narrativo, es morfológicamente femenino. De Lauretis destaca la manera en que la (in)diferencia sexual es constituida a través de la narrativa, y con referencia al viaje edipal del sujeto femenino, nos dice:

the itinerary of the female's journey mapped from the very start *on the territory of her own body* [...] is guided by a compass pointing not to reproduction as the fulfillment of *her* biological destiny, but more exactly to the fulfillment of the promise made to 'the little man,' of his social contract, *his* biological and affective destiny —and to the fulfillment of his desire. That is what predetermines the positions she must occupy in her journey. The myth of which she is presumed to be the subject, generated by the same mechanism that generated the myth of Oedipus, in fact works to construct *her* as a 'personified obstacle' (1982, p. 133, primer énfasis mío).

Al final, entonces, "her story, like any other story, is a question of his desire".

Sin acceso a una metaforización primaria, una manera de simbolizar su relación con la madre y con el cuerpo de la madre, le hace difícil la diferenciación simbólica y, por consiguiente, la subjetividad. Irigaray describe la relación entre madre e hija como el continente oscuro del continente oscuro de Freud, una relación

¹⁷ "It is not that she lacks some master signifier or that none is imposed upon her, but rather her access to a signifying economy, to the coining of signifiers, is difficult or even impossible for her because she remains an outsider, herself(a) subject to their norms. She borrows signifiers but cannot make her mark, or re-mark upon them" (1985a, p. 71).

poderosa que, como base no reconocida, tiene los elementos capaces de dismantelar el orden patriarcal.¹⁸ Como Grosz y Whitford destacan, las consecuencias de esta relación entre principios no simbolizados, hace difícil que la mujer tenga una identidad distinta a la *función maternal*, una función sofocante tanto para la madre como para la hija porque no deja espacio a la persona de la “mujer” y la “madre”.¹⁹ La lucha por ocupar un lugar único, el lugar de la madre, crea relaciones difíciles entre las mujeres, y no, según Whitford, por su “naturaleza”, sino como resultado de la posición que ocupan en cuanto al orden simbólico. Además, tomar el lugar de la madre implica un tipo de “asesinato”. En un sistema de representación que sólo reconoce la función materna, la hija: “is cut off from access to the woman-mother; and thus from her own potential as woman. She has no woman with whom to identify [...] Her (pre)history is erased, and her primal relations to the love object, and thus to her own sex, are renounced” (Grosz, pp. 122-123).

Hay una relación estrecha entre la incapacidad de la protagonista por representar de manera adecuada el proceso biológico que le toca, y su incapacidad de conectarse o simbolizar la relación con su madre —una carencia poderosamente destacada por su incapacidad de pronunciar la palabra mamá (tema que retomaré en breve). Al enfatizar esta relación, no quiero iniciar un psicoanálisis de la persona, ni tampoco sugerir (vía la teoría de relación con el objeto) que la madre ficticia ha sido un objeto “malo” y no ha cumplido con sus “debidas obligaciones”. Lo que el texto represen-

¹⁸ “The culture, the language, the imaginary and the mythology in which we live at present [...] let us look at what foundations this edifice is built on [...] This underpinning is woman reproducer of the social order, acting as the infrastructure of that order; all of western culture rests upon the murder of the mother [...] And if we make the foundation of the social order shift, then everything shifts” (Irigaray, citado en Whitford, p. 77).

¹⁹ La reducción de toda clase de gente a una función no es limitada, sólo a las mujeres. Octavio Paz hace una observación semejante y perspicaz en cuanto al obrero mexicano. “En realidad no es un obrero, puesto que no hace obras o no tiene conciencia de las que hace, perdido en un aspecto de la producción. Es un trabajador, nombre abstracto, que no designa una tarea determinada, sino *una función* [...] La abstracción lo califica —el trabajo medido en tiempo— no lo sepa, sino lo liga a otras abstracciones” (1973, p. 61, énfasis mío).

ta es la falta de mecanismos culturales que deja a la mujer plantada, por decirlo así; lo que falta a la protagonista no es una madre "buena", sino una relación con los procesos de significación. Los vínculos entre mujeres, con el potencial de trabajar otras posibilidades, están ausentes en el texto. La protagonista no puede hacer esta conexión con su amiga Enela, con sus hermanas, ni tampoco con alguna de las dos Estheres, la madre y la abuela. Queda a la deriva, pero de una manera que hay que interpretar en el plano cultural y no personal.

Esther, la madre de la protagonista, funciona a lo largo del texto como una especie de presencia ausente desde su parto lleno de miedo y abandono, hasta su muerte por un tumor cerebral. Esta relación entre madre e hija es una de las más difíciles y distorsionadas en el texto, pues la protagonista no tiene manera de relacionarse con ella y ni siquiera puede llamarla mamá. Mamá es la palabra que no tiene, no forma parte de su vocación. "Tengo tanto miedo y no hallo cómo gritar *mamá*. Es un grito que no puedo emitir, porque esa palabra no la tengo. Otras palabras sí, sí que las tengo [...] tengo claramente la palabra *miedo*" (p. 13, énfasis suyo). El miedo está personificado en la figura de la madre durante el parto, y vinculado así con el "recuerdo" de su propio nacimiento. El miedo es, de hecho, la única herencia que tiene de su madre, y es el elemento que imbuye todo. Dice la protagonista que el día del parto "tenía en todos sus rasgos reflejando el miedo que *no imaginé brincara a mí para nunca dejarme*" (p. 12, énfasis mío).

Esther, una pintora famosa que discute con sus amigas "horas enteras frente a libros abiertos" (p. 99), claramente tiene una identidad de madre y de mujer, aunque son funciones aisladas en el texto. La dificultad de comprender estos dos términos juntos se manifiesta en el cuestionamiento inseguro de una adolescente. Después de la muerte de Esther, la hermana mayor de una amiga le pregunta a la protagonista: "¿No resentían que ella trabajaba? ¿No se sentían abandonadas porque ella trabajaba?..." "Ves", dice a su novio, "sí se puede. Se puede tener hijos y tener un hogar y tener profesión" (p. 96). Más tarde al salir, vuelve a preguntar de nuevo: "¿De veras se puede?" (p. 97). Esta separación de lo "público" y lo "privado" también parece difícil para Esther. Suele encerrarse en su estudio, un lugar prohibido que la protagonista y sus hermanas

pueden gozar “por una sola tarde” (p. 61) de su niñez, mientras realizan un proyecto escolar. Compara la vista de este lugar fuera de su alcance con el corazón de una rana que vio en la escuela:

yo sabía que el corazón existía, pero verlo, verlo era otra cosa: yo sabía que el estudio existía, pero verlo era otra cosa. Ninguna fantasía era igual a la realidad, ninguna representación era igual, yo había visto hasta el cansancio imitaciones del corazón (gráficas, plásticas) y había visto también fotografías del estudio de Esther, de fragmentos del estudio de Esther, que no me habían dado ni idea de cómo sería (pp. 61-62).

La protagonista nunca puede adivinar el secreto tras la puerta cerrada de Esther, nunca entiende que hay otras posibilidades que no la dejarían encarcelada en su propio cuerpo. Al final del texto la protagonista explora el estudio durante sus viajes solitarios e insomnes por la casa, pero la única vez que se encuentran juntas nuevamente en el espacio “privado” de su madre, es la noche que empieza a morir Esther. Este encuentro único le da otra imagen aunque sea por sólo un momento, de la persona que es su madre: “Con camisón blanco de algodón delgado, la cara sin pintar y el cabello largo suelto parecía más joven que de día” (p. 90). Sólo con la muerte de ella puede mencionar a la palabra madre: “(¿puedo decir mamá en este punto de la historia?)”, se pregunta entre paréntesis; “ah Esther, te quise tanto, tanto, mamá, mamá, mamá, mamá...” (p. 91).

En el penúltimo capítulo, que consta de dos páginas, la protagonista experimenta profundamente, como dice Darío en el poema que comienza el libro, “el pesar de no ser lo que hubiera sido, la pérdida del reino que estaba para mí”. Al asistir con sus padres a un programa de música en Bellas Artes, se abre ante ella un mundo nuevo donde su participación no está vinculada a su posición como sujeto sexuado. Su descripción de esta “noche inolvidable” es el único momento de regocijo en el texto, y por eso doblemente notable. La música consiste en los “pasos de ángeles [...] ¡puro amor ahí entregado! [...] cariños sin cuerpo[...] nervios sin carne [...] el lujo del gozo ni rompe ni arranca ni arrebatá” (p. 99). La música, insiste la protagonista, es incorpórea, y representa para ella

un espacio fuera de las prácticas sociales cotidianas donde puede dejar, aunque sea por un breve instante, el cargo de la escisión ininteligible/sensible en el cual la mujer siempre ocupa el término "negativo" que corresponde al cuerpo. Tiene acceso a una "trascendencia" por lo general reservada al sujeto masculino y, por una vez en su vida se experimenta, "sin más cuerpo que el que los músicos con sus cuerdas me concedían" (p. 100). Si no hay espacio para la mujer como sujeto en el orden simbólico, el mundo no verbal de la música le ofrece una muestra de lo que tal posición significaría para el sujeto: una posición de inclusión total e igual. Le emociona escuchar los aplausos "sintiendo que todos habían sentido lo que yo había sentido, que por fin había *comulgado*" (p. 99, énfasis suyo). Puede, por unas horas, dejar los límites sociales de su cuerpo y simplemente "existir".

El regocijo casi religioso de la experiencia establece un contraste insoportable entre "la pobreza de lo que se me acercaba" (p. 100) y la riqueza de la sinfonía. Los sonidos que la persiguen "no eran dulces [...] no tenían signo musical. Eran sonidos sin alma, insensibles, que en sí no abrían puertas ni querían decir algo" (p. 100). Es precisamente aquí, en este momento, donde surge en el texto la única instancia de rabia que tiene la protagonista frente a su situación:

Tuve ira de que lo que me perseguía no se asemejara a aquel paraíso al cual yo quería pertenecer, sentí vergüenza de la estrechez que estaba ávida de mí. De haber pensado entonces que ese mundo era lo que me esperaba, de haber sabido que ese mundo *iba* por mí, hubiera llorado y hubiera llorado y tal vez nunca, hasta mi último día, hubiera parado de llorar... (p. 100, énfasis suyo).

El "paraíso perdido" al que se refieren Darío y Domínguez Michael, nunca es más conmovedor e intenso que en su vislumbre de lo que "hubiera sido" pero no es.

Dice la protagonista que aquí hubiera querido terminar la historia, en el momento en que sabe que tiene un corazón que hace algo más que bombear la sangre, "un corazón que bailara, que sabiendo escuchar se uniera a ritmos ajenos" (p. 101). Sin embargo, esto no es posible porque entonces su relato carecería de sentido: "no quise contarles cómo fue que llegué aquí y para comunicárselo ha sido toda la plática, para decirles cómo fue que llegué yo, qué me

llamó y desde cuándo” (p. 101). Sin contarnos el secreto vergonzoso, entonces “no sería más que una niña sin nombre emocionada” (p. 101), y si todavía era niña “no me avergonzaría, ¿cómo o de qué? No tendría la necesidad de contárselo a nadie, ni a mí misma” (p. 101). Su sentido de vergüenza y culpabilidad es lo que empuja la narración hacia su final.

La noche en que “termina” su relato, está sola por primera vez en la casa, una casa que despierta un creciente sentido de malestar para convertirse en algo vivo y amenazante, “las cortinas vivas como bichos”, “la cruel madera, la comelona alfombra” (pp. 102-103). Al principio atribuye este malestar a algo exterior, a una catástrofe que va a pasar en la ciudad y enciende el radio para enterarse sobre la fatalidad de los acontecimientos. Así, se duerme en un sillón y cuando despierta está rodeada, “sobre mis pies calzados los vi a todos mirándome, a los perseguidores mirándome desde mis propios pies” (p. 103). Corre para salvarse pero sin éxito, han llegado por ella sus perseguidores y empieza a abandonar su cuerpo, el cual “tendía hacia arriba, obediente de otra gravitación” (p. 104). Por un momento queda sujeta por un “corazón” vivo “que me había donado la tierra para detenerme” (p. 104), el mismo corazón relacionado a su experiencia con la música, con el estudio de Esther, y que representa todo aquello que está excluido. En este momento empieza la menstruación, que ella todavía no puede o no quiere nombrar por lo que es.

Mis calzones se mojaron, su blanco algodón se impregnó de un líquido tibio como el corazón. Se empaparon y, con qué claridad lo sentí, dejaron escurrir por mis muslos un cálido líquido que empezó a molestarme. ¿Qué era? ¿Qué escurría desde adentro de mí, *traicionándome* [...] pude ver mis calcetas blancas pintadas con la misma sangre que supe me había manchado los calzones y las piernas. ¿*Qué se había roto adentro de mí?* (p. 105, énfasis mío).

La protagonista suelta el “corazón”, deja su cuerpo y acepta su expulsión del jardín “acompañada por los que siempre me habían perseguido” (p. 105). La última frase del texto nos dice que, “El doctor no podría explicarle los motivos de mi muerte” (p. 105).

Si el médico no puede explicar esa muerte a la familia, resulta, en cambio, más obvio para la lectora. Es precisamente el espacio del

cuerpo y de la casa que regresa a perseguirla con toda la fuerza de lo reprimido —el espacio social que la protagonista “debe” ocupar en la manera más completa y total como “niña buena” y futura esposa (y con el propósito, podemos añadir, el reproducirlos). En la huida para salvarse, corre a la puerta que da a la calle —la entrada a la esfera “pública” en contraste con el mundo “femenino” y “privado” de la casa— pero está cerrada. La puerta “era más fuerte que yo” (p. 104), nos dice sobre sus intentos de abrirla, y queda atrapada dentro de la casa con sus “perseguidores”. Esta división entre exterior e interior, público y privado (o, para decirlo en los términos de Paz, abierto y cerrado, lo chingado y el chingón), tiene importancia en una variedad de niveles. La protagonista no puede distinguir entre lo interior y lo exterior (los ruidos y su propio cuerpo), una característica no sólo de la paranoia, sino de la singularidad de representación (la función maternal) que la cultura occidental le proporciona a la mujer. Por el otro lado, hay una convergencia entre los significados sociales del cuerpo y los de la casa. Lo que quiere decir ser mujer —reproductora del orden social— está vinculado a la casa familiar, y es justamente dentro de este espacio “privado” de la familia, el espacio [*sic*] de la mujer, donde ocurre la (re)producción de sujetos sociales sexuados. Atrapada en este espacio pero a la vez negándose a ocuparlo, la protagonista elige uno de los pocos caminos disponibles, rechaza el significado social de la feminidad y se retira al mundo indefinido y sombreado de sus fantasías y recuerdos.

Al nivel de la estructura narrativa, si pensamos en las observaciones de De Lauretis, la protagonista no puede participar como sujeto en su propia historia. Ella representa todo aquello que no es susceptible de transformación, es la topografía o el terreno donde transcurre el drama. Así, podemos ver la manera en que la narrativa social sobre la feminidad construye el cuerpo femenino como el “obstáculo personificado”, como un “elemento del espacio-narrativo”, y, finalmente, cómo el texto de *Antes* trabaja para descubrir y reescribir esta narrativa social e intenta representar para la mujer los efectos materiales del discurso dominante. Gran parte de la ficción y la teoría feministas de los últimos años se ha empeñado en mostrar la manera en que estamos contruidos como sujetos del discurso y la representación, y destacar que estos

discursos, estos mecanismos estructurantes tienen una historia y están disponibles al cambio. La problemática de cómo efectuar este cambio, de pensar nuevas posibilidades, es lo que constituye el trabajo feminista más útil y emocionante hoy. En el campo de las letras hispanoamericanas el planteamiento de la problemática del sujeto femenino ocurre justamente en el plano de la producción literaria y cultural feminista. La fuerza que empuja la obra de una variedad de escritoras hispanoamericanas actuales es, de hecho, un intento de imaginar lo inimaginable, de pensar nuevas relaciones sociales y otras formas de organización simbólica y social. La obra de Carmen Boullosa claramente forma parte de este proyecto todavía en proceso. Nuestro futuro, entonces, “se conjuga en infinitivo”.

BIBLIOGRAFÍA

- Boullosa, Carmen (1987), *Mejor desaparece*, México, Océano.
- (1989a), *Antes*, México, Vuelta.
- (1989b), *La salvaja*, México, FCE.
- Cantú, Martha (1987), "Mejor desaparece es un mundo loco", *La Jornada*, 14 de noviembre.
- Doane, Mary Anne (1987), "Paranoia and the Specular", *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (1982), "Desire in Narrative", *Alice Doesn't*, Bloomington, Indiana University Press.
- (1987), "The Technology of Gender", *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press.
- Freud, Sigmund (1923), "The Infantile Genital Organization of the Libido", en *Collected Papers*, International Psychoanalytical Library, núm. 8 Londres, Hogarth Press, pp. 244-249.
- (1925), "Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes", *The Standard Edition*, vol. XIX, pp. 248-258. Londres, Hogarth Press, 1961.
- (1931), "Female Sexuality", *The Standard Edition*, vol. XXI, pp. 225-43, Londres, Hogarth Press, 1961.
- Gally, Héctor (1989), "Mejor desaparece de Carmen Boullosa", *Unomásuno*, 2 de abril.
- González, Omar (1989), "Carmen Boullosa: Antes", *Unomásuno*, 5 de agosto.
- Grosz, Elizabeth (1989), *Sexual Subversions: Three French Feminists*, Sydney and Boston, Allen and Unwin.
- Holland, Norman y Sherman, Leona (1977), "Gothic Possibilities", *New Literary History*, 8, 2, invierno.
- Irigaray, Luce (1985a), *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, Cornell University Press.
- (1985b), *This Sex Which is Not One*, Ithaca, Cornell University Press.
- Paz, Octavio (1973), *El laberinto de la soledad*, 3a. reimpresión, México, FCE (Colección Popular).
- White, Hayden (1980), "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", *Critical Inquiry*, 2(1), pp. 5-27.
- Whitford, Margaret (1991), *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Wittig, Monique (1980), "The Straight Mind", *Feminist Issues*, 1, verano.

Sin imágenes falsas, sin falsos espejos se terminó de imprimir en noviembre de 1995 en los talleres de Corporación Industrial Gráfica, S. A. de C. V., Cerro de las Marías 354, 04200 México, D. F. Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición. Tipografía y formación a cargo del Programa de Autoedición de El Colegio de México.
Cuidó la edición la Coordinación de Publicaciones.

EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0603214 8

	BIBLIOTECA
	INVENTARIO 2015
DANIEL COSIO VILLEGAS	

Los trabajos que componen este libro se ocupan de la producción narrativa de algunas de las escritoras mexicanas más significativas desde 1939 hasta 1990. Se podrá advertir la relevancia que se otorga a los temas históricos, sociales y existenciales que abordan los textos críticos sobre el conjunto de las obras estudiadas. De ellos se desprenden aspectos inéditos de la realidad no solamente femenina —aunque ésta destaca muy especialmente—, pues la experiencia de las mujeres se produce en la intersubjetividad y en el marco vital que ocupamos todos, hombres y mujeres, en el espacio compartido de la sociedad nacional. Por ello, resultará muy interesante descubrir la configuración de una modalidad ética y estética femenina que revela también los saberes de la mujer y, por lo mismo, otras formas de crear conocimiento y de entender la existencia en el mundo con el fin de humanizar —en el mejor sentido de este irrenunciable anhelo— el privilegio de la vida.

Mucho queda por pensar, hacer y decir; sin embargo, tal como lo pidió Rosario Castellanos, las escritoras y sus críticas, así como algunos críticos, lo están tratando de realizar *sin falsas imágenes y sin falsos espejos*, sólo que, también según la advertencia de la imprescindible Rosario: “No basta siquiera descubrir lo que somos. *Hay que inventarnos*”.

