

De pesares y alegrías

*Escritoras latinoamericanas
y caribeñas contemporáneas*

Luzelena Gutiérrez de Velasco
Gloria Prado
Ana Rosa Domenella
(compiladoras)



92apala

El Taller de Teoría y Crítica Literaria
Diana Morán-Coyoacán

está constituido por veinticinco académicas, la mayoría con nivel de grado, del área de literatura, adscritas a diferentes instituciones de enseñanza superior: la UAM-Iztapalapa, el Colmex-PIEM, la UNAM, la UIA, el ITAM, la UAEM, que se reúnen semanalmente desde el año de 1984. Han realizado a lo largo de este tiempo numerosas publicaciones en coautoría, relativas, todas, a la literatura escrita por mujeres.

Han obtenido dos becas grupales, una otorgada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1994-1995) y otra por el Conacyt (1999-2004).

Entre sus publicaciones se cuentan:

Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX,

edición de Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, México,

El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), 1991; *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX,*

Aralia López-González (coordinadora), México, El Colegio de México-PIEM, 1991; *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas,*

Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco

(compiladoras), México,

El Colegio de México-PIEM, 1996.

DE PESARES Y ALEGRÍAS
ESCRITORAS LATINOAMERICANAS Y CARIBEÑAS
CONTEMPORÁNEAS

EL COLEGIO DE MÉXICO

ANDRÉS LIRA	<i>Presidente</i>
DAVID PANTOJA	<i>Secretario General</i>
MARCO PALACIOS ROZO	<i>Secretario Académico</i>
GUSTAVO VERDUZCO	<i>Centro de Estudios Sociológicos</i>
FRANCISCO GÓMEZ RUIZ	<i>Dirección de Publicaciones</i>

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

DR. LUIS MIER Y TERÁN CASANUEVA	<i>Rector General</i>
DR. RICARDO SOLÍS ROSALES	<i>Secretario General</i>

UNIDAD IZTAPALAPA

DR. JOSÉ LEMA LABADIE	<i>Rector</i>
MTRO. JAVIER RODRÍGUEZ LAGUNAS	<i>Secretario</i>
DR. RODRIGO DÍAZ CRUZ	<i>Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades</i>
MTRO. JORGE ISSA GONZÁLEZ	<i>Coordinador del Consejo Editorial de la División de Ciencias Sociales y Humanidades</i>
LIC. LAURA QUINTANILLA C.	<i>Supervisora Editorial</i>

Este libro se escribió bajo los auspicios del Seminario de Estudios de la Cultura por medio de su Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación sobre Cultura, 1994, dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

De pesares y alegrías

Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas

Luzelena Gutiérrez de Velasco

Gloria Prado

Ana Rosa Domenella

(compiladoras)

CON TEXTOS DE

Nara Araújo, Laura López Morales,
Enid Álvarez, Luzelena Gutiérrez de Velasco, Sandra Lorenzano,
Luz Elena Zamudio Rodríguez, Ana Rosa Domenella,
Laura Cázares H., Margarita Tapia Arizmendi,
Irma Tapia Arizmendi, Nora Pasternac, Graciela Martínez-Zalce,
Edith Negrín, María Teresa de Zubiaurre-Wagner,
Gloria M. Prado Garduño, Blanca L. Ansoleaga, Ute Seydel



EL COLEGIO DE MÉXICO
PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO
DE ESTUDIOS DE LA MUJER



UAM-IZTAPALAPA

Iztapalapa

Portada: Joy Laville, Mujer en el espejo, serigrafía
Composición tipográfica, diseño, producción y cuidado editorial:
Sans Serif Editores, S.A. de C.V.
Coordinación editorial: Laura Quintanilla Cedillo

Primera reimpresión, 2002
Primera edición, 1999

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Colección CSH
San Rafael Atlixco 186
Col. Vicentina
Iztapalapa, 09340 México, D.F.
revi@xanum.uam.mx

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 970-654-339-2

Impreso en México

Índice

Introducción. Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco, Graciela Martínez-Zalce, Gloria Prado..... 9

I. Procesos multiculturales: etnia y nación
Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Ana Lydia Vega

Perpetuum mobile. Nara Araújo..... 23
Saber conducir su barca. Laura López Morales 41
No es muda la muerte. Enid Álvarez 69

II. La configuración poética de la violencia
Isabel Allende, Diamela Eltit, Diana Morán, Luisa Valenzuela

Contar como un truco a cambio de la vida en Eva Luna
de Isabel Allende. Luzelena Gutiérrez de Velasco 85
Los cuerpos de la transgresión. Sandra Lorenzano 109
La esperanza y el llanto en la poesía de Diana Morán.
Luz Elena Zamudio Rodríguez 123
Luisa Valenzuela: "Donde pongo la palabra pongo
el cuerpo." Ana Rosa Domenella 147

III. La nueva ficcionalización de la historia
Rosario Ferré, Ana Miranda

De la paradoja a la parodia: Maldito amor de Rosario Ferré.
Laura Cázares H. 173
Isla al fin, siempre te añoré: Boca del infierno, novela de
Ana Miranda. Margarita e Irma Tapia Arizmendi 201

IV. De regreso a la intimidad: autobiografía, memorias, diarios
Victoria Ocampo, Jean Rhys, Rima de Vallbona

Victoria Ocampo en su autobiografía. Nora Pasternac 227

<i>Nostalgia del Sol</i> . Graciela Martínez-Zalce.	251
<i>La mujer rota y el remiendo imposible. Acercamiento a Mundo, demonio y mujer de Rima de Vallbona.</i> Edith Negrín.	267
<i>V. Erotismo, autorreflexión y concepción estética</i> <i>María Luisa Bombal, Julia de Burgos, Clarice Lispector,</i> <i>Cristina Peri Rossi</i>	
<i>"Busco algo que se parezca a la marea": escritura y existencia femenina en La última niebla de María Luisa Bombal.</i> María Teresa de Zubiaurre-Wagner	289
<i>Con la tea en la mano.</i> Blanca L. Ansoleaga H.	309
<i>La pasión por la espera o la escritura de Clarice Lispector.</i> Gloria Prado	329
<i>Rituales eróticos y lingüísticos en la narrativa de Cristina Peri Rossi.</i> Ute Seydel.	357
<i>Bibliografía</i>	379
<i>Notas sobre las autoras</i>	403

Introducción

EN LA PRIMAVERA DEL AÑO DE 1994, nuestro grupo de investigadoras, que se reúne bajo el nombre de Taller de Teoría y Crítica Literaria "Diana Morán"-Coyoacán, decidió proponer un proyecto al Seminario de Cultura del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).¹ El proyecto consideraba la posibilidad de dar a conocer la obra de diversas escritoras latinoamericanas a partir de la escritura de un libro, e inscribirnos, por tanto, en el panorama de antologías y ensayos de esta índole, sin incluir a autoras mexicanas puesto que en nuestro taller ya habíamos realizado tres volúmenes en ese campo: *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, *Sin imágenes falsas sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX* y *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, además de haber participado en la redacción de otros.²

¹ El Taller de Teoría y Crítica Literaria "Diana Morán"-Coyoacán está constituido por aproximadamente veinticinco integrantes —académicas e investigadoras, con nivel de posgrado la mayoría, del área de literatura, adscritas a diferentes instituciones de enseñanza superior: la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I), el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM), El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (Colmex-PIEM), la Universidad Iberoamericana (UIA), que se reúnen semanalmente desde hace trece años. A lo largo de este tiempo han realizado numerosas publicaciones, en coautoría, relativas todas a la literatura escrita por mujeres.

² *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, edición de Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, México, Colmex-PIEM, 1991.

El proyecto inicial, formulado por Luzelena Gutiérrez de Velasco, consistió en organizar los estudios de obras de autoras latinoamericanas en torno a los "pesares y alegrías", como continuación, y en diálogo, con la investigación anterior sobre el tema de la infancia en escritoras mexicanas. La duda era si esa perspectiva temática resultaba aún vigente. En consecuencia, decidimos iniciar una minuciosa indagación con el propósito de fundamentar nuestra propuesta. Por otro lado, las restantes calas que nos habíamos señalado como guía eran estudios de género, multiculturalismo, literatura comparada, junto a los de teoría y crítica literarias en general y feministas. A este respecto no cabía la menor duda: estábamos ubicadas en el corazón mismo de las indagaciones rectoras de la actualidad.

Nuestro proyecto fue aprobado y, bajo los auspicios del Seminario de Estudios de la Cultura, nos dimos a la tarea de realizar nuestra investigación. El primer paso fue reunir, revisar y consultar antologías y/o textos que contenían los resultados de estudios literarios de crítica y teoría, de género, temáticos, de orientación multiculturalista, aplicados al *corpus* constituido por la obra de escritoras latinoamericanas, ya que ése sería el marco teórico de nuestra inserción.³

Sin imágenes falsas sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX, Aralia López-González, coordinadora, México, Colmex-PIEM, 1995.

Escribir la infancia. Narradoras mexicanas del siglo XX. Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco, compiladoras, México, Colmex-PIEM, 1996.

Además, las miembros del taller participaron en la escritura de dos libros más sobre literatura mexicana y chicana escrita por mujeres: *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, Edición a cargo de Aralia López-González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, México, Colmex-PIEM, El Colegio de la Frontera Norte, 1998.

Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto, 2, Aralia López-González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, coordinadoras, México, Colmex-PIEM, El Colegio de la Frontera Norte, 1990.

Asimismo, colaboraron en el núm. 183, año XXXI, de la *Revista Casa de las Américas, Cuba y México: Mujeres y Cultura*, pp. 2-69, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1991.

También en IZTAPALAPA, *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, año 15, núm. 37, julio-diciembre de 1995. *Escritoras latinoamericanas*, edición y presentación a cargo de Laura Cázares H., México, UAM.

³ Concretamente consultamos y trabajamos los textos de:

Valis Noël Maureen y C. Mayer, *In the Feminine Mode, Hispanoamerican Writer*, Londres, Boocknell U. P., 1990 (T. de la Parra, V. Ocampo, Sara de Ibáñez, R. Castellanos, E. Poniatowska, E. Pardo Bazán, G. Gómez de Avellaneda, Aldecoa, I. Allende, Luisa

Simultáneamente, nos dedicamos a la lectura de textos teóricos sobre crítica temática, que a primera vista parecía agotada. Encontramos que en la década pasada algunos críticos de la vertiente "norteamericana" reactualizaron dicha práctica de análisis en búsqueda de otros caminos para superar las discusiones estructuralistas y posestructuralistas. Al hacerlo, han demostrado que no sólo no ha dejado de ser eficiente, sino que, además, ha dado muestras de una revitalización en el acercamiento a la comprensión de los núcleos temáticos y los *topoi*. Lejos de presentar un modelo interpretativo anclado en las paráfrasis simplificadoras de los textos contemporáneos, esta nueva crítica despliega la intención de ir más allá del recuento de los argumentos y de sus implicaciones psicoanalíticas, sociales, históricas, etc.... Esos análisis penetran por los trazos que conforman el armado de la argumentación misma, "en un sentido dinámico y que incluye el concepto de energía desde la productividad de los lectores", como lo ha señalado el pionero de la crítica temática, Peter Brooks, profesor de Harvard.⁴ Por el contrario, advierte Werner Sollors que: "La expansión del interés en los estudios literarios que había sido vista y etiquetada como temática desde el comienzo del positivismo hasta el periodo inicial del *New Criticism*, no ha sido siempre

Valenzuela; Elena González y Eliana Ortega, editoras). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Huracán, 1984; Elena Araújo, *La Scherezada criolla*, Universidad Nacional de Colombia, s/f; Carole Boyce Davies y Elaine Savoniz Fido, editoras, *Out of the Kumbia. Caribbean Women and Literature*, Trenton, N. J., Africa World Press, 1990; Aralia López, *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, Cuadernos Universitarios 23, UAM-I, 1985; Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, México, FCE/SEP, 1984; Debra Castillo, *Talking Back. Toward Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1992; C. L. Silva Velázquez y N. Erro-Orthman, editoras, *Puerta abierta. La nueva escritora latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1986; Rosario Ferré, *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1980; Amy K. Kaminsky, *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1933; Perla Schwartz, *El quebranto del silencio. Mujeres poetas suicidas del siglo xx*, México, Diana, 1989; Marjorie Agosín, *Las hacedoras. Mujer, imagen, escritura*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993; ———, *Silencio e imaginación. Metáforas de la escritura femenina*, México, Katún, 1986.

⁴ "Our experience of reading narrative as a dynamic operation, consuming and shaping time as a medium of certain meanings that depend on energy as well as form", en *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Nueva York, Vintage, 1985, p. XIV.

acompañada por un desarrollo correlativo de la reflexión teórica y metodológica sobre 'temática'.⁵

Apoyadas en el aparato teórico crítico elegido, decidimos empezar desde esa plataforma, conformando bloques temáticos vinculados con "los pesares y alegrías", sin abandonar del todo la localización geográfica y nacional de nuestras autoras, así como los registros "multiculturalistas" y de género.

El *corpus* de la investigación se determinó a partir de:

1) Las sugerencias de la crítica especializada sobre escritura de mujeres en América Latina.

2) La revisión de historias de literaturas nacionales.

3) Los conocimientos, experiencias y afinidades de las propias talleristas. De este modo, nuestro universo de investigación quedó configurado por la obra de dieciséis escritoras, catorce narradoras y dos poetisas:

Antillas: Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé (La Guadalupe), Julia de Burgos, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega (Puerto Rico), Jean Rhys (Antillas Británicas).

Brasil: Clarice Lispector, Ana Miranda.

Cono Sur: María Luisa Bombal, Isabel Allende, Diamela Eltit (Chile), Victoria Ocampo, Luisa Valenzuela (Argentina), Cristina Peri Rossi (Uruguay).

Centroamérica: Diana Morán (Panamá), Rima de Valbona (Costa Rica).

Pronto nos percatamos de que el registro del multiculturalismo era rico, variado y diverso en las obras de las autoras elegidas. Intentamos entonces, atendiendo a nuestra inscripción temática, una clasificación de tópicos que mostraran una recurrencia, o bien una peculiaridad. De esta manera descubrimos que en un primer nivel, explícito o implícito, las recurrencias aparecían en el campo del factor histórico-nacional, fundido, en muchas ocasiones, con una denuncia política, por lo regular en contra de los

⁵ "The expansion of interest in literary studies that should have been viewed and labeled as 'thematic' from the beginning of Positivism through the prime period of New Criticism, has thus not always been accompanied by a corresponding growth of theoretical and methodological reflection on 'thematics'." *The Return of Thematic Criticism*, Londres, Harvard, University Press, 1993.

sistemas de poder dominantes. Es el caso de los textos de Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Isabel Allende, Ana Miranda, Luisa Valenzuela, Diana Morán, Julia de Burgos e, incluso, de Clarice Lispector. En ellos se observa un trasfondo de denuncia político-social.

Por otra parte, en ciertos personajes femeninos pudimos observar como una constante procesos de disolución del sujeto, que influyen en la presencia de autobiografías, memorias y testimonios. Es el caso de escritoras antillanas que abordan a sus personajes femeninos en situaciones de esclavitud, dependencia familiar, étnica, religiosa y social, aferrada a la reconstrucción de genealogías o, por el contrario, la deconstrucción de mitos que fundamentan algunas sociedades primitivas y conservadoras, tal como ocurre en los textos de Simone Schwarz-Bart, Maryse Condé y Jean Rhys principalmente. En ese mismo orden, la familia aparece como espacio de la memoria de la mujer, al igual que las fotografías incluidas paratextualmente y presentadas así por Rhys, Eltit, Vega y Lispector. El factor étnico, en un contexto social en el que se torna absolutamente relevante la negritud o el mestizaje, signa los relatos de Condé, Schwarz-Bart, Miranda, Ferré, Rhys y Victoria Ocampo. Lo mismo ocurre con el planteamiento de utopías sociales femeninas. En cuanto a la obra de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, se registran variadas y diversas modalidades expresivas de la parodia en relación con esas mismas preocupaciones de orden sociológico, étnico y de género.

El campo de lo específicamente literario y su dimensión estética marcan un hito en la textualidad de Clarice Lispector, Victoria Ocampo, María Luisa Bombal y Julia de Burgos, unido, en algunos casos, al manejo de la paradoja (Rosario Ferré) y del oxímoron como estrategias discursivas (Clarice Lispector) mediante las cuales se alcanza la fusión de los contrarios. Por su parte, la transferencia y transformación de géneros populares a cultos opera, en ese mismo sentido, en los escritos de Isabel Allende y algunas de las autoras antillanas estudiadas, al incorporar, a guisa de intertextualidad, la música popular: boleros, sones, etc. De igual manera ocurre con la homosexualidad, el travestismo (Peri Rossi, Isabel Allende), la transexualidad en las funciones de género (Lispector), o como trasfondo no explícito (Luisa Valenzuela, Ana Lydia Vega, Rosario Ferré). La concepción del viaje como temática y estructura narrativa está presente en las escritoras caribeñas anglófonas y

francófonas principalmente, o en otras (Lispector, Bombal) como viaje interior, a la manera de *Bildungsroman*.

Por lo que respecta al registro de género, encontramos varios tópicos que aparecen como constantes: la mirada de mujeres sobre ambos géneros desde una perspectiva genérica (Valenzuela, Bombal, Lispector, Peri Rossi), que imprime una configuración distinta de la establecida a lo observado, fuertemente vinculada, además, a la sensualidad y a la función del deseo (Peri Rossi, Clarice Lispector, Julia de Burgos, Ana Lydia Vega, Rosario Ferré, María Luisa Bombal, Luisa Valenzuela, Victoria Ocampo). Las relaciones de poder y subordinación entre mujeres se hacen evidentes desde esa misma perspectiva genérica, en los vínculos entre criadas o sirvientas con amas o dueñas; entre suegras, nueras, tías, sobrinas, madres e hijas; de igual forma que la sexualidad que deriva en erotismo, en sensualidad, en fuente de placer y alegría o de pesar en la relación de pareja, la soltería, la maternidad, el matrimonio, la separación en la que se inscribe la viudez y escasamente el divorcio. En los textos estudiados el recuerdo suele conducir al sufrimiento; los amores y desamores hacen sangrar. Junto a la recreación de este ámbito sentimental, se construye literariamente lo social, lo político y lo nacional.

Como puede colegirse de la exposición anterior, no fue fácil organizar y agrupar los productos de nuestra investigación, ya que reúnen criterios dispares: por una parte la dicotomía entre pesares y alegrías planteada en un principio como baremo del trabajo, y por otra, las resultantes derivadas de la situación geográfica, étnica, social, cultural y estética, inscritas en la temática y los tópicos del multiculturalismo y de género. Decidimos, entonces, elegir las marcas dominantes en la escritura de cada autora vinculadas a la temática directriz de nuestro proyecto, a pesar de que muchas de ellas podían incluirse en varios de esos registros. De este modo configuramos cinco grupos.

De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas contemporáneas inicia su estudio con el capítulo "Procesos multiculturales: etnia y nación". Los ensayos que lo conforman abordan un ámbito geográfico privilegiado en el mestizaje y la hibridación de culturas: el Caribe. Desde el espacio donde se inicia la literatura hispano y latinoamericana, tres estudiosas de las literaturas, Laura López

(mexicana), Nara Araújo (cubana) y Enid Álvarez (puertorriqueña), analizan la producción de dos escritoras francófonas nacidas en Guadalupe: Maryse Condé (1937) y Simone Schwarz-Bart (1939), y en lengua española, Ana Lydia Vega (Puerto Rico, 1946).

La narrativa de estas tres escritoras caribeñas corresponde al auge de la escritura de mujeres que recibe una cálida acogida por parte del público, tanto en América como en el resto del mundo. A pesar de que algunos de sus libros fueron verdaderos éxitos editoriales, su obra es poco conocida dentro del contexto mexicano, y, por lo tanto, aumenta el interés de presentarlas en nuestra muestra.

En las novelas de las escritoras nacidas en la isla de Guadalupe está la presencia imborrable de dos siglos de esclavitud antillana y también de los conflictos raciales que generaron, junto a los movimientos de la "negritud", la "creolidad" y el utópico regreso a los orígenes africanos. Estas escritoras crean verdaderas sagas femeninas con una fuerte presencia rural en las historias y la creación de personajes sólidos, plenos de sabiduría vital, pero sin concesiones al pintoresquismo ni a la autovictimización. Sus novelas probarían que sí es posible que hable el subalterno, en respuesta a la pregunta de Spivak. Los placeres y sinsabores del amor, la maternidad y el trabajo se asumen con entereza, mientras que la muerte es para la mayoría de estos personajes femeninos un tránsito a otra dimensión de la existencia.

Puerto Rico, por su parte, está representado con personajes más urbanos e intelectualizados, en los que se nota el paso por la militancia o las lecturas feministas.

En Ana Lydia Vega la muerte se despoja de animismo y trascendencia para convertirse en acoso y violencia machista contra las mujeres.

El territorio geográfico-literario se abre desde el Caribe hacia Europa (en forma particular a Francia en las tres escritoras), los Estados Unidos y África (por parte de las francófonas).

En el segundo capítulo, la configuración poético narrativa de la violencia conjuga el esfuerzo de cuatro investigadoras: Luzelena Gutiérrez de Velasco (mexicana), Sandra Lorenzano (argen-mex), Luz Elena Zamudio (mexicana) y Ana Rosa Domenella (argentina), para trazar el mapa que señala el camino que va desde los

movimientos sociales en Latinoamérica hasta su configuración literaria.

Frente al espanto creado en las vidas privadas y públicas por las dictaduras instauradas en nuestro continente, escritoras singulares como Isabel Allende (Lima, 1942), Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949), Diana Morán (Panamá, ¿1933?-México, 1987) y Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) han creado cercos de palabras para contener y nombrar el horror y, de alguna manera, para detener su embate destructor. La tarea crítica en torno a estos textos ha consistido en develar los procedimientos literarios que las autoras han elegido para abordar los procesos políticos latinoamericanos, la representación de las dictaduras militares y los esfuerzos de una resistencia múltiple para oponerse al poder invasor de la violencia.

En los cuatro textos analizados: *Eva Luna* de Isabel Allende, *El infarto del alma* de Diamela Eltit, con fotografías de Paz Errázuris, los poemas de Diana Morán y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela, podemos destacar la firme voluntad de sus autoras por encontrar sendas alternativas de expresión al reinventar y resignificar la utilización de géneros literarios considerados marginales: la novela rosa, la descripción de un manicomio, la poesía patriótica y la novela negra, los cuales han sido objeto de una exitosa recepción por parte del público latinoamericano, y en algunos casos, como los de Isabel Allende y Diamela Eltit, en el ámbito mundial.

Estos análisis no sólo logran dar cuenta de este trabajo de reformulación genérica literaria, sino que también muestran la condición de vida de las mujeres en Chile, Panamá y Argentina, mediada por textos que las instauran como protagonistas de las luchas nacionales para recobrar la dignidad y la democracia, protagonistas a nuestra manera.

El horror frente a la dictadura es una herida que no cierra, por ello advertimos en sus bordes el fluir de una sangre textual que incorpora la ironía, el travestismo, la locura, el crimen, como señales de esa violencia que nunca más debe retornar. De ahí la importancia de reunir en la segunda sección algunos trabajos críticos sobre esta destacada tendencia de la literatura contemporánea de nuestro continente, y, a partir de ello, preguntarse, junto con Andrés Avellaneda en *Memorias colectivas y políticas del olvido*,

“cómo se dice, desde el lenguaje, lo real; cómo se semantiza, con las estrategias del relato, el cuerpo duro de los hechos”.

A la nueva novela histórica pertenece la tercera parte del libro, “La nueva ficcionalización de la historia”, con una autora puertorriqueña, Rosario Ferré (1938), y otra brasileña, Ana Miranda (1951), analizadas por Laura Cázares y Margarita e Irma Tapia (oriundas de la costa del Golfo y del Altiplano, Toluca) respectivamente. Pertenecientes a distintas latitudes geográficas, a diferentes tradiciones culturales y, además, a dos generaciones, su acercamiento a la reescritura de la historia es distinto; a pesar de ello, es posible afirmar que su inquietud proviene del mismo impulso.

En “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, Fernando Ainsa señala que, luego del *boom* y de una ola de textos de denuncia, en los ochenta se da un auge de la novela histórica. Parece que escritores y escritoras “hubiesen necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual”. Esto sucede en el caso de las dos escritoras analizadas aquí. Ambas se lanzan a la “aventura de releer la historia” de sus regiones de manera diversa. Mientras la del país más pequeño lo hace desde la parodia, desmontando el discurso de la historia oficial para decirnos que la Historia no existe, sino que la realidad está hecha de versiones antagónicas, es más, que existe una multiplicidad de realidades, la proveniente del país más grande del subcontinente lo hace desde un estilo antisolemne signado por la neopicaresca.

Rosario Ferré plasma la persistente colonización de Puerto Rico y su “anexión” a los Estados Unidos. En ese sentido, el rescate de la música popular es un rasgo importante. La guaracha y el mambo relacionados con el pueblo y la raza negra en una generación, y, en la posterior, la disyuntiva entre la salsa y el *rock* que implica una identificación con ciertos ideales, la escisión de la isla y la necesidad de elección.

Ana Miranda, más joven, ingresa en este ámbito, donde son las voces masculinas las que dominan, uniendo la novela histórica a una trama policíaca. Y lo hace con tal éxito que se convierte en un *best-seller*, lo cual la ha situado un tanto al margen de la crítica académica, cosa que no sucede con Ferré, quien, de hecho, forma parte de ese mundo.

Así, aunque los caminos difieren, los resultados nos llevan a

repensar quiénes somos en tanto latinoamericanas (os). Desmontar los mecanismos de la historia oficial nos vuelve conscientes de que se nos ha narrado sin tomarnos en cuenta; la desmitificación es la puesta en evidencia de ello.

Es curioso que quienes regresan a la intimidad, las escritoras analizadas en el capítulo cuarto, "De regreso a la intimidad: autobiografías, memorias y diarios", sean las de más edad y las más viajeras del *corpus*. Nora Pasternac y Graciela Martínez-Zalce (argentina y mexicana del D.F.) analizan las autobiografías de la argentina Victoria Ocampo (1890), de la anglocaribeña Jean Rhys (1907) y de Edith Negrín (mexicana), y la novela con visos abiertamente autobiográficos de la costarricense Rima de Valbona (1931).

Curioso, porque aunque durante siglos las prensas editoriales estuvieron casi vedadas a las mujeres, ellas no dejaron de escribir; lo hacían en la privacidad y acerca de sus vidas cotidianas en textos que se incluyen en géneros que sólo recientemente se han rescatado, pues el canon aceptado siempre los había considerado menores: los diarios, las autobiografías, el género epistolar, es decir, las escrituras del yo.

Con las autobiógrafas descubrimos genealogías de abolengo, caídas en desgracia de familias opulentas, descripciones de la vida oligárquica, los motivos de la ruptura con ella y sus convenciones. También se narra el viaje de placer y de felicidad implicada, el viaje por obligación y la nostalgia consecuente. Europa como un rito de iniciación, gozado y padecido, y, entonces, América vista desde la perspectiva que genera la distancia.

En el caso de Valbona, se marca una diferencia generacional y de género literario, ya que el motivo de su viaje es laboral y a los Estados Unidos.

El último capítulo del libro lleva como título: "Erotismo, autorreflexión y concepción estética" e incluye estudios sobre cuatro autoras (recordemos que el número cuatro simboliza a la tierra y es un número "femenino"), nacidas en Chile, Puerto Rico, Brasil y Uruguay. Se trata de María Luisa Bombal (1910-1981), Julia de Burgos (1914-1953), Clarice Lispector (1925-1977) y por último la más joven y en producción, Cristina Peri-Rossi (Montevideo, 1941). Los textos analizados son de novela y poesía y se publicaron

a lo largo de medio siglo, desde mediados de los treinta a los ochenta, y han sido reconocidos por su valor literario más allá de las fronteras nacionales. Todas ellas, además, han vivido largos años fuera de sus países por razones familiares o políticas.

En cuanto a las estudiosas de su obra, dos son mexicanas: Gloria Prado y Blanca Ansoleaga, y las dos restantes, europeas: María Teresa de Zubiaurre, de España, y Ute Seydel, de Alemania, pero ambas residentes en este valle del Anáhuac.

Las cuatro escritoras han incursionado en temas amorosos, con un tratamiento erótico velado en el caso de Bombal y exaltado en Peri Rossi; en temas metaficcionales (Lispector), y en los vínculos entre compromiso político y experiencias vitales (Burgos). Todas han sido consagradas por la crítica académica y favorecidas por el público lector; en el caso de María Luisa Bombal, el canon literario masculino la ha elogiado con claras marcas de paternalismo, como se desprende del estudio, y en el caso de Clarice Lispector, se ha insistido en una posición de artista en su "torre de marfil", declaración que Gloria Prado cuestiona en su trabajo.

Importantes críticas contemporáneas, desde la perspectiva literaria feminista, ya habían estudiado la obra de Lispector, como ocurre con Hélène Cixous, Jean Franco y Márgara Roussotto, con cuyos textos dialoga el *De pesares y alegrías*.

Desde *El aprendizaje o Libro de los placeres*, como *Bildungsroman* femenino, a *Solitario de amor*, hay un sugerente y explícito abordaje sobre los márgenes entre lo femenino y lo masculino en el terreno tanto amoroso como estético que oscila entre la complementariedad y la androginia, y arriba a territorio lésbico en el caso de Peri Rossi. La escritora uruguaya, residente en España, es abordada por Ute Seydel con la perspectiva bartheana de "textos de placer" y "textos de goce".

En el caso de la poesía de Julia de Burgos, la crítica Blanca Ansoleaga ha visto la pertinencia de analizarla a la luz de Nietzsche y de otros estudiosos del "negro sol de la melancolía", en el acercamiento de dos de sus poemas fundamentales.

El espacio geográfico se resignifica con las experiencias vitales, y tanto la chilena de cuna oligárquica como la puertorriqueña de familia campesina concluyen sus existencias en el espacio cosmopolita de Nueva York, mientras que el origen inmigrante de Lispector (nacida en Ucrania y crecida en Recife) se aúna a los poste-

riores viajes a Europa por la carrera diplomática de su marido; en el caso de Peri Rossi, el traslado a España se relaciona con la experiencia del exilio que marcó a múltiples artistas, escritores y científicos sudamericanos en la década de los años setenta.

En la lucha "por el poder interpretativo" que proponía Jean Franco, presentamos estos estudios donde el cuerpo, al decir de Nelly Richard, "es la primera superficie a reconquistar (a descolonizar) mediante una autoerótica femenina de la letra y de la página".

En cuanto a los "pesares y alegrías" que han constituido nuestros hilos de Ariadna en estos ensayos, existe la afirmación de que se "puede aprender todo, hasta tener alegría" (Cixous), y si escribir es una maldición "es una maldición que salva" (Lispector).

ANA ROSA DOMENELLA, LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO,
GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE Y GLORIA PRADO

I. Procesos multiculturales: etnia y nación

Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart,
Ana Lydia Vega

Perpetuum mobile

NARA ARAÚJO

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Il n'y a pas d'échec total, il n'y a pas de réussite totale et on trouve toujours quelque chose de valide dans toutes les démarches qu'on fait.

MARYSE CONDÉ

LA OBRA DE MARYSE CONDÉ ocupa un lugar especial en la evolución de la narrativa francófona en el Caribe. No sólo por lo prolífica, sino porque sin abandonar algunas de sus líneas temáticas se plantea tareas renovadoras. Su proyección y dimensión desafían y superan las barreras del espacio y el tiempo, al explorar la experiencia de la raza negra en sus orígenes y ramificaciones: África y el Caribe, los Estados Unidos, América Central y del Sur.

Sin minimizar el conflicto racial, Condé no lo considera la única causa de dilemas que generan ambigüedades o neurosis. Ella intenta encontrar en cada uno de sus personajes, en las distintas perspectivas en las que se colocan frente al mundo, una vivencia humana singular, hecha de pesares y alegrías. Como ella misma afirma, refiriéndose a una de sus protagonistas (epígrafe que encabeza este texto): "No hay fracaso total ni éxito total y uno siempre encuentra algo válido en todos los pasos que da".¹

Es significativo que en la bibliografía de Maryse Condé aparecen no sólo obras de ficción sino igualmente textos de crítica. *La poésie antillaise* (*La poesía antillana*, 1971), *Le roman antillais* (*La novela*

¹ Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, París, Karthala, 1993, p. 63. (La traducción al español de ésta y sucesivas citas es mía.)

antillana, 1978) y *Le profil d'une oeuvre. Cahier d'un retour au pays natal* (*Perfil de una obra. Cuaderno de un retorno al país natal*, 1978), *La civilisation du bossale. Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique* (*La civilización del negro bozal. Reflexiones sobre la literatura oral de Guadalupe y Martinica*, 1978), *La parole des femmes* (*Palabra de mujeres*, 1979) son títulos que indican una exploración de los antecedentes.

Sus asuntos cubren géneros literarios, autores, contextos/conceptos histórico-culturales y movimientos estéticos. Poesía, novela, oralidad, la (ineludible) figura tutelar de Aimé Césaire y la narrativa femenina. La esclavitud, la negritud y la antillanidad: etapas sucesivas en el proceso formativo de los pueblos de Guadalupe y Martinica.

Desde fecha temprana, Condé asume la enseñanza como modo de vida. Estos libros están vinculados con esa esfera de su actividad. Aun si ésa fuera la única causa para su escritura, el resultado es el conocimiento de la tradición en la cual ella se inserta. Su experiencia inicial como dramaturga (*Dieu nous l'a donné —Dios nos lo dio*, 1972— y *Mort d'Oluwemi d' Ajumako —Muerte de Oluwemi de Ajumako*, 1973—) forma parte de ese aprendizaje.

EL RECHAZO A LOS ABSOLUTOS

El azar concurre para que la trayectoria de vida de Condé sea espejo y catalizador de la movilidad de su obra. El vínculo colonial de su Guadalupe natal con Francia le permite partir hacia la metrópoli, en 1953, con dieciséis años, para completar sus estudios secundarios y universitarios. En París se forma en un exigente sistema académico donde participa del fervor anticolonialista y marxista.

Casada con un actor de Guinea (del cual toma y conserva el apellido) parte en 1960, como maestra, hacia la "tierra prometida". En África vive los procesos de independencia y posindependencia y la aplicación de un socialismo africano, distante de sus ideales teóricos. Después de varias peripecias —disputas matrimoniales, fuga con los hijos, hostigamiento político—, regresa a Europa en 1966. África no es la "tierra prometida", pero Condé aprende en ella de su historia, su presente y su difícil futuro. Le he oído

decir en público que ella nació en África, que ser negro es hermoso e inspira orgullo y que ese continente tiene algo que dar al mundo.²

A África vuelve pocos años después como traductora y maestra. Conoce entonces a Richard Philcox, su segundo (y actual) esposo y, más tarde, traductor al inglés de sus libros. Saturada de la experiencia africana y ansiosa de terminar sus estudios de alto nivel, Condé retorna a París para iniciar su doctorado con el comparatista René Etiemble, en la Sorbona. Son los años setenta.

Condé se vincula entonces con la actividad periodística, ya iniciada en una breve estadía londinense. Escribe para la revista semanal *Présence Africaine* y entrevista a escritores africanos y antillanos para Radio Francia Internacional. Ésta también es la etapa de su ejercicio académico en diversas universidades parisiñas y de la escritura de sus libros de crítica. Es también la de la primera novela.

Hérémakhonon (1976) significa en dialecto de Mali "espera la felicidad". Con ella, Condé no la alcanza. Provocadora, su novela no exaltaba, más bien desnudaba (falsos) ideales, y no era complaciente con el narcisismo de la protagonista. En el mundo de la francofonía fue recibida con silencio o con injurias. La hicieron llorar. Quizás por eso demora varios años en publicar su segunda novela, *Une saison à Rihata* (*Una temporada en Rihata*, 1981).

Sin embargo, como no hay fracaso total ni éxito total, como no hay absolutos, *Hérémakhonon* le abre el camino de los recintos académicos en los Estados Unidos. A finales de los setenta, Condé inicia su labor profesoral en ese país, que se incrementa a partir de 1984-1985, con la publicación de amplia tirada, por la prestigiosa casa editorial Laffont, de su saga africana *Ségou*. De los pesares acumulados en la racista sociedad estadounidense surge la alegría de *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*, con la cual gana en París, en 1987, el Gran Premio Literario de la Mujer.

De las pequeñas universidades en California, Condé pasa a las grandes instituciones de Berkeley y Virginia. La traducción de sus libros al inglés le permitirá penetrar el mercado anglófono, con lo cual se amplía la recepción de su obra, y su ulterior posibilidad de escribir y vivir una parte del año en los Estados Unidos.

² Maryse Condé hizo estas afirmaciones en una comparecencia en la Universidad de Miami el 2 de julio de 1995.

Después del éxito de *Ségou*, la escritora retorna a vivir a Guadalupe. Parecía que el ciclo se cerraba: la joven desconocida regresaba triunfadora. En lo creativo, su obra había seguido su rastro: si sus tres primeras novelas tenían como espacio de la acción imaginaria el continente africano, la cuarta, *Moi, Tituba...*, ocurría entre Barbados y los Estados Unidos. El periplo narrativo cumplía el retorno al país natal. *La vie scélérate* (1987) tenía como escenario Guadalupe, pero Condé no permanecería en la isla.

Impulsada quizás por una voluntad de errar, o por el malestar de un recibimiento cuando no hostil, indiferente, decidió organizar una vida compartida entre su ejercicio académico temporal en el norte y su paso de medio año por la isla. Más allá de razones prácticas —que las hay—, ese movimiento continuo parecía corresponder a una escritora que no se ha detenido ni se ha dejado apresar en los absolutos. En esta respuesta a su entrevistadora Françoise Pfaff (1993), Condé establece un vínculo entre su *locus* personal y su obra. Al mismo tiempo explicita su reticencia ante los modelos totalitarios, al *mainstream*: “Vivir en Estados Unidos me inspira sin duda otros asuntos. Me hace menos sensible al problema *créole*/francés que es el mayor problema de las Antillas. Eso me hace más marginal a la literatura antillana. Pero eso me gusta”.³

Recuerdo que en marzo de 1995, en ocasión del esperado homenaje a Condé, en el marco de la Feria del Libro de Guadalupe, alguien formuló la habitual pregunta sobre la *créolité*.⁴ Maryse, un poco hastiada, respondió que cada cual entiende la *creolidad* a su manera y no había que hacer de ésta *la tarte a la crème*. O sea, ni la octava maravilla del mundo, ni motivo por el cual aceptar una sola manera de expresarla. En esta declaración improvisada, nada

³ F. Pfaff, *op. cit.*, p. 40.

⁴ La *créolité* es un término acuñado por Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphael Confiant, en su libro *L'éloge de la créolité* (París, Gallimard, 1989). En ese texto-manifiesto los escritores martiniqueños definen a la *creolidad* como la necesidad de encontrar un camino propio, distinto a la negritud (Césaire) y a la antillanidad (Glissant), aunque la reconozcan como heredera de esos dos movimientos estéticos del Caribe de expresión francesa. Se trata de una visión dialéctica, que parte de la historia, para articularse como simbiosis de elementos caribes, europeos, africanos y levantinos, como un *continuum* que no domina sino que entra en relación. La *creolidad* asume el francés, lengua de los opresores, como lengua susceptible, a su vez, de ser conquistada. El *créole*, lengua legítima, puede coexistir fructíferamente con el francés.

académica, la escritora manifestaba su alejamiento de las posiciones absolutistas.

UNA POÉTICA DEL DESPLAZAMIENTO

Partir de la tradición para superarla es una de las maneras en que se manifiesta en la obra de Condé la resistencia a modelos fijos que pueden llegar a convertirse en clisés. La inquietud que le producen los estereotipos se manifiesta en una permanente vigilancia, en una incomodidad frente a lo establecido, en un continuo movimiento. Búsqueda incesante que se expresa en una poética del desplazamiento.

La obra de Condé establece una relación con el *corpus* conformado por la novela femenina del Caribe. Fenómeno cultural de este siglo, este conjunto literario ocupa un lugar destacado en la literatura de esta región. Con textos que compiten con grandes obras de autores masculinos, *A House for Mr. Biswas* de Naipaul, *Palace of the Peacock* de Harris; o *Compère Général Soleil* de Alexis, esta novelística expresa los conflictos propios a una otredad múltiple.

Las escritoras caribeñas han colocado en el centro de la ficción asuntos privados, pero esto no ha conllevado una escritura intimista o evasiva, disociada de circunstancias ineludibles, que determinan, en última instancia, los conflictos del "yo". La raza, la clase y el género, la condición neocolonial y la relación ambivalente con la cultura impuesta por la metrópoli, son asuntos centrales en la conformación del universo novelístico.

Muchas protagonistas de la novela femenina caribeña —desde la Antoinette de *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys, hasta la Juletane de la novela homónima de Myriam Warner Vieyra— navegan en la disociación y el delirio. La relación entre los sexos también es conflictiva; violencia o cosificación de la mujer y ausencia de entendimiento y ayuda mutuos. Los problemas amorosos, que esta novela expresa, suelen estar permeados por la complejidad de sociedades en las cuales la distinción de raza constituye un elemento trascendental. La autodefinition de la identidad —a menudo vinculada a una identidad colectiva amenazada— y la lucha contra la fragmentación y la alienación, suelen conducir a una crisis.

En las escritoras del Caribe anglófono esta crisis se intenta

compensar con una visión optimista y posibles fórmulas liberadoras. La afirmación del espacio caribeño, mediante el humor, la confianza en el entorno familiar, el lenguaje y la cultura natales. En *Crick-Crack Monkey* (1970), de Merle Hodge, los personajes femeninos logran sobrevivir, física y espiritualmente, porque han formado estrechas relaciones con otras mujeres, dentro de su familia y en la comunidad.

Con alguna excepción,⁵ estas escritoras no comparten aquella visión enfermiza que, por su propia condición social —ambigua y contradictoria—, dio Jean Rhys del entorno caribeño. Aun así, su novela, respuesta y corrección de la inglesa *Jane Eyre*, reveló, tempranamente, el enfrentamiento entre el discurso imperialista y el del colonizado, a través del conflicto entre los sexos.

En el Caribe francófono, la novela femenina se ha caracterizado, desde sus inicios hasta nuestros días, por la recurrencia de personajes femeninos, cuya problemática es la exclusión y la frustración. Narradas en primera persona, con un discurso generalmente monológico o de corte autobiográfico, el sujeto de la enunciación es, a la vez, el ordenador de una historia personal, articulada alrededor del conflicto del “yo”.

El cuerpo de la protagonista —explícitamente marcado por el signo racial— suele ser el primer factor de desajuste. Discurso narcisista que revela una estructura social donde las jerarquías de clase, raza y género resultan asfixiantes y opresivas. Si el lenguaje *contestatario* de los textos no resulta del todo explícito, la escritura de la mujer es ya, sin embargo, una forma de compromiso.⁶

En *Sapotille et le serin d'argile* (1960) y *Cajou* (1961) de Michèle Lacrosil y en *Fille d'Haiti* (1954) y *Amour* (1960) de Marie Chauvet, el dilema de la protagonista reside en el color de su piel. El carácter irresoluble de esta situación le provoca la neurosis y el aislamiento. En la mayoría de estas primeras novelas, la oposición fundamental

⁵ La crítica considera que la escritora de Jamaica Michele Cliff (*No Telephone to Heaven*, 1987) se inscribe más en la tradición alienada de la novela femenina francófona. Véase Pamela Mordecai y Betty Wilson (eds.), *Her True-True Name*, Oxford, Heinemann, 1989, p. xvii.

⁶ Véase el excelente artículo de Marie-Denise Shelton, “Women Writers of the French-Speaking Caribbean: An Overview”, en *Caribbean Women Writers. Essays from the First International Conference*, Selwyn Cudjoe (ed.), Wellesley University of Massachusetts Press, 1990, pp. 346-353.

es entre las razas negra y blanca. La protagonista, si no es una negra que aspira al amor de un blanco, es una mulata con idéntico anhelo.

En las novelas de los años setenta, la perspectiva pesimista se sustituye por una visión que intenta superar la crisis. En *Mon examen de blanc* (1972) de Jacqueline Manicom, la protagonista es de ascendencia india. El conflicto tradicional blanco/negro se ha transformado al incorporarse a otra etnia de presencia relevante en el mundo caribeño. Además, la novela sugiere, como posible vía de autoafirmación, la acción política.

Con *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972), Simone Schwarz-Bart aporta una mirada nueva, centrada en la recuperación de la autoestima, a nivel individual y colectivo. La imagen tradicional de la mujer encerrada en sus fantasmas y delirios cede el paso a la de otra protagonista que encuentra la fuerza para rechazar la opresión en el lenguaje creolizado y la cultura local, e igualmente, en su propio cuerpo.

Las historias narradas en las dos primeras novelas de Maryse Condé, *Hérémakhonon* (1976) y *Une saison à Rihata*, ocurren en países (imaginarios) de África occidental. Sus personajes femeninos participan de los conflictos típicos de otras protagonistas de la novela femenina del Caribe francófono: Verónica (*Hérémakhonon*) se autodenigra y Marie-Hélène (*Une saison à Rihata*) se extravía. Son antillanas pequeñoburguesas autoexiliadas, que creyeron encontrar en África la tierra prometida.

Ambas han conocido en Francia los valores de una cultura de rancia prosapia que no les interesa del todo, y tienen con la isla natal (Guadalupe) una relación frustrante y frustrada. El encuentro con el África real —intrigas políticas y corrupción, violencia y ambición— las desalienta. Pero el vínculo amoroso anhelado (y fundamental) no es (como para las heroínas de las primeras novelas) con un blanco. Tanto Verónica como Marie-Hélène establecen relaciones con (auténticos) africanos, pero éstas tampoco son satisfactorias. Este "desencuentro" constituía un desafío, propio de la etapa de la posnegritud, al imaginario de una África mítica, acuñado desde la *Harlem renaissance*.⁷

Cuando Condé publicaba en París *La parole des femmes* (1979), llamaba la atención sobre un vigoroso *corpus* narrativo cuya auto-

⁷ *Idem.*

ría era, exclusivamente, de escritoras caribeñas de expresión francesa. Primera tematización significativa, la incipiente novelista agrupaba en ella los principales ejemplos de lo que ya se había constituido en una tradición.

En su labor de crítica literaria (a partir de un curso impartido en la Universidad de Santa Bárbara, California), Condé agrupaba, por temas, las novelas que la conformaban. Desde la obra precursora de Suzanne Lacascade, *Claire Solange, âme africaine* (1924), hasta *L'amour oui, l'amour non* (1976) de Liliane Dévieux-Dehoux. Temas fundamentales que incluían la relación de pareja y la maternidad, la religión, la educación y la naturaleza. Con este libro, Condé demostró su conocimiento de este *corpus* y, con su propia obra de novelista, su intento por renovarlo.

El desencuentro amoroso de sus protagonistas implicaba un movimiento dual. Por una parte, Condé desplaza la oposición binaria tradicional —raza blanca/raza negra—, la desautomatiza. Pero al establecer otra oposición, mujer negra/hombre negro, desafía el mito de una África redentora. Desmonta un clisé e impugna una construcción mítica. El proyecto de Condé se articulaba sobre otros presupuestos. La oposición binaria raza negra/raza blanca, centro del conflicto de identidad, desde la negritud, quedaba ahora integrado a una crisis global de identidad cultural y valores éticos.

No se encuentran asideros ni raíces en el país de origen, pero tampoco en la metrópoli, ni en la tierra de promisión. Desde su primera novela, Maryse Condé intentaba una comprensión más profunda del dilema de la raza negra en el Caribe. Conocedora de la literatura antillana, Condé hizo explícita su voluntad de revitalizar los esquemas ideotemáticos y composicionales de sus antecesores, apelando a una visión menos reducida y esquemática:

Somos prisioneros de las estructuras erigidas por la generación precedente y que se pretende que respetemos. Sin embargo, hay que romperlas. La liberación del escritor negro-africano, hombre o mujer, pasa por ahí. La identidad cultural inmutable no existe. Toda identidad cultural depende de factores socioeconómicos. Incluso, toda identidad está ligada en parte a la clase social.⁸

⁸ Citado por Veve A. Clark, "Developing Diaspora Literacy", en Carole Boyce Davies y Elaine Savory Fido (eds.), *Out of the Kumbia. Caribbean Women and Literature*, Trenton, Africa World, 1990, p. 305. (La traducción es mía.)

Al ampliar los horizontes de su proyecto novelístico, Condé contribuía al desarrollo de la novela femenina. Al minimizar o transformar el típico dilema de las primeras protagonistas, también diversificaba su mirada. Sin negar la posibilidad de una relación con un blanco (Verónica en *Hérémakhonon*, Thécla en *La vie scélérate*), ésta no constituía ya un *desideratum*, un imperativo categórico. Las heroínas de Condé, con malestares y desajustes, no culminaban sus recorridos en la absoluta derrota o en la disociación de sus predecesoras. Verdaderas conciencias críticas, ante sí mismas y su entorno, la escritora deposita en ellas una buena dosis de confianza.

LAS FORMAS DEL DESPLAZAMIENTO

El universo novelístico de Maryse Condé se anima por personajes que, literalmente, se mueven de un país a otro, de un continente a otro, en una concepción en la cual el diálogo entre culturas se constituye en una manera de resistir la asimilación neocolonial y en otra forma del movimiento.

En *La vie scélérate (La vida maldita)*, los desplazamientos ocurren en la esfera social, en el espacio geográfico y en el desmontaje de clisés. La historia narra el aburguesamiento de una familia negra de Guadalupe. El orgullo de la raza e incluso la adhesión explícita a los postulados de Marcus Garvey primero, y de los luchadores afronorteamericanos después, no elimina las actitudes clasistas de los descendientes de Albert Louis.

Albert odia a los blancos, pero él también se endurece por su afán de hacer dinero, y puede ser despiadado con sus empleados, sus deudores y su familia. Thécla, su nieta, típica intelectual negra de los sesenta, vive en París y en Nueva York. Ella intenta una definición teórica de la causa negra. Su conflicto individual no es estrictamente racial, pero hay una búsqueda permanente de un ser y un estar que la hace voluble y neurótica. La relación con su hija es insatisfactoria para ambas. Es esta última, narradora adolescente, quien ironiza:

Thécla qui, si habile à dissenter sus "Race et Classe dans la Caraïbe" ou "Musique et Pouvoir Populaire" sans oublier "Mouvements révo-

lutionnaires du monde noir", se perdait dans les circonstances de son propre coeur et s'essayait à l'auto-analyse [...]

[Thécla, tan hábil en disertar sobre "Raza y clase en el Caribe" o "Música y poder popular", sin olvidar "Los movimientos revolucionarios del mundo negro", se perdía entre las circunstancias de su propio corazón e intentaba el autoanálisis.]⁹

En esta descripción Condé descalifica dos actitudes: la palabrería de ciertos intelectuales caribeños y el narcisismo de algunas heroínas antillanas.

La novela marca el regreso de la novelista a los asuntos de Guadalupe, desde una perspectiva crítica, sin idealismos, y con una evidente preocupación por encontrar no sólo respuestas al problema negro, sino a la situación colonial. La isla natal es el punto de partida pero no se abandona el objetivo más destacado: expresar la diáspora.

La traslación narrativa ocurre igualmente en el recorrido por diversas estrategias discursivas: narradora homodiegética en primera persona (*Hérémakhonon* y *Moi, Tituba...*); narradora homodiegética y omnisciente en primera y tercera personas (*Une saison à Rihata*); narradora omnisciente en tercera persona (*Ségou*), y polifonía narrativa de veinte narradores (*Traversée de la mangrove*). Posiciones enunciativas que corresponden a una voluntad estilística y narrativa siempre en movimiento.

En *Moi, Tituba...* se trata de rescatar la voz de otra bruja de Salem —tan real como aquellas jóvenes puritanas, pero esclava de Barbados—, al otorgarle el estatuto de protagonista y su entrada en la historia "real" de la ficción. En *Traversée...*, una narrativa compleja —diez relatos en primera persona y diez en tercera, intrincadamente entrelazados con una narración introductoria y un capítulo de cierre—, diseña un mapa metafórico de trampas mortales y vías de escape. En *Ségou*, Condé asumía la tarea de la novela histórica, modalidad genérica poco común en la tradición literaria femenina.

Sus predecesoras habían introducido la historia como factor concomitante a los conflictos existenciales de las protagonistas, pero no como objetivo en sí mismo. Su coterránea, Michèle Lacroisil, con *Demain Hab-Herma* (1967) había realizado una relectura de la historia insular. Condé enfrentaba un reto mayor: reconstruir

⁹ Maryse Condé, *La vie scélérate*, París, Seghers, 1987, p. 249. (La traducción es mía.)

no la historia caribeña, sino su pre-historia. Después de sus dos primeras novelas, cuya acción transcurría en el África occidental contemporánea, con *Ségou* realizaba un viaje hacia el pasado, con una mirada de presente. Sin mística ni fanatismo, reconstruía un ayer, como etapa necesaria en la comprensión y el decursar de hoy. Consecuente con su objetivo, *Ségou* era una novela histórica sobre África, punto germinal de la diáspora.

De acuerdo con el canon de una novela histórica, de una saga, *Ségou* debía estructurar una historia de heroísmo, de grandezas y miserias, donde los personajes masculinos desempeñan el papel fundamental. Estos requisitos se cumplen, pero al mismo tiempo la escritora construye una antiepopéya de la crisis familiar, con personajes masculinos antiheroicos y personajes femeninos tan vitales a los puntos de giro de la acción como los masculinos.

EL MITO DESPLAZADO

En *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*¹⁰ una serie de indicios apuntan hacia la gravedad de esta novela. Su asunto es la historia "real" de una esclava de Barbados que se ve implicada en el famoso proceso de brujas del siglo XVII en Salem, Massachusetts. En un paratexto final, que aparece como "Nota histórica", firmado con las iniciales de la autora, se avala la legitimidad de la protagonista y se explica el deseo de completar el final de su vida, ausente del registro de archivo.

Este propósito supone el otorgamiento de voz y estatuto a una (doblemente) oscura testimoniante del juicio de Salem, voz de triple subalternidad, por su clase, su raza y su género. Propósito que entrega al arte la misión de completar una existencia trunca e ignorada, de validar su existencia imaginaria como completamiento de la historia oficial.

En este relato de supervivencia, se reconstruye a la protagonista desde su nacimiento hasta su muerte. Se completa su último

¹⁰ La edición original fue publicada en París en 1986 por la editorial Mercure de France. Para este trabajo utilicé la traducción al español, *La bruja de Salem*, Barcelona, Ediciones B, 1988. Es una buena traducción en la cual desapruébo el título y el uso de algunas formas verbales, como "creedme", que sustituí en una de las citas que hago de esa edición por el más neutral "créanme".

destino y los antecedentes a su experiencia en Salem. La anécdota comienza con la violación de su madre por un marino inglés, de la cual ella es fruto, hasta su ahorcamiento por su colaboración en una frustrada revuelta de esclavos en Barbados. En el epílogo, Tituba prolonga su existencia en el mundo de los invisibles y participa del mundo de los vivos.

De esta anécdota se deriva la construcción de varias líneas temáticas. La historia fabulada es un encadenamiento de sucesos que engarzan experiencias vitales de la mujer: el amor, la sexualidad, la maternidad, la relación madre/hija, la amistad femenina, la búsqueda del propio ser. La clase, la raza y el género de la protagonista, su ubicación temporal —siglo xvii— y espacial —una colonia en el Caribe y un asentamiento puritano en los Estados Unidos— permiten la crítica al racismo. Crítica que a través del pasado mira al presente.

En nota al pie de página (p. 117) se informa al lector que la fuente para la participación de Tituba en el proceso de Salem han sido los Archivos del Condado de Essex, en Massachusetts. Este texto documental es pre-texto ideal para la dinámica del desplazamiento en un texto de ficción. En el sentido más elemental, la protagonista se traslada de un país a otro y, sobre todo, de una cultura a otra. Esa traslación cultural refuerza la diferencia entre las creencias animistas africanas y las del cristianismo europeo. El conocimiento de los secretos de la naturaleza, las habilidades curativas y el contacto con el mundo de los invisibles, atributo sustancial de la protagonista, recibe otra interpretación en el mundo de los blancos.

La historia de esta esclava cumple con ciertas expectativas de una literatura de reivindicación y rescate como la literatura caribeña. Su pesar fundamental reside en su propia condición y existencia. El ahorcamiento de su madre, el abandono a su propia suerte, los abusos e injurias, la tortura mental y física, su encarcelamiento y muerte son el efecto de una causa inalienable: ser una esclava negra. Para reivindicarla, se hace de ella, como protagonista, un personaje sufriente, que sobrevive a fuertes conmociones y cuya resistencia reside en su contacto con el mundo del más allá, en su arraigamiento etnocultural.

En la perspectiva de una poética de desplazamiento, este trazado no podría ser definitivo. El contacto con las ánimas es la fuerza de la protagonista, pero, al mismo tiempo, su textualización sugie-

re una voluntad desacralizadora y, por tanto, un desplazamiento. Los diálogos de Tituba con los espíritus de su madre, de Man Ya —su iniciadora en los poderes ocultos—, de su padre adoptivo, no tienen solemnidad y, por el contrario, se construyen dándoles un tono de “naturalidad” que de alguna manera los banaliza.

El golpe final se le asesta a través del discurso de uno de los personajes. En el preludio a la insurrección, la protagonista, ya con canas, sostiene este diálogo con Iphigene, su joven amante:

—Hemos decidido atacar dentro de cuatro noches.

Protesté:

—¿Dentro de cuatro noches? ¿Por qué tanta precipitación? Déjame por lo menos interrogar a mis invisibles para saber si esa noche sería adecuada.

Emitió una carcajada que sus lugartenientes corearon y dijo:

—Hasta ahora, madre, los invisibles no te han tratado demasiado bien. Si no, no estarías donde estás... [p. 180].

En *Moi, Tituba...* el animismo pasivo que acepta el fatalismo de la mala suerte (Tituba) es enfrentado a un pragmatismo activo que lo rechaza (Iphigene).

Como personaje, Tituba tenía todos los requisitos para convertirse en un personaje mítico. Al sacarla del anonimato, Condé podría haberla vestido con atributos que la hicieran rebasar lo ordinario y elevarse a la categoría de lo trascendente. Su historia “real” se prestaba para la mitificación, y, de hecho, hacerla perdurar en el mundo de los muertos tendía hacia esa construcción.

Esa propuesta era coherente con una cultura necesitada de mitos fundadores, asociados con las raíces y con formas de resistencia y superación y, por ese motivo, rica en ellos. Condé escribió una novela seria, en la cual la ficción rescata e inscribe a un personaje histórico en el imaginario caribeño.

Sin embargo, Tituba, al tiempo que cumple esa función, no deja de ser un personaje ordinario. Sus alegrías y sus pesares se construyen en el transcurrir de una existencia a ratos antiheroica. La declaración enfática del título,¹¹ *Moi, Tituba, sorcière... Noire de*

¹¹ Lamentablemente, este énfasis se pierde en la traducción al español del título, *La bruja de Salem*, al eliminarse el pronombre personal, el nombre de la protagonista y su autodenominación de bruja y negra.

Salem, (Yo, la bruja Tituba, negra de Salem), apunta hacia una voluntad afirmativa, hacia una declaración de principios, subrayada luego por el uso de la primera persona en la narración.

Pero la estrategia discursiva de Condé incluye un paratexto inicial en el cual ella declara: "Tituba y yo hemos vivido en estrecha intimidad durante un año. En el transcurso de nuestras interminables conversaciones me ha dicho cosas que no había confesado a nadie" (s/p). Esa primera persona, entonces, puede desdoblarse en la voz de otra narradora, Condé en este caso, que toma distancia de su protagonista e ironiza: "Los que han seguido hasta aquí mi relato deben de estar irritados. ¿Qué clase de bruja es ésta que no sabe odiar y que se asombra una y otra vez de la maldad que se aloja en el corazón del hombre?" (p. 167).

En el pasaje del proceso de las brujas, la protagonista se distancia de sí misma y se autopresenta en esa dimensión ordinaria que la escritora busca dar: "Yo tenía simplemente miedo. Los pensamientos heroicos que había concebido en casa y en mi celda se desvanecían" (p. 117). La fuerza dramática de la amenaza del capitán del navío en el cual regresa a Barbados ("Negra, cuando te dirijas a mí, llámame patrón y baja los ojos, si no te haré volar en pedazos los pocos dientes que te quedan" [p. 150]) se disuelve con la nota al pie de página: "He olvidado decir que en la cárcel había perdido la mayor parte de mis piezas dentales" (*id.*). El dato puntual neutraliza el dramatismo, lo desautomatiza, tanto más cuanto que está ubicado "fuera" del texto, como acotación informativa.

Los poderes de Tituba, rasgos fundamentales en la caracterización del personaje, son atributos que la escritora toma de un imaginario en el cual el contacto con lo esotérico es esencial. Pero esos atributos son sometidos a un deslizamiento cuando la protagonista/narradora/Condé banaliza lo que podría haber sido solemne:

Una o dos veces, vagando por el bosque me tropecé con habitantes del pueblo que se inclinaban torpemente sobre hierbas y plantas con miradas furtivas que revelaban las intenciones de sus corazones. Esto me divertía mucho. El arte de hacer daño es complejo. Si se apoya en el conocimiento de las plantas, debe estar asociado a un poder de actuación sobre unas fuerzas evanescentes como el aire, en primer lugar rebeldes, y a las que se trata de conjurar. ¡No se declara bruja quien quiere! [p. 77].

Este desmontaje del acto de la "brujería" le resta gravedad y misterio, lo trivializa; al desproveerlo del hechizo de lo maravilloso, por su explicitación, lo convierte en un acto pragmático, funcional. A la pregunta de Françoise Pfaff sobre la posibilidad de un vínculo entre el tratamiento de lo oculto en esta novela con el "realismo mágico", Condé responde enfática: "De ninguna manera. Todo es irrisión. No veo cómo algunos han podido leer *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*, en serio y en primer grado y hacer de Tituba lo que ella no es" (p. 90).

Mi respuesta a la pregunta de Condé es que en la novela coexisten lo serio y la burla, el primero y el segundo grado. Quizás en la tradición de Rabelais, Condé construye y luego pone de cabeza, afirma y luego niega, mediante el distanciamiento de la ironía y la parodia. Eso explica que a pesar de sus intenciones, el horizonte de recepción incluye la posible lectura seria, porque ella misma lo condiciona con sus paratextos, nada irónicos, y con el acto mismo de completar artísticamente esta historia trunca.

Condé dice a Pfaff, "...como no me inclino a crear modelos, me apresuré a destruir todo lo que en la historia podía ser ejemplar para finalmente hacer de Tituba alguien bastante ingenuo y a veces ridículo" (p. 91). Pero lo ejemplar y modélico son necesarios para poder luego ser desplazados, desdibujados más que destruidos, debilitados. La heroína dice de sí misma: "¡Créanme, no soy gran cosa!" (p. 171).

En esa misma perspectiva, la maternidad es desacralizada en la medida en que se condiciona históricamente. En un mundo de iniquidades, la maternidad, tanto para la madre como para la hija, puede no ser fuente de felicidad. Condé rechaza el modelo de la madre y la abuela "sacrosantas", que en las novelas caribeñas contemporáneas se multiplicaban como personajes/asideros de resistencia. En la anécdota todos los actos de maternidad biológica son frustrados o violentos. (Tituba nace de una violación; Hester, embarazada, se suicida; Tituba, embarazada, es ahorcada..., por sólo citar los casos más dramáticos.) No es tanto que se niegue la maternidad sino que se desmitifica, al contextualizarla y, por tanto, relativizarla.

Igualmente, la existencia no puede ser vista de un solo color. Como otra forma del movimiento, ésta se traslada de las alegrías a los pesares. Aun en medio de la amargura —"La vida sólo podría

ser un don si cada uno de nosotros pudiera elegir el vientre materno" (p. 133)/"...la vida no es más que una piedra atada al cuello de los hombres o de las mujeres. ¡Amarga y triste poción!" (p. 150)— las alegrías compensan.

La autodefensa frente a la adversidad se alimenta del esfuerzo por encontrar una posible felicidad, aunque sólo sea en una memoria selectiva:

...nuestras infancias de pequeñas esclavas, sin embargo tan amargas, parecían luminosas, alumbradas por el sol de nuestros juegos, de los paseos, de los vagabundeos en común. Hacíamos flotar balsas de corteza de caña de azúcar por los torrentes. Asábamos pescados rosados y amarillos sobre hogueras de leña verde. Bailábamos... [p. 71].

La alegría del sexo, el placer de los cuerpos, la sexualidad despreciada también son contrapeso para el pesar fatal de la existencia. En un movimiento dual, la sexualidad es la alegría frente la tristeza, pero también punto de contraste en culturas diferentes. Si la protagonista disfruta sexualmente, desde la juventud hasta la vejez —e incluso ya muerta visita a los vivos en busca del goce—, los personajes de las mujeres blancas no viven esas experiencias. Contraste que en un tercer nivel del desplazamiento ironiza los modelos de la negra sexual/gozadora y la blanca asexual/frígida.

Entre los personajes de las mujeres blancas destaca Hester. Mediante ella se establecen diversas relaciones. Se trata de un guiño intertextual a *La letra escarlata* (1850) y por lo tanto una proyección hacia otro espacio literario. Como Hawthorne, Condé ha encontrado en un archivo el asunto para su novela y, como él, ha fabulado una historia para rellenar un vacío. Ambos cuentan un relato de persecución e intolerancia que tiene a una comunidad puritana de Nueva Inglaterra como *locus* de la acción y como referente histórico la segunda mitad del siglo xvii.

Nathaniel Hawthorne (desde Salem) ha narrado la historia de la adúltera Hester, en la asfixiante atmósfera religiosa y moralizante de Boston. Maryse Condé hace coincidir la historia de la historia de Hester —pues construye otro final para ella— como acontecimiento paralelo al proceso de las brujas. Coincidencia pertinente y alusiva en el plano temático. Esa reduplicación supone una traslación textual, un diálogo entre las dos novelas y otro movimiento.

En la anécdota de *Moi, Tituba...*, el personaje de Hester conserva de la caracterización de su antecesora el cabello muy negro, y de su historia, el embarazo adúltero. Pero su recorrido argumental es distinto. Su reacción al engaño y abandono del amante, a la vejación de la cárcel, no es la aceptación de su culpa y su supervivencia por la fuerza interior y el amor a su hija, sino el aborrecimiento al varón y su anhelo de una sociedad futura dirigida por mujeres. Hester sugiere a Tituba la posibilidad de una sexualidad distinta. En un doble giro, al hacer de ella una feminista *avant la lettre*, radical, Condé la acerca a una época presente, al tiempo que la distancia del personaje del pasado, construido por Hawthorne. La homología entre ambas persiste en la condición de víctimas, pero la de Condé es más moderna.

En el epílogo, el personaje referido permite establecer aún otro nexo temático/argumental, que enfatiza la relatividad de la experiencia humana. En la felicidad del mundo de los muertos, persisten los pesares: "Sólo tengo un pesar, porque los invisibles tienen sus pesares a fin de que su parte de felicidad tenga más sabor, y es el de estar separada de Hester" (p. 195).

De lo uno a lo otro, de lo idéntico a lo diferente, del pasado al presente, de lo absoluto a lo relativo, de la heroína a la antiheroína, de la máscara trágica a la cómica, del sentido directo al irónico, de los Pesares a las Alegrías. La poética de Maryse Condé se anima y construye de un movimiento perpetuo. *Perpetuum mobile* que se resiste al *locus* unitario y la sujeción de los modelos, a la identidad inmutable y los clisés. Poética que se corresponde con una concepción antidogmática y fluida del transcurrir humano: no hay fracaso total ni éxito total y uno siempre encuentra algo válido en todos los pasos que da.

NOTA BIOGRÁFICA

Maryse Condé nace en Pointe-à-Pitre, Guadalupe, el 11 de febrero de 1937, en una familia negra, urbana y pequeñoburguesa. Parte hacia Francia en 1953 para completar sus estudios secundarios. Hace una licenciatura en inglés en la Sorbona. Se vincula con los grupos marxistas e independentistas, con el movimiento anticolonial. Se casa con un guineano y parte hacia África en 1960, donde se desempeña como maestra durante doce años en Guinea, Ghana y Senegal.

De regreso a Francia en 1972, prepara una tesis de doctorado con el conocido comparatista René Etiemble, en la Sorbona. Desde 1975 es profesora en la universidad en Francia y es invitada a universidades en los Estados Unidos. Recibe las becas Fulbright, Rockefeller y Guggenheim.

Su obra creativa comienza en la década de los setenta e incluye teatro, crítica literaria y narrativa. Su obra más conocida es *Ségou. Les murailles de terre* (1984) y *Ségou. La terre en miettes* (1985). A través de la historia de una familia bambara, la novelista traza un vasto fresco de la evolución histórica de algunas regiones del África negra en los siglos XVIII y XIX: la lucha entre animismo, islamismo y cristianismo, el tránsito del tribalismo y los grandes reinos africanos a la entrada del colonialismo europeo.

Novelista de la diáspora, Condé multiplica los escenarios imaginarios de sus historias y mueve continuamente a sus personajes. *Héré-makhonon* (1976), *Une saison à Rihata* (1981) y *Ségou* (1984-1985) ocurren en África; *Moi, Tituba, sorcière...* (1986), en Barbados y los Estados Unidos; *La vie scélérate* (1987) y *Traversée de la mangrove* (1989), en Guadalupe; *Les derniers rois mages* (1992) y *La colonie du nouveau monde* (1993) en el Caribe. Sus personajes pueden existir en África, el Caribe, los Estados Unidos, América Central y América del Sur.

Condé forma parte de la generación de escritores antillanos —René Depestre, Édouard Glissant, entre otros— que, nacidos con la herencia de la negritud —movimiento estético reivindicativo del papel del negro—, reconoce ese legado pero debe articular su propio discurso artístico. Condé supera la negritud desmontando los mitos de una África idílica y asumiendo una postura antidogmática.

Frente a la polémica *créole*/francés, la escritora rechaza el imperialismo lingüístico del *créole*, aunque respeta el proyecto estético de aquellos que han seleccionado expresarse en esa lengua. Ella justifica escribir en francés *standard* por su permanencia desde muy joven en el extranjero. Sin embargo, reclama lo *créole* en su narrativa en la presencia, por ejemplo, de otras manifestaciones de esta cultura como la estructura del relato oral.

Saber conducir su barca: análisis de *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart

LAURA LÓPEZ MORALES

Universidad Nacional Autónoma de México

A partir de las huellas de ayer y de hoy, mezcladas.

Y luego el mar, nunca visto desde el fondo de la cala, marcado por los ahogados que sembraron en su fondo la cadena de lo invisible.

ÉDOUARD GLISSANT, *Le discours antillais*

CUANDO UN DISCURSO NARRATIVO aspira a reflejar, de cerca o de lejos, una realidad, los ejes espacio-temporales que la definen imponen tomar en consideración la especificidad del marco geográfico y de la historia que sirven de asiento a esa realidad. A estos factores habría que añadir el socioétnico para sustentar cualquier acercamiento a obras literarias que nos interesan por su voluntad de captar y expresar una identidad que se construye en un espacio dado y por una sociedad determinada. En el caso de la literatura antillana, estos tres elementos: pueblo, historia y espacio, revisten características muy peculiares que el lector no puede pasar inadvertidas.

En tanto que espacio, el archipiélago caribeño impone la vivencia de la insularidad, de su discontinuidad —ampliamente estudiada por Édouard Glissant— y la de su naturaleza exuberante y violenta. La vegetación tropical, los ciclones y los arrebatos del mar entran en juego en lo que Glissant y otros autores, como la propia

Simone Schwarz-Bart, llaman la “locura antillana”. El mar une a lo que Aimé Césaire llamó la Polinesia antillana, pero con su inmensidad acuática también separó y aisló a los esclavos cimarrones que se refugiaron en la montaña, pues con cadenas y sin barcas, el agua equivalía al muro de otra cárcel infranqueable para su libertad. Dada la interdependencia entre los factores arriba citados, resulta imposible hablar del espacio sin aludir de paso a los hombres que lo habitan y, por supuesto, a la dinámica social que definió sus relaciones a lo largo de la historia. En efecto, ¿cómo soslayar que esas porciones de tierra, rodeadas de agua, fueron lugar de tránsito y botín de las potencias europeas que al compás de los caprichos de la política continental del momento muchas veces turnaron su presencia en la zona? ¿Cómo perder de vista que, tras exterminar a los habitantes nativos, en su mayoría fueron pobladas por africanos reducidos a la esclavitud para explotar las riquezas con que se construiría el poderío de las metrópolis?

Así, pues, la identidad antillana no puede ser entendida sin tomar en cuenta el marco geográfico y la historia de quienes hoy lo habitan. El individuo arrancado de su tierra de origen, obligado a borrar todos sus marcos de referencia sociales y culturales y reducido a una condición infrahumana, no podía menos que arrastrar una percepción mutilada de sí mismo. A esto habría que añadir que en el nuevo tejido social, su posición de dominado se vio agravada por el color de la piel. Durante varias generaciones, un rasgo recurrente en la literatura antillana fue “la experiencia mórbida de la diferencia de colores”,¹ manifiesta ya sea como trauma que asocia al negro con la condición de esclavo, oprimido y despreciado, o en sentido inverso, como orgullo de pureza racial frente a la bastardía de los propios europeos y de los mulatos.

Estrechamente ligado a la dinámica de estas sociedades donde el imaginario de los unos y los otros asocia una carga de valores positivos o negativos a dominadores o dominados, el problema de la lengua conducirá a dos soluciones: por un lado, a la articulación de un código comunicativo común en el que se identifican elementos, sobre todo léxicos, de la lengua del amo —que pueden ser de

¹ Roger Toumson, “La littérature antillaise d’expression française: problèmes et perspectives”, *Présence Africaine*, núm. 121-122, *Revue Culturelle du monde noir*, París, 1982, pp. 130-134; p. 132.

origen francés, español, inglés u holandés, según la nacionalidad del colono— sobre un sustrato sintáctico de diversas lenguas africanas ya que los esclavos provenían de regiones diferentes con sus propias lenguas. Esta primera solución, con sus variantes, corresponde al *créole*,² verdadera lengua materna. La segunda tendencia fue la de aspirar a la posesión de la lengua del amo en un intento por parecerse a él, por mostrarle una capacidad comparable a la suya y así atenuar el estigma de la inferioridad racial. Frantz Fanon analiza muy aguda y certeramente este comportamiento en *Peau noire, masques blancs*.

La co-presencia de una lengua materna utilizada para los intercambios afectivos e informales de la casa y de la calle, y de otra, la lengua dominante, que sirve para la promoción social, para acercarse al amo, y por tanto, identificada con el poder, crea situaciones de diglosia cuyas consecuencias psicológicas, en lo individual y en lo colectivo, son con frecuencia conflictivas. Para cerrar estos comentarios, podríamos acotar de paso que desde hace algunos años la literatura en *créole* ha ido ganando espacio y audiencia, y no pocos de los escritores francófonos más renombrados han ensayado su pluma en esa lengua.³

Y puesto que de literatura se trata, consideramos importante echar un rápido vistazo a los momentos y rasgos clave de las letras antillanas en francés con el propósito de contextualizar más fundadamente la línea en que se inscribe la obra que analizaremos y así entender mejor el alcance de sus propuestas.

Sin entrar en detalles, podríamos decir que las etapas determinantes de esta literatura corresponden a las grandes mutaciones

² Aunque originalmente este adjetivo o sustantivo se aplicaba a la "persona de raza blanca nacida en las antiguas colonias europeas", en este caso remite a "la lengua hablada por los negros de América y de las islas del Océano Índico" (*Petit Larousse*, p. 236). "El *créole* resulta ser el mejor dato para *enmarcar*, de manera evolutiva y dinámica, la identidad de los antillanos y de los guyaneses. Eso en virtud de que, más allá de las lenguas y de las culturas *créoles*, existe una *matriz* (bway) *créole* que, en el plano de lo universal, trasciende su diversidad." *Charte culturelle créole*, GEREC, 1982, en Jean Bernabé *et al.*, "Éloge de la créolité", París, Le Seuil, 1989, p. 63.

³ *Dézafi* (1975) de Frankétienne y *Fab Compè Zicaque* (1978) de Gilbert Gratiant son obras que marcan un hito en esta producción; la joven generación compuesta, entre otros, por Monchoachi, Joby Bernabé, Daniel Boukman, Thérèse Léontin, Hector Poullet, Félix Morisseau-Leroy, Serge Restog, Max Rippon, George Castera... representa una verdadera punta de lanza en los medios literarios.

históricas registradas en esas sociedades isleñas. Una primera fase mimética, llamada *duduista*,⁴ abarcaría desde la abolición de la esclavitud (1848) hasta el periodo de la entreguerra. Durante esta fase las obras tienden a repetir el modelo importado de la metrópoli con la consiguiente distorsión de la imagen que se cree tener de sí mismo, y que no es otra cosa sino el reflejo de la que el Otro me proyecta de mí mismo; de ahí las visiones exotizantes, retóricas, idílicas o devaluantes, porque ese Otro sigue simbolizando un ideal inalcanzable. La segunda etapa se inicia con la llamada negritud,⁵ cuyo antecedente es la *Negro Renaissance* norteamericana de principios de siglo. Este movimiento aglutina en París a un grupo de jóvenes antillanos y africanos que, hacia los años treinta, se proponen afirmar su originalidad, reivindicar sus aportes a la cultura universal y rehabilitar así a la raza negra. Esta lucha, que coincide con la crisis del sistema colonial, no tarda en desembocar en la toma de conciencia, por parte de los antillanos, de la necesidad de recuperar tres siglos de historia cercenada por la esclavitud. De la negritud había que pasar a la antillanidad y asumir tanto el pasado africano como la pertenencia a la historia del archipiélago en el que confluyen otras corrientes raciales y culturales como son las amerindias, las europeas y las asiáticas. Esta toma de conciencia abre la tercera fase, en la que se privilegia la realidad mestiza como puede apreciarse en la actual bandera de muchos escritores e intelectuales defensores de la *créolité*.⁶

⁴ Del término *dou-dou* aplicado en las ex colonias francesas a las antillanas atractivas y seductoras. En el caso de la literatura, se refiere a las obras que reproducen el discurso retórico y exótico del amo como para anular la huella de desdicha y de opresión del periodo esclavista.

⁵ La generación de los líderes de la negritud, compuesta, entre otros, por Aimé Césaire (martiniqueño), León G. Damas (guyanés) y Léopold Sédar Senghor (senegalés), se concentró en París entre 1928 y 1931. Durante los cuatro años siguientes, estos jóvenes publican las revistas: *Revue du monde noir*, *Légitime défense* y *L'étudiant noir*, en las que se precisa la conciencia identitaria de los negros. Otro documento clave en este proceso es la publicación, en 1936, de la traducción francesa de *Histoire de la civilisation africaine* de Leo Frobenius. En fin, los textos antillanos que representan el parteaguas en relación con la literatura anterior son los poemas de *Pigments* (1937) de Damas y el famoso *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Césaire.

⁶ "Ni europeos, ni africanos, ni asiáticos, nos proclamamos *créoles*. Ésta será para nosotros una actitud interior, mejor: una vigilancia, o todavía más, una suerte de envoltura mental en cuya mitad se construirá nuestro mundo en plena conciencia del mundo (...) La antillanidad no nos es accesible sin visión interior. Y la visión interior no es nada sin la total aceptación de nuestra *créolité*", Jean Bernabé, *op. cit.*, pp. 13 y 26.

Según Maryse Condé, a partir de los años cincuenta, la literatura antillana de habla francesa intenta captar y expresar la realidad de una sociedad que sigue viviendo problemas de enajenación y aculturación, angustias y anhelos de libertad, mezclados con viejas creencias y sueños mágicos, pero que no deja de manifestar su voluntad de compromiso con el drama de la realidad presente. De manera sucinta y esquemática, a continuación apuntamos los temas recurrentes en esta producción, ya que muchos de ellos, aunque no los estudiemos expresamente, son identificables en la novela que analizaremos posteriormente. En este punto seguimos la clasificación propuesta por la propia Maryse Condé,⁷ paisana de Simone Schwarz-Bart.

El pasado:

- La sociedad *bekè*⁸
- El tráfico de esclavos
- La lucha de los esclavos
- El fin de la esclavitud y la emancipación

Los prejuicios del color:

- La relación con el antiguo amo
- Mulatos y negros
- La relación del negro consigo mismo

La vida rural:

- La belleza de la naturaleza y el marco de vida (papel de los elementos naturales en el plano simbólico)
- Las actividades humanas (los cañaverales, la pesca...)
- Las distracciones
- Los ritos y las tradiciones (veladas fúnebres, danzas...)
- Lo sobrenatural

La ciudad y la sociedad urbana:

- La ciudad espejismo y la metrópoli (Fort-de-France, Pointe-à-Pitre, París)

⁷ Maryse Condé, *Le roman antillais*, 2 vols., París, Fernand Nathan, 1977.

⁸ *Bekè*: nombre dado a los antiguos colonos antillanos de origen europeo y a sus descendientes.

- Los barrios populares (Texaco)

África vista desde las Antillas (idealizada o renegada, pero sobre todo constatación de la dificultad de actualmente reconocerse por entero en ella):

- La denuncia de la administración colonial
- La pintura de África y de los africanos
- La denuncia del mito

La protesta:

- Los precursores de la negritud
- El enjuiciamiento del medio familiar
- La protesta social
- La protesta política

APUNTES BIOGRÁFICOS Y TRAYECTORIA LITERARIA

La reconstrucción de un espacio, la isla, y la evocación de un pasado, individual y colectivo, corresponden a la recuperación de un sentido cuya coherencia se teje en un imaginario mítico. La negra Télumée nos introduce en los recodos de su isla y de su vida y nos hace descubrir una tierra y una historia que desbordan su aventura personal. A través de ella penetramos en la realidad de las Antillas que vivieron la esclavitud y la confluencia de las marcas culturales de tres continentes. Pero, además, la protagonista nos proporciona algunas pistas autobiográficas confirmadas por la autora.

Diaphane, mejor conocida como *Fanotte*, es una mujer que Simone Schwarz-Bart conoció en su infancia y que le sirvió de modelo esencial para el personaje de Télumée, si bien ciertos rasgos aparecen encarnados en otras mujeres de las Lougandor. La propia escritora confiesa que su libro intenta rescatar los rasgos más esenciales y permanentes del ser antillano y con ello rendir homenaje a esa mujer cuya sabiduría y fidelidad a los valores ancestrales de fortaleza ante la adversidad representan un modelo a seguir en un mundo, por desgracia, poco sensible a ellos.

Era una amiga, un poco "bruja", que conocí en mi infancia. Muy a menudo me llamaba para anotar sus recetas de hierbas. Y cuando me convertí en mujer, nuestra amistad se hizo muy íntima. Se sentía incomprendida por los jóvenes, fuera de su tiempo, alejada de esa juventud sin cualidades y sin oídos para los viejos. Quería contarles su experiencia. Organizaba veladas de cuentos... Los muchachos no iban... me daba la impresión de que se preguntaba cómo serían las cosas después de ella... Contaba su vida como algo nostálgico, perdido, que desaparecía para siempre. Ella sentía que su vida significaba verdaderamente algo.⁹

Comentarios como éstos forman parte de los escasos elementos biográficos conocidos acerca de Simone Schwarz-Bart, quien se ha caracterizado por una suma discreción en torno a su vida privada. Lo poco que se sabe de su niñez y juventud procede de declaraciones formuladas en entrevistas.

Simone nació en 1938 en Petit-Bourg, no lejos del estrecho que parte en dos la Guadalupe. Aunque hija de una maestra rural, su infancia transcurre en un medio marcado por las creencias populares cuyos rasgos esenciales son la tradición oral y la dimensión maravillosa de la integración del ser humano con el universo que lo rodea. Es precisamente en ese contexto en el que conoce y se acerca a Fanotte. Al terminar el bachillerato en Pointe-à-Pitre, la joven realiza estudios universitarios en París, donde conoce, en 1959, a André Schwarz-Bart, escritor de origen judío, ganador, ese mismo año, del premio Goncourt por su novela *Le dernier des justes*. Después de casarse, viajan a Senegal, donde ella continúa sus estudios, y luego se trasladan a Suiza. También con él entra en el mundo de las letras, pues si *Pluie et vent sur Télumée Miracle* es la primera novela firmada exclusivamente por ella y publicada en 1972, en realidad su carrera literaria se inicia desde 1967, cuando escribe, *al alimón* con su marido, *Un plat de porc aux bananes vertes*, primera parte de un ciclo antillano cuyo título global sería *La mulâtresse Solitude*. El fresco histórico, que debía arrancar en 1760 y culminar en nuestros días, quedó reducido a sólo dos partes, la publicada en 1967 y otra más, escrita únicamente por André, que sale a la luz en 1972 bajo el título previsto para toda la serie.

⁹ Entrevista a Simone y a André Schwarz-Bart, *Textes, études et documents*, Centre Universitaire Antilles-Guyane, París, Éditions Caribéennes, 1979, p. 15.

A pesar de ese primer intento a cuatro manos que fue *Un plat de porc...* Simone no pensaba convertirse en escritora, pero, tras las dificultades con que se topó su marido al escribir *La mulâtresse...*, las circunstancias se encadenaron de tal suerte que sin querer Simone se lanzó en la redacción de *Télumée...* En la misma entrevista en que ella habla sobre su relación con Fanotte; André confiesa sus tropiezos con la segunda novela del ciclo:

Encontré muchas dificultades, no tanto a nivel de la documentación, pero sentía que seguía ubicándome en el exterior y que corría el riesgo de sucumbir al exotismo, es decir, a una forma de escritura que considera una realidad humana desde lejos, en su carácter pintoresco, de curiosidad, y lo que estaba buscando era la verdad, la autenticidad del lenguaje. Era preciso encontrar el lenguaje interior. Simone conoce el *créole* como una lengua total, una expresión verdadera.¹⁰

A raíz de estos escollos, André solicita a su mujer que le transcriba la conversación de unos chiquillos de la isla y se da cuenta de que, más que un reporte, el texto tenía un valor en sí mismo, que tenía vida propia. De ahí surgió en ella la idea y la necesidad de recurrir a la pluma para decir muchas cosas que tenía que decir sobre su mundo.

Pluie et vent sur Télumée Miracle resultó un éxito total por diferentes razones: Simone supo encontrar el tono justo de una lengua escrita marcada por la pulpa mágica de la oralidad del *créole*, sin incurrir en pintoresquismos fáciles o rebuscados.¹¹ Por otra parte, el perfil de mujer que caracteriza a las Lougandor rompe, en cierto modo, con el estereotipo femenino hasta entonces consagrado por la literatura antillana, escrita por mujeres y hombres. En su momento veremos con más detalle este ángulo de la novela. *Ti-Jean l'horizon*, segunda novela, aparece en 1979. En ella, la escritora intenta conjugar leyendas y mitos de un pasado antillano y africano a través de la aventura iniciática de Ti-Jean, personaje de la tradición popular de la África madre.

Con *Ti-Jean...*, Simone Schwarz-Bart se aparta de la tradición de

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ La novelista logra sacar un inteligente partido de la incorporación de diversos registros narrativos pertenecientes a la oralidad del *créole*, como son los dichos, canciones, leyendas, cuentos, adivinanzas y estructuras sintácticas, y con ello forjar un estilo poético y novedoso en este tipo de literatura.

la literatura “campesina”¹² al estilo de Jacques Roumain y de Joseph Zobel en la que se inscribe *Télumée...* La búsqueda de las raíces, pues también se trata de la historia de un linaje, ensanchará los límites temporales y espaciales, por oposición al cerco asfixiante de la isla que sirve de marco a la primera novela, y reconstruirá una historia individual y colectiva hasta el continente de origen y sus mitos fundadores. Aunque el punto de partida es la Guadalupe, la madre África siempre está presente, desde el principio, pues los grupos insulares se definen en relación con la tierra natal. Más allá de las diferencias entre las dos novelas, en *Ti-Jean...* reaparece la imagen de la mujer —amante, madre, tierra— dadora de vida y depositaria del pasado y, por ende, del futuro de un linaje.

En la ya citada entrevista de 1979, Simone declara su curiosidad por otros lenguajes literarios: “No pienso eternizarme en la novela. Cuando haya dicho lo que tengo que decir en ese género, quizá me dirija hacia otro... Tal vez hacia el teatro...”¹³ Y, en efecto, en 1987 publica *Ton beau capitaine*, obra en un acto que cuenta la historia de una pareja que las penurias económicas obligan a vivir separada. En comparación con las novelas que le preceden, *Ton beau capitaine* nos hace cambiar radicalmente de atmósfera: ni epopeya femenina, ni aventura iniciática, ni rescate de mitos ancestrales envueltos por el halo de la magia, sino un drama cotidiano en el que entra fundamentalmente en juego la dinámica de las relaciones conyugales frente a la experiencia de la infidelidad. Wilnor, obrero haitiano, tiene que emigrar a la Guadalupe en busca de una mejor manera de ganarse el sustento y así deja temporalmente a Marie-Ange. Los envíos de dinero y unas cintas grabadas son el puente que mantiene el contacto entre ellos. Una vez más, Simone Schwarz-Bart supo escapar a las imágenes femeninas frecuentes en la literatura antillana, pues en esta ocasión es la mujer la que, por el peso de la soledad, sucumbe a la necesidad de una relación y consume la infidelidad. Al final, el marido se traga su orgullo de macho, rechaza la ruptura y acepta la paternidad del hijo adulterino.

¹² Entre el realismo y el naturalismo, esta corriente exalta la vida antillana en las tierras interiores de la isla donde predominan las actividades agrícolas, con sus virtudes y miserias. Prototípicas de esta filosofía son las novelas *Gouverneurs de la rosée* (1946) del haitiano Jacques Roumain y *Rue Cases-Nègres* (1950) del martiniqueño Joseph Zobel.

¹³ Entrevista Simone Schwarz-Bart, *Textes, études et documents*, p. 23.

A nivel temático se rompe con los esquemas de la literatura antillana anterior que siempre pinta el destino de la mujer como una trampa. En este caso, lo que Simone Schwarz-Bart y otras escritoras, como la camerunesa Werewere Liking, con *Singuè Mura* (1990) y la martiniqueña Ina Césaire, con *Memoires d'Isles* (1985), se proponen es que la mujer valore su propia imagen por encima de fracasos y de angustias. Pero también en el plano del lenguaje teatral Simone se muestra innovadora en lo que se refiere al rechazo de modelos importados y a la incorporación de elementos más acordes con la expresividad de su pueblo.

Después de separarse de André, Simone regresó a vivir a la Guadalupe, donde vive alejada de los medios literarios e intelectuales. Su producción, lejos de destacar por la abundancia, se afirma por la originalidad indiscutible de unos cuantos títulos cuya calidad le garantiza un lugar de primer orden en las letras caribeñas.

BÚSQUEDA DE LOS ORÍGENES

Lo que significa ser mujer

Un rasgo que podríamos generalizar a las literaturas de pueblos colonizados, es la necesidad de recuperar sus raíces con miras a construirse una identidad propia frente a la del Otro, a la del dominante, y contrarrestar con ello la amenaza de anulación. Esta búsqueda conduce al redescubrimiento de la historia colectiva por el sesgo de la historia individual. Remontar a tiempos inmemoriales, a dos o tres generaciones o simplemente a la infancia personal, equivale a rescatar las raíces que justifican y confieren peso a la presencia de esos pueblos o individuos en un aquí y un ahora, y mediante ello hacer valer su derecho a la diferencia.

A lo largo de 250 páginas, Télumée no sólo recorre su historia sino que, para imprimir profundidad y consistencia a las experiencias vividas, siente la necesidad de remontarse hasta la generación de su bisabuela Minerve, en una breve primera parte titulada "Presentación de los míos".¹⁴ En la segunda, la narradora reconstruye los diversos episodios de su propia existencia: su infancia al

¹⁴ La dinastía de las Lougandor:

lado de sus padres Victoire y Angebert, luego su instalación en Fondo-Zombie, bajo la protección de la abuela, Toussine. Esa época, su adolescencia y juventud, corresponde con el despertar al amor con Élie y, tras su unión con él, las mil y una vicisitudes que la vida le depara, las lluvias, vientos y huracanes que debe afrontar en diversas etapas, hasta llevarnos a su presente, el presente de una octogenaria, serena y orgullosa de haber sabido mantenerse en pie:

Sin saber bien a bien por qué, un cierto júbilo me invade y, de manera inusitada, mi propia muerte se me presenta sin confusión ni tristeza. Pienso en la Reina (la abuela Toussine) a quien, en otro tiempo, le gustaba decir con cierta sonrisa... la vida es un mar sin escala, sin faro alguno... [pp. 247-248].

Sin asumir el menor tono de reivindicación feminista y de rencor o resentimiento, la novela de Simone Schwarz-Bart prefiere simplemente plantear en términos positivos que la mujer antillana siempre ha representado el pilar central, el *poteau-mitan* familiar y social, lo que, lejos de convertirla en un ser inferior, confirma su superioridad. Más valiente, más entera y más estable, más resistente y dueña de su ánimo, esta mujer ha logrado preservar y transmitir una filosofía en la que el saber secular y las experiencias personales permiten encarar sin doblegarse los avatares de la vida. Así, frente a una figura masculina frágil ante la adversidad, volátil e inestable, estas mujeres desplegarán su instinto protector sobre los seres más cercanos: marido, compañero, hijos, nietos...

En este sentido, la novela de Simone Schwarz-Bart nos obliga a tomar en consideración al menos dos factores sociohistóricos para contextualizar y medir el alcance de lo que su libro nos propone. Con esto queremos decir que la novelista crea personajes masculinos y femeninos que tratan de romper con los estereotipos interiorizados, por razones históricas y culturales, por ambos sexos. Los factores a que nos referimos corresponden a los papeles asig-

1848... Minerve (el negro de
la Dominique) Xango

	Toussine		Jérémie	
Méranée	Elosine	Victoire	Angebert	Haut Colbi
		Télumée	Élie	Amboise
			Sonore	Regina

nados en cualquier sociedad patriarcal, por un lado al hombre y, por el otro, a la mujer. En la sociedad antillana a la que pertenecen los personajes de la novela, esos papeles, arbitrarios e injustos en muchos aspectos, sufren una distorsión que complica aún más las cosas: las sociedades víctimas de la esclavitud tuvieron que modificar sus esquemas originales de funcionamiento debido al contacto y a la imposición de otros modelos de comportamiento social. La novelista recuerda la ausencia de padre en la sociedad antillana para justificar la preeminencia de las figuras femeninas en su historia. En *Le discours antillais*, París, Éditions de Seuil, 1981, Édouard Glissant también evoca ese rasgo.

Para facilitar nuestro acercamiento al universo de la novela, revisaremos rápidamente algunos de los elementos que moldearon las relaciones hombre-mujer en estas sociedades. En sus tierras ancestrales, los esclavos africanos practicaban la poligamia. El régimen de explotación al que fueron sometidos por los colonos europeos destruyó, entre otros, ese esquema de origen, no sólo en virtud del modelo monogámico occidental, sino también y sobre todo con el fin de impedir la formación de familias que, de una manera u otra, favorecerían la cohesión, el arraigo y la fuerza de las comunidades negras. Pero nadie puede de un día para otro y por decreto borrar las prácticas milenarias, y las costumbres poligámicas no desaparecieron de los esquemas mentales de hombres y mujeres. Esto resultaba tanto más difícil cuanto que la moral burguesa del patrón predicaba la monogamia como modelo autorizado, pero aceptaba la existencia de una o varias amantes, ¡licencia exclusiva del hombre, por supuesto! Además, la política esclavista se empeñó en valorar la potencia sexual del "macho" africano convirtiéndolo en una especie de "semental" que es preciso alejar de las hembras una vez que las fecundó, y con ello contribuyó a la multiplicación de brazos para los cañaverales.

Henos así ante una realidad compleja que define al hombre por su fuerza de trabajo y por su capacidad sexual, que lo priva de cualquier expectativa afectiva, de cualquier estructura familiar y, por ende, de cualquier responsabilidad frente a la mujer y los hijos. Por lo que toca a las mujeres, las nuevas reglas del juego social también eliminan las prerrogativas que la poligamia les brindaba en África y, en cambio, las agobian con nuevas subordinaciones. Por un lado, la mujer se convierte en el chivo expiatorio sexual de

la rebeldía amordazada del esclavo; por el otro, la moral burguesa del patrón confina a papeles de sumisión al supuesto "sexo débil".

Dos siglos de esclavitud en las Antillas francesas moldearon de este modo un sistema familiar matrifocal¹⁵ que, desde luego, no hay que confundir con un matriarcado. En efecto, la madre —o quien hace las veces de...: tía, abuela, hermana mayor...— es precisamente el foco, el eje de la familia, pero no tiene poder real en esa sociedad patriarcal; en cambio, sus responsabilidades se multiplican debido a la ausencia del hombre.

Dicho lo anterior, volvamos a Télumée. La voluntad de recuperar las raíces de la generación actual y así definirse frente al Otro, impondrá la necesidad de privilegiar las figuras estructurantes que, cual faros, guían la salvaguardia del pasado y la construcción del presente y del porvenir. La novela de Simone Schwarz-Bart es una verdadera epopeya femenina tejida con la magia y el sufrimiento, la fe y la locura, el optimismo y la desdicha, el amor y la miseria de mujeres que saben mantenerse en pie hasta el final. Lo más característico del perfil de las Lougandor es su determinación de no huir ante la desgracia, de enfrentar la vida con optimismo, de conservar la cara en alto contra viento y marea: "si montas un caballo, que tu mano sujete bien las riendas (...) detrás de una pena viene otra, la miseria es una ola sin fin, pero el caballo no debe conducirte, eres tú quien debe guiar al caballo..." (p. 79), decía tiernamente Toussine a Télumée.

Sin escapar a la porción de humillaciones e injusticias destinadas a los seres de su sexo, de su raza y de su condición social —tres "males" mayores difíciles de asumir y de superar—, las mujeres de Simone Schwarz-Bart tejen con su miseria y con su fe, con su desamparo y su confianza, con su sabiduría y su amor, un nuevo ropaje de esperanza para sus hermanas de hoy día. Ser mujer es una "fatalidad" que estos personajes no viven como algo trágico: "creía que mi suerte se había agotado, pero hoy la veo perfectamente: nací negra con suerte, y moriré como negra con suerte" (p. 49), dice la abuela cuando Télumée viene a instalarse con ella en Fond Zombie.

¹⁵ El concepto de matrifocalidad, que no es sinónimo ni de matriarcado ni de matrilinealidad, es utilizado por R. T. Smith en "La famille dans la région caraïbe", en *Les sociétés antillaises*, Montreal, Centre de Recherches Caraïbes, Université de Montreal, 1975, p. 95.

Si bien las figuras luminosas de la novela son esencialmente femeninas, no podemos pasar por alto a sus compañeros. Contrariamente a los estereotipos masculinos evocados anteriormente, las parejas que comparten alguna etapa de la vida al lado de las Lougandor saben amarlas y apoyarlas, aunque no tengan la misma entereza para afrontar las desgracias: Jérémie se convierte en testigo mudo del abatimiento de Toussine cuando pierden a su hija y su casa por un incendio; el desempleo transforma a Élie en el clásico borracho, infiel y golpeador, que descarga sobre Télumée toda su impotencia y frustración.

A pesar de que para "esas negras (antillanas) al abandono, el matrimonio fuera la mayor y, acaso, la única dignidad" (p. 19), en su conjunto, las heroínas de Simone Schwarz-Bart pasan por alto las uniones convencionales consagradas por la sociedad, sin por ello dejar de aspirar a ser felices ni sentirse fracasadas en la batalla de la vida. Ser esposas o madres dentro de una familia no es lo que le legitimará su lugar en la colectividad, ni lo que imprimirá sentido a su existencia; su compañero es con frecuencia el segundo o tercero, la pareja de paso; en todo caso, esas uniones no responden al modelo nuclear tradicional de la cultura occidental. Más allá de los tropiezos en las relaciones mujer-hombre, en el universo de Télumée alcanzamos a presenciar momentos de plenitud en los que la mujer vive su naturaleza femenina no en función de los demás, sino como ser gozoso que sabe entregarse sin culpas a las dichas que el corazón y el cuerpo le reservan. Es más, esto constituye una especie de obligación: para poder soportar con firmeza las penas y sinsabores de la vida, es preciso que las dichas y las alegrías se conviertan en experiencias que fortifiquen el ánimo: "La mujer que ha reído es la misma que llorará, y por eso ya se sabe, por la manera como una mujer es dichosa, la compostura que tendrá ante la adversidad" (p. 153). Su infancia feliz y los años vividos al lado de Jérémie templaron el carácter de Toussine, y cuando las miserias de la vida la pusieron a prueba, supo sobrellevarlas, salir engrandecida por ellas y convertirse en un pilar de fuerza, discreción y sabiduría. Su vida y su muerte entraron en la leyenda por la manera en que supo vivir su condición de mortal sin perder el sentido de unidad profunda con el universo que el ser humano debe preservar.

ALEGRÍAS Y SINSABORES DEL CUERPO

En el mundo judeocristiano, el cuerpo ha sido considerado fuente de pecado, por lo cual a la mujer se le ha enseñado que esa parte de su ser es un tabú. Así, las experiencias ligadas al placer físico en la entrega amorosa estarán ya sea inscritas en la clandestinidad o lastradas por la culpa. Como en muchos otros puntos, la herencia africana constituirá en este aspecto una importante diferencia, como podemos apreciar en el sentimiento de plenitud y de frescura, en la alegría que se respira en el mundo de Simone Schwarz-Bart. El pudor y el recato que Minerve inculca a Toussine y ésta a Télumée no tienen nada que ver con la pudibundez, mucho menos con el tabú o el pecado. En el peor de los casos, el riesgo es que ese "vientre a crédito" le traiga consecuencias no deseadas, pues "por más que haga trampa, su vientre está allí para traicionarla y convertirse en su precipicio" (p. 71), cuando, a precio muy alto, sucumbe al espejismo del encuentro afectivo que pronto se esfuma. De este modo, aunque la sexualidad vinculada con la afectividad a menudo conduce a la maternidad solitaria y acaso involuntaria, la mujer nunca se siente culpable por haber cedido a los apetitos del cuerpo. Con excepción de Victoire, todas las Lougandor son bastardas y, tanto las madres como las hijas, están lejos de sentirse estigmatizadas, de verse como fuente o fruto del pecado, de negarse la posibilidad de otras experiencias amorosas. "A pesar de sus dos bastardas, no era por ello una mujer acabada. Caminaba por la vida con la misma ilusión, la misma ligereza que en los tiempos en que ninguna mano de hombre la había rozado" (p. 45), dice tiernamente Télumée al evocar el momento en que Victoire encuentra a "su dios", el negro caribe Haut Colbi con quien se marcha, dejando a la hija bajo el cuidado de la abuela.

La existencia está hecha de todo, penas y alegrías, y se requiere una gran sabiduría para vivir con naturalidad, sencillez y autenticidad, tanto el despertar de los sentidos y el primer estremecimiento erótico, como los golpes que la suerte nos depara. La alegría de Toussine y de las mujeres del pueblo al descubrir los senos nacientes de la joven Télumée son testimonio de ello:

Un día, cuando regresaba del río, le mostré dos pequeñas inflamaciones en mi pecho, probablemente invisibles a simple vista, pero percep-

tibles, allí, bajo la primera capa de piel. Su rostro se convulsionó de alegría y héla ahí que se echa a correr por el camino, levantándose las enaguas a media pierna, diciendo a todas las mujeres del vecindario... ¡vengan a ver, a Télumée le picaron las avispas!... Las comadres acudieron cantando, bromeando, levantando con orgullo sus pechos caídos, festejando de mil maneras mis diminutos senos nacientes y diciendo con malicia... por pesados que sean tus pechos, siempre serás lo bastante fuerte como para cargarlos... [p. 67].

El cuerpo es fuente y receptáculo de goces ajenos a los prejuicios que culpabilizan, y aunque a veces haya que pagar un precio por haber cedido a sus placeres, estas mujeres nunca asumen la maternidad como una cruz. Este papel puede ser desempeñado por la madre biológica o por alguien más, pero nunca es visto como algo prioritario, ineluctable y trágico. Bástenos dos ejemplos para ilustrar lo anterior. Toussine se hace cargo de Télumée cuando Victoire decide marcharse con su nuevo amor. Pasada la reprimenda de rigor, Toussine acaba por solidarizarse con su hija, pues, por un lado, se siente fascinada con volver al papel de madre con su nieta y, por el otro, porque comprende que Victoire también tiene derecho a ser algo más que una madre, a ser dichosa simplemente como mujer:

...empezó a considerar que Victoire no navegaba tan mal, después de todo. A quienes criticaban la conducta de su hija, respondía con una vocecita divertida... amigos míos, la vida no es una sopa espesa y eso todavía por mucho tiempo, los hombres verán el mismo sol y la misma luna, los mismos tormentos de amor. En realidad, se llenaba de júbilo con sólo pensar que mi inocencia serviría de aureola a sus canas y cuando vino a buscarme, se despidió bendiciendo a mi madre [p. 46].

El segundo ejemplo es el de la propia Télumée, que, estéril, da libre curso a su "instinto maternal" en favor de la pequeña Sonore, "la esperanza contenida en un hijo" (p. 229), que la madre, desesperada, viene a confiarle como un bultito de llagas purulentas para que Télumée la cure y que finalmente abandona para encargarse de los demás hijos. Télumée la hace volver a la vida en lugar del hijo de esas "entrañas que no habían fructificado" (p. 227) y el amor que le prodiga es tan intenso que, cuando años después Sonore la abandona, sufre igual que si se hubiera tratado de su propia hija. Nos parece interesante asociar la falta de descendencia de Télumée al temor de Fanotte, la amiga de Simone Schwarz-Bart en cuya

memoria escribe la novela, de no tener a quien heredar el tesoro de experiencias que acumuló en vida. Con Télumée termina la dinastía de las Lougandor, y Fanotte siente que con ella enterrarán toda una tradición de valores que parecen no decir nada a las nuevas generaciones.

LLUVIAS Y VIENTOS

El universo afectivo de nuestra novela está tejido con las alegrías y sinsabores de los personajes que lo pueblan. De las primeras ya hemos mencionado las que se refieren al despertar a la vida y al amor, las que tienen que ver con las experiencias gozosas del afecto compartido sobre cuya base se construye un proyecto de vida común, como son los casos de la pareja formada por Toussine y Jérémie y la de Télumée y Élie, antes de la decadencia de éste. También existe la dicha serena que nieta y abuela experimentan al servir al prójimo. Para ellas las pequeñas alegrías constituyen una fuente inagotable de fuerza y entereza:

...escúchame, la gente te espía, siempre cuenta con alguien para saber cómo vivir... si eres dichosa, todos pueden serlo y si sabes sufrir, también los demás sabrán hacerlo... cada día debes levantarte y decirle a tu corazón: ya sufrí bastante, ahora necesito vivir, pues la luz del sol no debe ser desperdiciada, perderse sin mirada alguna que la aprecie... y si no actúas así, no tendrás derecho de decir: no es mi culpa, cuando alguien busque un acantilado para echarse al mar... [p. 175].

No obstante, la cara amarga de la vida no deja de ponerlas a prueba y el mundo en el que se mueven lleva la marca indeleble de la violencia de la que surgió.

En efecto, la violencia es un tema frecuente en la literatura antillana porque la historia del archipiélago ha estado marcada por ella desde que los europeos vieran en esas nuevas tierras una fuente de enriquecimiento. Se empleó la violencia en el exterminio de los pueblos amerindios; la violencia fue igualmente la ley en el acarreo y explotación de los contingentes de esclavos africanos que construyeron el auge de las colonias en beneficio de las metrópolis. Y todavía en nuestro siglo, países como Haití han seguido padeciendo los traumas de tan deleznable método de control.

Ahora bien, la violencia puede ejercerse de muy diversas maneras: física, moral o psicológicamente, pero en todos los casos la huella de humillación y de abyección queda profundamente grabada en la memoria individual y colectiva, y la literatura recoge en buena medida la emergencia de esos fantasmas. Estas manifestaciones del pasado pueden cobrar formas opacas o transparentes, obsesivas o transfiguradas, particulares o universales; lo interesante en ellas es ver cómo se opera el salto cualitativo entre la realidad objetiva y su reformulación en imágenes literarias.

Un coloquio celebrado en 1990 en la universidad de Bolonia tuvo como tema central *Figures et fantasmés de la violence dans la littérature antillaise*, y no deja de resultar revelador que uno de los acercamientos al tema haya sido a través de la figura de la mujer. En el caso de Haití, la imagen literaria de la mujer simboliza, por un lado, a la patria oprimida, pero también puede representar la realidad a secas, es decir de esos seres contra quienes la frustración del macho, vejado y oprimido, se descarga por compensación. La imagen femenina es el reflejo de la desposesión, de la violación, de la marginación, resultado de dictaduras o de otros sistemas de enajenación.

En la novela de Simone Schwarz-Bart vemos a Télumée convertida en el blanco de las frustraciones de Élie, y tal parece que la entereza de ella aviva la incapacidad del otro. Lo terrible es que, para muchos, esa violencia es un estado natural. Mme. Désaragne, patrona de Télumée cuando ésta va a trabajar para contribuir con Élie a la construcción de su bohío, pregunta con toda naturalidad: "¿Cuántos golpes te da tu hombre?, ¿cuántos les dan a todas esas mujeres con sus vientres a crédito?... yo preferiría morirme, pero a ustedes eso les gusta" (p. 93). Pasamos por alto la intención del discurso en que se apoyan estos supuestos y que es la de la gratitud que los negros deben a los blancos por haberlos arrancado del estado animal en que vivían en la selva y haberles enseñado las bondades de la civilización. Lo que nos interesa aquí es la vigencia de la imagen de la mujer víctima natural de la violencia del hombre y de la sociedad.

En otra parte mencionamos que la novela de Simone Schwarz-Bart rompía parcialmente con los estereotipos consagrados por la literatura antillana. En efecto, aunque las Lougandor no asumen actitudes rebeldes en contra de los papeles tradicionales de sumi-

sión de la mujer o en contra de las injusticias sociales, aunque repiten el destino de las demás al convertirse en "vientres a crédito" en cuanto llega la edad de la maternidad, la voluntad de no dejarse abatir y de llevar la frente en alto las coloca en un plano totalmente diferente al que ocupan generalmente sus congéneres en la literatura antillana.

Minerve, la primera de la dinastía, "poseía una inquebrantable fe en la vida. Ante la adversidad le gustaba decir que nada ni nadie desgastaría el alma que Dios le había escogido y colocado en el cuerpo" (p. 13). Gracias a ella, sin amarguras dejó atrás la etapa de la esclavitud y el recuerdo del negro de la Dominique que la violó, pues, "negra con suerte" como se consideraba, supo encontrar a Xango, quien le dedicó su vida y amó a Toussine como si hubiera sido su propia hija. La fe de Minerve pasó íntegra a su hija, así como la convicción de que aunque la vida sea un mar agitado, de nosotros depende el control de los remos. La narradora presenta a su abuela como "un trozo de mundo, un país entero, un penacho de negra, la barca, la vela y el viento pues no se había hecho a la desgracia" (p. 28). Esto es especialmente palpable cuando al cabo de tres años de silencio y de postración, tras el incendio en que pierde a su hija y la casita que había levantado con Jérémie, deja que su naturaleza reaccione fiel a esa voluntad de vivir, y en una especie de resurrección retoma los remos de su barca para seguir navegando. Como símbolo de su triunfo sobre la desgracia y el dolor, la hija que le nacerá después llevará el nombre de Victoire y la misma Toussine será bautizada por el vecindario que tanto la envidió y hostilizó, con el título de *Reine-sans-nom* (Reina-sin-nombre).

La propia Victoire enfrenta a su vez el destino de enamorarse de hombres de paso, quedar preñada y cargar a costas con el fruto de sus amores, pero nunca bajará la cabeza, sino al contrario, luchará a su modo por sus dos bastardas. Conviene señalar aquí un detalle que confirma que el sino del ser humano varía en función de su sexo y que dar a luz a un varón vuelve la experiencia de la maternidad más completa, sobre todo en una sociedad en la que el destino de la mujer es desventurado. Cuando Victoire pierde al bebé que espera y se da cuenta de que era un niño, pese a la pena, le queda un sentimiento de orgullo por haber llevado en sus entrañas a un ser llamado a decidir por sí mismo:

Era un varón completamente formado y mi madre se sintió muy orgullosa de ello. A veces, interrumpiéndose mientras planchaba, se rascaba suavemente el vientre y decía... la gente me ve en la calle, pero quién puede saber que aquí cargué a un varón, a un hombre que ríe y llora y que se convierte en papá si se le antoja... [p. 34].

PENAS QUE NO LO SON TANTO...

El episodio de la muerte de Toussine, revelador de esta sabiduría ancestral que cada una de las Lougandor transmite a la siguiente generación, requiere que nos asomemos un poco a ciertos elementos clave de la cosmovisión de las sociedades antillanas, deudoras esencialmente de su pasado africano. En la mayoría de las religiones africanas, la columna vertebral es la creencia en la existencia de una fuerza suprema increada de la que se desprenden algunos principios esenciales como son el sentimiento de la profunda unidad entre todas las cosas, la necesidad de cultivar los lazos entre vivos y muertos, la inmortalidad del alma (para los bambarras, "la muerte no agota al alma"), el misterio y la fuerza de la palabra, el poder sagrado del ritmo, pues la vida es ritmo —respiración, pulso, latido...—. En estos principios se sustenta una visión del mundo que a su vez rige a la sociedad y guía los ideales humanos. El individuo debe velar por cumplir consigo mismo, con sus semejantes, con los animales, las plantas y su entorno, porque en esa medida demostrará su respeto por el ritmo vital universal que anima a la creación.

En este sentido, el filósofo y escritor maliano Amadou Hampaté Ba plantea que las religiones africanas persiguen en su mayoría hacer que el hombre aspire al bien tratando de vencerse primero a sí mismo antes que al mundo. Cuando el ser humano consigue hacerse mejor a sí mismo, su relación con los demás y con el mundo ganará por fuerza en calidad. Sin embargo, el principio de totalidad, la unidad profunda entre el universo visible e invisible, entre los seres y las cosas, paradójicamente constituyen la grandeza y la miseria de la humanidad, pues en ella tienen asiento fuerzas contradictorias, capaces de lo mejor y de lo peor, y es preciso estar preparado para enfrentar esas manifestaciones del mal que, explicables o no en términos humanos, hay que saber encarar sin dejar que triunfen. De ello harán gala las mujeres de la novela de Simone Schwarz-Bart.

En cambio, en la tradición judeocristiana, una experiencia como la muerte aparece por lo general rodeada de toda una serie de sentimientos de signo trágico y negativo: temor, aprehensión, angustia, dolor, desesperación, patetismo. Los pueblos cuya cosmovisión integra armónicamente al ser humano con el universo visible e invisible que lo rodea tienen una percepción y una vivencia muy diferentes de ese trance que define a la condición humana, pues, como dijo André Malraux, "el hombre es el único animal que sabe que va a morir". Herencia del continente de origen, entre los pueblos antillanos subsiste otra forma de enfrentar el fenómeno, como puede observarse en el relato de la muerte de la abuela de Télumée. Nacer supone morir, pero se muere para renacer, es sólo una fase transitoria que representa la iniciación a otro estado. Los muertos regresan al lado de los vivos, como Jérémie con Toussine, como tantos personajes de Maryse Condé, y esta dimensión vuelve menos trágica su desaparición corporal temporal.

En su condición de hija de la noche y de hermana del sueño, Tánatos, más allá de sus connotaciones de destructividad, también puede entrañar poderes de regeneración, pues significa el "ingreso a la vida verdadera", a una nueva vida en la que las fuerzas de ascensión del espíritu quedan liberadas. Eso es lo que Simone Schwarz-Bart nos sugiere con la muerte de *Reine-sans-nom*, que no es sino el paso a un estadio superior, paso sinónimo de intermediación entre el aquí-abajo y el allá-arriba. En vida, y en sus últimos momentos, Toussine es asociada a la lluvia, al rocío y al arcoiris, cuyo rasgo común es el de simbolizar el vínculo fecundador entre el cielo y la tierra.

La noche y el sueño preceden y envuelven ese tránsito hacia la verdadera vida. *Reine-sans-nom* se extingue suave, serenamente, como quien se desliza en un sueño: "al cabo de un rato, se adormeció y respiraba débilmente, cada vez más débilmente y poco a poco, sus manos, su pecho dejaron de moverse y supe que había muerto" (p. 176). Esa noche, mientras Toussine agoniza y muere, afuera cae una fina lluvia, el rocío cuyo poder fecundador insufla nuevas energías a Télumée:

Mientras las cosas seguían su curso, me encargué de poner orden en la casa, de limpiarla y perfumarla para cuando la gente empezara a llegar. De tiempo en tiempo miraba a la abuela, pero sin espanto,

preguntándome simplemente si su alma ya había abandonado su cuerpo, si ya no estaba a mi lado. Se me ocurrían pensamientos tranquilos, extrañamente apacibles, como si una fuerza me hubiera penetrado y que la vida me pareciera algo sencillo [*ibid.*].

Esa llovizna es la bendición del cielo, la gracia vivificante que sin dejar de simbolizar el carácter efímero de la vida y de las cosas, es el agua más pura, el Agua-Madre de los dahomeyanos, las aguas primordiales de la tierra.

En la misma línea simbólica, el camisón que Toussine había preparado como mortaja es del mismo tono rosa que tiñe el cielo tras el rocío del amanecer después de su muerte. No en balde el color rosa y el rocío están asociados en el simbolismo de la regeneración, pero también el color rosa es la fusión del blanco y del rojo, de lo sagrado y lo profano, de la pureza y la pasión. Para quienes la conocieron en vida, Toussine se convertirá en un verdadero arcoiris cuya función es establecer la mediación entre el aquí terrestre y el más allá celestial, camino y puente entre nuestro mundo y el otro. En la cosmogonía de los pigmeos, Dios recurre al arcoiris para manifestar su deseo de entrar en contacto con sus criaturas mortales. Serena, satisfecha y orgullosa de haber sabido afrontar las penas y las alegrías que le tocó en suerte vivir, siempre dispuesta a levantarse con nuevos ánimos, cuando Toussine termina su tiempo en esta tierra su ejemplo habrá de germinar entre los que le sobreviven: "Hay seres cuya vida no regocija a nadie y otros que prodigan paz hasta con su propia muerte (...) en verdad, Toussine se convertirá en arcoiris y marcará el azul del cielo" (p. 179), dicen los vecinos como sintiendo en ellos el efecto fecundo del ejemplo de Toussine.

No sólo eso, la muerte la hace entrar en ese mundo mágico tan familiar de Man Cía, la amiga bruja. Desde allí acompañará a Télumée para reconfortarla en los momentos aciagos:

No es mi muerte la que me causa tanto regocijo, dice a Télumée, sino lo que vendrá después de ella... el momento en que ya no volveremos a separarnos. ¿Puedes imaginarte nuestra vida?, ¿yo, siguiéndote por doquier, sin que la gente sospeche nunca que está tratando con dos mujeres y no con una sola? [pp. 174-175].

Toussine irá a reunirse con Jérémie pero no abandonará a su nieta.

Por otra parte, lejos de cualquier patetismo, la velada fúnebre constituye una experiencia que se comparte: las vecinas ayudan a preparar la comida para todos, los hombres se encargan de traer y disponer el humilde mobiliario en el que pasarán juntos la noche, comiendo, bebiendo, cantando, jugando, recordando, en una atmósfera ajena al dramatismo que caracteriza a estos episodios en otras culturas.

Con todo, la muerte de Toussine no es la única que ocurre en la novela y es evidente que, en ciertos casos, estas pérdidas van acompañadas por un duelo que los deudos deben asumir. Ya antes se mencionó la trágica muerte de la pequeña Méranée y la de Jérémie; pero también muere Amboise, el segundo compañero de Télumée, que perece calcinado por el vapor de una caldera. El "ángel" Médard, negro de "piel carbonosa" que se instaló en Morne-la-Folie, hacia finales de la vida de Télumée, y a quien el alcohol vuelve loco, que seduce a Sonore y la ahuyenta de la casa de su madre adoptiva, al tratar de atacar a Télumée con un cuchillo, cae y se golpea mortalmente la cabeza. Pese a su maldad mezclada de locura, recibe el auxilio de Télumée en sus últimos momentos y muere dignamente: "Médard vivió cual perro y tú lo hiciste morir como hombre" (p. 238).

Junto a unas muertes reales podríamos identificar otras de carácter simbólico como son la de los sueños y la de la dicha. El incendio acaba no sólo con la pequeña Méranée, sino con la dicha que había tomado cuerpo en la casita construida por Toussine y Jérémie. El periodo en que Toussine se convierte en una "barca empantanada", después de este episodio, es igualmente una suerte de muerte tras la cual Toussine resucita como purificada por el fuego y el dolor. En fin, el alcohol también destruye el sueño de amor entre Télumée y Élie; pero en ninguno de los casos se trata de muertes definitivas, sino de etapas hacia una nueva vida.

El terruño depende muy a menudo del corazón del hombre: es minúsculo si el corazón es pequeño e inmenso cuando el corazón es grande [p. 11].

Al comienzo de nuestro análisis, apuntamos como elemento clave el espacio que sirve de marco a la historia caribeña y a la

historia de las Lougandor; ahora veamos cómo funciona en esta última ese eje espacial. Hemos de aclarar que, en sentido estricto, hablar de espacios abiertos o cerrados nos remite a una oposición en la que la naturaleza resulta el elemento dominante. De hecho, uno de los raros espacios cerrados de importancia es el bohío construido por Toussine y Jérémie, recinto casi sagrado en que el lecho conyugal hace las veces de altar donde se consuma la comunión amorosa:

...el verdadero signo de su prosperidad fue la cama que Minerve y Xango les heredaron. Era un inmenso lecho de curbaril con cabecera alta y tres colchones que ocupaban todo el espacio de la habitación. Entre los colchones, Toussine deslizaba raíces de vetiver, hojas de toronjil que esparcían por el aire, cada que se recostaban encima, toda clase de aromas deliciosos que convertían la cama, como decían las niñas, en un lecho mágico [p. 22].

Estas líneas nos tienden un puente hacia ese espacio dominante que es la naturaleza. Toussine perfuma su lecho conyugal con diversas plantas aromáticas que prolongan la presencia y la magia del exterior en ese interior metamorfoseado por la felicidad. Así pues, la naturaleza, no sólo como espacio abierto referencial, con los elementos que con ella se asocian —agua, aire, fuego, tierra— sino en sus dimensiones connotativas y simbólicas, desempeñará un papel protagónico en la novela. No es de extrañar que, en medio de una vegetación exuberante, la simbiosis entre el hombre y la naturaleza se traduzca por deslizamientos metafóricos observables, para empezar, en el título mismo de la novela, ya que el viento y la lluvia que caen sobre Télumée remiten fundamentalmente a las desgracias padecidas y a las lágrimas vertidas a lo largo de su existencia.

En el campo de las imágenes propiamente vegetales, Télumée es para su abuela una “varita de bambú”, un “copo de algodón”, un “flamboyán” y la “flor de coco” que debe esperar a madurar para dar su fruto. Cuando la gran prueba del incendio, Toussine es comparada con un árbol hendido por el rayo. En fin, ese mundo vegetal desempeña un papel de primer orden si pensamos en que todo ese saber mágico que Man Cía, la vieja amiga de Toussine, hereda a Télumée consiste nada menos que en el conocimiento profundo de los poderes curativos y virtudes de las plantas. Este

detalle es, sin duda, una clara evocación de las recetas que Fanotte dictaba a la joven Simone.

La "lluvia" del título es el llanto derramado por los personajes, pero es también el agua que recogen la tierra y los ríos y que se vierte en el mar: "Todos los ríos, hasta los más resplandecientes, aquellos que atrapan el sol en su corriente, todos bajan hacia el mar y así se ahogan. Y la vida aguarda al hombre igual que el mar hace con el río" (p. 81). Muchas son las imágenes vinculadas con este elemento, empezando por ésta que asocia la vida humana con la corriente de un río que termina en el mar. Pero también, la pureza inicial del amor de Élie y Télumée es la del agua del Estanque Azul donde se inician sus juegos casi infantiles.

El río de la Otra Orilla tenía tres brazos [...], saltábamos de roca en roca hacia un brazo más apartado donde caía una cascada en un agujero profundo llamado Estanque Azul. Mientras Élie atrapaba langostinos, levantando una a una las piedras, yo escogía la piedra más hermosa para lavar la ropa que jabonaba y tendía... [p. 74].

Más tarde, ése sería el marco de su despertar al amor:

Habíamos nadado juntos y el sol bebía la humedad de nuestros cuerpos, mientras descansábamos sobre una piedra plana, ardiente, en plena mitad del río. El agua se deslizaba suavemente contra la roca, y más lejos se internaba bajo una bóveda de árboles y helechos gigantes que producían una sombra sosegante, un tanto solemne [p. 85].

Procediendo por metonimia, el río y el mar remiten a la imagen de lo que navega sobre sus aguas: el hombre, las barcas. Ya vimos que Toussine es una "barca empantanada" cuando la desgracia se abate sobre ella; pero también, para Télumée su abuela es, ya lo dijimos, "la barca, la vela y el viento", es decir, todo. Al irse con el negro Haut Colib, Victoire es para su madre una barca que "no navega tan mal". En fin, la filosofía de las Lougandor queda bien resumida en ese "saber conducir su barca" o, en otro plano metafórico, en "llevar las riendas del caballo".

Un último comentario en relación con la metaforización del mar y la barca, apuntaría hacia estratos más profundos del imaginario antillano donde el fantasma del barco negrero representa a la matriz que expulsó a los esclavos y los dejó en la orfandad.

Para terminar, no podemos pasar por alto la toponimia que

metaforiza significativamente los espacios. Los nombres de los villorrios y caseríos donde se desenvuelven las aventuras de las Lougandor traducen bien su carga vivencial. Cuando Toussine y Jérémie pierden su casa, se refugian en *L'Abandonnée*, que hace eco a su estado de desamparo. A la muerte de Jérémie, Toussine se retira a la soledad del bosque, en *Fond-Zombi*, nombre cargado de onirismo cuyo primer término remite a lo recóndito, al fondo, al límite, y el segundo, "zombi", a un aparecido, a un ser con vida aparente. Cuando Élie la abandona, la propia Télumée se considera un ser "inexistente", "un fantasma aparecido", un "espíritu encarnado", un verdadero "zombi" (p. 151).

Otro topónimo, *Morne-la-Folie* (Colina-la-locura), lugar en el que Télumée se instala al dejar Fond-Zombi, es una suerte de espacio refugio para los marginales. La colina

estaba habitada por negros errantes, orates, rechazados en las treinta y dos comunidades de la isla y que allí llevaban una existencia exenta de cualquier regla, sin recuerdos, sorpresas ni temores [...] el lugar me parecía irreal, habitado por fantasmas: una especie de país de los Espíritus [era...] la cofradía de los Desplazados [pp. 186-187].

No obstante la connotación de desolación, aislamiento o locura característicos de estos topónimos, Télumée acabará por instalarse frente al mar, en *La Ramée* (La Enramada), después de recorrer *Bel-Navire*, *Bois-Rouge* y *La Roncière*. Estos tres poblados van perdiendo progresivamente su carga metafórica de marginalidad, como si se tratara de un preludio de lo que *La Ramée* representa en esa etapa final de la vida de Télumée. *Ramée*, en tanto que participio pasivo femenino del verbo *ramer*, nos remite a dos acepciones: enramar y remar, y ambas conjugan dos isotopías ya analizadas: la del mundo vegetal y el deslizamiento metonímico del río y el mar hacia la barca y sus remos: "de tal suerte que al instalarme aquí (dice Télumée), dando la espalda al mar, sigo dando la cara, aunque de lejos, a mis grandes bosques" (p. 242).

Los bosques con sus árboles y plantas convergen en *La Ramée* con el mar, sus barcas y sus remos, y es allí donde Télumée hace el balance positivo de su vida: "Transporté mi bohío al oriente y luego al occidente, los vientos del este, del norte, las tempestades me asaltaron y los aguaceros me deslavarón, pero sigo siendo una mujer plantada en mis dos pies" (p. 248), y como buena Lougan-

dor, verá su muerte con serenidad y con un ánimo en el que reina la paz interior:

Ya lavé y enjuagué los trapos que deseo sentir bajo mi cadáver. El sol, el sol se oculta, los días se deslizan y la arena levantada por la brisa hundirá mi barca, pero moriré aquí, tal como estoy, de pie, en mi pequeño huerto, ¡cuánta alegría!... [p. 249].

BIBLIOGRAFÍA

DE SIMONE SCHWARZ-BART

Un plat de porc aux bananes vertes (en colaboración con André Schwarz-Bart), París, Éditions du Seuil, 1967.

Pluie et vent sur Télumée Miracle, París, Éditions du Seuil, Points núm. R15, 1972.

Ti Jean L'hoirzon, París, Éditions du Seuil, Points núm. R29, 1979.

Ton beau capitaine, París, Éditions du Seuil, 1987

SOBRE SIMONE-SCHWARZ-BART

Degras, Priska, "Une femme précurseur: SSB", *Notre Librairie*, núm. 117, *Nouvelles écritures féminines*, 1. *La parole aux femmes*, París, CLEF, 1994, pp. 17-20.

Dingome, Jean, "La réinvention du théâtre francophone", *Notre Librairie*, *op. cit.*, pp. 126-128.

Ellington, Athleen, "L'interdépendance, un discours d'avenir: Calixte Beyala, Werewere Linking et SSB", *Notre Librairie*, *op. cit.*, pp. 102-106.

Textes, études et documents, N° monographique sur *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, París, Centre Universitaire Antilles-Guyane, Éditions Caribéennes, 1979.

Toureh, Fanta, *L'imaginaire dans l'oeuvre de SSB. Approche d'une mythologie antillaise*, París, Monde Antillais, Recherches et Documents, L'Harmattan, 1986.

OTRA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Bâ, Amadou Hampaté, "Les religions traditionnelles africaines comme source de valeurs de civilisation", *Actes du Colloque de Cotonou*, París, Présence Africaine, 1972, pp. 65-87.

Benoist, Jean (bajo la dirección de), *Les sociétés antillaises*, Montreal, Études

- Anthropologiques, Centre de Recherches Caraïbes de l'Université de Montréal, 1975.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- Condé, Maryse, *Le roman antillais*, 2 vols., Paris, Fernand Nathan, 1977.
- Corzani, Jacques, "Voix féminines en Martinique et Guadeloupe", *Coloquio de Literaturas Francófonas*, México, 1989 (mecanografiado).
- Corzani, Jacques, *Prosateurs des Antilles et de la Guyane*, Fort-de-France, Encyclopédie Antillaise, Désormeaux, 1971.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, Jupiter, 1985.
- Dorsinville, Max, "Violence et représentation féminine dans le roman haïtien", *La deriva delle francofonie. Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne y des Antilles*, vol. II, *Les Antilles, Atti dei seminari annuali di Letterature francofone*, dirigidos por Franca Marcato-Falzone, Bolonia, Éditions CLUEB, 1992, pp. 63-78.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, marques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, Points núm. 26, 1952.
- Glissant, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Pluchon, Pierre (bajo la dirección de), *Histoires des Antilles et de la Guyane*, Tolosa, Éditions Privat, 1982.
- Toumson, Roger, "La littérature antillaise d'expression française. Problèmes et perspectives", *Présence Africaine*, núm. 121-122, Paris, Revue Culturelle du Monde Noir, 1982, pp. 130-134.
- "Lire/Écrire en pays créole", *Le français aujourd'hui*, núm. 106, Paris, revue de l'AFEF, 1994

OTRAS OBRAS CITADAS EN EL TEXTO

- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Bordas, 1947.
- Césaire, Ina, *Mémoires d'Isles*, Paris, Éditions Caribéennes, 1985.
- Damas, Léon-Gontran, *Pigments*, Paris, Présence Africaine, 1972.
- Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne*, vol. II, Actas del Seminario Anual de Literaturas Francófonas, Universidad de Bolonia, 1992.
- Frankétienne, *Dézaï* (versión créole), Port-au-Prince, Presses port-au-princiennes, 1975. *Les affres d'un défi* (versión francesa), Port-au-Prince, Deschamps, 1979.
- Gratian, Gilbert, *Fab Compé Zicaque*, Fort-de-France, Désormeaux, 1958.
- Liking, Werewere, *Singüè Moura*, Abidjan, Eyo-Ki-Yi Éditions, 1990.
- Malraux, André, *Les Noyers de l'Altenbourg*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1948.
- Roumain, Jacques, *Gouverneurs de la Rosée*, Paris, Messidor, 1946.
- Zobel, Joseph, *Rue Cases-Nègres*, Paris, Présence Africaine, 1974.

No es muda la muerte

ENID ÁLVAREZ

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

A Irene, naturalmente

CON SU PRIMER LIBRO, *Vírgenes y mártires*,¹ hace su entrada triunfal al escenario de las letras puertorriqueñas la hasta entonces desconocida profesora de francés en la Universidad de Puerto Rico, Ana Lydia Vega. El libro se convierte muy pronto en un *best seller*, el manual de la feminista espontánea puertorriqueña.² Rosario Ferré ya había publicado *Sitio a Eros*,³ donde hace una reflexión crítica sobre la condición de la mujer en general, pero sobre todo de la escritora en particular. La diferencia más evidente entre ambos textos es que el de Vega es un libro de cuentos y el de Ferré, de ensayos. Vega presenta escenificaciones de los conflictos entre los sexos; Ferré intenta dar cuenta de los mismos desde una razón crítica, a partir de un feminismo asumido de manera explí-

¹ Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi, *Vírgenes y mártires*, San Juan, Puerto Rico, Antillana, 1981.

² En "La necesaria innovación de Ana Lydia Vega: preámbulo para lectores vírgenes", aparecido en la *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre de 1985, pp. 132-133, pp. 547-556, Efraín Barradas analiza el fenómeno de la recepción de *Vírgenes y mártires*: "A Ana Lydia Vega el público lector boricua la consagra como escritora feminista, aunque al hacerlo, adopta esos cuentos como casi manifiestos —a pesar y por la simplificación en las teorías en esos textos— porque se construyen los mismos a partir de un lenguaje y unas situaciones con las que el lector promedio puertorriqueño podía y quería identificarse" (p. 552).

³ Rosario Ferré, *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

cita. Sobre su éxito editorial y su "nombramiento" honorario como "mesías chancleta", por parte de sus lectoras, Ana Lydia Vega rehúsa ocupar este lugar considerando los riesgos que implicaría hacerlo.

Se sufre después de que adquieres cierto renombre. Como lo de *Vírgenes y mártires* que fue así, bien brutal, porque la gente convierte a uno en *punching bag* de las esperanzas y las frustraciones. Las esperanzas están todas en ti. ¡Ah, he aquí la escritora prometida! Entonces, si tú fallas, ¡crucifíquena, crucifíquena, que no es la mesías chancleta!⁴

Animada por el éxito de su primer libro, se atreve a publicar su segundo texto: *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*.⁵ El eje temático es la unidad y multiplicidad caribeñas,⁶ lo cual la coloca en la misma línea de pensamiento que desarrolló Eugenio María de Hostos. Hay aquí una agenda política explícita: por un lado, denuncia de la situación colonial y, por el otro, el proyecto de la Confederación Caribeña. Se aprecia una proyección utópica que junto con la temática de la mujer será constante en su producción, tanto narrativa como ensayística.

Encancaranublado le permite proyectarse internacionalmente, ya que fue premiado en la categoría cuento del certamen Casa de las Américas 1982.

El paso definitivo de "bípeda desplumada a Escritora Puertorriqueña (con E y P *machúsculas*)"⁷ fue consecuencia del premio internacional Juan Rulfo (París, 1984). Dos años más tarde, el cuento por el cual le fuera otorgado el premio, "Pasión de historia", apareció publicado en una colección que lleva ese mismo título.⁸

Considero que los tres libros arriba mencionados responden en líneas generales a la "estética mesiánica" que la propia Ana Lydia⁹

⁴ Véase "Ana Lydia rehúsa ser la redentora", entrevista de Nelson Gabriel Berrios aparecida en *El Mundo*, San Juan, 23 de diciembre de 1984, pp. 10-13.

⁵ *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, Puerto Rico, Antillana, 1982.

⁶ Véase Aníbal González, "Ana Lydia Plurivega: unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega", *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, enero-junio de 1993, pp. 162-163 y 289-300.

⁷ *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1994, pp. 91-100.

⁸ *Pasión de historia*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1987.

⁹ Véase "Sálvese quien pueda; la censura tiene auto", en *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*, op. cit., pp. 88-90.

define como un exceso de protagonismo por parte de los(las) escritores(as), quienes se convierten en conciencias de la patria irredenta, portavoces de la memoria colectiva y hasta en "mesías de la cultura en crisis". La parodia y el humor son sus estrategias para refutar un modelo autoritario que se supone de avanzada. El texto sagrado con el cual Vega dialoga permanentemente es el *Manual imaginario para el aspirante a escritor puertorriqueño*,¹⁰ cuyas reglas enumero a continuación:

- 1) Seleccionar temas serios, de preferencia referidos a la historia patria.
- 2) Jamás serán cuestionados los valores nacionales.
- 3) Mostrar siempre el perfil más favorable del pueblo.
- 4) Escoger finales optimistas.
- 5) Mantener tono digno y solemne.

La tensión que marca su escritura no puede ser descifrada si no se toma en cuenta su posición marginal frente a la cultura hegemónica colonial y la movilidad entre su rechazo y su acatamiento del "arte poética" del compromiso histórico.

Su libro de cuentos más reciente es *Falsas crónicas del sur*.¹¹ Aquí, por fin, se autoriza a hacer lo que deseaba hacer desde bastante tiempo atrás: darle prioridad a la fantasía.

¿Y la "pasión de historia"? Insiste. Es esa insistencia lo que pretendo explorar a continuación. Me interesa destacar las diferencias en la relación entre historia y ficción en dos cuentos: "Pasión de historia" y "Sobre tumbas y héroes". Ambos aparecen en *Pasión de historia*, y se trata del primero y el último respectivamente.

En "Pasión de historia", Carola Vidal narra el proceso de escritura de una novela cuyo pretexto es la crónica policiaca del "caso Malén". La primera etapa del proyecto lo constituye la investigación a fondo del caso, donde la escritora asume funciones de cronista. En este primer momento ella es ajena a la trama, aunque participa de manera activa recabando informes, seleccionándolos y tratando de darles forma novelística. Los métodos que emplea se asemejan a los de una detective. Al compararse con Sherlock

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹¹ *Falsas crónicas del sur*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1995.

Holmes, ironiza la función historiadora al mismo tiempo que hace un homenaje y establece una filiación con la literatura policiaca. Carola, en su función de escritora, se desplaza por distintos espacios desde donde puede diseñar sus estrategias de presentación del material que le suministra la realidad social. Por lo tanto, puede decirse que ella habla desde un lugar privilegiado, desde una posición de poder.

Carola Vidal recibe la noticia del asesinato a través de los medios de comunicación institucionalizados. En este primer momento, ella aparece como una lectora fascinada por las crónicas amarillistas, que lee primero para poder escribir después. Procura completar la historia con las versiones que se difunden en los canales informativos no institucionales: los comentarios de los vecinos o Radio Bemba. Aquí ya actúa como detective, su tarea ahora es la de resolver el enigma del porqué. El lenguaje y la perspectiva periodística con su pretensión de objetividad contrastan con el lenguaje coloquial y la perspectiva subjetiva de los vecinos. Al no establecer jerarquías entre uno y otro discurso, ambos quedan validados y, además, pueden considerarse intercambiables. El choque inesperado entre lo culto y lo popular es constante y de ello resulta un efecto de comicidad.¹² Este rasgo de su escritura, Vega lo considera una tematización de la lucha de clases:

Es un lenguaje popular, pero mezclado también con lenguaje culto como un sancocho de las dos cosas. Es como una lucha de clases a nivel del lenguaje, dice, y ríe de su ocurrencia.¹³

El "caso Malén", tal como la prensa lo recoge, parece corresponder al esquema típico de causalidad del *fait-divers*: crimen y motivo.¹⁴ Lo que produce sorpresa no es el crimen en sí mismo, sino la apatía y falta de solidaridad de los vecinos que pudieron haberlo impedido, pero no lo hicieron porque no se sienten implicados.

¹² Efraín Barradas, con quien concuerdo, señala la mezcla entre lo popular y lo culto como una de las claves para entender el proceso humorístico en la prosa de Ana Lydia Vega. Según Barradas, el humor la une a una larga tradición caribeña; lo original y propio de Vega estaría en su estrategia retórica, p. 554.

¹³ Entrevista de Nelson Gabriel Berrios, "Ana Lydia rehúsa ser la redentora", *El Mundo*, San Juan, 23 de diciembre de 1984, p. 10.

¹⁴ Roland Barthes, *Structure of the fait-divers. Critical Essays*, Evanston, North Western University Press, 1972, pp. 184-195.

Esta respuesta de la comunidad no aparece subrayada en la noticia periodística, pero habrá de ser destacada en el relato de Carola. Las fotografías que acompañan el reportaje, una de Malén (la víctima) al lado de Salvador (su victimario; nótese la ironía), crean un efecto de realidad. En principio esto sería una manera de singularizar a Malén, sin embargo, no impide que se convierta en una cifra estadística para todos, excepto para Carola.

Carola procede como una historiadora que se toma a sí misma como "científica" y cuya tarea es la de mostrar que un determinado acontecimiento no se dio por azar, sino que podría ser esperado en función de ciertos antecedentes o condiciones simultáneas. En este caso, los antecedentes o condiciones son: el clima de violencia generalizada que se vive en Puerto Rico y la situación subordinada de la mujer. Carola subvierte el modelo del *fait-divers*, cuya característica principal, según Barthes, es ser un segmento noticioso completo en sí mismo. No es necesario conocer el contexto para poder consumir este tipo de cápsula informativa que apunta a lo inmediato y que no tiene implicaciones que la desborden. Carola se niega a ser la lectora que este género discursivo supone desde el momento en que no acata las reglas de lectura implícitas. El "caso Malén" no es un relato completo en sí mismo, desde su punto de vista; más aún, el contexto es indispensable para poder entenderlo; por lo tanto, lo que ella se propone es destacar la dimensión política del hecho, para lo cual tiene que subvertir el canon del *fait-divers*. En ese sentido, la versión periodística de la realidad está falseada según su perspectiva. La escritora, desde la ficción, pretende llegar a la verdad histórica. Ésta parece eludir otros discursos, como sería el caso del género periodístico del que habla Barthes.

Malén aparece textualizada desde la perspectiva patriarcal, por "los puritanos del reportaje", quienes la presentan como una antiheroína. Su muerte es una advertencia de lo que puede sucederle a cualquier mujer que viva su sexualidad sin culpa y con libertad: he aquí el crimen. El castigo no se hará esperar, para escarmiento de todas.

Vilma, íntima amiga de Carola, se hace presente en el relato a través de una carta que envía desde Francia, donde vive con su esposo. Al contrario de Malén, que aparece representada en una imagen que le es asignada, Vilma tiene voz. La carta que le envía a Carola supone un diálogo sostenido a lo largo del tiempo y la

distancia entre las dos amigas. Esta comunicación y la complicidad entre mujeres es una de las mayores alegrías que encuentran tanto la una como la otra. Vilma invita a Carola a que la visite en los Pirineos, donde pasará sus vacaciones en compañía de su esposo Paul y sus suegros. Carola acepta la invitación como una manera de liberarse del acoso de Manuel, su ex amante. Además, está bloqueada y no logra avanzar en la escritura de su novela. Ya tiene la investigación terminada, el problema es que no logra darle forma.

En el texto, Francia está representada como emblema del refinamiento y la civilización. Cuando Carola llega, se percata de inmediato que allá "el tiempo era otro tiempo"; paradójicamente, ese "otro" tiempo resulta ser el paleolítico:

Mi esquema prefabricado del *ánthropos* francés se vino abajo sin gracia. Yo que me los imaginaba tan sofisticados, tan *evolués*, tan Sartre y Beauvoir para sus cosas... El marido de Vilma dejaba niño de teta al más vil de los machistas insulares [p. 14].

América, para los europeos, es el lugar de lo exótico. Vega invierte este esquema y se lo devuelve. En "Pasión de historia" los exóticos son los franceses. Los espacios abiertos son exaltados por su belleza "bucólica y pastoril", no así el espacio cerrado de la casa, que se elabora a partir de un campo semántico que connota la barbarie: animales disecados adornan las paredes de piedra. Detrás de la fachada de tranquilidad y paz familiar se sienten las tensiones que darán lugar al drama. El chalet se equipara a una caverna y Paul a un troglodita que dice cosas como:

la caza devuelve al hombre a sus instintos, lo acerca a su presa, víctima y victimario se comunican en la animalidad compartida, se reviven sabrosos atavismos y placeres del DNA [p. 24].

Paul es además aficionado a la fotografía. A través de sus fotos se nos revela de manera involuntaria:

Paul había llegado al extremo de tomarles fotos a las infelices víctimas de sus cacerías, antes, durante y después del estirón de pata... [p. 32].

Paul se nos revela, a través de este acto de fotografiar, coleccionar y exhibir las fotos de sus víctimas, como un personaje siniestro.

El efecto ominoso queda, sin embargo, desdramatizado como consecuencia de la tensión que en el texto existe entre la historia y el discurso. El clima de violencia no es, a pesar de todo, devastador, y esto gracias al efecto cómico, irónico y a veces satírico que la autora imprime al relato a través de su manejo del lenguaje.

Para Vega "la sátira es la revancha visceral de un yo apabullado por una vanidad desagradable y dolorosa. La sátira invierte esta relación de opresión, de desventaja. Al expresarse satíricamente, al producir risa, la realidad desagradable queda destituida, trascendida y, aunque amarga, se convierte entonces en un triunfo amoroso".¹⁵

Entre el álbum de fotografías de Paul y la novela de Carola Vidal hay una relación de analogía: ambos son textos que tematizan la relación víctima/victimario. Sin embargo, mientras que la intención de Carola es buscar la estructura oculta para darle sentido, la intención de Paul es la reafirmación de su "hombría". Paul fotografía para documentar la serie de sus hazañas, a las que confiere importancia y de las que se enorgullece. El cuerpo se presenta como un cadáver mudo que se ofrece a las miradas para su deleite morboso. Este despliegue de "presas" impresas está hecho con la finalidad de ostentar el poder.

Paul necesita hacer público lo privado; es por esa razón que invita a Carola a ver su álbum. Hay en ese gesto, además, una voluntad perversa de producirle una escisión subjetiva:

Por poco se me sale un grito de júbilo al pasar la última página. Pero el júbilo se me hizo sal en la garganta ante la agresión de la foto final. Brillosa, 8 x 10, inmensa, en un blanco y negro radical: una cabeza de sarrio, y junto a su falsa sonrisa disecada, cachete con cachete, como en extraño clinche bolerístico, la cara traviesa de Vilma, con los ojos saltones y la lengua por fuera [p. 33].

El impacto fotográfico consiste en revelar lo que está escondido: la verdad del carácter de Paul y sus designios, por una parte, y por otra, la connivencia de la propia modelo que ha posado para una foto cuyo sentido último ignora. Vilma desconoce el lugar que le ha asignado Paul como futura víctima, no está consciente de ser

¹⁵ Vanessa Droz, "La sátira como triunfo amoroso", *El Mundo*, San Juan, 5 de septiembre de 1982, p. 5B.

otra bestia más dentro del álbum fotográfico de su marido. La inclusión de "la mamífera isleña" cobra sentido retroactivamente. En cierto modo se trata de un crimen anunciado. Es significativo el hecho de que aparezca "con la lengua por fuera". Desde que llega Carola a Francia, Vilma no hace otra cosa que hablar. Ella sufre su propia "pasión de historia". La historia que padece es la de su vida amorosa y la distancia de su familia y amigos:

Me perseguía hasta el baño para contarme las téticas minucias de su vida con Paul.

Llegó a decirme cosas bien íntimas, cosas que ni bajo tortura hubiera espepitado yo a mi propia sombra. Narraba con talento, lo cual me obligaba a escucharla con un interés genuino del que me sentía bastante culpable, como si estuviera participando, a pesar mío, en un acto sumamente obsceno [p. 17].

Vilma, con su lengua por fuera y sus relatos obscenos, viola la regla fundamental del silencio impuesta a la mujer. No hay en ella recato, no parece obedecer las reglas de la autocensura.

Vilma desaparece en el extranjero sin dejar huella. El sentido de "decir la muerte" de Vilma es, por un lado, un homenaje a la amistad que tantas alegrías ha permitido compartir; por otro, una restitución a la historia nacional tan necesitada de revisiones. La escritura le permite a Carola la publicidad de lo que se quiere mantener como privado, pasaje del crimen encubierto e impune de Vilma a su denuncia. Carola devuelve a la desaparecida al registro simbólico, es decir, a la historia. El texto reintegra su cadáver al cuerpo social, lo recupera. La respuesta de Carola a la descomposición de la muerte es la recomposición por la imagen. Mediante la escritura, Carola hace entrar en escena una población de muertas o, lo que es lo mismo, hace historia.

La escritura, dice Certau, "permite a una sociedad situarse en un lugar al darse en el lenguaje un pasado, abriendo así al presente un espacio: marcar un pasado es darle su lugar al muerto (...) para fijarle un lugar a los vivos".¹⁶

Carola no habla del pasado para enterrarlo; por el contrario, lo que le interesa es su vigencia desafortunada en el presente. En ese

¹⁶ Michel Certau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 116.

sentido su escritura no es ni puede servir de tumba de la historia, aunque sí lo puede ser de Malén y sobre todo de Vilma, a quien ni siquiera le es concedido el derecho a un entierro. El espacio textual será, pues, su tierra de reposo.

¿QUIÉN HARÁ EL DUELO DE ESA SANGRE?

Carola Vidal se asigna la tarea de encontrar el hilo que pudiera significar la historia de Malén. La pregunta que la aguijonea es: ¿Cómo decir su muerte? Malén "resucita", "vuelve de la tumba", se hace presente, se convierte en una *personaja* en busca de su autora. Por la vía de la identificación va cobrando una materialidad casi física. Vilma puede elegir a su autora y lo hace casi sin que la otra se dé cuenta al entregarle el material en la forma de confesiones íntimas. De ese modo la convierte en su portavoz, la compromete. Carola a su vez acepta el compromiso; el encuentro se produce en nombre de la amistad.

La respuesta de Carola a la "apelación" de Malén desde las páginas del periódico *El Vocero*, pasa de la indignación a la creación del texto literario de denuncia. Es el paso del rechazo emotivo a la acción social, de cómo convertir el coraje en instrumento. Así surge un texto narrado en tercera persona por una observadora externa a la diégesis. La historia de Vilma no puede ser narrada de la misma manera. Aquí forzosamente el punto de vista cambia de la tercera a la primera persona. Este relato dentro del relato asume la forma de diario y de crónica autobiográfica. La historia de una y otra aparecen imbricadas. Malén, Vilma y Carola quedan entretejidas al libreto más vulgar del drama permanente de la violencia doméstica. El recurso de la repetición le permite a la autora implícita subrayar la existencia de causas que habría que explorar. La repetición es un primer intento de darle sentido a este fenómeno de la violencia contra la mujer. Lo más importante, me parece, es que permite institucionalizar una pregunta: ¿por qué?

Lo irónico en este caso es que Carola "Holmes" está tan entregada a la indagación de crímenes, y con tal dedicación, que desatiende todos los signos de peligro que apuntan hacia su persona. Sin ser "cazador", Manuel procede como si lo fuera. Primero se da a la tarea de ubicar el "hábitat" de su presa, luego comienza el

asedio que dura seis meses, hasta que por fin encuentra el momento oportuno de disparar contra su objetivo. El crimen es la huella que permite encontrar a los hombres: Salvador, Paul, Manuel. La mujer, convertida en animal, es la víctima "natural". Muerta Carola, ¿quién dirá su muerte?, ¿quién su verdad?

No es muda la muerte. Si el silencio es el arma más burda del poder, en la medida en que condena a la inexistencia, la publicación póstuma del texto de Carola Vidal es de algún modo un triunfo. La nota de Griselda Lugo Fuentes supone un relevo. Que exista una cadena de víctimas es motivo de pesar; que, paralelamente, exista otra cadena de mujeres dispuestas a continuar la lucha, es un aliciente. Puede contabilizarse, pues, como una fuente de alegría.

Griselda Lugo forma parte de un grupo de feministas militantes que tienen a su cargo la Editorial Seremos. Con la alusión a este grupo y en particular al nombre de la editorial, el texto de Vega se abre al futuro y apela de manera directa a la lectora (o al lector). El ser (tanto nacional como de género) queda diferido como un lugar utópico al que se podría llegar. El uso del plural, somos, implica a los y las lectores/as. Si una es pesimista, puede leer el "seremos" como posibilidad de llegar a ser víctimas en la cadena de Malén, Vilma o Carola. Esta lectura es posible, aunque el texto privilegia la versión más optimista.

El poeta Juan Gelman se pregunta: "¿El sufrimiento es derrota o batalla?" Ana Lydia Vega, en "Pasión de historia", pareciera inclinarse por lo segundo. El sufrimiento aparece aquí como parte de una batalla por ser reconocidas en tanto mujeres. A lo largo del camino hay derrotas, en este caso, las muertes violentas de Malén, Vilma y Carola, pero se puede vislumbrar un futuro menos opresivo y esto debería alegrarnos.

EL RECUERDO DEL PASADO COMO ÚNICO FUTURO QUE NOS QUEDA

El núcleo generador tanto de "Pasión de historia" como de "Sobre tumbas y héroes" es la historia concebida como espacio discursivo desde donde es posible construir y destruir las señas de identidad: clase, género, nacionalidad. En ambos textos lo que se favorece es la relación del historiador/a con lo vivido: Carola se interesa por

la historia actual del país, por la vida cotidiana o la "intrahistoria". Lo que le interesa es lo que sucede entre los hombres y las mujeres y las dimensiones sociales y políticas de estas prácticas que solemos considerar como privadas. A través de su relato busca mantener vivos en la memoria colectiva unos acontecimientos recientes que siguen repitiéndose en la actualidad. Emanuel también quiere entender lo vivido, "exhumado gracias al conocimiento del pasado" (Certau, *op. cit.*, p. 51). Lo que les interesa, tanto a una como al otro, es establecer una continuidad. La tesis que Emanuel pretende sostener en la monografía que escribe es que en Puerto Rico la tortura ha sido un mecanismo ejemplarizante. Los incidentes del Cerro Maravilla no constituyen un caso inédito, sino más bien la norma; por lo tanto, es susceptible de ser repetido. Desde una posición un tanto ingenua, el autor de la monografía pareciera decir que el conocimiento de esta verdad podría prevenir que tal eventualidad se repitiese. La posibilidad de incidir en la realidad es lo que justifica la elección de este tema desde la perspectiva de "Joven investigador ansioso por contribuir al rescate de nuestra historia". Aquí el historiador aparece no sólo como portador de la verdad, sino además como aquel que está llamado a ser la conciencia crítica de la colectividad. La historia ocupa un lugar central en la configuración de la identidad, de ahí la importancia que se le atribuye a la "pasión de historia" que padecen tanto Carola como Emanuel, o Don Virgilio y la propia Giomar. A pesar de su importancia, o quizás por ello mismo, tanto la figura del historiador como sus métodos y hasta su objeto de estudio aparecen ironizados.

Emanuel se apoya en un lugar social de la "operación científica": la universidad. Se coloca como parte de un centro de poder hegemónico cuyas reglas de juego reivindica. Se precia de ser objetivo y de proceder en todo momento de conformidad con el método científico. Si bien su investigación aparece como técnicamente ligada a las determinaciones del discurso académico, no obstante pretende ubicarse desde una posición subversiva: "no la historia cipaya de los administradores, no, ni la de las mediocres maldades de metrópolis madrastras... Sino la Intra-Historia, la épica oculta, la canción de gesta de los supuestamente derrotados" (p. 103) es la que se propone escribir Emanuel.

Para Certau, "el discurso sobre el pasado tiene como condición ser el discurso del muerto. El objeto que circula por allí no es sino

el ausente, mientras que su sentido es ser un lenguaje entre el narrador y sus lectores, es decir, entre presentes. La cosa comunicada opera la comunicación de un grupo consigo mismo por medio de esa remisión a un tercero ausente que es su pasado" (p. 62).

He aquí planteada con toda claridad la disyuntiva que va a enfrentar Emanuel. Mientras la monografía está en su etapa de documentación bibliográfica no le plantea problemas teóricos. Sus problemas, en todo caso, tienen que ver con la escasez de recursos y documentos: "Emanuel Meléndez se sobó el callo del dedo del corazón, le echó un coño mental a la fotocopidora en huelga y siguió citando, estoico, en su libreta" (p. 100). Los verdaderos problemas comienzan cuando Emanuel se ve obligado a salir de la biblioteca para recoger testimonios entre testigos de la época. De la mano de Giomar, otra estudiante que a su vez investiga sobre feminismo, llega a la casa de un anciano que ha participado en las luchas por la independencia de Puerto Rico. Don Virgilio está dispuesto a colaborar en la investigación, pero impone sus reglas de juego: "Dígame, Emanuel, ¿usted cree en La Obra? ¿Yo? Yo creo en la ciencia" (p. 104). A partir de este encuentro entre Don Virgilio y Emanuel la ciencia y el espiritismo van a contaminarse mutuamente en un juego de intercambios irónicos.

En "Sobre tumbas y héroes", el discurso sobre el pasado es en efecto el discurso de los muertos, y esto hay que tomarlo al pie de la letra. No es muda la muerte, por el contrario, son los muertos, convocados por los vivos, los que van a dar las claves del enigma histórico:

A lo que he llegado, señores: todo un historiador recibiendo confidencias de los muertos. Pero es obvio que el viejo sabe su par de cositas. La oreja de la crónica no estuvo mal y de todos modos hay que partir de ahí, no habiendo ningún otro documento conocido que establezca la posibilidad del homicidio premeditado [p. 107].

Emanuel inicia su investigación de acuerdo con los métodos tradicionales y se va apartando de ellos cada vez más. De modo que el resultado final puede considerarse como una empresa conjunta. La historia la hacen tanto los vivos como los muertos. En vista de que no hay datos para dar con las tumbas de Bruckman y Bauren, Don Virgilio sugiere una sesión espiritista con Amparo, una medio unidad con mucha experiencia: "Emanuel experimenta

el síndrome cucaracha-en baile-de gallinas, sobrevolándolo todo con la mayor distancia brechtiana" (p. 109). Lo más irónico del caso es que la documentación que Emanuel ha recabado no le sirve para los fines para los que supuestamente está destinada, pero sí sirve para "ilustrar" a la medio unidad que preside la sesión espiritista. El dato científico pasa así una extraña prueba de verdad. La credibilidad de Emanuel como historiador la pone a prueba Amparo con los datos del más allá:

Quando Amparo nos conectó con Pancho Arroyo, pensé de primera intención que el apellido era una broma del espíritu comunicante (tú sabes que hay espíritus burlones) porque estábamos en el pueblo de Arroyo. Pero tu amigo lo identificó en seguida como revolucionario *bona fide*, se ve que sabe sus lares al dedillo [p. 111].

La investigación sobre el campo, a partir de las pistas obtenidas por medios tan poco ortodoxos, se lleva a cabo en medio de las situaciones más absurdas y termina, como era de esperarse, con un éxito rotundo:

Mañana, primero de marzo, fecha del Ataque Nacionalista al Congreso Yanqui, darán comienzo las excavaciones. Presentes estarán, entre otros, el arqueólogo del Instituto de Cultura, el director del Centro de Estudios del Caribe, el tratamiento de Matías Brugman, la cónsul dominicana, los historiadores Juan Manuel Delgado y Benjamín Torres, un grupo de ex prisioneros políticos, camarógrafos de Teleluz y reporteros de Claridad [p. 140].

La "pasión de historia", tal como la vive Emanuel, es una fuente de energía creativa de la cual se obtienen satisfacciones intelectuales; en otras palabras, genera alegrías. Hay una dimensión política y un compromiso ético del que vive la historia como pasión, sin que de ello resulte ningún conflicto. Sí es cierto que en el proceso surgen dificultades salvables y dudas momentáneas, pero no existe la angustia ni mucho menos la puesta en crisis de los conceptos de sujeto, o nación, o identidad.

La "pasión de historia" no es necesariamente pasión por la verdad. Lo importante de la investigación no es que corresponda a lo real, sino a lo inteligible.

La nación debe ser leída con otros ojos y la literatura presenta nuevas tendencias, que expresan esa condición de la burundanga,

como emblema del revoltijo, la violencia y el caos. Ana Lydia Vega cuestiona la dimensión política de la literatura engolada. Introduce el humor, el lenguaje simpático, leve, antillano, procaz (y con un fondo terrible). Hace una apuesta por la vida, mediante un lamento borincano de ritmo guapachoso. Es cierto que existen los pesares, pero son sobrepasados, por mucho, en favor de la alegría y la risa.

II. La configuración poética de la violencia

Isabel Allende, Diamela Eltit,
Diana Morán, Luisa Valenzuela

Contar como un trueque a cambio de la vida en *Eva Luna* de Isabel Allende

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO
El Colegio de México-PIEM

Ebria de ausencia al fin, la vida es vasta y la
amargura es dulce, y claro el ánimo.

PAUL VALÉRY

NOSORPRENDE descubrir que una escritora como Isabel Allende conoció primero el éxito¹ que la fama, y que ésta le ha llegado a regañadientes y en un polarizado proceso crítico sobre su obra. El escrutinio en torno a sus novelas y cuentos se ha desarrollado en la perspectiva de un debate entre la literatura llamada *light* y la "literatura difícil", que ha ocupado una gran porción de trabajos críticos durante los últimos años de la década de 1980 y los primeros de 1990. A los partidarios de esta maniquea

¹ Según los datos recabados por Ksenija Bilbija en J. Benson, *Autoras hispanoamericanas en traducción: su importancia comercial para el gremio editorial estadounidense, Segundo congreso de creación femenina en el mundo hispánico*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 27 de noviembre de 1987, el tiraje total de *La casa de los espíritus* alcanzó en los primeros cinco años la cifra de tres millones de ejemplares y fue traducida a una veintena de idiomas. Véase K. Bilbija, *(Des)enmascaramientos textuales. Diferencia e identidad en la narrativa femenina hispanoamericana* (tesis doctoral), The University of Iowa, 1990, p. 75.

Asimismo, Linda Koski pone de manifiesto que en Alemania el libro de Allende fue el número uno en las listas de los libros más vendidos de *Der Spiegel* por 27 semanas consecutivas y que las ventas de *La casa de los espíritus* sobrepasaron con mucho las de los títulos de Gabriel García Márquez y de Mario Vargas Llosa. También indica que en Noruega se vendieron 40 000 copias de la primera novela de Allende en la semana en que apareció la edición. Véase L. Koski, *Women's Experience in the Novels of four Modern Chilean Writers: Marta Brunet, María Luisa Bombal, Mercedes Valdivieso, and Isabel Allende* (tesis doctoral), Stanford, Stanford University, 1989, p. 126.

e infructuosa separación les ha resultado conveniente colocar la obra de Isabel Allende del lado de lo sencillo y lo ligero para entender lo que Mario Rodríguez denomina como "extraordinario éxito de público",² sin advertir que en el fenómeno de la recepción de estos textos se conjugan complejos procesos que ponen de manifiesto la posición política de los lectores ante la historia de América Latina, la captación de un ejercicio de distanciamiento respecto a los géneros literarios y los modelos del *boom* latinoamericano y el surgimiento de una mirada de las mujeres sobre la realidad de nuestros países, con una inclinación feminocéntrica.³

Ante los criterios que descalifican la producción de Isabel Allende como oportunista o simplista, cabe plantear algunas interrogantes acerca de qué condiciones debe llenar quien tiene la capacidad de representar por medio de la escritura y cómo se reconoce a quien le ha sido concedido el don de devolver a los ojos de las lectoras y lectores la materia de la que se configuran los sueños y las pesadillas de la especie humana. La literatura, por principio, no se fundamenta en un criterio prescriptivo ni programático, y los escritores y las escritoras ejercen su creatividad sobre el lenguaje con visos a la producción de textos que confirmen un canon o bien que rompan la tranquila superficie de lo previsible. Isabel Allende ha partido desde una necesidad imperiosa por narrar, hacia la organización de una obra con acentos en el registro autobiográfico, en el interés por la perspectiva femenina, en la denuncia de la violencia y el terror instaurados por la dictadura en América Latina, en el rescate de la imaginación sin perder el vínculo con una literatura de corte realista, en la readecuación de técnicas de la literatura de masas y en la adopción de un tono intimista, que ha invitado a la lectura de sus libros a millones y millones de lectores.

² M. Rodríguez, "García Márquez/Isabel Allende: relación textual", en M. Coddou (ed.), *Los libros tienen sus propios espíritus*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987, p. 79.

³ *La casa de los espíritus* es considerada como una producción feminocéntrica en la que los personajes femeninos ya no son el pre-texto tradicional. Véase M. A. Rojas, "La casa de los espíritus de Isabel Allende: un caleidoscopio de espejos desordenados", en M. Coddou (ed.), *op. cit.*, p. 85. Asimismo, desde esta perspectiva, O. Muñoz emprende su análisis de las voces narrativas y los personajes en *La casa de los espíritus*. Véase W. O. Muñoz: "Isabel Allende y la escritura ginocéntrica en *La casa de los espíritus*", en *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*, Madrid, Pliegos, 1992, pp. 111-131.

Isabel Allende es autora de ocho libros, unos con mejor fama que otros, desde 1974 cuando publica en Caracas *Civilice a su troglodita*. Ella considera que su producción se inicia en 1982 con *La casa de los espíritus*, que ha sido copiosamente reeditada y también estudiada por críticas y críticos de los ámbitos periodísticos y universitarios.⁴ Esta novela fue adaptada para el teatro por la misma Isabel Allende y por Michael Batz, y fue estrenada en Londres en 1993 por la compañía de teatro Yorick con un elenco internacional. Tras su gran éxito editorial, Isabel Allende publicó en Madrid, en 1983, *La gorda de porcelana* y al año siguiente presentó su novela *De amor y de sombra*. A esta novela se añadieron dos libros concatenados, una novela y un libro de cuentos: *Eva Luna* en 1987 y *Cuentos de Eva Luna* en 1990. Luego daría a luz dos novelas con intenciones biográficas y autobiográficas: *El plan infinito* de 1991 y la última, aparecida en 1994, *Paula*.

Las novelas y cuentos de Isabel Allende se pueden inscribir en la literatura chilena del exilio, en la literatura del "posgolpe", pero se apartan de esos rubros por su lugar de enunciación y por sus procedimientos estéticos de una novelística chilena del interior, surgida de las entrañas del país acosado por la dictadura, la tortura, la censura y el miedo, esa novelística como la de Diamela Eltit, que tuvo sus inicios en el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (Ceneca) y que se presenta como la auténtica novela chilena del "posgolpe".⁵ A los novelistas como Isabel Allende se les reconocerá en el futuro como los novelistas foráneos del Chile de los años setenta y ochenta, preocupados por elaborar su nostalgia de Chile y su dolor por una época negra en la historia de toda América Latina, la dictadura de Pinochet.

⁴ Entre otras de las tesis doctorales que se han dedicado a la obra de Isabel Allende, además de los trabajos ya mencionados de Linda Koski (1989) y Ksenija Bilbija (1990), se encuentran: P. Hart, *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1987; I. M. Domenech, *Estudio neo-feminista. Mujeres en transición y transformación en la novelística de Isabel Allende*, The Florida State University, 1990; E. Granados, *Isabel Allende. A Critical Study of her Work*, The Pennsylvania State University, 1991, y V. Invernizzi, *The Novels of Isabel Allende. A Reevaluation of Genre*, University of Virginia, 1991.

⁵ Véase M. Engelbert, "¿Cómo valorizar el arte literario actual? Escrituras de mujeres chilenas: Isabel Allende/Diamela Eltit", en *Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, 39, núm. 5, 1990, pp. 445-450, donde Diamela Eltit encarna los valores de la "contracultura" en el régimen militar chileno por encontrar las estrategias para burlar la censura.

La difusión de la obra de Isabel Allende parte desde la antigua metrópoli imperial, desde España, para inundar el continente americano con su narrativa y para devolver a muchos y muchas a la lectura. Su obra venía precedida en el horizonte de expectativa de los lectores por un nombre, Allende, que contiene una carga política e histórica de la izquierda hispanoamericana y que, por lo mismo, exigía en la obra una definición y una toma de postura en favor de la causa socialista. En ese campo se produjo el choque con los lectores politizados de la primera oleada de recepción de la obra de Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, al encontrarse con un texto donde el eje del relato surgía en torno a la configuración y desmoronamiento de un clan familiar; al confrontar pasiones individuales y al advertir la reconciliación final de Alba, la narradora, con el mundo patriarcal del abuelo Trueba, que planteaba una espera "pasiva"⁶ en cuanto al cambio de los acontecimientos políticos y sociales y que, además, situaba el horror de la dictadura en un segundo plano.

Sin lugar a dudas, la mayor acusación que ha recibido la primera novela de Isabel Allende consiste en su probable cercanía al mundo representado y las formas de representación de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Sin embargo, muchos trabajos críticos⁷ han ido atemperando los juicios condenatorios,

⁶ G. Mora, "Ruptura y perseverancia de estereotipos en *La casa de los espíritus*", en M. Coddou (ed.), *op. cit.*, p. 78.

⁷ Quien mejor ha logrado reunir y discutir con precisión las diversas críticas surgidas en favor y en contra de *La casa de los espíritus* ha sido K. Bilbija. En 1990, mostró el proceso por el cual la obra ha sido considerada por algunos críticos como un plagio abierto de *Cien años de soledad* (el modelo canónico), como es el caso de H. Castellano Girón. Más tarde se habla de "paralelismo", para después considerar la novela de Allende como una parodia, una ironización del modelo, como en el trabajo de J. M. Marcos y T. Méndez-Faith (véase M. Coddou (ed.), *op. cit.*, pp. 61-70). Bilbija afirma que Marcos no logra explicar la relación propiamente paródica con el modelo.

Desde esa perspectiva, se produce un cambio considerable en la opinión de M. Rodríguez Fernández, quien acepta la primera novela de Allende como una "reescritura creativa del modelo" y estatuye que ella invierte los significados más palpables de *Cien años de soledad* y, sobre todo, afirma que la cuestión más destacable radica en la relación dialógica que resulta de "la inversión de las esferas masculina y femenina que se produce en el relato de la Allende". Véase M. Coddou (ed.), *op. cit.*, pp. 80-82.

Bilbija advierte también que en los paralelismos que se establecen entre García Márquez e Isabel Allende "raras veces los textos críticos que discuten la problemática de la intertextualidad desarrollan la noción del intertexto en el ejemplo particular que están discutiendo". (Véase K. Bilbija, *op. cit.*, p. 83). Así, lo que para J. M. Marcos es una

para situar la novela de Isabel Allende en el justo lugar que le corresponde en la literatura latinoamericana contemporánea y para mostrar que la obra de la escritora chilena esboza un proyecto estético y político diverso, de índole feminocéntrica, y que presenta un efecto de ironización del canon literario mediante la utilización de estereotipos y de técnicas provenientes de la literatura de masas en vinculación con un contexto político de denuncia de la arbitrariedad, el caos y el horror que invaden no sólo las capas políticas de un país como Chile o como cualquiera de América Latina, sino que penetran en los intersticios de las relaciones privadas, de las relaciones de géneros, de las relaciones lingüísticas. Creo que en esa mezcla explosiva reside la faceta de ambigüedad que ha dado origen a la crítica plenamente laudatoria o reprobatoria, sin matices, que ha sufrido la primera obra de Isabel Allende, ya que entre la seriedad del contexto político de sus tres primeras novelas y la desolemnización de las técnicas y de la forma literaria elegida por Allende, se produce una contradicción que pone en crisis el horizonte de expectativa trazado. No debemos olvidar, con todo, que en un primer momento, y dada la censura contra la libre expresión en Chile durante los años setenta y la primera mitad de los ochenta, la difusión de *La casa de los espíritus* se llevó a cabo mediante ingeniosos procedimientos de piratería,⁸ y que su lectura se consideraba como un afán clandestino, en contra de la dictadura. Ésos son algunos de los avatares de la recepción de la obra de Isabel Allende en diversos momentos políticos y sociales.

transfiguración de ciertos símbolos del universo de García Márquez, para Bilbija es una "representación de acontecimientos históricos de Chile" (véase K. Bilbija, *op. cit.*, p. 87), lo que convierte el texto en un documento, por lo cual la novela de Allende puede considerarse una novela testimonio (véase K. Bilbija, *op. cit.*, p. 125).

Para otros críticos del ámbito académico estadounidense, la novela de Allende se presenta como una deconstrucción de *Cien años de soledad*. Desde esa vertiente, K. Bilbija ofrece su análisis donde estudia el contraste entre la voz del patriarca y la poliglosia femenina en el texto, véase K. Bilbija, *op. cit.*, pp. 75-80.

⁸ Este procedimiento recuerda la tradición de la literatura de cordel. "El libro entró a Chile como un pirata, oculto en las maletas de los viajeros audaces o enviado por el correo sin tapas y partido en dos o tres pedazos, para que no pudieran identificarlo. Los escasos ejemplares que así ingresaron al país se multiplicaron por arte de magia. Quienes poseían uno le sacaban fotocopias que iban de mano en mano..." Véase Isabel Allende, "Los libros tienen sus propios espíritus", en M. Coddou (ed.), *op. cit.*, p. 19.

ARMADA DE VIDA CONTRA EL INFORTUNIO

Como sus personajes, Isabel Allende ha sufrido en carne propia el terrible estigma de la marginación. Estar y crear desde los márgenes ha sido reivindicado desde la mirada crítica de Nelly Richard⁹ como una característica de la producción feminista latinoamericana. Sin embargo, Allende ha vivido el fenómeno como una herida, como un elemento de separación del todo social, y esa no pertenencia la ha llevado a la escritura:

Siempre me sentí diferente, desde que puedo recordarlo he estado marginada; no pertenecía realmente a mi familia, a mi medio social, a un grupo. Supongo que de ese sentimiento de soledad nacen las preguntas que impulsan a escribir, en la búsqueda de respuestas se gestan los libros.¹⁰

Siente no pertenecer a una familia, porque en su universo familiar la concepción del padre fue borrada y reprimida. T. A. (Tomás Allende) era un nombre impronunciable y prohibido en su casa, ya que éste abandonó a su esposa y a los tres hijos de ambos, Isabel Allende entre ellos. La madre tuvo que reincorporarse al seno de la familia materna, donde el abuelo, el Tata, configura la *imago* paterna de Isabel Allende, pero la madre regresa a una condición de hija y de mujer abandonada, para cambiarla luego por una relación con el "tío Ramón". Ese vínculo de la madre aumenta la sensación de marginalidad en Allende, y se acentúa con otra experiencia de extraterritorialidad (además de su nacimiento ocurrido en Lima, Perú, en 1942), cuando esa nueva familia viaja al Líbano en las misiones diplomáticas del tío Ramón, e Isabel debe aprender inglés y francés como nuevas lenguas de comunicación. Más tarde, regresa a Chile a los quince años, donde —sin una formación profesional académica— se inserta en el ambiente del trabajo como secretaria en la FAO y lleva a cabo tareas de aprendizaje que la introducirán en el ámbito periodístico y en la televisión. El matrimonio, los hijos, Paula y Nicolás, más su trabajo de información crearán en ella la sensación de lo estable y durade-

⁹ N. Richard, *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1989, pp. 55-58.

¹⁰ I. Allende, *Paula*, México, Plaza y Janés-Vid, 1994, p. 61.

ro, pero la historia se encargará de mostrarle, el 11 de septiembre de 1973, que el tejido social se agrieta, y el horror se apoderará de los cuerpos y las conciencias de los chilenos durante la época de la dictadura.

Un año más tarde, Isabel Allende se aleja de Chile para vivir en Caracas y experimenta el proceso de su separación matrimonial y su divorcio. Después de 1982 vendrá el alud del éxito y la autoafirmación como escritora, con una producción constante. Realizará un nuevo matrimonio con Willy C. Gordon, que la hará experimentar la felicidad. Luego la muerte hará su aparición en el horizonte, ya que entre diciembre de 1991 y diciembre de 1992 vivió la agonía callada de su hija Paula, víctima de una complicación por un padecimiento de *porfiria vera tarda*. En ese trance echó mano de la escritura como un ensalmo en contra de la muerte, como una poción para inyectar la vida. Porque las palabras conservan la memoria y vinculan a los seres por el amor en la concepción y la defensa que de su oficio de escritora hace Isabel Allende:

Mi vida se hace al contarla y mi memoria se fija con la escritura; lo que no pongo en palabras sobre papel, lo borra el tiempo [...] el meticoloso ejercicio de la escritura puede ser nuestra salvación [...] te escribo, Paula, para traerte de vuelta a la vida.¹¹

EVA LUNA Y LA BÚSQUEDA DE LA ESPERANZA EN EL APRENDIZAJE

Con su tercera novela, *Eva Luna* (1987),¹² Isabel Allende inaugura en su producción un tratamiento temático más apegado a la idea tradicional de ficción, en cuanto toma distancia de su primera propuesta narrativa, en la que la elaboración de elementos de carácter autobiográfico, relacionados con la historia de Chile, había configurado el principal eje narrativo. No se aparta, con todo, de la pasión por representar la historia de América Latina, pero recurre en *Eva Luna* a diversos procesos de ficcionalización que borran los límites tempo-espaciales, de manera que quien lee no acierta a situar los acontecimientos en Chile, en Venezuela, o en

¹¹ *Ibid.*, pp. 16 y 17.

¹² I. Allende, *Eva Luna*, México, Diana, 1993. En adelante, se indicará el número de páginas en el texto y entre paréntesis.

cualquier lugar de la costa del Caribe, aunque sí advierte que la enunciación se realiza en el siglo xx.

Desde una narración en primera persona, focalizada en la perspectiva del personaje, Eva Luna adulta, que mira hacia el pasado, se construye el relato cronológico de la vida de Eva desde su nacimiento hasta el momento en que ella se convierte en una escritora de telenovelas, en una ciudad de América Latina, y puede escribir su propia historia. Paralela a este relato se narra la historia de un personaje masculino, Rolf Carlé, desde una narración en tercera persona, asumida por Eva Luna: "Ocho años antes de que yo naciera (...) vino al mundo un niño a quien llamaron Rolf" (p. 29), que nos ofrece también el despliegue cronológico del proceso desde el nacimiento de Rolf en el norte de Austria hasta el momento en que se convierte en un destacado fotógrafo en América Latina.

A partir de una estructura en la que se alternan en los cinco primeros capítulos las historias de los dos personajes —un capítulo destinado a Eva y otro a Rolf—, se produce en los lectores la expectativa de un encuentro amoroso entre ambos personajes. Esta organización del relato responde a los principios de construcción en la tradición de la novela rosa, lo que apuntala el horizonte de expectativas de la recepción del texto, en el sentido de que dos historias separadas se intersectarán con un propósito de amor y vida en común. Sin embargo, después del sexto capítulo, que corresponde al proceso de liberación del personaje femenino, en el relato se comienzan a intercalar fragmentos de la vida y de las aventuras de Rolf en el interior de cada capítulo. El proceso del encuentro entre dos líneas de vida se va aplazando y se genera así un suspenso, que mantiene en vilo el aspecto de romance que la estructura de la novela presagiaba. En el capítulo décimo, casi a punto de cerrarse la novela, los personajes se conocen y comparten una experiencia de índole política. Al final de la novela confluyen las dos vidas, y los personajes forman una pareja. Se cumple así la expectativa trazada en la línea del relato amoroso con un final feliz. Pero en el transcurso narrativo, en el hacerse del texto, esa presuposición ha pasado a otro plano de interés; sin difuminarse, la historia de amor ha adquirido una densidad que la transforma en un elemento adyacente del relato, en el que otras fuerzas se han vinculado para conferir a la novela una complejidad que rebasa la

expectativa inicial. La posibilidad del amor se ofrece en un tejido narrativo en el que los conflictos sociales, políticos, femeninos y feministas han adquirido una envergadura mayor, lo que nos lleva a plantearnos el texto desde otras perspectivas para comprender su propuesta de escritura.

Eva Luna ha sido analizada por Isabel M. Domenech como un ejemplo contemporáneo de la novela de formación, una *Bildungsroman* femenina¹³ en la que se advierte el proceso de desenvolvimiento de Eva Luna desde su infancia en la orfandad y la servidumbre doméstica, la superación de este estado mediante los ritos de iniciación con sus diferentes amos, para llegar a convertirse en una "persona productiva" y luego insertarse en un proceso de madurez y concientización política, en tanto aprende a combatir el origen de los males sociales con su participación en la guerrilla y en la exposición de los problemas de la sociedad por medio de la escritura. Isabel Maldonado atiende a tres metáforas recurrentes para confirmar su análisis: el hambre, la falta de amor y el deseo de contar cuentos.¹⁴

En sentido estricto, podemos afirmar que la *Bildungsroman* que se construye en *Eva Luna* se relaciona con la vida de Rolf Carlé, que se ve sometido a las experiencias de una infancia desdichada al final de la Segunda Guerra Mundial, al dominio de un padre excéntrico y cruel que siembra el miedo en su entorno y, por lo tanto, desencadena la experiencia del viaje de Rolf, motivo fundamental en la *Bildungsroman* como proceso de formación. Después, y ya en América, Rolf llevará a cabo su rito de iniciación sexual en la gozosa compañía de sus dos primas, y paulatinamente irá adquiriendo, en su trabajo como fotógrafo, la conciencia social y el deseo de mostrar las injusticias de los gobiernos tiránicos, así como de expresar la verdad acerca de los movimientos guerrilleros. A partir de la incitación de los editores en el comentario de la cuarta de forros, Domenech destaca la filiación de *Eva Luna* con la novela picaresca española, en tanto Allende elige un personaje que guarda una relación de semejanza con las heroínas del Siglo de Oro. En su intento de mostrar los paralelismos, Domenech señala las características de la picaresca española para establecer las líneas de unión

¹³ I. M. Domenech, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 74-77.

entre los textos: 1) Narración en forma autobiográfica de la vida del pícaro; 2) Sátira a las diversas clases sociales desde la perspectiva del pícaro; 3) Ambiente social y moral bajo; 4) El hambre como motivación de la vida, y 5) El uso del engaño y la agudeza para satisfacer las necesidades básicas del pícaro.¹⁵

Los textos que Domenech trae a cuento como modelos son: *La lozana andaluza* (1527) de Francisco Delicado, *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499), *La pícara Justina* (1605), atribuida a Francisco López de Úbeda, y las obras de Salas de Barbadillo: *La escuela de Celestina* (1620) y *La sabia Flora Malsabidilla* (1621).¹⁶ No menciona Domenech *La hija de la Celestina*, de este último autor, conocida también como *La ingeniosa Elena*, de 1612, que por las características del personaje Elena¹⁷ —que consigue ser bien aceptada en la sociedad— nos ofrece una vertiente para considerar la posible relación de Eva Luna con el personaje de la novela del escritor inglés Daniel Defoe, *Moll Flanders*, de 1722. Unos años antes, Defoe había publicado su muy difundido *Robinson Crusoe* (1719), que resume la aventura del hombre que, abandonado en la soledad de una isla, puede reconstruir los patrones de la civilización a partir de muy pocos instrumentos. Este texto adyacentemente nos da muestras del proceso triunfante de la colonización, además de la elaboración del motivo de la redención del buen salvaje (Viernes).

En el caso de Moll, nos encontramos con la contrapartida femenina de la aventura, pero ya no en la isla desierta sino en la ajetreada soledad de una huérfana frente a la sociedad inglesa del siglo xviii. El proceso de desarrollo del personaje nos muestra el camino desde el deseo de Moll de ser una "dama" (*gentlewoman*), hasta convertirse en una mujer que, por medio de su encanto, se prostituye y se vale del robo para mejorar su situación social. Al final, tras haber sido enviada a trabajar en una plantación en el

¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 68-70.

¹⁷ "La obra representa el triunfo de la mujer como protagonista de la picaresca. Elena es un tipo real, de mujer liviana pero atractiva, simpática, cuyas correrías y enredos se desenvuelven en tres grandes ciudades de la España de la época: Toledo, Sevilla, Madrid", véase A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, t. 2, Barcelona, Gustavo Gili, 1968, p. 162. Esta heroína, junto con las de *La pícara Justina* y *La sabia Flora* prefiguran los rasgos de la picaresca inglesa femenina.

Nuevo Mundo, ella vuelve y muere en Inglaterra para hacer penitencia y así purgar su vida llena de maldades.

En *Eva Luna* se invierten los procesos de la novela picaresca inglesa. Ciertamente, nos encontramos con un relato autobiográfico, con la relación con diversos amos y, por último, con la inserción de Eva en la sociedad. Sin embargo, si Moll inicia su relato callando su nombre verdadero: "*It is not to be expected I should set my name or the account of my family to this work*",¹⁸ Eva se entretiene en trazar sus orígenes y hacer saber a los lectores quiénes fueron sus padres: "Me llamo Eva, que quiere decir vida (...) Mi padre, un indio de ojos amarillos, provenía del lugar donde se juntan cien ríos (...) Consuelo, mi madre, pasó la infancia en una región encantada" (p. 7).

En cuanto al proceso de aprendizaje en la vida de servicio, Moll tiene una meta fija en su horizonte: llegar a ser una dama, y para lograr ese fin pondrá en práctica el engaño y el robo. Su ideal encierra un deseo de autonomía: "*For, alas, all I understood by being a gentlewoman was to be able to work for myself*".¹⁹ El castigo será la consecuencia de sus acciones y, al final, tendrá que expresar arrepentimiento, para que se cumpla con un fin moralizante en el relato. Para Eva, la vida con otros en una relación de sometimiento y servicio se da como parte de una herencia: su madre había servido, su madrina también, por lo tanto ella estaba destinada al servicio. Su madrina le indica que se formará de manera diferente: "Si fueras hombre irías a la escuela" (p. 45), y también afirma que "...es mejor ser varón, porque hasta el más mísero tiene su propia mujer a quien mandar" (p. 46). Así, Eva cambia de amos y lo que aprende en el proceso es que ansía la libertad y que será capaz de defenderla con vigor, según el consejo que recibe de Elvira: "Hay que dar bastante guerra. Con los perros rabiosos nadie se atreve, en cambio a los mansos los patean. Hay que pelear siempre" (p. 66). El engaño y el robo no entran en el pertrecho de argucias de Eva y ella va adquiriendo de cada ama y amo un conocimiento que la ayudará a vivir con dignidad. Cada amo y ama representa un escalón en el ascenso de Eva hacia la conciencia de su propia identidad femenina y hacia la comprensión crítica de la situación social y política

¹⁸ Daniel Defoe, *Moll Flanders*, Nueva York, Dell, 1963, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

en la que vive. Al final, tendrá la escritura como el medio de sostener su libertad y expresar la verdad de los acontecimientos en su país, allí reside su esperanza.

El final de *Eva Luna* representa también una inversión respecto a los finales canónicos de la novela picaresca, que se caracterizan por la presencia del castigo como elemento moralizante y fundamento de la justificación ideológica de esos textos que, leídos sin esos finales, se convertirían en manuales para la formación de truhanes. Destaca, asimismo, el final de la conciliación y la aceptación, muchas veces cínicas, que la heroína o el héroe hace respecto a las normas de la sociedad, que a lo largo del texto ha probado no ser impoluta. Eva Luna culmina su relato de vida con la apertura de un proceso de develamiento crítico de los males sociales, aunque la censura del gobierno, mediante la sugerencia del general Tolomeo Rodríguez de cambiar el guión de la telenovela de Eva para que el ejército no quede tan mal parado: "ganaría mucho al agregar unos cuantos muertos y heridos de ambos bandos" (p. 275), presagia la fuerza de un sistema que no cambia de la noche a la mañana.

La antiheroína²⁰ de la novela de Allende se distancia del modelo de la picaresca, para recuperar, al final, los lineamientos de la novela de formación, en tanto el personaje ha realizado una transformación desde la ignorancia y el sometimiento hacia el saber, la autonomía y la relativa independencia.

LA OPRESIÓN COMO FUENTE DE LAS DESGRACIAS

En *Eva Luna*, Isabel Allende persiste en su propósito de difuminar la localización geográfica de sus relatos, como en *La casa de los espíritus*, lo cual parece contravenir el carácter testimonial y denunciatorio²¹ de gran parte de la literatura del exilio chileno que se

²⁰ Desde la visión crítica de S. Reisz se puede considerar al personaje como antiheroína: "¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y Eva Luna", *Mester*, vol. XX, núm. 2, otoño de 1991, p. 107.

²¹ Para una comprensión amplia de este fenómeno en la literatura chilena conviene consultar el artículo y entrevistas que Juan A. Epple realiza en torno a la obra de autores chilenos como: Ariel Dorfman, Fernando Alegria, Poli Délano y Antonio Skármeta. Véase "La literatura chilena del exilio", *Texto crítico* 22-23, año VII, jul.-dic. de 1981, pp. 209-237.

propone reconstruir la etapa del ultraje, la tortura y la muerte perpetrados en contra de miles de chilenos a partir de 1973. Isabel Allende decide ampliar el margen de su denuncia a toda América Latina y, así, no sitúa la acción en un país determinado ni en una época histórica precisa, aunque se hacen menciones a hechos puntuales, como el inicio de la democracia chilena en 1930, la Revolución Cubana, la Primavera de Praga (1968). Tampoco elige personajes históricos con una fuerte carga referencial. Sin embargo, en el texto se opera un proceso de transparencia, en el cual el significativo expreso —bien sea un estereotipo o un microrrelato alegórico— nos remite a la historia del siglo xx en América Latina, a la alternancia de las dictaduras y las luchas por la democracia que han vivido nuestros países, como una especie de cuento de nunca acabar.

La opresión se instauro como la causa de las desgracias de los personajes en *Eva Luna*. Esa opresión se origina en la dictadura e inunda el entramado público, para luego ir penetrando los intersticios de la vida privada. Allende denomina en un tono irónico al dictador como “el Benefactor” o “el Presidente Vitalicio”. Éste manda matar a sus enemigos políticos y crea un ambiente de terror en el país. A su muerte, y por miedo a que se produzca un alzamiento popular, los “Ministros de Estado” le piden al profesor Jones, patrón de la madre de Eva, que momifique el cadáver para que siga “gobernando embalsamado en su sillón de tirano” (p. 19). El hermano del dictador y el “Ministro de Guerra” impiden esa estratagema, y este último toma las riendas del poder y da instrucciones de “apaciguar los ánimos a tiros” (p. 20). El General gobernará con el apoyo de figuras tenebrosas como el torturador, el Hombre de la Gardenia, que ejercerá su poder en los “sótanos malignos” (p. 163) del edificio de la Seguridad. Algunos militares se ponen de acuerdo con los partidos políticos de oposición y, así, de la conspiración y de la huelga general surge un nuevo gobierno. El Hombre de la Gardenia elige un “exilio de lujo en Europa, donde todavía está, muy viejo pero siempre elegante, escribiendo sus memorias para acomodar el pasado” (p. 162), y el General se va “bien pertrechado de fondos” (p. 163). La vida sigue su cauce y la gente del pueblo ni siquiera se entera de que la dictadura había terminado: “Permanecían al margen de los acontecimientos contemporáneos. En esta desmesurada geografía existen en el mismo

instante todas las épocas de la historia" (p. 164). La misma Eva Luna se entera de los detalles de los acontecimientos muchos años después. La figura que reemplaza al General es el Presidente. Pero en el trasfondo del régimen liberal se gestan el movimiento guerrillero y los levantamientos en contra de los abusos militares y carcelarios, como la escapatoria del Penal de Santa María, que servirá como alegoría de la situación de vida en la aparente democracia. En esa atmósfera de opresión se despliegan las vidas privadas de los personajes.

Nos interesa en especial destacar algunos elementos de las experiencias de Eva Luna en relación con sus amos, para mostrar ese costado de infelicidad provocado por el sometimiento y la servidumbre. Cuando Eva trabaja en casa de los hermanos, la solterona la obliga a un modo de vida lleno de restricciones y prohibiciones, de hecho le impide incluso mirar el cuadro con el paisaje marino que a Eva le ofrece la sensación de libertad; por ello Eva deduce "que las pinturas se gastan, el color se mete por los ojos de quien las mira y así van destiñendo hasta desaparecer" (p. 58). Con otro amo, un ministro del gobierno, Eva conoce la humillación de tener que vaciar la bacinilla del patrón: "sin comprender por qué ese hombre no usaba el baño como cualquier persona normal" (p. 105). En los dos casos mencionados, Eva se rebela ante la situación de injusticia y huye, no sin antes arrancarle la peluca a la solterona y vaciarle la bacinilla encima al ministro. Sólo mediante el humor, el atrevimiento y la compañía de los amigos, como Huberto Naranjo, supera Eva la desgracia de la servidumbre. Con sus otros amos aprende, y eso transforma la relación de sometimiento.

En el caso de Rolf Carlé, sus tristezas en la infancia son producidas por la crueldad del padre y por las malas relaciones en el medio familiar permeado por el ambiente nazi. En América adquirirá la conciencia y encontrará la felicidad.

Sin una vinculación directa con el tema de la dictadura y la opresión, destacan dos secuencias narrativas marcadas por el dolor y la desgracia, que se refieren a la maternidad y la imposibilidad del amor. La madrina de Eva, una mulata "arrogante de senos generosos, cintura partida y caderas opulentas" (p. 46), da a luz a un monstruo, un ser bicéfalo que ella arroja por el bajante de la basura (p. 98), por lo que será castigada como asesina y enemiga de la ciencia, ya que no dona el cadáver para investigaciones de

anatomía. La madrina sufre un ataque de tristeza y, "agotada su resistencia a la melancolía" (p. 208), se intenta suicidar.

En cuanto a Zulema, la patrona turca de Eva, que habita en una atmósfera de aislamiento y placeres sensuales, al ser abandonada por su amante Kamal, decide cometer suicidio:

Zulema estaba echada con medio cuerpo sobre la cama y el resto por el suelo, abierta de brazos y piernas, la cabeza hacia la pared, su pelo negroazul desparramado sobre las almohadas y un charco rojo empapaba las sábanas y la camisa [p. 176].

Con un disparo se destroza el paladar, lo que representa una ironía ya que Zulema desprecia el labio leporino de su marido, Riad. El abandono de Kamal y el suicidio de Zulema marcan la vida de Eva, quien pierde su menstruación a causa del miedo, y no la recobrará sino muchos años después.

LA UTOPIA DE UNA

No ha pasado inadvertido para algunos críticos el carácter utópico en *Eva Luna*. Para Esperanza Granados, la imagen utópica se pone de manifiesto en la idealización de la experiencia femenina, ya que las soluciones que se ofrecen en el discurso literario son de índole alegórica, en tanto se subvierten los valores de una cultura hegemónica.²² Esta afirmación se puede parangonar con el concepto de "feminismo mágico" que Patricia Hart descarta para los personajes de *La casa de los espíritus*, pero encuentra como probable y *a priori* para *Eva Luna*.²³

En el proceso de producción de este texto, Isabel Allende asegura haber sumado gozo y tristeza:

Eva Luna fue una experiencia muy gozosa y alegre. La escribí por puro placer en un momento de mi vida no muy bueno, porque fue cuando me separé de mi marido después de haber compartido 29 años juntos. Por primera vez en mi vida me encontré sola.²⁴

²² E. Granados, *op. cit.*, p. 180.

²³ P. Hart, *op. cit.*, p. 235.

²⁴ R. Silva, "La obra como camino por emprender. Entrevista con Isabel Allende", *La Jornada Semanal* 43, 8 de abril de 1990, p. 16.

A este comentario agregará después una consideración sobre el tono de la novela:

Eva Luna es una novela del Caribe, tiene todo el color y el sabor del Caribe que no comparte ninguna de las otras dos novelas. El tono, es un tono exuberante de la música caribeña, de la selva, de lo verde [...] es una novela rumbera.²⁵

Para situar las características de la visión utópica en el texto de Allende, nos conviene recordar lo que con mucho acierto plantea Gioconda Espina en su libro *La función de las mujeres en las utopías*,²⁶ respecto a que las mujeres no toman parte en las propuestas utópicas sino como un bien que debe ser repartido, compartido, usado por los hombres, es decir, como un elemento de la felicidad del otro y que sólo mediante un proceso —que Gioconda Espina llama “la utopía de una”— en que se involucre “a los hombres en una estrategia común de convivencia alternativa”²⁷ podrá hablarse de una utopía que atienda a las necesidades y deseos de las mujeres. En *Eva Luna* se construye una situación utópica de este tipo.

Hemos analizado ya la función del código de la picaresca en la novela y ahora importa señalar cómo Eva Luna permanece sin mancha, sin contaminación, a pesar de convivir con personajes abyectos y en atmósferas que se podrían calificar de inmorales, como el momento en que ella vive con “la Señora” en el medio de las prostitutas de la calle República, sin convertirse a su vez en una prostituta.

En su relación amorosa con Rolf Carlé, Eva logra una convivencia alternativa, ya que cada uno realiza el trabajo que le gusta y le convence, sin someterse al otro. Sin embargo, Allende tiene cuidado de no cerrar la novela con un final demasiado feliz:

Aquella noche y todas las noches siguientes retozamos con un ardor interminable hasta que las maderas de la casa adquirieron el brillo refulgente del oro.

²⁵ R. Coords, “La necesidad de escribir historias”, entrevistas con Isabel Allende, *La Jornada Semanal* 241, 23 de enero de 1994, p. 31.

²⁶ Gioconda Espina, *La función de las mujeres en las utopías. La utopía de una*, México, DEMAC, 1991.

²⁷ *Ibid.*, p. 185.

Y después nos amamos simplemente por un tiempo prudente, hasta que el amor se fue desgastando y se deshizo en hilachas. O tal vez las cosas no ocurrieron así [p. 281].

La representación espacial de la utopía en *Eva Luna* cuaja en el espacio de la Colonia, una aldea en las montañas, donde viven los tíos de Rolf, Rupert y Burgel:

A mediados de mil ochocientos, un ilustre sudamericano dueño de tierras fértiles enclavadas en las montañas a poca distancia del mar y no muy lejos de la civilización, quiso probarlas con colonos de buena cepa. Se fue a Europa, fletó un barco y corrió la voz entre los campesinos empobrecidos por las guerras y las pestes, de que al otro lado del Atlántico estaba esperándolos una utopía. Iban a construir una sociedad perfecta... [p. 83].

Allí Rolf descubrirá los placeres sexuales en las relaciones a trío con sus primas. Los alimentos de la tía serán afrodisiacos, la vegetación prodigiosa y los animales fecundos. Los amantes clandestinos encontrarán, en la Colonia, paz para sus amores, y los perseguidos por causas políticas, como Eva, tendrán allí un refugio. Pero toda utopía tiene también sus desgracias, como la Colonia que, por haberse cerrado al mundo, se llena de niños "con taras a causa de los matrimonios consanguíneos" (p. 84).

La Colonia configura el escenario de los amores dichosos de Rolf y Eva al final de la novela: "las callejuelas se turbaron de suspiros, las palomas anidaron en los relojes cucú, floreciendo en una noche los almendros del cementerio y las perras del tío Rupert entraron en celo fuera de temporada" (p. 282).

Otro espacio utópico, en la ruta de los campos petroleros, es el Palacio de los Pobres que aparece y desaparece frente a la vista de los viajeros. Se trata de un palacio construido para el Benefactor, pero que acaba siendo habitado por los pobres y adquiere carácter fantasmal: "el palacio y todo lo que había adentro se hizo invisible al ojo humano, entró en otra dimensión en la cual siguió existiendo sin perturbaciones" (p. 128).

Con todo, la mayor utopía trazada en el texto consiste en la libertad, la autonomía y la independencia que Eva Luna consigue al final de sus aventuras, sin entrar en contradicción con la sociedad y sus normas, sin resquebrajar las condiciones de la realidad. Sin embargo, Isabel Allende desliza en su texto una decidida crítica

en contra del trato a las mujeres en movimientos guerrilleros. La conciencia de Huberto Naranjo y de Eva Luna, amigos de la infancia y amantes más tarde, los hace cambiar desde una situación de desajuste social y de actitudes criminales, hacia una participación con conocimiento pleno en la "guerrilla". A cada uno le corresponde una tarea, pero Eva sabe, cuando Huberto afirma: "estamos construyendo una sociedad diferente, un día todos seremos iguales y libres..." [p. 213], que para las mujeres no hay lugar en esa utopía, las mujeres quedarán excluidas. Huberto plantea que Eva: "estaba en desventaja por haber nacido mujer y debía aceptar diversas tutelas y limitaciones" (p. 214). De ahí se desprende la desilusión de Eva:

[...] aunque él lograra sacar adelante su sueño, la igualdad no alcanzaría para mí. Para Naranjo y otros como él, el pueblo parecía compuesto sólo de hombres; nosotras debíamos contribuir a la lucha, pero estábamos excluidas de las decisiones y del poder. Su revolución no cambiaría en esencia mi suerte, en cualquier circunstancia yo tendría que seguir abriéndome paso por mí misma hasta el último de mis días [...] la mía es una guerra cuyo final no se vislumbra, así es que más vale darla con alegría... (p. 214).

LA METÁFORA TRAVESTI

Es la feminidad absoluta, todos tenemos algo de andróginos, algo de varón y hembra, pero ella arrancó de sí misma hasta el último vestigio del elemento masculino y fabricó esas curvas espléndidas, es totalmente mujer... [p. 233].

En sus andanzas por los ámbitos de la prostitución, Eva Luna conoce a Melecio, un travesti cuyo mayor deseo es llegar a ser una mujer. Comienza por ser un hombre disfrazado, luego se torna en un maricón maquillado y culmina con la transformación total de su personalidad. Mediante un proceso de transexualización y gracias a la "herencia" que Eva recibe de su amo turco, Riad Halabí, Melecio se convierte en Mimí, la mujer que el periodista Aravena alaba y ama como "la feminidad absoluta".

La figura del travesti no sólo representa un índice en los cambios de las preferencias de sexo y género en nuestras sociedades con-

temporáneas, sino que en el contexto chileno y de la dictadura adquiere el valor de una metáfora y constituye una burla antipatriarcal, como lo ha afirmado Nelly Richard en el sentido de que el travesti:

socava el doble ordenamiento de esa masculinidad y femineidad reglamentarias y de fachada. La convulsión de la locura disimétrica del travesti revienta en una mueca de identidad que gesticula la falla de los géneros uniformados y de las uniformaciones de géneros, degenerando su facha-fachada hasta la caricatura bisexual que triza el molde de las apariencias dicotómicamente fijado por la rigidez del sistema de catalogación e identificación civil y nacional.²⁸

Melecio encarna la primera víctima en la "Revolta de las Putas", pues es encarcelado en el Penal de Santa María, lo que le dará el conocimiento para guiar a los guerrilleros en la huida de los presos. Allí su función social adquiere relieve, es parte del movimiento guerrillero, sin cortapisas ni censuras. En el ámbito privado y por el uso del maquillaje, Melecio-Mimí parece fabricarse un rostro femenino como una escritura, o bien como un trabajo de construcción de apariencias;²⁹ su gesto no es el de una simulación melancólica cargada de culpa y tristeza, sino el de una elección que no lo-la despersonaliza y la conduce a la felicidad de ser una mujer y encontrar el amor.

UNA NOVELA QUE INCLUYE SU MATRIZ

El vínculo intertextual más obvio en *Eva Luna* se establece, desde el epígrafe, con *Las mil y una noches*. De estos cuentos orientales extrae Isabel Allende el modelo de personaje femenino: Scheherazada, que cuenta una historia cada noche para salvar la vida de su hermana y su propia vida, y se transmuta en Eva Luna, que narra historias para obtener comida, protección y cariño. Consuelo, su madre —tal y como su nombre lo indica—, consuela a quienes

²⁸ N. Richard, *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1993, p. 65.

²⁹ Para el estudio del maquillaje como escritura del rostro femenino véase A. Juranville, *La mujer y la melancolía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994, pp. 191-195.

sufren mediante el relato de historias, y hereda a su hija Eva esa capacidad de cambiar los destinos, ficcionalizándolos; le enseña que "las palabras son gratis" (p. 26) y que crean una dimensión mágica. Ése será el hilo que traspasa todas las secuencias narrativas y el fluido que logra permear todo el relato. Eva parte de la escala más baja de la sociedad, como sirvienta de muchos amos, pero a medida que avanza en el proceso del conocimiento consigue hacer un salto hacia la clase media y se convierte en escritora. "La escritura era lo mejor que me había ocurrido en toda mi existencia" (p. 140), afirma Eva. Cuando la maestra Inés le enseña a leer y escribir, a petición de Riad Halabí, éste obtiene también el acta de nacimiento de Eva, es decir le da identidad social y se convierte en su primer amoroso amante, en tanto le ofrece la experiencia de la sexualidad. Dos son las principales lecturas de Eva en la casa de Riad: las novelas románticas, todas del mismo estilo, y *Las mil y una noches*, regalo de Riad, que la introducen en el mundo del erotismo y la fantasía.

En los temas de la escritura y la lectura se consolidan algunas de las obsesiones de Isabel Allende. Frente a sus entrevistadoras/es, en su primera etapa, ella eligió asumir las "tretas del débil",³⁰ y confesaba no ser escritora, estar en proceso de aprendizaje. Sin embargo, a medida que su obra crecía y que ella fue recibiendo los reconocimientos de las críticas y los críticos, se cimentó su conciencia de ser escritora. En *Eva Luna*, este debate interno se pone a prueba y se tematiza en el interior del relato. Se despliegan varios círculos concéntricos en los que se funden el placer y el dolor, vinculados con las experiencias de la lectura y de la escritura; en resumidas cuentas, con la posibilidad de habitar otros mundos imaginarios y crear mejores finales para las historias "verdaderas".

Isabel Allende en su adolescencia en Beirut transgredió las normas y se convirtió en una ávida lectora clandestina de *Las mil y una noches*, que el tío Ramón guardaba bajo llave en un armario, según ella sabrosamente nos cuenta en *Paula*.³¹ Esos relatos despertaron su curiosidad, su sensualidad y su deseo de crear otras

³⁰ J. Ludmer, "Tretas del débil", en Patricia E. González y E. Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Huracán, 1985, pp. 47-54.

³¹ I. Allende, *Paula*, p. 83.

versiones de los cuentos. De manera que su personaje Eva Luna asume esa tarea. Desde el ejercicio de la oralidad, cuenta cuentos para alegrar la vida de la abuela Elvira, que dormía en un ataúd y así jugaba al velorio. Cuenta para Huberto Naranjo a cambio de comida. Cuenta para disipar la tristeza de Zulema, la esposa de Riad, y, a su vez, el relato de los amores desdichados de Zulema constituye una historia enmarcada que recrea, en América Latina, un cuento de *Las mil y una noches*. Cuenta para Melecio-Mimí en su proceso de transformación y transexualización. Cuenta para borrar la tristeza de Rolf Carlé. Y al final de la novela, inicia la escritura del relato de su propia vida, que se convertirá en una telenovela de éxito: *Bolero*. El modelo para este texto serían las novelas rosa que Eva leía en casa de Riad: "secretaria de labios túrgidos, senos mórbidos y ojos cándidos conoce a ejecutivo de músculos de bronce, sienes de plata y ojos de acero, ella es siempre virgen..." (p. 141), pero el modelo se resquebraja,³² ya no tiene el centro de interés en las pasiones³³ y da como resultado, según Aravena, un guión que:

no calzaba ni remotamente en los moldes habituales, en realidad todo eso era un enredo de personajes estrambóticos, de anécdotas inverosímiles, carecía de romance verdadero, los protagonistas no eran hermosos ni vivían en la opulencia, resultaba casi imposible seguir la pista de los acontecimientos, el público se perdería... [p. 235].

Así, la treta elegida por Allende consiste en lo que Josefina Ludmer afirma respecto al posicionamiento de algunas mujeres que "desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él".³⁴ Allende crea en *Eva Luna* un personaje que cuenta historias, que trueca palabras por vida, que infunde alegría a los otros

³² En su artículo "¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y *Eva Luna*", Susana Reisz afirma que, con *Eva Luna*, Allende "erosiona silenciosamente la moral ingenua del *Märchen* o de la literatura trivial", véase art. cit., p. 124. Asimismo, considera que Isabel Allende utiliza procedimientos como: la mimesis de la estética trivial, la estilización y las parodias de la cultura de masas latinoamericana y el pensamiento utópico.

³³ A. Roura, *Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón*, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 84.

³⁴ J. Ludmer, art. cit., p. 53.

mediante sus relatos y que genera la historia para la telenovela de su propia vida: *Bolero*. En este punto reside la contradicción del texto, porque esa mujer, Eva, que se ha esforzado tanto por aprender, queda presa en un modelo desprestigiado para la "alta cultura" y deberá resignarse a producir cultura popular. Sin embargo, allí podemos descubrir también la ironía de Isabel Allende y la treta que hace girar los círculos del texto. Isabel Allende se mira a sí misma como escritora y nos deja en la novela la matriz del texto, en un cuento que Eva narra a Rolf:

Había una vez una mujer cuyo oficio era contar cuentos. Iba por todas partes ofreciendo su mercadería, relatos de aventuras, de suspenso, de horror o de lujuria, todo a precio justo [...] El hombre sacó cinco monedas de oro y se las puso en la mano. Entonces véndeme un pasado, porque el mío está lleno de sangre y de lamentos y no me sirve para transitar por la vida [...] Ella no pudo negarse, porque temió que el extranjero se derrumbara en la plaza convertido en un puñado de polvo, como le ocurre finalmente a quien carece de buenos recuerdos [...] toda la noche estuvo construyendo un buen pasado para ese guerrero [...] en la primera luz del día ella comprobó que el olor de la tristeza se había esfumado. Suspiró, cerró los ojos y al sentir su espíritu vacío como el de un recién nacido, comprendió que en el afán de complacerlo le había entregado su propia memoria, ya no sabía qué era suyo y cuánto ahora pertenecía a él, sus pasados habían quedado anudados en una sola trenza [p. 258].

En la fusión de las memorias de la escritora Eva y de las/los receptores se quiebra el modelo de folletín, se revierten los principios de construcción de la novela rosa, se añade una intención política y entonces se despliega la tarea de Eva al escribir *Bolero* y de Isabel Allende al entregarnos *Eva Luna*: "Yo trato de abrirme camino en este laberinto, de poner un poco de orden en tanto caos, de hacer la existencia más tolerable. Cuando escribo cuento la vida como a mí me gustaría que fuera" (p. 276).

El contar instaura la matriz de *Eva Luna*, ya que es la historia del paso de la ignorancia a la posibilidad de narrar oralmente y, luego, a la habilidad adquirida de fijar lo narrado a través de la escritura. El pasaje se hace desde la huella evanescente a lo fijo de la escritura, desde la no-historia a la configuración de una historia, en la que no sólo lo privado tiene un lugar sino también lo político —la dictadura y la guerrilla—, y se reúne en un mismo registro la voz

y la escritura de una mujer, que organiza el pasado para hacer más felices las vidas de sus receptoras y receptores.

Eva Luna, que en su nombre junta vida y misterio nocturno, el sueño y la muerte, se convierte en una productora de textos que enfrenta el mundo con valentía. Pasa de ser un sujeto marginal, que sólo emite mensajes orales, a ser un sujeto autónomo que lee, escribe y, desde una conciencia política, asume la cultura y puede consignar los productos de su memoria y de su imaginación. En este sentido, podemos constatar la transformación de una novela rosa en una novela política y feminista.

De *Eva Luna* se desprende la convicción de Isabel Allende escritora de cambiar, mediante palabras, la vida, y también desde este texto se genera otro libro, *Cuentos de Eva Luna*,³⁵ que continúa la historia de Eva y Rolf, como marco a los relatos que detienen el advenimiento de la tristeza.

³⁵ I. Allende, *Cuentos de Eva Luna*, México, Diana, 1990.

Los cuerpos de la transgresión¹

SANDRA LORENZANO

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Trabajar con pedazos de materiales, con retazos de voces, explorar vagamente (digo, a la manera vagabunda) los géneros, la mascarada, el simulacro y la verbalizada emoción, ha sido mi lugar literario.²

LA ESCRITURA DES-CENTRADA, fragmentaria, rupturista de Diamela Eltit (Chile, 1949) es una de las más inquietantes que se producen actualmente en América Latina. Inquietante por su apuesta a los márgenes, a los intersticios, a lo negado o estigmatizado por los discursos hegemónicos, como zonas de producción narrativa. Inquietante por lo que conlleva de político su gesto escriturario, su "manera de atentar contra la novela como forma monolítica y lineal de contar historias".³ En una sociedad en la que los discursos autoritarios buscan cancelar el placer, cancelar los cuerpos, los espacios de goce y productividad, instalando lo unívoco y lo vertical, la palabra de Diamela Eltit se constituye desde la transgresión.

Lumpérica (1983), *Por la patria* (1984), *El cuarto mundo* (1989), *El padre mío* (1989), *Vaca sagrada* (1991), *El infarto del alma* (1994, en colaboración con Paz Errázuriz) y *Los vigilantes* (1994) son los puntos señalados en este mapa narrativo cuyo recorrido es a la vez

¹ Una versión de este artículo fue publicada en *Debate feminista*, México, núm. 13, 1996.

² Diamela Eltit, "Errante, errática", en Juan Carlos Lértora (ed.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Para Textos/Cuarto Propio, 1993, p. 20.

³ Entrevista hecha por Sandra Garabano y Guillermo García-Corales, en *Hispanérica, Revista de Literatura*, Maryland, año XXI, núm. 62, 1992, p. 66.

un riesgo y un reto para la lectura por lo que tiene de pérdida de anclajes conocidos.

El mapa se inicia en un contexto histórico-político preciso: el de la dictadura que derrocó, en 1973, al gobierno de la Unidad Popular que encabezaba Salvador Allende.

En un texto llamado "Errante, errática", bajo un subtítulo que es precisamente "Escribir bajo dictadura", Diamela Eltit escribe:

Lo realmente duro fue vivir bajo dictadura. Vivir bajo dictadura es inexpresable, parte de un relato que me parece interminable... una forma de salvataje personal fue escribir y pensar en medio de esa situación (...) Pero eso tampoco reparó por un instante ni las humillaciones, ni el miedo, ni la pena o la impotencia por las víctimas del sistema. Escribir en ese espacio fue algo pasional y personal. Mi resistencia política secreta. Cuando se vive en un entorno que se derrumba, construir un libro puede ser quizás uno de los escasos gestos de sobrevivencia.⁴

No obstante, su "gesto de sobrevivencia" no es un hecho aislado, sino que se inserta en un proyecto estético-político mayor: aquél enmarcado en lo que se ha llamado "nueva escena" o "escena de avanzada". Cito a la crítica Nelly Richard, una de las principales especialistas en arte y literatura chilenas contemporáneas:

[...] durante el periodo militar, Chile se escinde en dos campos de experiencia que buscan (re)organizarse en torno a la fractura, aunque con signo invertido. El polo victimario disfraza su toma de poder de corte fundacional y hace de la violencia (bruta e institucional) un instrumento de fanatización del Orden que opera como molde disciplinario de una verdad obligada. El polo victimado aprende traumáticamente a disputarle sentidos vitales al discurso oficial, hasta lograr rearticular las voces disidentes en circuitos alternativos al formato reglamentario de un decir único.⁵

Esta división bipartita puede conducir al error de considerar cada uno de estos campos como entidades homogéneas. Sin embargo, sabemos que, sobre todo en el lado "contestatario", las divisiones y diferencias fueron importantes. Aunque como postu-

⁴ "Errante, errática", en *Una poética de literatura menor...*, pp. 18-19.

⁵ Nelly Richard, "El signo heterodoxo", *Nueva Sociedad*, Caracas, núm. 116, noviembre-diciembre de 1991, p. 102.

ra política se buscara no fragmentar aún más el campo "antidictatorial", las divergencias ponían de manifiesto los contenidos del debate estético-crítico que guiaban las relaciones entre arte y sociedad, forma e ideología, cultura y política. Dentro de este campo, se encuentran grupos de artistas (escritores, pintores, fotógrafos...) que operan "desde el descentramiento, desde la dispersión, desde la pulsión, desde la aniquilación de la unidad",⁶ y que los críticos sitúan dentro de la "escena de avanzada". Al propiciar el cruce de géneros y disciplinas como forma de enfrentar "el monólogo de las tradiciones consagradas", cuestionaron tanto la institucionalidad de lo político como el sistema artístico dominante.

En este sector ocupa un lugar importante el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), que nace en el año de 1979 y del cual forma parte Diamela Eltit, junto al poeta Raúl Zurita, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, y el sociólogo Fernando Balcells. El grupo lleva a cabo importantes "acciones de arte" que desafían el orden represivo: obras que rompen y trascienden los "formatos" —libro, cuadro— en que tradicionalmente se encierran los objetos artísticos, *performances* que ocupan los espacios públicos prohibidos por la dictadura como puntos de encuentro e intercambio social... Así, la relación que exploran entre producción artística y situación política apunta a abolir las divisiones entre gesto artístico, praxis vital y totalidad social.

Los cuatro primeros libros de Diamela Eltit se ubican en este contexto, pero los elementos que los caracterizan siguen presentes en sus textos posteriores. La complejidad de su escritura se opone a todo discurso autoritario a través del fragmentarismo, la textualización del deseo, el margen como lugar de deriva literaria...

HERIDAS

Hay en *Lumpérica* una escena particularmente inquietante. En ella, la protagonista, "L. Iluminada", estrelló su cabeza contra un árbol, y luego "Va hacia el centro de la plaza con la frente dañada —sus

⁶ Eugenia Brito, *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990.

pensamientos— se muestra en el goce de su propia herida, *la indaga con sus uñas...*"⁷

Esta última frase se vincula con la escritura de Eltit en ese gesto que hace imposible la cicatrización; sus textos son como esas uñas que indagan en una herida que nos pertenece a todos. Cada párrafo, cada línea, actúa como una incisión sobre los olvidos privados y sociales, como un tajo sobre el que se volverá una y otra vez. Esa herida es la zona en la que nace la palabra escrita. En su propuesta, el límite, más que circunscribir un territorio, es el territorio en el que se funda la textualidad.

En *El infarto del alma*,⁸ libro heterogéneo y fronterizo, se encuentran una escritora y una fotógrafa. Ambas construyen un objeto hecho de palabras y fotografías; pero no se trata de fotos comentadas ni de textos ilustrados, sino que ambos registros se imbrican de manera compleja y construyen así un discurso sobre un mismo objeto: el amor loco (y la reminiscencia bretoniana no es casual); es decir, la locura y el amor, o el amor entre locos, o las parejas de enamorados "en el hospital más legendario de Chile, el manicomio del pueblo de Putaendo". *Pesares y alegrías* sólo pueden ser pensados, no como términos opuestos, sino como un *continuum* de límites difusos y envolventes.

LOS APARECIDOS

"El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos", dice Walter Benjamin en relación con el retrato. En este sentido, preservan "esa función ceremonial y ya arcaica, cuya agonía se prolonga en la elección de la cara como objeto de representación privilegiado".⁹ Esta función se cumple, por ejemplo, cuando acomodamos un retrato junto a otro en nuestro álbum familiar. Como espíritus tutelares que conservan parte de una historia pasada, esas miradas antiguas son la cifra de nuestra memoria.

⁷ *Lumpérica*, Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitórrinco, 1983, p. 15.

⁸ Diamela Eltit, Paz Errázuriz, *El infarto del alma*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1994.

⁹ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 31.

Pero ¿cuál es la memoria que se cifra en los rostros que nos miran desde *El infarto del alma*? El gesto social que significa seleccionar y agrupar una cantidad de imágenes es confrontado por este *reverso* de álbum, por este lado oscuro del recuerdo que construye Paz Errázuriz. No es la memoria familiar la que está allí, sino la memoria de las cancelaciones sociales.

Durante la dictadura militar chilena, quienes demandaban conocer el paradero de los detenidos-desaparecidos portaban fotografías. No eran fotos sacadas del álbum de la familia, sino del registro fotográfico del Estado, en un gesto a través del cual se le disputaba a las instituciones la propiedad sobre los retratados y se los reintegraba al ámbito doméstico, familiarizando las imágenes más impersonales de cada uno: aquellas que otorgan identidad oficial. Antígona frente a Creón.

En *El infarto del alma*, las fotos de Paz Errázuriz corroboran la existencia de aquellos que parecen haberlo perdido todo, de "los seres más desprovistos de la tierra". Y también entran en disputa con la posesión estatal de esos cuerpos. Pero ¿desde qué posible familia se hace el reclamo? "Tía Paz" la llaman los internos, "Mamita" le sopla una mujer en el oído a Diamela Eltit.

Ahora yo también formo parte de la familia; madre de locos.

Tanto en las fotos de desaparecidos como en las del psiquiátrico se trata de convocar a quienes el poder represivo ha decidido ocultar o borrar. Sin embargo, en relación con las de Putaendo, es toda la sociedad la que desvía la mirada. Esos cuerpos encerrados condensan para ella sus peores terrores, los sueños de transgresión llevados al extremo. La razón encierra así al que actúa los desórdenes de la sinrazón aun a sabiendas de que el límite entre una y otra es frágil, muchas veces indefinible. Escribió Artaud:

La sociedad mandó a estrangular en sus manicomios a todos aquellos de quienes quería desembarazarse o defenderse porque habían rechazado convertirse en cómplices de algunas inmensas porquerías.¹⁰

Las fotos de *desaparecidos* le dicen al Estado que los que ahora no están, existieron. Las fotos de Paz Errázuriz son las de nuestros

¹⁰ Antonin Artaud, *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Madrid, Fundamentos, 1977, p. 18.

aparecidos; rompiendo un tácito pacto de silencio, nos muestran a aquellos que hablan "el lenguaje excluido" de la locura.

"LOS AMOROSOS CALLAN"

...cuando sé que jamás podría dar cuenta del mínimo en el que se puede cursar una vida humana, cuando estoy cierta que apenas poseo unas palabras insuficientes, aparece la primera pareja de enamorados.

El infarto del alma

Antes de que nacieran los manicomios como lugares de encierro, es decir, antes de que la locura dejara de ser la contracara complementaria de la razón y se convirtiera en asunto a la vez médico y policial, los locos expulsados de las ciudades eran entregados, muchas veces, a la custodia de un barquero. De ahí nace la imagen medieval de "la nave de los locos".

El infarto del alma propone un recorrido fragmentario por ese "desorden simbólico" que signaba el viaje. Desde los intersticios y los silencios, en el tenso equilibrio de los límites, el texto se escribe sobre esos rostros que aun siendo los "prisioneros de la travesía", como los llamó Foucault, navegan a la deriva. Frente a ellos: los altos muros de Putaendo, producto de la gélida caridad del Estado. Entre esas paredes, la ley clasifica, describe, sin llegar al centro desgarrado de la psicosis. El delirio como una evasión dolorosa; el loco sufre dentro de sí todos los males del universo. Si para los demás "...el infierno son los otros, para el loco el infierno está en sí mismo".¹¹

Sin embargo, es posible el amor.

[...] los pacientes enamorados en el interior del hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo [...] realizan el rito amoroso, amando al otro con la misma intensidad que tiene el grado de su enfermedad [...] Después de todo los seres humanos se enamoran como locos. *Como locos*.

¹¹ Ana Levstein, "La invención de la locura en Michel Foucault", *Estudios*, revista del Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, núm. 5, enero-junio de 1995, p. 204.

Páginas y páginas se han escrito intentando develar ese misterio del amor y de la locura que produce. Muchísimas menos sobre este territorio que explora Eltit: el ritual amoroso presente en un manicomio. Entre esos enamorados, “los más ajenos e irreductibles de la tierra”,

[...] los cuerpos emprenden el acercamiento para deslumbrarse en el otro, la otra que actuará el protagonismo en las horas ociosas de sus múltiples recortados sueños.

Y ese amor es entonces también una transgresión política, una prueba —como las fotos de Paz Errázuriz— de la certeza de su existencia, por encima de exclusiones estatales.

Con la metáfora amorosa adherida materialmente a sus cuerpos, los asilados del pueblo de Putaendo sufren el encierro sentimental de sus conductas y enmarcados entre las paredes o en el reducido intersticio de un violento ataque de furor, buscan disminuir su mal al perderse en otra cara que les reafirma, pese a todo, su profunda humanidad.

MIRAR LA LOCURA/DESCRIBIR EL DESEO

...estoy en el manicomio por mi amor
a la palabra...

El infarto del alma

Las imágenes de Paz Errázuriz, como la propia locura, seducen y rechazan a la vez. En esas miradas se encuentran nuestras miradas, esos rostros podrían ser los nuestros. El resquicio por el que espiamos nos convoca a ser parte de lo que vemos, pero a la vez nos protege. Como una cámara, quizás; como una lente que se interpusiera entre nuestros ojos y el mundo.

Aunque la cámara sea un puesto de observación —dice Susan Sontag—, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva [...] ...la posesión de una cámara ha transformado a una persona en algo activo, un *voyeur*...¹²

¹² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Madrid, Edhasa, 1981, pp. 21-22.

También las palabras son una invitación al *voyeurismo*. El fragmento inicial, llamado, precisamente, "El infarto del alma",¹³ comienza con el siguiente enunciado: "Te escribo". Es endeble, tal vez, nuestra posición: las fotos *me* miran, el relato *me* escribe, y mi ajenidad resulta entonces sólo aparente. El *voyeur* no puede quedar fuera de este amor enloquecido.

Para hablar de un mundo de exasperada subjetividad como es el de la locura, el texto se construye también con voces en primera persona. Voces que se entrecruzan en un discurso fragmentario con algunas marcas que se reiteran de manera obsesiva. Pero hablar de fragmentos es hablar de discontinuidades y de silencios. Voces narrativas, entonces, pero también silencios como espacios precisamente para la fuga. El texto no es una instancia más de control, no simula una mirada panóptica, sino un espacio precario, inacabado.

Como modo de organizar su lectura, podríamos pensarlo estructurado fundamentalmente en torno a dos líneas, aunque por supuesto no son ajenas una a la otra sino que se entrecruzan y dialogan. A partir del núcleo del amor-deseo hay una primera línea que busca textualizar la experiencia interna, íntima, de ese estado de locura enamorada, jugando a hablar desde dentro del discurso psicótico. La conforman los fragmentos que llevan por título "El infarto del alma", y los inquietantes párrafos llamados lacanianamente "La falta". En ambos grupos, esa experiencia sobre el deseo es desesperada, incompleta, por la necesidad permanente de un otro que no responde.

En "La falta" el deseo es hambre siempre insatisfecha: "Ah, ya van 3 días, 100 noches en la más angustiada de las privaciones. Tantos días, respectivas noches con hambre".

Los textos que se agrupan bajo el título "El infarto del alma" son un abigarrado discurso sobre el deseo, escrito por una mujer alejada, tal vez abandonada por el amado. Ella escribe, ella *le* escribe, desde el territorio de la locura: "Ah, tú y yo habitamos en una tierra difusa, con grietas tan profundas que impiden el encuen-

¹³ El libro está formado por catorce fragmentos o apartados. El término "capítulos" lleva implícita una connotación de continuidad y causalidad que les resulta ajena. De estos fragmentos, cinco llevan el título "El infarto del alma" y cuatro se llaman "La falta". Todos ellos aparecen intercalados con los siguientes: "Diario de viaje", "El otro, mi otro", "Sueño imposible", "Juana la loca", "El amor a la enfermedad".

tro". Sus palabras son un largo lamento cuyos ecos se pierden en el laberinto de una pesadilla. En el cuerpo está la marca del dolor, del desamor: "Mi anillo cayó al piso dejándome un dedo sangrante".

El deseo es también el deseo de la creación: "De arte será hoy mi deslumbrante deseo". Y se perfilan así las tres líneas que recorrerán el texto: locura, amor, escritura.

"Qué maravilla. ¿Piensas que alguien podría acaso incendiar verbalmente la tierra?" Nietzsche, Artaud, Pound, se mantienen en equilibrio en los bordes. Si "locura es el aniquilamiento de la obra y la persona... donde hay obra no hay locura".¹⁴ Hay amor a las palabras.

El deseo por el amado, el deseo de la palabra..., pero se trata de un deseo enloquecido, cada vez más entrópico. El último fragmento ya no dice "Te escribo", sino simplemente "Escribo". Se pierde el destinatario de la escritura, su destino es el propio deseo, y comienza "Nada deseo más que a mi propio deseo". Y con una imagen desgarrada en la que aparece una de las obsesiones de Diamela Eltit —la relación entre la sangre y la creación— dice en uno de los últimos fragmentos: "Hube de abrir la vena de uno de mis brazos con mis propios dientes pues sentía la sangre maltratada". Por ser "el lugar de cruce entre lo *individual* (biografía e inconsciente) y lo *colectivo* (programación de los roles de identidad según normas de disciplinamiento social)", el cuerpo es uno de los campos privilegiados sobre los que se ejerce el poder. El autoritarismo busca un cuerpo disciplinado —Foucault habla de "cuerpos dóciles"—, cuerpos amoldados a los patrones de comportamiento dominantes. Aquellos que desafían este orden son marginados (cuerpos psicóticos, cuerpos carenciados...) o directamente suprimidos, "desaparecidos". Por lo mismo, como propone Nicholas Mirzoeff: "The body was and is a key site of that resistance provoked by any exercise of power".¹⁵

En relación con la presencia del cuerpo en las obras de Eltit, Nelly Richard apunta que

...configura una emblemática corporal que apela al dolor como método de acercamiento a un borde de experiencia donde lo individual se

¹⁴ Ana Levstein, "La invención de la locura...", art. cit.

¹⁵ *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, p. 11.

funde con lo colectivo [...] El dolor es el umbral que autoriza el ingreso del sujeto mutilado a zonas de identificación colectiva donde comparte con los marginados los mismos signos de desmedro social que evidencia en carne propia: el dolor voluntario es la sanción legitimante de su asimilación a la comunidad de los dañados.¹⁶

Expiación o búsqueda corporal de la escritura que recuerda los capítulos agrupados bajo el título "Las diez noches de Francisca Lombardo" de la novela *Vaca sagrada*, o la única foto integrada al libro *Lumpérica*: Diamela Eltit muestra los antebrazos vendados por haber llevado a su propia piel la estética del corte.

Lo corporal no sólo es frontera de lo decible; deviene el territorio de lo indecible.

DEL BESO ROMÁNTICO AL AMOR LOCO

La segunda línea que organiza el libro explora el mundo de los enamorados desde una mirada que se sitúa en el límite, que es exterior a esa locura que puebla Putaendo, pero que no es ajena a ella y está consciente de la fragilidad de su supuesto equilibrio: "De esa manera entramos al edificio, abiertas a la profundidad de nuestra propia insania..." Habla, fundamentalmente, la voz de una narradora que en algunos casos se superpone a la de la autora; voz que relata desde su experiencia íntima la inmersión en esa "nave" anclada junto a la cordillera.

El fragmento llamado "El amor a la enfermedad" muestra que el amor instalado en el psiquiátrico es, a la vez, continuidad y ruptura. Continuidad entre aquellos cuerpos tuberculosos para quienes en realidad fue construido el hospital, y ruptura señalada por la precariedad de los cuerpos de la locura. El romanticismo delinea a través de la figura del físico un modelo amoroso.

Desde el romanticismo habrá muertos por amor [...] Con los pulmones asomándose por la boca y en esa boca las palabras más dulces, más extremas, como son aquellas interrumpidas por la sangre, cortadas por la tos.

¹⁶ Nelly Richard, *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, Melbourne, Art & Text, 1986, p. 142.

El sanatorio de Putaendo fue testigo de la literaria muerte de los cuerpos románticos tan contrarios, como plantea el texto, al "pujante y contestatario cuerpo asalariado".

El cuerpo romántico es el sueño de amor imposible de los cuerpos de las clases trabajadoras, su excedente más inorgánico, su lujo máspreciado.

Pero cuando la tuberculosis termina como mal colectivo, el sanatorio cambia de signo "con la violencia de cualquier guerra territorial". Hay sin embargo un elemento de aquel pasado que reaparece "entre los cuerpos que transportan las más ásperas huellas carnales de su desamparo social": el amor.

Reaparece el amor en las siluetas menos esperadas, menos refinadas por el actual deseo de la cultura, abriéndose paso a través de la pasividad de los fármacos; todo ese amor parapetado en la nebulosa descompaginada de las mentes.

Si el amor es siempre un estado alucinado que se aproxima al delirio, los internos de Putaendo actúan la literalidad del amor loco.

LAS CICATRICES DE LA FUGA

En *El padre mío*, Diamela Eltit había explorado las relaciones entre discurso y sociedad desde la marginalidad de la enunciación. En el discurso desarticulado, obsesivo, fragmentario del lumpen que se hace llamar "Padre mío" está cifrada la realidad chilena:

Es Chile, pensé.

Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé. Es Chile, pensé.¹⁷

En *El infarto...* las contradicciones del contrato social cobran cuerpo, literalmente, dejando sus marcas no sólo en el lenguaje sino sobre la piel.

¹⁷ *El padre mío*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989, p. 17.

¿De qué vale insistir en que sus cuerpos transportan tantas señales sociales que cojean, se tuercen, se van peligrosamente para un lado?

¿Qué sería describir con palabras la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado?

El castigo serán las cicatrices que conlleva el encierro:

Cuando nos muestra su cicatriz lo que en realidad enseña es la huella de su esterilidad, de la operación antigua y sin consulta que le cercenó para siempre su capacidad reproductiva.

Y entonces el delirio se puebla también para siempre de hijos imposibles. Como en el sueño de Juana, cuya transcripción —tomada de una grabación hecha por Paz Errázuriz en enero de 1990— aparece bajo el título precisamente de “El sueño imposible”:

Soñé que yo tenía una guagüita, que yo había encontrado una guagüita recién nacida y esperaba que el José viniera. Yo decía: ‘Mira José, la guagüita que encontré’. Él me decía: ‘Yo soy el padre y tú la madre’.

UN VUELO DE METÁFORAS

El infarto del alma busca explicarse, a través de los enamorados de Putaendo, el enigma del “amor loco”, la línea que va de la imagen emblemática, casi un clisé, de los hombres y mujeres “locamente enamorados”, a este reflejo deformado del amor en un manicomio.

Hay tanto enamorado que ya pierdo la cuenta. “Él me da té y pan con mantequilla.” “La cuido yo.” Se alimentan un poquito y se cuidan como pueden y a la manera radiográfica veo la gran metáfora que confirma a toda pareja; la vida entera anexada a un otro por una taza de té y un pan con mantequilla.

“¿Cuál es el lenguaje de este amor?” se pregunta el texto. ¿Cuál es el lenguaje de todo amor? se preguntaba Julia Kristeva¹⁸ y decía aquello que Diamela Eltit irá descubriendo en este viaje: “...el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas...”

¹⁸ Julia Kristeva, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987.

No saben ver la hora, no saben leer, no saben cuántos años están internados en el hospital. Pero él le da té y pan con mantequilla. Ella lo cuida.

Sobre la herida que nos infligen los locos enamorados, están las uñas implacables del texto de Eltit que indagan en el amor, en el deseo; que fundan la pasión por la palabra; que nos muestran que en el psiquiátrico, el *pesar* y la *alegría* son un pliegue más en la piel, un misterio en el fondo de la mirada de éstos, nuestros aparecidos.

La esperanza y el llanto en la poesía de Diana Morán¹

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

*Doña Lastenia: un retoño más
de su "siempreviva" Diana*

PARA DIANA MORÁN la poesía tiene una función social importante, una función revolucionaria. Asimismo, la poesía que ella quiere es terrestre y debe servir para cantar todo lo que concierne a los hombres: el amor, los sueños, el trabajo y los problemas. En el poema titulado "Poesía" se encuentran aspectos importantes de su poética. Sirvan de ejemplo los siguientes versos:

Conspiradora
intransigente
saliva presidaria
yo te amo/[...]
te amo
te amo/

¹ Diana Morán Garay nace en Panamá en 1933? y muere en México el 10 de febrero de 1987. En 1957 publica su primer poema largo, "Eva definida", junto con Ligia Alcázar. En 1964, "Presentimiento de la carnal corola dilatada" y "Soberana presencia de la patria". En 1965, "Gaviotas de cruz abierta" y gana el Premio Nacional Ricardo Miró. En 1966, "Mi buena madre, madera de inviernos" y "En el nombre del hijo". En 1967, "Naufragio" y "Espirales de angustia". En 1969 llega como exiliada política a México. De 1969 a 1972 cursa el doctorado en literatura y lingüística en El Colegio de México. En 1971 se publican algunos de sus poemas en la antología *Poesía joven de Panamá*. De 1975 a 1987 es profesora-investigadora de la UAM-I. En 1979, como resultado del trabajo del "Seminario de narrativa mexicana contemporánea. Literatura y sociedad", desarrollado en El Colegio de México, éste edita el libro colectivo *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*. Son coautoras del mismo Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán

desangelizada/
 libre o asonante/impura mía/
 zurcida de contraseñas y gargantas
 políticas/
 manchada de pólvora/
 sucia de estiércol/y lavada de rocíos/
 [...]

quehacer de aquí abajo/
 a ras de tierra/
 disparas/sueñas/amas/
 trasegas el desaliento en venceremos
 y sales caliente
 como un panecillo de sermones
 pastoreando los reveses
 articulando el pronto de la cena justa
 [...]

te amo/
 suciatiernauténtica/
 marginada de modas y guiños
 (domingueros
 [...]

te amo
 dianaentrañablemente.²

Diana Morán estaba de acuerdo con las propuestas de Pablo Neruda sobre “una poesía sin pureza”³ y leía con admiración y

y Edith Negrín. En 1982 la Editorial Signos publica *Reflexiones junto a tu piel. (Poesía)*, ese mismo año y en la misma editorial mexicana se dan a conocer algunos de sus poemas en el libro *Cuatro escritores panameños en México. J.M. Bayard Lerma. E. Jaramillo Levi. Diana Morán. Jorge Turner. (Poesía y cuento)*. De 1984 a 1987 formó parte del Taller de Narrativa Femenina Mexicana del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, en El Colegio de México. En 1988 la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapala (UAM-I) publica su tesis de doctorado, *Cien años de soledad. Novela de la desmitificación*, en la colección Cuadernos Universitarios. En 1989 la UAM-I publica casi la totalidad de sus poemas en el libro *Soberana presencia de la patria y otros poemas*. Ese mismo año se edita en Casa de las Américas, Cuba, una selección de su obra poética con el título de *Poesía. Diana Morán*. En 1990, en Panamá, la Fundación Omar Torrijos publica el libro *Diana Morán. Poesía*. Estos datos fueron tomados del prólogo hecho por Jorge Turner a Diana Morán Garay, *Soberana presencia de la patria y otros poemas*, México, UAM-I, 1989, pp. 13-24; y del “Esbozo biográfico” de Ana Rosa Domenella Amadio publicado en *Actas: Homenaje a Diana Morán. Poetisa panameña*, México, UAM-I, 1990, pp. 18-23.

² Véase Diana Morán, *Reflexiones junto a tu piel. (Poesía)*, México, Signos (Colección Portobelo, 3, Serie Autores Panameños), 1982, pp. 47-49.

³ La poética de Diana Morán es acorde con las propuestas de Pablo Neruda, en

gusto la obra de César Vallejo y la de Efraín Huerta, con quien tuvo gran amistad. La poesía combativa de Diana Morán la encuentro también muy cerca de poetas, como Roque Dalton,⁴ que hablan de “una realidad *escogida por razones revolucionarias*, porque es la realidad sociopolítica que hay que cambiar”.⁵ Poesía guerrillera, como la de los salvadoreños o nicaragüenses.⁶

Diana Morán era conocedora y amante de la poesía clásica; sin embargo, en su tarea de escritora privilegiaba la poesía aparentemente “desangelizada”, con una retórica propia.

Toda la producción poética de Diana Morán podría verse a partir de la temática de pesares y alegrías. Yo agruparía en el campo de las alegrías, por ejemplo, “Presentamiento de la carnal corola dilatada” (1964), “Mi buena madre, madera de inviernos” (1966) y algunos de los poemas del exilio (1972-1979). Dentro de los pesares caben: “Gaviotas de cruz abierta” (1965), algunos poemas de “En el nombre del hijo...” (1966), “Naufragio”, (1967) y “Viet-Nam, cinco cuadros” (1971), entre otros. Sin embargo, con excepción de “Naufragio”, la poesía de Morán se caracteriza por la presencia de la esperanza.

“Apéndice II. Poesía y prosa no incluidas en libro”, en *Obras completas*, II, 3a. ed., Argentina, Losada, 1968, pp. 1040-1041, que quería:

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, [...] declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

⁴ Véase Roque Dalton, *A la revolución por la poesía. 39 poemas de Roque Dalton*, México, MPC-BPR, s/f.

⁵ Palabras de Julio Cortázar en Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI (Colección Mínima, 35), 1970, p. 68.

⁶ Los comentarios que hace una escritora centroamericana al libro *La poesía guerrillera de El Salvador* pueden fácilmente aplicarse a la producción poética de Diana Morán; cito algunos de ellos:

La poesía es una práctica cultural y como cultura, en sus plurales concreciones, es una práctica social [...] determinada por la toma de conciencia de quien la ejerce dentro de un espacio y tiempo histórico que marca y precisa su funcionamiento [...] Es una poesía que rompe con los moldes retóricos impuestos por la ideología dominante para plasmar los nuevos caminos expresivos que se gestan en su batallar revolucionario.

Véase *Poesía guerrillera de El Salvador*, México, FPL “Farabundo Martí”, 1980, p. 5.

Para este trabajo elegí sólo dos de sus textos: el poemario *Eva definida* (1957), y el poema "Soberana presencia de la patria" (1964). Analizo los textos desde puntos de vista diferentes debido a la particularidad de cada uno de ellos. Del primero me interesa destacar la alegría con que se dispone a vivir una mujer que considera haber renacido después de una experiencia mítico-amorosa; y del segundo, el dolor compasivo que sufre el yo lírico por sus hermanos oprimidos, sin que por ello se oculte la esperanza, que se sobrepone a la muerte.

Vengan al alba, amigos,
a estremecer sus labios y sus manos.

EFRAÍN HUERTA

Al referirse a *Eva definida*⁷ Jorge Turner señala que en 1957

Diana publicó su primer poema largo, "Eva definida", junto con Ligia Alcázar, anuncio de su ruptura con la conformista tradición poética femenina del país, en el que probablemente lo más llamativo sea la utilización del "español-panameño" [p. 15].

En *Eva definida* el estilo de su poesía ya se perfila: encontramos, por ejemplo, el uso de términos políticos para hablar de erotismo, tan frecuente en su poesía amorosa. La mezcla de erotismo y política tiene una perspectiva femenina muy especial en este texto, pues está hecho en colaboración con otra mujer, Ligia Alcázar. Es muy significativo que Morán iniciara su expresión lírica con un poema compartido.

El poemario está compuesto de diez partes, en las que gradualmente el yo lírico se va dibujando. La pareja primigenia Eva-Adán es el correlato directo de los protagonistas. En el primer poema (p. 27), que es un soneto tradicional, el hablante lírico se identifica con la mujer representada por la bíblica Eva-madre, pero a diferencia de ésta, en cuya descendencia, según nos dice el texto bíblico, tiene lugar el primer crimen fratricida, la Eva del poema quiere dar a luz a una generación en la que no haya hermanos oprimidos:

⁷ Todas las referencias a la poesía de Diana Elsa Morán Garay están tomadas de *Soberana presencia de la patria y otros poemas*, editada por la UAM-I, y llevarán sólo el número de página entre paréntesis.

Mujer... Eva de sed esperanza
irrumpo en tus corrientes materiales
para beber las aguas sindicales,
cabecillas de carne desgarrada.

Y así... Sencillamente enamorada
ser la novia de mieles corporales
—esposa de azahares verticales—
en éxtasis de tierra liberada.

Quiero beber el alba colectiva
—quebrada de ternura combativa—
de la totuma fresca de tus manos.

Nutrir el istmo nuevo de mis hijos
con la revolución de besos fijos,
síntesis de las bocas y los granos.

La Eva del poema no niega a su antecesora bíblica, se identifica con ella como mujer-madre, pero su entorno no corresponde al del mito; está inmersa en el tiempo histórico.

En el segundo cuarteto encontramos la sensualidad de una mujer que se describe a sí misma como de piel dorada. El azahar,⁸ en este caso, además de referirse a un emblema de la unión comprometida de la pareja, alude también a la verticalidad como símbolo de la dignidad humana y de la lucha por la libertad. El arrobamiento que implica la entrega amorosa, Eva no lo entiende desligado del éxtasis que le producirá ver triunfar a la querida gente de su tierra; por ello está a la espera del "alba colectiva".

Desde este primer poema se ha integrado el amor de la pareja con el de la sociedad; de ahí la síntesis de bocas y granos, bocas que sirven para besar, para comer y para cantar.

Después de este poema no encontraremos otro de la serie que siga una estructura convencional y una rima forzada. En los casos en que Morán usa estructuras fijas su poesía parece tener menor calidad. El renacimiento de Eva coincidirá con un renacimiento

⁸ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 3a. ed., Barcelona, Labor, 1979, s.v., considera que el blanco, en el Apocalipsis, es el color del vestido de los que han salido de la gran tribulación. En este caso también se espera que los oprimidos sean redimidos y que termine una era de injusticias.

poético en el que se siente más espontaneidad. Los versos del segundo poema (p. 28) son endecasílabos distribuidos en tres estrofas: la primera y la última de cinco versos con un terceto intermedio. A través de ellos conocemos el punto de vista desde el cual Eva se acerca al Hombre-Adán:

¡Hombre-Istmo... Adán de barro verde!
De tus húmedos ojos de culantro
y tu silvestre piel de yerbabuena
brota la aurora de la patria pura
Pentagrama sensual de clorofila... [p. 28].

Se percibe a Adán como parte de la tierra, "barro verde", con ojos del color del culantro y la piel de yerbabuena; el verde alude a la fuerza genésica del primer hombre.⁹ Ella imagina cómo de esa tierra fértil nacerá la patria deseada; no se refiere a la patria universal, sino concretamente a la del "Istmo" panameño.

Tradicionalmente patria y naturaleza se usan como símbolos femeninos, pero en los versos arriba citados ambos están representados por el Hombre-Istmo.

Además de los elementos visuales que tenemos a partir del soneto, ahora se incluyen imágenes de ritmo y de sonoridad como la mención del "pentagrama sensual". En los versos siguientes tenemos otros ejemplos musicales:

Tus revolucionarias notas forman
[...]
la social sinfonía de los hombres.

Saloma-guía para el mirto obrero
a las orillas de tu boca aguardo
el rojo alumbramiento de sonidos
[...]

¡Déjame... Déjame llegar a ti! [p. 28].

Es importante señalar cómo se proponen imágenes colectivas: tanto la sinfonía como la cantilena que acompaña a los marinos es

⁹ Margarita Tapia señala que "la presencia del verde hace alusión al deseo sexual y, también, a la esperanza por recuperar la patria". Véase "El lenguaje lírico de Diana Morán en el poema 'Eva definida'", en *Actas. Homenaje a Diana Morán. Poetisa panameña*, p. 80.

música que debe interpretarse en grupo. Por medio de una sinestesia, "el rojo alumbramiento de sonidos", se sugieren muchas ideas de acuerdo con el contexto: se alude a una ideología, al ardor amoroso y al nacimiento de una nueva generación.

En el tercer poema (p. 29) Eva le grita al "Hombre... Camarada de siempre" para que la ame, la pasión la va desbordando y los versos pierden toda medida. En la invitación al amor que ella hace a Adán, se transporta metafóricamente al centro de alguna flor del campo desde donde dice: "soy pistilo consciente de su raíz en la tierra". Su grado de conciencia le permite tomar distancia y, por un momento, no obstante la pasión que le despierta el amado, tiene presente la instauración de una sociedad nueva. Esto se expresa con el siguiente verso, en el que se cambia momentáneamente a la segunda persona gramatical: "Eres madura entera en el presagio comunal del mundo". La parte femenina de la flor desea ardorosamente que los estambres realicen la polinización, pero es necesario abandonarse a la acción de la naturaleza para que esto se lleve a cabo:

¡Deja que el viento-campesino,
los pájaros-carpinteros,
las abejas-albañiles
derramen la lluvia de tu polen
sobre mi estigma enamorado! [p. 28].

La asimilación de los seres humanos a otros seres de la naturaleza, como a las flores en el caso de los protagonistas, o a algunos animales en el caso de los obreros, está expresada con las palabras compuestas: viento-campesino, pájaros-carpinteros y abejas-albañiles. La cercanía que hay entre los elementos de cada palabra alude a la función que los caracteriza en su correspondiente género: de sembradores en el caso de la primera y de constructores en las dos siguientes. Se trata de imágenes en movimiento, visuales y auditivas, de grupos organizados armónicamente para un trabajo que a su vez repercute en la conservación de la naturaleza. El viento, los pájaros y las abejas son símbolos de enlace entre el cielo y la tierra; y en el caso particular del poema, gracias a ellos se da la comunicación amorosa entre las partes reproductoras de la flor. Cito los últimos versos del poema III:

Continuidad de la flor
 en el tiempo y en el espacio
 para imponer la aurora
 —sin contradicciones—
 en el corazón ecuménico.
 ¡Ámame, Hombre... Camarada de siempre!

Se insiste en sugerir la impresión de movimiento que implica tiempo y espacio. Del deseo de "beber el alba colectiva" que aparece en el primer poema se pasa a la imagen de la aurora del segundo y tercero. Esto implica un aumento de luz y de color que presagia el nuevo día¹⁰ en el que todos puedan entenderse y amarse. En la metáfora "el corazón ecuménico" se presenta una propuesta erótico-político-religiosa con un sentido de universalidad. El poema cierra con la repetición del verso primero, que implica la reiteración del deseo de ser amada que mueve a Eva.¹¹

En el poema IV (pp. 30-31) se avanza en la descripción de la metáfora Adán-Panamá, Hombre-Patria, Hombre-Istmo. Cito dos imágenes contrastantes que aluden al ambiente natural y al proceso histórico del istmo panameño:

alegre de cumbias y jilgueros,
 enlutada de esclusas y tratados [p. 30].

En la primera imagen se reitera la cercanía hombres-pájaros, esta vez por medio de la expresión musical tan natural en los

¹⁰ María Zambrano en *De la aurora*, Madrid, Ediciones Turner, 1966, pp. 57, 45 y 22, hace referencia al paso del "alba" a la "aurora":

Llega el alba a la primera, apenas claridad que borra antes que deshace las
 tinieblas, silenciosa aún

[...]

Precipitadamente el alba, casi corporeizada, casi sustancia ya, se pierde al abrirse
 las puertas de la Aurora, la diosa

[...]

La aparición de la Aurora unifica los sentires transformándolos en sentido, trae
 el sentido.

¹¹ Aralia López resalta la relación de igualdad que se da entre Eva y Adán, su camarada de siempre, que dista mucho de la relación de los protagonistas en el correlato bíblico. Véase "Diana Morán: ¡Presentes!", en *Actas. Homenaje a Diana Morán. Poetisa panameña*, p. 47.

jilgueros como en la gente del trópico. El verso siguiente opaca la alegría del anterior, es una imagen de muerte, de pesar para los panameños, pues tanto los tratados como las esclusas han obstaculizado el libre desarrollo del pueblo panameño, como consta en su historia:

Oh mundo palomar,
saboreado en tu cuerpo,
vivo en tus ojos donde los maizales
entierran el latifundismo

[...]

Ámame:
En el caudal de tu pasión terrígena
o deja que ceñido te ame,
en mi barro-tamarindo
para beber tu luz organizada
y alumbrar a los granos oprimidos [p. 31].

Los ojos de Adán, mencionados varias veces, son una fuente de conocimiento para Eva; a través de ellos percibe la naturaleza, visualiza un futuro mejor para Panamá y se da cuenta de que tiene sentido el amor.

La materia con que se formarán los hombres nuevos será el producto de la conjunción amorosa del barro-tamarindo,¹² de la piel de ella, con el barro verde de la del nuevo Adán.

¹² La descripción de la piel de Eva, "barro-tamarindo", evoca para mí la cariñosa imagen de la poetisa Diana Morán integrada a su tierra tropical: en lo físico con su ritmo, su alegría y el colorido de su ropa; y en lo espiritual, comprometida profundamente en la lucha por la liberación de su patria. Para evocar poéticamente la imagen física y espiritual de la autora a través de su propia mirada, cito algunos versos del poema "Autorretrato", que pertenece al poemario titulado *Reflexiones junto a tu piel*. (*Poemas del exilio*):

Ni cabello de ángel
ni concierto de claro plenilunio...
mucho menos
bodegón de vinos y naranjas muertas...
sólo
yerba flagelada,
tortura del suelo,
barro,
barro rabioso,
lodo en fuego,

En el quinto poema (p. 32) Eva le comunica a su Camarada, con metáforas político-sociales, pictórico-musicales y sensoriales, cómo llegará con él a la plenitud en la entrega amorosa:

Oh camarada
 de mi júbilo ascendente,
 me adhiero a la piel
 de tu cuerpo
 y de tu lucha
 en el mitin
 del amor superado.
 Camino por tus principios...
 Te alcanzaré
 en la plenitud
 de las banderas coloradas,
 [...]
 y en el momento exacto,
 vibraré
 —como tensas cuerdas de guitarra—
 hasta extraer de mí
 la terrestre nota
 que me prolongue tuya
 [...]

La relación erótica está llegando a su clímax, nos lo anuncia el ascenso del júbilo de Eva y la comparación de sus vibraciones sensibles con las de las cuerdas tensas de una guitarra.

El ideario político que comparte la pareja Eva-Adán es inseparable de sus acciones y sentimientos; se integran en ellos, sin conflicto, ideología y vivencias cotidianas. Esta característica es extensiva a toda la poesía de Diana Morán. Jorge Turner dice al respecto en el prólogo a *Soberana presencia de la patria*: "Cualquier intento de dividir su poesía en versos combatientes y versos de amor resulta infructuoso" (p. 14).

El poema sexto (p. 33) corresponde al momento de plenitud amorosa; transcribo algunos de sus versos:

donde la llama
 pare el feliz
 y diferente amanecer que ya nos toca
 [p. 172].

Amor...
Desnudo mi morena geografía
a tus ríos germinales
a tus montes congregados,
a tus minerales primitivos.
¡Ah simbiosis de patria y beso!
Te bebo los labios... La esperanza...
Y la luna definitiva
del devenir dialéctico.
Plena soy ya,
porque circulas mío.
Tuya soy ya
[...]

La integración referida en el texto se da a varios niveles: individual, pues Eva se siente plena después de beber por fin de la tan añorada esperanza; interpersonal, pues la pareja logró vibrar al unísono; geográfico, ya que Eva se confunde con su Istmo-Hombre; e ideológico, al no temer ya las partes oscuras del devenir dialéctico, pues se ha bebido la luna con todas sus fases.

Nuevamente encontramos sensuales metáforas terrestres que describen los cuerpos de los amantes. Asimismo se insiste en el amor erótico-patriótico de Eva.

En el poema VII (p. 34) se concluye el clímax, cito parte de él:

¡Oh Tuira caudaloso de aleyuyas!
Inundas mi paisaje
de piraguas eróticas
y los cauces reviento
de mis vírgenes aguas.
[...]
Piraguas y paisajes...
Equilibrio nupcial
de telúrico vuelo.
[...]

La mención del Tuira sugiere que el espacio en que se desarrolla la acción es Panamá. El sonido es interpretado por el yo lírico como cantos de júbilo que son acordes con su estado de ánimo. La acción de inundar propio de las aguas se traslada a las piraguas, que pueden interpretarse como símbolos fálicos. Las piraguas penetran las aguas que no son sólo las del río sino también las del yo

lírico, por eso se habla de "equilibrio nupcial". El vuelo tal vez se refiere al éxtasis amoroso, por eso el cambio de la segunda persona, cuando se refiere al Tuira, al yo de "reviento".

Los poemas V, VI y VII, que estructuralmente son centrales, pues el poemario consta de diez, también resultan ser los que corresponden al momento de mayor tensión emotiva. En el poema VIII (p. 35) se hace una recapitulación de lo sucedido en los momentos anteriores; transcribo algunos versos significativos en este sentido:

Y...
 encontraron
 la ruta,
 los pasos perdidos,
 en
 la casta armonía
 de patria
 y beso.
 Y
 la hembra sedienta
 bebió:
 La luz humana,
 el agua buena,
 en
 la viril tinaja.
 Y [...]
 Fue...
 ¡La integración!
 —La fotosíntesis!—
 —El Amor Terrestre—
 De
 Eva
 Superada.

La Eva sedienta de esperanza del inicio ha renacido como "Eva superada", y ya sabe cuál es el sentido de su vida. Eva se define, como el título lo indica, en el amor y la política integrados. La claridad del día fue aumentando, al mismo ritmo que Eva llegaba a la plenitud de la relación amorosa con el Hombre. Estos descubrimientos están expresados en forma impersonal, haciendo uso del polisíndeton. Después de esta primera enumeración, se concluye de forma asindética con tres palabras que corresponden a

tres formas de expresar un mismo desenlace, pero enfocado desde puntos de vista acordes con las imágenes presentadas en los poemas anteriores: la de integración geográfico-humana, o la de la naturaleza en comunicación con la esfera celeste, o la del íntimo diálogo amoroso como forma perfecta de realización humana.

En los dos últimos poemas, IX y X (pp. 36 y 37-38 respectivamente), se termina esta recapitulación-conclusión. El poema noveno, escrito en primera persona, se inicia con un recuerdo de la infancia de Eva, en la etapa en que aún se regía por ideologías convencionales:

Yo venía pequeña
de crinolina y sexo...
Sucia de incienso... De prejuicios agria...
[...]
Inicio de mi luz fueron tus manos...
[...]
¡Ah, sus agricultores dedos cálidos!...
[...]
Genitores del génesis
de mi biblia amorosa
y los gestos sindicales
que me pueblan la boca.
Manos-robles de cristo proletario
con su credo rebelde
de cruces desterradas
¡Eres amén y salve de mi rezo!
Falanges conductoras
de los desposeídos
[...]

Las situaciones evocadas por Eva están expresadas en tiempo pasado y a través de sinécdoques de la parte por el todo. Con los primeros dos versos tenemos la imagen visual de la vestimenta de una niña que obviamente no ha llegado a una maduración sexual; en el tercer verso se reprueban las ideologías religiosa y social que ella seguía entonces sin criterio. Será a través de las manos de Adán, de nuevo la parte por el todo, que ella reciba el amor y con él la clarividencia que le hace sensible al dolor de los desheredados. A manera de herejía, Adán-Hombre-Istmo ha tomado el lugar de Cristo con minúscula, porque no se trata del que pregona la Iglesia

que se identifica con los que tienen el poder, sino del que se ha distinguido por su solidaridad con los oprimidos. Se resalta así el aspecto humano de Cristo. Eva encuentra en su pareja a su dios, de ahí que sus dedos sean quienes dan lugar a su "biblia amorosa".

El poema IX termina escrito en presente, tiempo que se va a continuar usando en el último, donde Eva, ya "definida" por el amor, hace una declaración de su compromiso social y político en la liberación de su patria:

Ahora llevo el Istmo en cada poro
y una página pura
para tatuar historia sin canales.

[...]

Ahora sé que clandestinamente
tenemos que sembrar jazmines rojos
para que el estallar indomable
de su aroma proletario
nos devuelva:
la dignidad... la tierra... los productos...

[...]

Seguiré vertical
—sobre la ausencia—
con tu abecedario:
¡Paloma de macano combatiente,
volando con mis versos
hacia el pueblo!

A través de la anáfora se subraya el presente a partir del cual Eva se identifica plenamente con el Istmo de Panamá, que antes era el Hombre-Istmo, y está dispuesta a luchar con los que buscan la libertad del pueblo oprimido y escribir la nueva historia de un país libre.

De nuevo se pone énfasis en la verticalidad explícita y aludida con las varas de jazmines, pero ahora enrojecidos por la pasión erótico-política. La actitud del yo lírico trasciende el presente; su disposición no tiene límite de tiempo ni de espacio. Ella seguirá firme en su opción de vida, pero tierna como una paloma se trasladará volando a través de su poesía combatiente, tema al que dedico la segunda parte del trabajo.

Hay golpes en la vida, tan fuertes...
¡Yo no sé!

CÉSAR VALLEJO

El conocimiento de la historia de Panamá sensibiliza al lector de muchos textos líricos de Diana Morán para captar mejor la intensidad emotiva expresada en ellos; su poesía tematiza la historia. La definición que Roland Barthes da sobre el historiador como "el hombre que reúne no tanto hechos sino significantes",¹³ puede también aplicarse a la autora de poemas históricos como los de "Soberana presencia de la patria" o "Gaviotas de cruz abierta",¹⁴ donde el discurso poético, como el de la historia, se apoya en "la muerte, a la cual postula, pero que es contradicha por la práctica histórica. Porque hablar de los muertos es al mismo tiempo negar la muerte y casi desafiarla. Por eso se dice que la historia los *resucita*".¹⁵

El llanto y el grito de Diana Morán, movidos por los hechos trágicos sufridos por los panameños el 9 y 10 de enero de 1964, se hacen oír en su poema "Soberana presencia de la patria". El mismo título del poema alude a la leyenda del cartelón que llevaban los seis jóvenes que izarían la bandera panameña. Transcribo el texto del cartel: "Panamá es soberana en la zona del canal".¹⁶

Es imposible en este caso no tomar en cuenta los referentes biográficos del texto, ya que dichos acontecimientos fueron vividos intensamente por la autora que compartía el entusiasmo de sus "queridos muchachos", sacrificados por querer enarbolar su bandera en un plantel de estudios:

Es enero en las calles donde ruedan los gritos,
nueve o diez en la carne, en la súplica radial
de un arroyuelo rojo para soldar los nervios,
es la fecha de un pueblo que encontró su camino [p. 45].

¹³ Véase Roland Barthes, "El discurso de la historia", en *Social Science Information*, VI, 4, 1967, p. 65. Citado por Michel de Certeau en *La escritura de la historia*, trad. de Jorge López Moctezuma, 2a. ed., México, Universidad Iberoamericana-Departamento de Filosofía, 1993, p. 58.

¹⁴ Este poemario mereció el premio "Ricardo Miró" en 1965.

¹⁵ Véase Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶ Véase *Panamá, dependencia y liberación*, selección prólogo, y notas de Ricaurte Soler, 2a. ed., Centroamérica, EDUCA, 1976, p. 203.

En una sola tirada de 133 versos el hablante lírico desahoga su dolor y su furia por lo sucedido; emite un largo, ininterrumpido e intenso poema para denunciar ante el mundo los abusos cometidos contra su patria:

Escuchen lo que digo,
 con una brasa de odio
 en el pájaro dulce que habitaba en mi seno,
 aunque la barba de Walt Whitman hable
 de familias de hierba y moral manzanera.
 La Patria se fue, como siempre se ha ido,
 con su camisa blanca
 y la corbata azul de adolescencia,
 con el civismo juvenil de su paso
 y el fértil batallón de sus arterias
 a enarbolar el vuelo allí donde cortaron
 las alas tricolor de sus emblemas [p. 45].

El hablante lírico hace explícito su estado de ánimo y su intención de gritar lo sucedido para hacerse escuchar. Le duele la contradicción profunda existente entre la poesía de Walt Whitman, que canta a la democracia y a la fraternidad universal en sus *Hojas de hierba*, y la realidad de la conducta norteamericana cuya política estriba en el continuo abuso de los pequeños países latinoamericanos, haciendo alarde de su poder económico y militar. Este poema épico-lírico va a dar cuenta de los hechos: un grupo de jóvenes, de ambos sexos, representados sinecdóquica y simbólicamente por la blancura de sus camisas y el azul de sus corbatas, quiere manifestar públicamente la soberanía de Panamá izando su bandera en el asta de la escuela de Balboa situada en la zona del canal; intentando que se cumpla de ese modo el acuerdo hecho en enero de 1963 entre los Estados Unidos y Panamá:

por medio del cual la bandera panameña sería enarbolada conjuntamente con la norteamericana en todos los lugares de la zona del canal en que ésta es izada por las autoridades civiles. [...] Fue, precisamente, la resistencia por parte de la policía y de residentes de la zona del canal a dar cumplimiento a este acuerdo, la causa inmediata que desató la agresión de los días 9, 10 y 11 del pasado mes de enero.¹⁷

¹⁷ *Ibid.*, p. 198.

El grupo de jóvenes representados por sinécdoques, a su vez es sinécdoque de la bandera panameña cuyos colores son: azul, blanco y rojo, que corresponden a los colores de las corbatas, de las camisas y de la sangre que pasa por las arterias de los muchachos. La bandera a su vez representa a la patria panameña. La acción de los adolescentes obedece una vez más a la vieja lucha de los panameños por manifestar la soberanía de su patria:

Escuchen lo que digo,
con la capilla ardiente del rencor más viejo:
Mi Patria, cántaro de amor en otro idioma,
que ofrece su agua buena al peregrino,
ha arrastrado sesenta calendarios
sin derecho a la fruta, al árbol de su huerto,
sagrada en la bondad de su cintura.
En cada sitio de mi cuerpo hay un dolor de
siempre vivas
para contar al mundo la parábola del bueno vecino
que aplastó la luz recién nacida [p. 45].

El yo lírico hace un segundo llamado para que escuchen su denuncia contra el país que trató de aniquilar a Panamá desde que éste empezó a definir su identidad; la luz vista por el recién nacido toma el lugar de éste en el poema. Aunque en 1821 logra la independencia de España, en realidad Panamá nunca ha podido ejercer su autonomía.¹⁸

¹⁸ Conviene hacer algunas referencias al proceso de liberación vivido por el istmo panameño, que consigue independizarse de España en 1921, como la mayoría de los países latinoamericanos, pero se anexa a la Gran Colombia de la que después de varios intentos separatistas logra su objetivo el 3 de noviembre de 1903, con la ayuda de los Estados Unidos. Sin embargo, el día 18 del mismo mes se firma el Tratado Hay-Bunau Varilla entre los Estados Unidos y Panamá. En el nombre del convenio se incluyen los apellidos del representante yanqui y del francés, respectivamente; el último traspasó a los Estados Unidos las acciones que le correspondían a su país con el fin de que se concluyesen las obras del canal. A este mismo personaje hará alusión más adelante el poema. Dicho tratado le da derechos a los estadounidenses que serán perjudiciales para Panamá, pues con él obtienen una franja de tierra para la construcción del canal, que gobernarán a su arbitrio. Al respecto señalan Rodrigo Espino y Raúl Martínez en su libro sobre Panamá:

Se puede decir que los panameños pagaron cara su separación de Colombia, pues finalmente cayeron bajo el dominio de una potencia, lo que habían intentado evitar

En 1964 han transcurrido sesenta años de la independencia de Panamá. Sin embargo, durante todo ese tiempo había permanecido sin gozar plenamente de su tierra, representada sinécdoquicamente por la fruta y el árbol de su huerto. Esto causa un dolor permanente en el hablante lírico, que siempre está dispuesto a la denuncia. Han sido continuos los obstáculos que han impedido a Panamá ejercer su libertad.

Hay en la cita anterior un tono de ironía cuando el yo lírico habla de "la parábola del bueno vecino", con lo que alude, imitando el habla en español de los yanquis, a la famosa "política del buen vecino" que difundió Eisenhower. Encontraremos también en el poema la burla del yo lírico dirigida a los Estados Unidos de América, con el propósito de subrayar la incongruencia entre lo que anuncia que va a realizar y lo que en realidad lleva a cabo.

Transcribo otros versos en los que alternan el dolor y la ironía:

¿Quién reclama la sílaba final de un corderito
para ensayar un apretón de manos
aquí, donde quedó sin gasa el hospital
para cubrir la fuga de amapolas?
Quién, quién se atreve a rezar:
Tío Sam, Santa Claus, Cuerpo de Paz
—Arca de las Alianzas, Consuelo del Afligido—
el corazón agujereado
cicatriz con verdes papelillos [p. 46].

Las referencias a Panamá se hacen a través de metáforas como la del "corderito" a punto de expirar que recuerda al Cordero cristiano que simboliza a Jesucristo convertido en víctima de sacrificio. La fuga de amapolas corresponde a una metáfora visual de las heridas mortales de los adolescentes, que no fueron atendidos adecuadamente porque los Estados Unidos, violando los conve-

durante todo el siglo XIX, pero lograron, finalmente, definir su nacionalidad y estructurar un Estado con alcance nacional, lesionado en su soberanía por la presencia permanente de los norteamericanos en la Zona del Canal, de conformidad con el tratado Hay-Bunau Varilla.

Véase Rodrigo Espino y Raúl Martínez, *América Latina, una historia breve. Panamá*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Universidad de Guadalajara/ Alianza Editorial Mexicana, 1988, p. 94.

nios, ante el conflicto de enero de 1964, cerraron la Carretera Transístmica, lo cual impidió el envío de los plasmas sanguíneos y la asistencia médica que requerían los heridos de la ciudad de Colón.¹⁹ Sin embargo los poderosos creen que con sus dólares, "verdes papelillos", pueden aliviar sus crímenes.

Las referencias a los Estados Unidos están cargadas de coraje, odio y rencor expresado a través de la ironía. Se pone en duda que alguien quiera encomendarse al "poderoso" rezando una letanía desmitificadora al modo de las dedicadas a la Virgen María, pero formada con la enumeración de símbolos que representan al país invasor. Se mezcla en ellos lo político y lo religioso para denunciar los acuerdos que hubo entre los invasores de Panamá y los representantes de la Iglesia católica. "Arca de las Alianzas", por ejemplo, tiene un referente religioso, pero al mismo tiempo en forma irónica alude a la aparente preocupación de los Estados Unidos por los demás países, que pregona con operaciones como la conocida Alianza para el Progreso.

A través de las diferentes agresiones sufridas, ya es difícil volver a actitudes ingenuas. Dice el yo lírico:

Ese disfraz de oveja, hermano lobo,²⁰
ya no engaña el candor de las violetas.
Ahora ¿cómo bautizarás esta maniobra?
¿Juegos de patos?
¿Operación amiga en Canal Zone?
¿Pildoritas Johnson para el subdesarrollo? [p. 46].

En estos últimos versos pregunta la voz poética a los Estados Unidos cómo disfrazarán su reciente agresión a Panamá. A partir de nombres con los cuales los Estados Unidos identifican sus operaciones militares en "favor" de los países que invaden, el yo

¹⁹ Véase *Panamá, defensa y liberación*, p. 211.

²⁰ La denuncia de los Estados Unidos como el lobo disfrazado que hace referencia al cuento de *Caperucita*, lo encontramos también en el último poema de *Gaviotas de cruz abierta*, titulado "La patria de los niños"; cito la última estrofa:

El lobo se llama dólar,
el lobo mató la paz,
el lobo niños del mundo
lleva barbas de Tío Sam [p. 92].

lórico crea nuevos nombres que irónicamente confirman la actitud abusiva del enemigo: el primero sugiere un juego de feria en el que los patos-jóvenes panameños están a merced del tirador. El segundo se burla de sus aparentemente buenas intenciones de ayudar a los hermanos menores. Y el tercero recuerda un comercial que se transmitía por la radio y anunciaba calmantes para los nervios; decía algo así como: “no se enoje, tome pildoritas Carter”. Como en este caso era Johnson el presidente, es él quien dará nombre a la operación, que no será para contrarrestar los nervios sino el subdesarrollo, pues, desde el punto de vista de los Estados Unidos, un país tan pequeño como Panamá no tiene la capacidad de vivir sin los últimos adelantos tecnológicos.

Tres veces encontramos el verso “Yo tengo que gritar”, que revela el compromiso de denuncia que la voz lírica se ha impuesto:

Yo tengo que gritar,
—Oh, prendida garganta de mis muertos
con su polen de incendio—
yo tengo que gritar,
en los cuatro puntos de la rosa del aire
donde soltó la UPI sus vampiros

[...]

¡Malditos de ayer! ¡Asesinos de hoy!
¡Herodes de siempre!
Los huesitos de Chapultepec...
Los huesitos de Atitlán...
Los huesitos de Hiroshima...
La carne, los huesitos de mi patria
molidos con repique de metralla

[...]

Yo tengo que gritar:
mis muertos son vivas sembraduras,
ataúdes que nutren la esperanza
con el ritmo ascendente de la lucha [p. 47].

Ella toma la voz de sus muertos y grita a los cuatro vientos cómo sucedieron las cosas, ya que la United Press International difundió su versión de los hechos por todo el mundo.

No es nueva para el yo lírico la actitud agresiva de los Estados Unidos, su maldad es comparable a la de Herodes, que por su insaciable deseo de poder fue causante de la muerte de los “santos

inocentes". La maldad que ha prodigado este nuevo Herodes se puede enumerar como lo hace el yo lírico, recordando la muerte de los niños héroes de 1847 en la invasión a México, las repetidas intervenciones que ha sufrido Guatemala, y la tragedia producida por la bomba atómica en Hiroshima.

El yo lírico se siente obligado a gritar, porque las muertes recientes motivarán a los demás panameños en su lucha por la libertad.

En los versos que transcribo a continuación se rinde homenaje a los caídos en la lucha:²¹

En las cuencas de Rosa revientan las espigas,
 en la espalda de Ascanio se arman las legiones,
 los fémures de Alberto, Teófilo y Rogelio,
 son astas invencibles otra vez en el muro.
 Los ojos de Ricardo, los labios de Rodolfo,
 las células de Víctor, los dedos de Carlos,
 las piernas mordidas, sus núcleos morados,
 sustancias nacionales, patrimonio se han vuelto.
 La sangre de los hombres es historia viviente
 savia que de la muerte se incorpora
 soberana presencia de la patria [pp. 47-48].

El hecho de que los nombres no estén acompañados del apellido permite que tengan doble función: una simbólica, porque representan a cualquiera de los mártires; y otra histórica, ya que algunos están registrados en la historia de Panamá; es el caso del estudiante

²¹ Diana Morán también inmortaliza a los mártires del 9 y 10 de enero en *Gaviotas de cruz abierta*, donde señala entre paréntesis el nombre y apellido de la persona a la que se refiere. Cito a continuación unos versos del poema V titulado "Rosa condecorada por un alumbramiento de saloma. (A la mártir Rosa Elena Landecho)", que quizá sea la misma Rosa del poema de "Soberana presencia...":

Un cuervo del norte frío
 pico de lumbre bajó...
 Rosa morena en navío,
 tu corola deshojó
 [...]
 Vuelve la niña al naranjo
 con sus pestañas de azahar,
 la patria va salomando:
 Rosa emblema nacional [p. 64].

de veinte años, Ascanio Arosemena, quien fue el primero en caer por un balazo calibre 38 especial que le atravesó el pulmón derecho y la aorta;²² de ahí que diga el poema que de la espalda de Ascanio se arman las legiones.

Las sinécdoques utilizadas ponen énfasis en lo sangriento del ataque y en la función especial que desempeñó cada uno de los miembros del grupo.

No obstante el dolor de la muerte, el poema termina con la afirmación esperanzadora de que todo el esfuerzo que han realizado sus hermanos de sangre va a fructificar, porque los que aún velan no descansarán sino hasta lograrlo.²³ Cito los últimos versos del poema:

Del hijo acribillado retoñan muchos hijos,
del obrero en el polvo mil obreros regresan,
del semen inmolado toda cuna germina

[...]

Hasta el último niño en presagio de mieles
ofrendará su palpito de auroras
por la libre heredad de sus estrellas
¡hoy, mañana y siempre! [p. 48].

Jorge Turner, en el prólogo "Diana aguerrida", al referirse al poema "Soberana presencia de la patria", señala que:

En virtud de este poema, construido con una fuerza verbal incomparable, el periódico *Unidad*, de Panamá, llamó a Diana Morán "la poetisa del 9 de enero" (p. 16).

Considero que "Eva definida" se distingue por la belleza de las imágenes y el optimismo de la protagonista. En este primer poema largo publicado por Diana Morán se encuentran elementos que va

²² Véase *Panamá, dependencia y liberación*, p. 205.

²³ Este final esperanzador me recuerda los últimos versos del poema de Efraín Huerta "Elegía y esperanza", motivado por la actitud asesina de los nazis. De Efraín Huerta, *Poesía completa*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1988, pp. 72-73, cito los últimos tres versos del poema mencionado:

allí, sobre esa tierra de tortura y cenizas,
volvió a la luz el canto y la esperanza fue
como una luminosa profecía estelar.

a reiterar en su poesía posterior, como las metáforas en que se hermanan elementos político-eróticos. Sirvan de ejemplo los versos siguientes que hablan de la Eva ya definida:

Y...
encontraron
la ruta,
los pasos perdidos,
en
la casta armonía
de patria
y beso [p. 35].

Eva, después de su renacimiento, logra ver claro el objeto de su vida como mujer a través del amor al Hombre, que implica a Adán como individuo y como símbolo del ser humano. Eva expresa libremente sus sentimientos y toma parte activa en la realización de sus deseos político-eróticos.

Llama la atención ver en el poema Eva y Adán cómo, indistintamente, son símbolos de la tierra y de la patria, y cómo Eva asume discursivamente su destino.

En general, el poemario está permeado de esperanza y, por consiguiente, de alegría ante la posibilidad de crear un mundo en el que impere el amor.

En el poema "Soberana presencia de la patria", no obstante que está motivado por el dolor que el yo lírico siente a causa de la muerte de los mártires del 9 y 10 de enero de 1964, encontramos una actitud tierna y cariñosa por ello, equiparable al odio que expresa por sus asesinos. Desde una perspectiva de una mujer,²⁴ se expresa en el poema el dolor vivido por los panameños que no han hecho posible el ejercicio de su soberanía.

Este poema de Diana Morán, a pesar de que fue escrito en 1964 para una situación particular de Panamá, sigue teniendo vigencia porque expresa el sentir de los países latinoamericanos que siguen sufriendo hasta la fecha las intervenciones militares extranjeras que lesionan la soberanía de los pueblos.

²⁴ Como ejemplo de una visión equivalente, podemos mencionar a Jaime Sabines, quien canta a los mártires mexicanos del 68 en su poemario "Tlatelolco 68", del capítulo "Testimonios", del libro *Mal tiempo*, en *Nuevo recuento de poemas*, 3a. ed. aum., 4a. reimp., México, Joaquín Mortiz, 1994, pp. 260-264.

Óscar Collazos, que se refiere a escritores como Diana Morán, comprometidos social y políticamente para luchar contra la opresión, dice:

[En esos autores] la referencia intelectual o el instrumento cultural se vuelven hacia una realidad, sin llegar a dejarla en su desnudez absoluta, siempre exponiéndola como subtexto, mitificándola en el hecho poético.²⁵

La poetisa panameña siempre tiene como referente a su patria: su geografía, sus habitantes, sus limitaciones, etc., pero la convierte en material poético que le permite manifestar sus experiencias vitales en forma artística.

Ya exiliada en México, el 6 de enero de 1987, veintitrés años después de haber escrito "Soberana presencia de la patria", Diana Morán sufrió un derrame cerebral del que no se recuperó jamás, pero que, como ella quería, volvió a "la lengua de la llama primera" que la trajo. Sin embargo, nos queda parte de su vida grabada amorosamente en su poesía. Para terminar cito algunos versos del poema "Cuando muera...":

Quando
digan hasta luego
las luciérnagas finales
que me verdilumbran,
devuélvanme a la lengua
de la llama primera que me trajo
y allí
junto a las aguas
que los barcos dividen
lanza este polen
a la boca del aire [p. 159].

²⁵ Véase Óscar Collazos, *ibid.*, p. 13.

Luisa Valenzuela: “Donde pongo la palabra pongo el cuerpo”

ANA ROSA DOMENELLA

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

*A Piñe Rozenel,
mi más cercano lector de novelas*

MEMPO GIARDINELLI ESCRIBÍA, a comienzos de los noventa, que hablar de la literatura argentina era referirse a su lucha por la libertad, porque a pesar del regreso a la democracia, a finales de 1983, Argentina continúa siendo una sociedad autoritaria. También asegura que el papel protagónico en los últimos años lo han tenido las mujeres; la irrupción de escritoras que “están produciendo los más novedosos, verdaderos y originales cambios temáticos, de puntos de vista y técnicas narrativas”.¹

Con el marco referencial de la búsqueda de “los restos del naufragio” tras los años de dictadura militar y la irrupción de la escritura femenina, es que el nombre de Luisa Valenzuela se torna imprescindible. Nacida en Buenos Aires en 1938, ha publicado una docena de libros, desde *Hay que sonreír* (1966) hasta *Simetrías* (1993),² en Argentina, México, los Estados Unidos y España, tanto en editoriales uni-

¹ Mempo Giardinelli, “Cambios: libertad y cultura”, *El Búho*, suplemento cultural de *Excelsior*, 20 de enero de 1991, p. 1.

² Las obras de Luisa Valenzuela publicadas hasta la fecha son: *Hay que sonreír*, Buenos Aires, Americalee, 1966; *Los heréticos*, Buenos Aires, Paidós, 1967; *El gato eficaz*, México, Joaquín Mortiz, 1972; *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975; *Como en la guerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977; *Libro que no muere*, México, UNAM, 1980; *Cambio de armas*, Hannover, Ediciones del Norte, 1982; *Donde viven las águilas*, Buenos Aires, Celtia, 1983; *Cola de lagartija*, Buenos Aires, Bruguera, 1986; *Novela negra con argentinos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1990, y la edición que consultamos para

versitarias como con sellos de amplia circulación comercial. Su obra se estudia en círculos académicos latinoamericanos (Argentina, Colombia, Brasil) y de los Estados Unidos y Canadá.

En 1990 se publica la novela que nos interesa analizar en este recuento de "pesares y alegrías" en escritoras latinoamericanas. Se trata de *Novela negra con argentinos*, editada el mismo año por Ediciones del Norte en Hannover, en los Estados Unidos, y por Plaza & Janés de Barcelona.

Valenzuela es una escritora reconocida y leída más allá de las fronteras de su país, que ha recibido una especial atención por parte de estudiosas de la literatura que analizan su obra desde una perspectiva de "género" y aplican los aportes de la crítica literaria feminista, ya que sus textos se prestan para este tipo de lecturas.³ En esta línea Nelly Martínez, autora de un libro titulado *El silencio que habla: aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, afirma que existe en su narrativa una invitación a los lectores y lectoras a abandonar la actitud pasiva y asumir el de "escritoras de nuestros propios textos e, indirectamente, del vasto texto del mundo".⁴

La propia Valenzuela apuntó en esa "novela, diario o testimonio" que es *El gato eficaz*: "Quiero seguir viviendo para ayudar al hombre a mi manera... Al hombre he dicho, la mujer es irredimible" y añade: "le voy a destrozarlo para ayudarlo, disolver en partículas de ayuda".⁵ A semejante afirmación, su amiga mexicana

este trabajo de Ediciones del Norte, Hannover, también de 1990; *Realidad nacional desde la cama*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990; *Simetrías*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993. Además, ha publicado artículos y existen traducciones de gran parte de sus libros.

³ Entre las críticas latinoamericanas que se han ocupado de su obra puede citarse a: Helena Araújo, en *La Scherezada criolla*, Bogotá, Universidad de Colombia, 1989; Esther Gimbernat González, en *Aventuras del desacuerdo. Novelistas argentinas de los 80*, Buenos Aires, Danilo Alberto Vergara, 1992; Eliane T. A. Campello, en *Rompendo o silêncio. Gênero e literatura na América Latina*, Río Grande do Sul, Ed. da Universidade, 1995, y Z. Nelly Martínez, *El silencio que habla: aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, Buenos Aires, Corregidor, 1994. Y entre las principales críticas que se han ocupado de su obra en los Estados Unidos: Debra Castillo, en *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca, Nueva York, Cornell, 1992; Sharon Magnarelli, *Reflections/Refractions. Reading Luisa Valenzuela*, Nueva York, Peter Lang, 1988, y Juanamaría Cordones-Cook, *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*, Nueva York, Peter Lang, 1991, entre otras.

⁴ Z. Nelly Martínez, *op. cit. (supra)*, pp. 197-198.

⁵ Luisa Valenzuela, *El gato eficaz*, ed. cit., p. 18.

Margo Glantz responde que la propia escritura de Valenzuela la contradice y que esa voz que se busca "es una voz femenina, perpleja y autista, sumida en el delirio de una corporeidad incomprendida, innombrada, es una voz que trata de dar nombre a la mirada que ha sido impuesta por el otro, por el padre..."⁶

Desde otra perspectiva, escritores de la llamada "nueva novela latinoamericana" han aconsejado la lectura de su obra. Julio Cortázar escribió, según lo proclama una contraportada editorial:

Leerla es tocar de lleno en nuestra realidad, allí donde el plural sobrepasa las limitaciones del pasado; leerla es participar en una búsqueda de identidad latinoamericana que contiene por adelantado su enriquecimiento. Los libros de Luisa Valenzuela son nuestro presente pero contienen mucho de nuestro futuro; hay verdadero sol, verdadero amor, verdadera libertad en cada una de sus páginas.⁷

Por su parte Carlos Fuentes, desde el mismo espacio, asegura:

Luisa Valenzuela es la heredera de la literatura latinoamericana. Usa una corona opulenta y barroca pero tiene los pies desnudos.

Para tratar de esbozar algunas líneas biográficas pertinentes a nuestro estudio cedo la palabra a la propia autora:

Porque me crié en una casa repleta de escritores y eso no era para mí, no señora, gracias.

Fernando Alegría ahora define aquel momento y lugar como el Bloomsbury porteño y no es una definición tan desatinada como parece. En nuestra casa del barrio de Belgrano, una esquina blanca, colonial, de rejas de fierro forjado y arcada, los habitués se llamaban Borges, Sábato, Mallea.

Mi madre, la escritora Luisa Mercedes Levinson, era el ser más sociable del mundo cuando no estaba en la cama, escribiendo.⁸

Y a pesar de "eso no era para mí... gracias", se inicia en la escritura, a través del periodismo, desde los diecisiete años.

⁶ Cit. por Esther Gimbernat González en el estudio sobre "Cambio de armas", incluido en *Aventuras del desacuerdo. Novelistas argentinas de los 80*, p. 78.

⁷ En la cuarta de forros de la edición de Brujerna de *Cola de lagartija*, 1a. ed., Buenos Aires, 1993.

⁸ Luisa Valenzuela, "Escribir con el cuerpo", en *Alba de América*, revista del Instituto de Literatura y Cultura Hispánica, Wensmister, California, núm. 20-21, vol. II, pp. 35-40.

La presencia de la madre en su obra tiene mayor importancia de lo que la crítica registra y, posiblemente, de lo que la autora reconoce, aunque en varias ocasiones se refiere a ella. Luisa Mercedes Levinson comenzó a publicar en los años cincuenta, primero en Argentina, donde es nombrada Mujer del Año en las Letras, en 1968, y más tarde en Europa —España, Francia, Suecia, Italia— hasta recibir las Palmas Académicas francesas en 1982 y el Diploma al Mérito de la Fundación Konex de Novela en 1984.⁹

El ambiente literario familiar donde acudían escritores fundamentales de la literatura argentina señala la obligada referencia al barrio y grupo intelectual inglés en torno al nombre de otra escritora, Virginia Woolf, vinculada con la cultura argentina a través de la temprana traducción de su obra por parte de la revista *Sur* y su relación con Victoria Ocampo.

En los recuerdos de Luisa, su madre, cuando no estaba inmersa en una intensa vida social, viajaba o permanecía en la cama, escribiendo. Quizá por esa razón tanto los viajes como la cama y la escritura son constantes en la obra de Luisa Valenzuela. Hay, por ejemplo, un personaje que se enamora de una cama blanca de nylon en *El gato eficaz*, y diversos momentos en su obra donde la cama es centro de rituales eróticos o refugio ante las acometidas de la realidad, como le ocurre a la protagonista de *Realidad nacional desde la cama*, desde donde contempla, en delirante narración, el levantamiento de los llamados "caras pintadas" en la Argentina ya de regreso a la vida constitucional, aunque ni el nombre del grupo ni del país aparezcan en el texto.

Los personajes femeninos de Luisa Valenzuela por lo general escriben, aunque no siempre sean escritoras, como un anclaje en el mundo, como terapia, como resistencia o como experimentación vital y estética. "Escribir, escribir y escribir sin ton ni son es ejercicio de ablande" se lee en *Libro que no muerde*, aunque el consejo se complementa con un juego léxico: "En cambio el psicoanálisis, el psicoanálisis es ejercicio de hablante".¹⁰

En *Simetrías*, la coordinadora de un taller universitario de escri-

⁹ Lily Sosa de Newton, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, 3a. ed., Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, s.v.

¹⁰ Luisa Valenzuela, *Libro que no muerde*, México, UNAM (Texto de Humanidades, núm. 18), 1980, p. 163.

tura comienza un texto así: "Tengo que escribir la historia (y habla del cuento) de mi alumna que fue apuñalada". Y luego a la víctima la insta a combatir su apatía: "Escribí el miedo [...] Escríbelo todo..."¹¹

En distintas épocas Valenzuela ha recibido becas para escritores otorgadas por fundaciones como la Fullbright (1979) y la Guggenheim (1982). Incluso la novela que nos ocupa y en cuya elaboración empleó cinco años, se inició con el apoyo de la beca de la Fundación Guggenheim, según consta en el agradecimiento inicial.

En su texto titulado "Escribir con el cuerpo" asegura: "Escribo para develarme un mínimo misterio, porque quiero entender un poquito, en lo posible. Y estoy dispuesta a poner mi cuerpo en juego por esa mínima chispa de conocimiento".¹²

En lo que se refiere a sus constantes viajes, la autora los atribuye a su necesidad de "tocar el mundo con las manos", aunque reconoce que, como Salgari, hubiese podido intentarlo sin salir de su habitación. "No lo atendí. Viajé, sigo viajando y a veces pienso que en esos desplazamientos voy dejando piezas importantes de mi mecanismo interno." En otra entrevista afirma que ha escrito mucho fuera de Argentina y luego comenta que en Francia escribió su primera novela, *Hay que sonreír*; en Barcelona, *Como la guerra. El gato eficaz* lo escribió con la experiencia de Nueva York, y *Cola de lagartija*, en México. "El viaje me sacude tanto que sale un texto",¹³ afirma.

Ante sus lamentaciones por viajar mucho y escribir poco el escritor argentino Rodolfo Walsh le decía: "De tus viajes también está hecha tu literatura". Sobre este tema es posible trazar un meandro y recordar que el viaje, o los viajes, suelen ser la estructura básica de las novelas desde la *Odisea*, si se permite el anacronismo de género. En la Argentina se ha estudiado a los escritores viajeros. David Viñas ha realizado un acucioso análisis que va desde "el expatriado de 1840", durante la dictadura rosista, "del

¹¹ Luisa Valenzuela, "El zurcidor invisible", en *Simetrías*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993, pp. 27-33.

¹² Luisa Valenzuela, en "Escribir con el cuerpo", art. cit., p. 40.

¹³ Luisa Valenzuela, entrevista con Monserrat Ordóñez, "Máscaras de espejos, un juego especular", *Revista Iberoamericana*, número especial (132-133) dedicado a las escritoras de América hispánica, julio-diciembre de 1985.

excéntrico de 1880 hasta llegar al raro de 1900".¹⁴ Más tarde surgen viajes "consagratorios" y otros "estéticos", y quienes viajan para escapar de la ola inmigratoria que invade Buenos Aires. Para Mujica Lainez, otro escritor de la oligarquía, llegar a París es "como nacer de nuevo para un argentino". Escritoras como Victoria Ocampo, analizada por Nora Pasternac, realizan múltiples viajes, familiares y "estéticos". Más cercano a nosotros, Julio Cortázar parte de Buenos Aires en la época del primer gobierno peronista y se instala en París, donde trabaja y escribe hasta su muerte, en 1984. El autor de *Rayuela* afirmaba: "París es nuestro límite de liberación", pero desde allí viajará a la Cuba y a la Nicaragua revolucionarias.

Aunque la primera emigración de intelectuales de la posguerra se da con el golpe militar de 1966, el exilio de escritores argentinos se acrecienta durante el terrorismo de estado que caracterizó al gobierno de Isabel Martínez, segunda esposa de Perón, y en los años en que se sucedieron los gobiernos militares *de facto*, de 1976 a 1983. El exilio argentino, como el de otros países sudamericanos, se dirige a Europa, pero también a países latinoamericanos y a los Estados Unidos.

No todos son forzados a salir porque su vida corre graves riesgos o para conservar su libertad. Muchos intelectuales se autoexilian. Luisa Valenzuela, por su parte, reside en México durante varios años y en Nueva York entre 1979 y 1989, vinculada siempre al ámbito intelectual y al trabajo académico.

Para concluir esta pequeña referencia a los viajes y a la literatura podría añadirse a la tipología de Viñas el rubro de los becarios de fundaciones extranjeras, o los que Ibargüengoitia llamó "braceros intelectuales", refiriéndose a los escritores que dictan cursos en universidades de los Estados Unidos.

En el caso de *Novela negra con argentinos*, los protagonistas, Roberta Aguilar y Agustín Palant, son escritores argentinos que residen en Nueva York, becados, pero marcados por el exilio y la referencia constante a la dictadura militar de su país.

¹⁴ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974.

Cada día me complico más la vida con estudios profundos: Doctorado en sombras con tesis de Asesinos.

LUISA VALENZUELA, *El gato eficaz*

Novela negra con argentinos se adscribe, desde su título, a un subgénero narrativo que comienza en los Estados Unidos en la segunda década de este siglo: el género negro, heredero popular y violento de la aristocratizante novela policiaca de enigma o crucigrama. A diferencia de éste, según la crítica Juanamaría Cordones-Cook, el género negro "no restaura el orden de los discursos ideológicos dominantes, sino que, con fuertes dosis de violencia, escenas eróticas y crueldad, apunta a desnudar la otra cara, que por oculta no deja de existir".¹⁵

Junto a la citada indicación clasificatoria se añade, en la oración paratextual que sirve de título, el origen nacional de los protagonistas, el cual coincide con el de la propia autora. Es curiosa la preposición escogida, *con*, pues sugiere un encuadre o envase preexistente que puede ser llenado con diferentes tipos de personajes y, en esta ocasión, se trata de argentinos, aunque los acontecimientos se desarrollen, de acuerdo con el origen urbano y cosmopolita del género, en Nueva York. La pregunta obligada es por qué escoge Valenzuela este modelo literario que permanece, tanto en su versión clásica como en la contemporánea, "al costado de la literatura universal" asumiéndose—como afirma su cultor y estudioso, Mempo Giardinelli— como "literatura de evasión".¹⁶ Pueden arriesgarse algunas respuestas; por ejemplo, el género negro corresponde a una tradición literaria cuya pretensión es "explicar sobre la marcha a una sociedad". Esa tarea la emprende el personaje escritor respecto a su ciudad y país dejados atrás, pero emergentes del "olvido de la memoria" (como se dice en la novela) por múltiples indicios. Por otra parte, la autora ha experimentado, a lo largo de su carrera, con diversos modelos de escritura, siempre con afán desmitificador y exploratorio. Al respecto Cordones-Cook

¹⁵ Juanamaría Cordones-Cook, "La práctica textual/sexual de Luisa Valenzuela en *Novela negra con argentinos*", *Letras Femeninas*, Asociación de Literatura Femenina Hispánica, vol. XXI, núms. 1-2, 1995, pp. 37-46.

¹⁶ Mempo Giardinelli, *El género negro*, t. I, México, Universidad Autónoma Metropolitana (Col. Molinos de Viento), 1984, p. 24.

afirma en el citado artículo: "Valenzuela deconstruye el estereotipo sexista del detective. (...) Este papel va a ser adoptado por una mujer sexualmente liberada, Roberta, una intelectual competente, muy activa y con iniciativa propia". Este cambio de género sexual es uno de los hilos conductores de la trama, como veremos con mayor detenimiento.

Además, en la novela negra, la ciudad y, en particular, los bajos fondos y la violencia son estructurantes; también lo son las formas autoritarias del ejercicio del poder que el texto aborda como entramado de las acciones narradas. La novela cuestiona diversos postulados del patriarcado o de lo que Derrida designa como "logofalocentrismo".

Luisa Valenzuela, en un artículo sugerentemente titulado "Mis brujas favoritas", afirmaba que se proponía rescatar "las posibilidades de ese lenguaje hémblico (por oposición y no por desvalorización ante el llamado lenguaje viril)".¹⁷ También reconoce que aunque el lenguaje se origina en el inconsciente humano, "esa convención de neutralidad identificada por Freud" deberá atravesar "el filtro del consciente contaminado de hormonas sexuales" y es allí donde "las connotaciones y asociaciones y las digresiones y las entonaciones coloran las palabras y pueden llegar a cambiarlas de carga".¹⁸ La protagonista de la novela, Roberta Aguilar, recomienda a su amigo y colega Agustín Palant "escribir con el cuerpo", o sea involucrarse más allá de una actividad intelectual o estética y por lo tanto cuando éste reconstruye de modo obsesivo el crimen, dice, desde la óptica de la narradora:

Recordar las cosas insensatas que dice Roberta, su absurda teoría de escribir con el cuerpo. Lo que uno escribe con el cuerpo, ¿querrá borrarlo con el cuerpo de otros, asesinando? A él con el cuerpo le salió una novelita barata, un atroz episodio, mala letra, borrones de sangre y ya no se puede —no se podrá jamás— dar vuelta a la página.¹⁹

Luego acude en busca de ayuda y refugio al departamento de

¹⁷ Luisa Valenzuela, "Mis brujas favoritas", en Gabriela Mora y K. van Hooft (eds.), *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Ypsilanti, Bilingual Press, pp. 89-95.

¹⁸ Luisa Valenzuela, "Mis brujas favoritas", art. cit., p. 89.

¹⁹ Luisa Valenzuela, *Novela negra con argentinos*, Hannover, Ediciones del Norte, 1990, p. 35. Las siguientes citas sólo llevarán el número de página entre paréntesis y corresponderán a esta edición.

Roberta tratando, en el trayecto, de recuperar su imagen borrada, "como un talismán". La mujer lo había esperado largo tiempo por amor, pero lo recupera tan sólo cuando él necesita un escondite y una figura materna que lo proteja.

El enigma que abre la novela no es quién cometió el crimen sino las causas que llevan a un escritor argentino a dispararle un tiro en la cabeza a la actriz Edwina Irving, con una pistola calibre 38 recién adquirida, al acompañarla a su departamento después de asistir a una función de teatro del *off off Broadway*. Agustín Palant no conocía a la víctima con anterioridad, y a la puesta en escena de la obra llegó con una entrada regalada por un desconocido durante su vagabundeo solitario por el *Upper West Side* de Nueva York. El largo proceso de indagación y búsqueda, acompañado por su amiga y amante ocasional, Roberta Aguilar, tiene más puntos en común con las novelas de introspección contemporáneas que con las detectivescas, teniendo detrás, como gran telón que pretende estar oscurecido pero no puede olvidarse, la dictadura militar y el terrorismo de Estado que dominó Buenos Aires y otras ciudades argentinas desde mediados de los años setenta hasta 1983.

Aunque los protagonistas provienen de un mismo "paisito" del sur, la misma "concha acústica" que les permite dialogar en un lenguaje si no común al menos compartido, la permanencia de la escritora en "la ciudad más peligrosa del mundo" (como le han advertido en Buenos Aires), o "la capital de la inmundicia" como los protagonistas pueden percibirla, o la ciudad "que a cada instante se transformaba en otra", es de varios años y para ella no son tan cercanas las desapariciones y los asesinatos de la que luego es llamada "guerra sucia". La pareja formada por "chica compulsiva y muchacho razonador", como afirma burlonamente la protagonista, comparte la praxis, pero también la obsesión por la escritura, la cual puede ser fuente tanto de pesares (dolor para Palant) como de alegrías (cabalgar su propia energía para Roberta).

En el inicio de la historia, un sábado por la tarde en que Roberta espera inútilmente la llamada o visita de Agustín, en una actitud que la vincula con otros personajes de Valenzuela, como la Amanda de "Ceremonias de rechazo",²⁰ ella está decidida a reanudar la

²⁰ Luisa Valenzuela, "Ceremonias de rechazo", en *Cambio de armas*, México, Martín Casillas, 1983, pp. 85-102. Los otros relatos que conforman el volumen son: "Cuarta versión", "La palabra asesino", "De noche soy tu caballo" y el que le da título al libro.

escritura de su nueva novela porque ha perdido el hilo de la historia desde que conoció a Agustín meses atrás, el ambiguo y escurridizo colega que se mete en su vida “para desbaratarle el argumento”.

En una analepsis Roberta reconstruye el encuentro en un congreso de escritores latinoamericanos de los cuales se asegura Nueva York es adicta. En ese primer acercamiento hubo escarceos y juegos de palabras por parte de la escritora, quien es la que siempre trata de dar una nota de humor frente a la serenidad, a veces trágica y otras melodramática, del colega hombre. La recepción de las respectivas escrituras se intercambian en ese diálogo: “Leí tus cuentos con placer —dice él— aunque por momentos me parecieron demasiado impulsivos, un salto al vacío”. Ella le responde con un *usted* que es rasgo característico de ciertas zonas provincianas, más que de Buenos Aires; un supuesto tratamiento respetuoso que esconde un tono entre lúdico y cercano. “Usted en cambio nos ha salido bien racional cuando empluma la puña, cuando empuña la pluma, quiero decir” (p. 10). El hombre acepta el desafío y asegura algo que se irá construyendo en la anécdota de la novela: “Siento que somos complementarios” (*ibid.*). El epílogo del encuentro, como algunos de los poemínimos de Efraín Huerta, será “Del dicho al lecho había habido relativamente poco trecho” (p. 11).

La protagonista sabe disfrutar del amor sexual con Agustín, cuando éste se lo permite, y más tarde con Bill, el negro que atiende un negocio de ropa y objetos usados. También logra extraer placer de la escritura en sus varios registros: escribir, bailar o hacer el amor, mientras que Agustín, más que crear, tacha, suprime y sufre de manera casi constante.

La premisa de Roberta de escribir con el cuerpo está explícita en el texto: “Está bailando aunque en realidad está escribiendo de una forma mucho más física: con el cuerpo. Es una escritura sin marca para un solo lector(a), ella misma” (pp. 8-9).

La crítica sobre la obra de Luisa Valenzuela ha relacionado esta propuesta con los trabajos de los psicoanalistas franceses Luce Irigaray y Hélène Cixous, para quienes el lenguaje femenino se orienta al cuerpo de la mujer.²¹ Para Cixous la mujer está fuera del

²¹ A partir de los años setenta se inicia un debate sobre la escritura femenina en el terreno del psicoanálisis feminista francés. Entre otros aportes son fundamentales los

orden simbólico (en la acepción lacaniana), al margen del lenguaje. Sin embargo, vale la pena aclarar que no todos los textos escritos por mujeres son escritura femenina, así como algunos producidos por hombres pueden serlo, porque como asegura la crítica francesa, no es el "sexo socialmente determinado" del autor lo que define la forma en que escribe. Sin embargo, es la mujer la que hoy se encuentra más cerca de la economía pulsional o libidinal. Para caracterizar la "escritura femenina" Cixous recurrió en un principio a metáforas que vinculaban a la mujer y su escritura con la voz arcaica de la madre, anterior a las leyes, cercano a ese lenguaje "preedípico" del que habla Julia Kristeva. También está la propuesta, que se enlaza en los conceptos teóricos con la novela de Valenzuela, de la inscripción del cuerpo en el texto.²²

En esta línea de lectura Nelly Martínez sostiene, después de analizar el vínculo de la novela con el teatro de la crueldad de Artaud y la deconstrucción derrideana, que *Novela negra con argentinos* sugiere los dos tipos de escritura que caracterizan la obra de Valenzuela y "que simbolizan la posibilidad de la liberación de la madre: la escritura como exploración y descubrimiento o texto de goce, por un lado; la escritura en tanto metáfora de una vida entregada a Eros, por el otro, más aún, en la novela se borran las fronteras entre una y otra escritura y ambas aparecen prácticamente indiferenciadas".²³ Por esa razón la protagonista se pregunta en algún momento del doloroso proceso introspectivo cómo reconocer la frontera "entre lo escrito y lo vivido" (p. 81).

Casi al final de la novela se incluye, precisamente, una parodia de todo este lenguaje teórico que emplea la crítica literaria femi-

libros y artículos de Hélène Cixous: *Le rire de la Méduse* (1975); *La Jeune née* (1975), en colaboración con Catherine Clément; *Le sexe ou la tête* (1976); *Reading with Clarise Lispector* (1990). De Luce Irigaray, también francesa y de formación psicoanalítica lacaniana: *Speculum, Espéculo de la otra mujer* (1974); *Ese sexo que no es uno* (1977); *Ethique de la différence sexuelle* (1984); *Yo, tú, nosotras* (1992).

²² Sobre el aporte de esta línea de crítica literaria feminista puede consultarse, entre otros, el texto de Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988; Susan Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspective*, Harvard University Press, 1986. Artículos de Lucía Guerra, Nelly Richard, Nattie Golubov et al., en la sección "La crítica literaria feminista contemporánea", *Debate Feminista*, año 5, vol. 9, marzo de 1994.

²³ Z. Nelly Martínez, "Novela negra con argentinos: escritura, amor y crueldad", en *El silencio que habla: aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, ed. cit., p. 195.

nista, que sin lugar a dudas la autora conoce. Es en el episodio en que Roberta y Bill escriben, con sus cuerpos, el cuento “pornográfico” que le encargara el crítico literario que conoció en la fiesta de Lara. La pareja comenta: “Nos salió bien el cuento porno, y eso que los cuerpos ya estaban medio agotados”, pero se lamentan de que esas escrituras “no queden impresas” (p. 21). Con irónica máscara doctoral la voz narradora explica:

En este texto que se va desarrollando al tiempo de su lecto-escritura cabe destacar la dimensión exploratoria del significante falogocéntrico, deslizándose por encima o por debajo del ambiguo significado de matriz matriarcal [p. 230].

Para subrayar el tono paródico, toda la disquisición crítica que abre la sección 13 de la última parte de la novela está entrecomillada como cita.

En la recurrente discusión sobre el crimen se entrelaza una rica intertextualidad de lecturas compartidas por los personajes y presumiblemente incluidas en el horizonte literario de los lectores tanto del norte como del sur de América:

—Ni que estuviera vivo, el revólver. Como los puñales de Borges [...]

—En una de esas fue un sueño. Una pesadilla, hay que considerar la posibilidad. Ocorre [...] Vos leíste a Sontag.

—Sí, gracias. También leí a Camus y Gide, el acto gratuito, todo eso. Pero esto no es literatura, nena, esto es la pura verdad. Yo cuando mato, mato. O por lo menos maté, esa única alucinante vez. Yo no leo ni escribo. Mato [p. 39].

La tajante afirmación del protagonista y su paródico uso del “nena” para referirse a su compañera, nos remite al “imperativo realista” del género negro que evita las excesivas intelectualizaciones: “No leo ni escribo. Mato”, afirma teatralmente Agustín, ya convertido en Magú o Gus por el afán de Roberta de esconderlo, camuflarlo y cambiarle la identidad. Una y otra vez se introduce lo siniestro en el relato, como escenificación o como vivencias pasadas que la memoria del escritor intenta borrar: lo ominoso y también la violencia que es otra convención del canon literario y habitual en el escenario cosmopolita y urbano elegido para la diégesis. Sin embargo, como afirma Giardinelli en su citado estudio, “cualquier violencia literaria es poca para referirse a nuestro

mundo occidental y cristiano" o a nuestro mundo gobernado por macroeconomías globalizadoras, por barones del narcotráfico y capitales especuladores, podríamos añadir.

La posibilidad de que el crimen finalmente no se haya cometido, que haya sido una pesadilla, vincula el núcleo de la novela con la realidad de los años oscuros de la Argentina, con aquellos que aún niegan que haya habido tantos asesinatos, tantos muertos y desaparecidos (30 000 según las cifras de las Madres de la Plaza de Mayo y organismos de derechos humanos). Una y otra vez lo reprimido pugna por ocupar el espacio de la conciencia del personaje; Agustín cuando ve las bolsas negras de la basura en las calles de Nueva York las relaciona con otras en Buenos Aires donde aparecían cadáveres, o en referencia a los presos lanzados vivos desde los helicópteros al Río de la Plata o al mar, rumor y denuncias que recientemente fueron confirmadas por miembros de los mismos cuerpos militares. El crimen de la actriz sí ocurre en la "realidad" intratextual, como tantos otros ocurrieron en la realidad histórica. Pero el asesinato no se descubre a lo largo de la novela, y sobre los motivos que llevan a cometerlo se apuntan diversas hipótesis, una de ellas es que siempre detrás de un crimen hay una manifestación de poder, aunque sea el "poder" de decidir terminar con la vida del otro. Otra explicación extradiegética sería que según la citada crítica Cordones-Cook, a Valenzuela le ha intrigado durante largo tiempo el carácter oximorónico del ciudadano argentino contemporáneo "presuntamente civilizado y probo, que inesperadamente se convierte en cruel asesino revelando de esta manera la cara oculta de una barbarie que no se creía ni existente ni viable".²⁴

En su tarea de proteger a su amigo, Roberta visita el departamento abandonado por Agustín, ya que se ha trasladado al de ella, y borra las huellas, esconde el arma y busca alguna pista en la novela que Palant está escribiendo.

Dicé el narrador(a) desde la perspectiva de Roberta:

Abrió una de las carpetas que tenía sobre la mesa y de pronto se encontró sumergida en un mar de tachaduras, de borrones. Hoja tras hoja. Correcciones corregidas y vueltas a tachar. Un constante borrar y comenzar de nuevo sobre la huella anterior. Sólo marcas. Palabras claras, pocas [p. 89].

²⁴ Juanamaría Cordones-Cook, art. cit., p. 37.

Luego revisa los diarios de Magú escritos en cuadernos, "la minuciosa, metódica relación de su impotencia".

O sea que la escritura es el propio escritor y el disparo fue una forma de borrar, de tachar parte de su pasado y de sí mismo, su parte femenina, quizá. Roberta esconderá estos manuscritos en un sitio insólito, grotesco, que ella denomina "Donde ya sabés", y él le llamará "El Castillo de las Brujas" o "El Palacio de los Espejos Deformantes" cuando lo conoce. Roberta le asegura que a ese sitio pertenecen sus papeles. En la frontera entre la cotidianeidad y lo otro (p. 143).

El negocio está regentado por una conocida de Roberta llamada Ava Taurel y que ella denomina "la boca", mientras a sí misma se da el nombre de "oreja". La boca le confiesa que tiene dos amantes y un esclavo y a sus clientes les pregunta: "¿Ligaduras pesadas o livianas?", "¿Cuero? ¿Cadenas?" (p. 25).

La boca habla del gozo. Y no es prostitución, no creas, nada de eso, somos dominadoras, somos profesionales conscientes, brindamos un servicio social muy positivo, imagínate a todos esos sueltos por el mundo sin alguien que le ponga en actos sus fantasías. Altos ejecutivos requieren de nuestros servicios, es un trabajo delicado, hombres cansados de ser siempre los patrones quieren que alguien los domine y los mande [p. 27].

El sitio, como fantasía compensatoria al poder "falocéntrico", no propone una salida viable desde la visión general de la novela.

El narrador(a) omnisciente afirma a renglón seguido y entre paréntesis que Roberta piensa en los "torturadores y torturados", "están los que no quieren en lo absoluto serlo y son sometidos, dominados" (p. 28). Nuevamente el otro texto omitido, el de la dictadura y la tortura, surge en la superficie de esta otra novela "negra" que escriben entre los dos, Roberta y Agustín, ya que las novelas personales han sido abandonadas a partir de ese sábado por la noche o por la madrugada en que el escritor comete el crimen. Desde ese momento la vida invade o suplanta a la escritura en el acaecer de la diégesis novelesca; Agustín lanza su bravata de "Yo no leo ni escribo. Mato" y Roberta le dice a su amigo, que la insta a dormir o a pensar en su novela para que lo dejen en paz, "Ahora mi novela sos vos" (p. 79). En otra línea de asociaciones, cuando Palant visita ese espacio fronterizo y delirante en busca de

sus manuscritos, la seductora gorda Baby Jane que lo recibe, lo insta a buscarlos por sí mismo y le aconseja que se deje llevar por sus fantasías: "No más páginas en blanco, salpíquelas con su propia sangre" (p. 145).

El último de los cuatro capítulos que conforman *Novela negra con argentinos* —el cuatro es un número femenino que remite a la tierra en diversas cosmovisiones— tiene como escenario el piso de otro personaje argentino, Lara, "reina del disparate", quien dedica su vida al esoterismo y está rodeada de una fauna de amigos estafalarios. Lara los invita a su fiesta donde tendrá lugar otra comida colectiva a partir de una olla humeante, que recuerda el final de la representación teatral con la que se inicia la novela. Si toda la ciudad de Nueva York es vista como un gran teatro, el nuevo escenario está decorado con una peculiar escenografía de palmeras disecadas, pasto sintético y marionetas hasta en el baño. Además, en un juego de "cajas chinas", se invita a los comensales a presenciar otro espectáculo, "el gran teatro privado", "la profundidad de la caverna madre", donde un viejo "sagrado", ex bailarín y coreógrafo, acepta participar en una obra preparada en su honor por su discípulo y ex amante Antoine y su pareja, Mark, metido en su "féretro andante" y de fondo un gran espejo barroco que resulta ser traslúcido, como una especie de cámara Gesell.

El encargado de cuidar al viejo bailarín moribundo es un médico uruguayo, Héctor Bravo, personaje ambiguo, ya que se dice que fue guerrillero tupamaro y otros afirman que colaboró con los torturadores: "es hombre para ritos de pasaje" (p. 218), se afirma en la novela, y su tarea de monitorear el corazón de Édouard cesa con la muerte del viejo. En su departamento "cae" accidentalmente Agustín en su intento de evitar el grotesco espectáculo final del bailarín, una biblioteca clausura el pasadizo entre los dos *lofts* y el escritor pasa sin saberlo al departamento-consultorio del "tanatólogo" donde todo es claro y el decorado normal. En ese nuevo escenario, Palant puede hablar de sus miedos y relajarse mientras el médico lo acompaña y escucha. Ya ha abandonado el primer refugio, el departamento y regazo de Roberta (y su lugar ha sido ocupado por Bill). En esta segunda etapa de búsqueda llega al lugar apropiado para entenderse y explicarse el porqué de su crimen. Roberta, por su parte, lo busca después de la súbita desaparición del amigo en la fiesta de Lara y también trata de encontrar

la respuesta a la canción infantil que interpretan en el espectáculo del viejo y sus discípulos, *Mon ami Pierrot*, que es "conmover hasta las lágrimas y terriblemente abyecto" (p. 148). La canción de cuna se llama en realidad *Au claire de la lune* y la primera estrofa que repite en la novela, desde la perspectiva de los actores y también de Héctor Bravo y de Roberta, es: "Au claire de la lune/Mon ami Pierrot/Prête-moi ta plume/Pour écrire un mot". Lo que se pregunta Roberta, que también le había preguntado el viejo Édouard a su médico, es: ¿cuál es la palabra que quiere escribir?

Al final de la novela parece que la escritora encuentra la respuesta, aunque sólo la sugiere: "la palabrita de siempre, cuatro letras apenas. Todo tan elemental, tan imposible. Tan fácil y tan difícil y tan manoseada" (p. 232), y añade, empeñada en que Bill transmita su mensaje por teléfono a Magú, que no se lo dirá porque tiene que encontrarla "solito". Por su parte, Bill afirma que ya su amigo ha cortado la comunicación y que su mensaje fue que le agradecía y que "por fin va a poder enterrar a sus muertos" (*ibid.*).

Roberta recuerda entonces la cita clásica: "Los muertos que vos matáis/gozan de buena salud", pero se la traduce a Bill de otro modo, más cercano a la trama de la historia: "Los muertos que vos matáis son fruto de otros crímenes". Con la cual la novela se cierra con un correlato, no necesariamente de oposición entre amor y muerte, entre "pesares y alegrías" en la escritura. Por esa razón la frase final está a cargo del personaje que sólo ha dado apoyo y amor a la protagonista, el "grone", como lo llama en lunfardo porteño Magú, es Bill quien dice: "Ustedes los novelistas argentinos".

Esta insistencia de la novela en su propia producción, en lo metaficcional, es lo que lleva a la crítica brasileña Eliane Amaral Campello a clasificar *Novela negra con argentinos* como "un ejemplo de *Künstlerroman* femenino",²⁵ entendiendo como tal a una novela de arte donde la protagonista es artista —en este caso escritora— y donde los problemas estéticos y técnicos, propios de la narración, se integran estructuralmente en el argumento y las soluciones

²⁵ Eliane Campello, "A escrita-mulher en: *Novela negra con argentinos*, Luisa Valenzuela", en Marcia Hoppe (org.), *Rompendo o silêncio. Gênero e literatura na América Latina*, ed. cit., pp. 97-114.

artísticas conducen también a soluciones de problemas en el plano humano. La lectura crítica de Campello es apropiada para Roberta Aguilar, a quien se le llama en la novela "princesa del metalenguaje" y "dama de las letras latinoamericanas" (pp. 56, 57): ella proclama, obsesivamente, que debe escribirse con el cuerpo y explica a su colega Agustín Palant, cuando apenas se conocen, que:

El secreto es *res no verba*. Es decir restaurar, restablecer, revolcarse. Ya ves, las palabritas la llevan a una de la nariz. Te arrastran, casi. Arrastrada me diría algún bien pensante. Y sí. Somos todas putas del lenguaje: trabajamos para él, le damos de comer, nos humillamos por su culpa y nos vanagloriamos de él y después de todo ¿qué? Nos pide más. Siempre nos va a pedir más, y más hondo [p. 11].

Esta manera tan vital y visceral de entender el trabajo con la escritura hace que el amor y la muerte se complementen, que el placer surja de escribir con el cuerpo, pero también de la compulsión de repetir historias aparentemente borradas u olvidadas, o de intentar traspasar o ignorar los límites entre espectáculo y vida, entre literatura y existencia.

Hay algo más a la vida que la vida misma: hay la muerte que le da a la vida su peculiar textura (un brillo insospechado).

LUISA VALENZUELA, *Libro que no muere*

Las razones que Héctor Bravo —por cierto personaje también de un cuento posterior de Valenzuela, "Simetrías"—²⁶ da a Palant para responder al porqué de su crimen, resultan ser "un tendal", "todas astutas e ingenuamente válidas" (p. 220): por ser una imagen de su madre que no le gustó, de todas las mujeres o de una en especial; porque lo enfrentó a una frustración insoportable y lejana; o porque pretendió matar en ella a su propia imagen femenina; quizá porque estaba harto de enfrentar las exigencias femeninas o las propias; y deja abierta, por último, la posibilidad de que haya

²⁶ El personaje Héctor Bravo del cuento "Simetrías" se desenvuelve también en la época del terror y la tortura en Buenos Aires y es quien trata de vincular dos historias ocurridas en 1947 y 1977, respectivamente. Este relato se incluye en el volumen *Simetrías* de Luisa Valenzuela, ed. cit., pp. 173-187.

sido un sueño, una alucinación o el deseo de hacerlo y posiblemente el corte necesario para distanciarse de algo de su propio pasado que le resultaba insoportable. En ese punto de la enumeración el escritor lo hace callar e irrumpe su sentimiento de culpa por no actuar cuando por las noches llegaban a llevarse a otros inquilinos, encapuchados, y no volvían a verlos, en Buenos Aires, durante la época del terror.

El tiro que le disparó Agustín a la actriz fue a la sien y en este aspecto quiero detenerme porque se presenta, a lo largo de la novela, una recurrente fragmentación de los cuerpos, en especial los femeninos.

En la primera publicación de Valenzuela, *Hay que sonreír*²⁷ (1996), la novela se divide en tres partes, tituladas: "Cuerpo", "Transición" y "Cabeza". La protagonista, Clara, comenzaba siendo prostituta, explotando su cuerpo, y en la sección final, su marido, que la martiriza, la hace trabajar de "Flor Azteca", encerrada en un cajón cubierto de espejos y asomando la cabeza por un orificio. El truco consiste en la ilusión de que la cabeza está separada del cuerpo. La frustración sucede a la euforia del personaje que en un principio creyó liberarse de la necesidad de superar la comercialización de su cuerpo.

En *Novela negra...*, la protagonista, en el proceso introspectivo que realiza con su compañero, recuerda un relato infantil que la obsesiona como una pesadilla, ella también estaría buscando el final de un cuento. El recuerdo emerge de su refugio en busca de "tierra firme". Deambulan por un Nueva York nevado y terminan en una grotesca escena en el Ejército de Salvación, en donde tomarán otra sopa con los desamparados de la ciudad. En este contexto Roberta le cuenta a Magú historias de terror que escuchó a los cinco años con el propósito de que comiese: en una noche de tormenta dos muchachos se refugian en una casa abandonada en el bosque; oyen ruidos en el piso superior y resulta ser una mujer asesinada que con una hacha en la mano busca venganza; "tiene la masa encefálica al aire" (p. 125). En ese momento, la niña conoce el significado de palabras extrañas como "masa encefálica" y "centellas". La mujer con la cabeza cortada y el hacha ensangren-

²⁷ Para un análisis de *Hay que sonreír* desde la crítica literaria feminista véase Z. Nelly Martínez, "Hay que sonreír. La subjetividad cautiva", en *El silencio que habla*, ed. cit., pp. 53-62.

tada reaparecerán en sus discusiones y luego el escritor las comentará en su conversación catártica con el médico.

Por otra parte, en "Donde ya sabés" o "El castillo de las brujas" también se describen partes del cuerpo, por lo general genitales, de las "víctimas" voluntarias y en un contexto de escenografía medieval: gran rueda de madera y una mujer atada a sus rayos, "abierta de brazos y piernas como el célebre dibujo de Leonardo que ilustra las proporciones áureas" (p. 208).

Mujer cabeza abajo, la sangre agolpándosele en la cabeza a punto de estallar. El hombre le pega un latigazo y después la consuela. La consuela. Le lame la entrepierna en el centro áureo de su persona, a un costado nomás del aro que le perfora los labios de la vulva (*ibid.*).

En esta y otras escenas lo siniestro se vincula a prácticas sádicas y al cuerpo fragmentado que siempre, según el psicoanálisis, está relacionado con la pulsión de muerte. En otros pasajes se trata de cuerpos inanimados, como cuando se encuentra con Lara en la tienda de ropa usada y ésta, después de invitarlos a la fiesta, parte con dos viejos maniqués sin cabeza, intercambiados por una puerta de demolición y dice: "Pero yo necesitaba estos cuerpos. Tengo las cabezas justas" (p. 74). Al verla partir con las figuras humanas envueltas, Agustín piensa que se trata del cadáver de Edwina, la actriz asesinada. También Lara, "la reina del disparate", tiene en su casa una marioneta llamada Frida, que asegura que está viva y es tan completa que hasta "conchita" tiene: nuevamente lo conocido, lo familiar, se convierte en siniestro. En este aspecto de la novela, como en otros cuentos de Valenzuela, como en *Aquí pasan cosas raras* (1975), puede aplicarse el estudio de Freud sobre "El hombre de arena" de Hoffmann, donde afirma:

Sólo el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndose así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de "casualidades".²⁸

Otro aspecto importante, desde nuestra investigación, sobre los pesares y las alegrías en la obra de escritoras latinoamericanas, es

²⁸ Sigmund Freud, "Lo siniestro", en *Freud: Lo siniestro: El hombre de arena: Hoffmann*, Buenos Aires, Noé, 1973, p. 36.

la presencia de motivos de androginia y travestismo, como modos de superar la oposición binaria entre masculino/femenino que prevalece en la sociedad patriarcal.

Los estudios mencionados de Cordones-Cook y Nelly Martínez profundizan en los elementos que la obra de Valenzuela opone a la sociedad patriarcal y al falologocentrismo. Incluso Martínez asegura que la propuesta central de la obra de Valenzuela sugiere la "reapropiación de la madre tanto a nivel individual como el colectivo";²⁹ la liberación "textual/sexual" propone la búsqueda de un nuevo orden "que no significa la sustitución de un patriarcado por un matriarcado" (*ibid.*).

Por mi parte creo que Valenzuela intenta nuevas rutas, a veces en la complementareidad entre la vitalidad y necesidad de amor de Roberta y la racionalidad y soledad de Agustín, "chica impulsiva y muchacho razonador", como afirma burlescamente la protagonista. Otras, el travestismo, como cuando Roberta va al peluquero de hombres y se rapa y se tiñe de rojo la cabeza y luego se viste con un traje de compadrito de los años cuarenta. Ella le había dicho a Bill: "vengo a cambiar de sexo", pero cuando se observa transformada se descubre "al borde siniestro de ella misma" (p. 74) y desde la mirada de Magú, quien la ve distinta, "ni desvalida ni endeble, andrógina" (p. 75).

La androginia, vale la pena detenerse en este concepto, es una fórmula arcaica de coexistencia de todos los atributos en la unidad divina, ya sea que haya existido en los orígenes o en el futuro. Mircea Eliade ve en esta creencia y en este símbolo la "coexistencia de los contrarios, de los principios cosmológicos (macho y hembra) en el seno de la divinidad".³⁰ También es el símbolo de la indiferenciación original y de la ambivalencia.

Más cercana a la literatura de las mujeres está Virginia Woolf con su propuesta de una escritura andrógina superadora de sexismos. En lo que a Valenzuela se refiere ya hemos mencionado su idea de que la neutralidad del inconsciente cambia al pasar al lenguaje, al consciente, "laberinto contaminado de hormonas sexuales", y sus investigaciones sobre lo que llama "lenguaje hém-

²⁹ Z. Nelly Martínez, *op. cit.*, pp. 197-198.

³⁰ Véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, s.v.

brico". En *Novela negra...* esa transformación voluntaria de la protagonista se vincula a la propia diégesis, ya que parece personificar a la mujer con la cabeza hachada del cuento infantil y, además, se correlaciona con la transformación que sufre el protagonista masculino, a instancias de su amiga, para huir de su crimen: se corta la barba y el bigote y se viste con la ropa de ella. Luego cumple con la tarea de tomar sol en el balcón, por la palidez del rostro afeitado, y dice riendo: "Yo soy vos y vos soy yo. ¿A quién hemos matado?" (p. 48). Por esta y otras afirmaciones similares algunas de las lecturas críticas de la novela presuponen que Palant es un personaje de la novela de Roberta, lo cual no me parece apropiado. Pero sí considero que la escritora real y extratextual juega con la posibilidad del cambio del sexo de sus personajes, como ya lo había intentado en *El gato eficaz* y con la autofecundación del brujo en *Cola de lagartija*.³¹

Este trabajo de transformación se aplica también a los nombres de los protagonistas; en su afán por disfrazarlo Roberta decide llamar a su amigo Magú, Gus e incluso Gu, y él intenta rebautizarla para seguir el juego, "Robbie, le dijo, y después Bobbie y acabó con esfuerzos por pronunciar Bob, pero dicho como una burbuja que revienta" (pp. 72-73). Este modo de acortar y transmutar los nombres se aplica a la víctima, a quien el escritor ya le había cambiado el sexo para relatárselo a su amiga. "Trasvistiendo la realidad" (p. 38) le habló de un actor en cambio de la actriz, lo que lleva a Roberta a pensar en inclinaciones homosexuales ocultas. Finalmente es ella quien decide referirse a la víctima con el apócope, también indiferenciado en cuanto a género, de Vic.

Este travestismo se presenta, además, en las perversiones sexuales del negocio regentado por Ava Taurel, con su *boudoir* con ropa interior femenina para que usen los clientes, a quienes se les ajustan los corsets "hasta que no les quede soplo ni para pedir más" (p. 146).

La propuesta de lo diverso y múltiple en vez de lo unívoco, es lo que también se extiende a los géneros literarios que se experi-

³¹ En un fragmento de *El gato eficaz* dice la narradora: "no estoy contenta, no quiero ser araña, me voy a cambiar de sexo" (p. 18). En *Cola de lagartija*, el protagonista, que en la citada edición de Bruguera lleva el rostro de José López Rega (ministro y brujo de Isabel Perón) en la portada, posee un tercer testículo al que denomina su hermana gemela, Estrella. El brujo, que es misógino como todo dictador, decide autofecundarse.

mentan en el texto. Se comienza refiriéndose a las respectivas novelas de los protagonistas, luego se incluyen obras de teatro, experimentos de *living art* y narraciones enmarcadas; por último, la escritura del cuento erótico y la crítica del mismo, ficción y metaficción entremezcladas.

En este marco de borramiento o deslizamiento de identidades de género, resulta pertinente citar algunas reflexiones de la crítica chilena Nelly Richard en su ensayo *Masculino/femenino*.³² En un capítulo donde se analizan las posiciones del feminismo desde la "posmodernidad", afirma que "lo femenino" debe desplazarse con "mayor pluralidad de movimientos para desmontar los engranajes de razones y poderes que buscan, entre otras cosas, amarrarnos a categorizaciones fijas de identidades homogéneas: la identidad femenina, la identidad latinoamericana, etc.". Sostiene que "el antiguo discurso de la masculinidad y la femineidad absolutas se ha vuelto anacrónico" y, por lo tanto, deben replantearse ciertos argumentos normativos "en función de esta multiposicionalidad del sujeto" y la actual diversificación y complejización de los roles sexuales y sociales, así como permitir que la creatividad mezcle "pulsión estética con voluntad de cambio" y "seducción" con "sedición" (*ibid.*).

Estas propuestas en parte se cumplen en la compleja trama y estructura de *Novela negra con argentinos*. Además, la obra de Valenzuela constituye una muestra cabal de esa irrupción innovadora de la escritura de mujeres en el ámbito de la literatura argentina y de su cuestionamiento de los remanentes de una sociedad autoritaria y androcéntrica como se apuntaba al comienzo de este trabajo.

Aunque desde el título de la novela se suceden lo *negro* de "los pesares" (asesinatos individuales y colectivos, tortura, institucional y comercial, duelos y angustias paralizantes), a lo largo de la historia narrada surge también la búsqueda de alegrías. La protagonista intenta, y finalmente logra, la ternura y el amor escondido en los seres que la rodean, tanto en su versión fraterna como en la erótica y festiva. Logra regresar a su trabajo creativo, cabalgando "su propia energía", o compartiendo su propuesta de escribir con

³² Nelly Richard, *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1993, pp. 88-89.

el cuerpo junto a una pareja amorosa que reivindica otro margen de la *otredad*: Bill, quien es norteamericano y negro y aunque no entiende el desarraigo de los latinoamericanos en Nueva York ni los recovecos existenciales de los escritores argentinos, ama a Roberta sin complicaciones.

Después de diversas estaciones en los infiernos personales y urbanos, retrospectivos y nacionales, se abren puertas a la esperanza.

III. La nueva ficcionalización de la historia

Rosario Ferré, Ana Miranda

De la paradoja a la parodia: *Maldito amor* de Rosario Ferré

LAURA CÁZARES H.

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Para Ani, siempre

Fuego soy apartado y espada puesta lejos.

MARCELA en *El Quijote*

ROSARIO FERRÉ NACIÓ EN PONCE, PUERTO RICO, en 1938. Tanto en su país como en universidades de los Estados Unidos se especializó en literatura inglesa y latinoamericana; también fundó (1970) y dirigió la revista literaria *Zona de carga y descarga*, difusora de la nueva literatura puertorriqueña y en la que publicó sus primeros textos. En el campo de la creación, Ferré cultiva el cuento,¹ la novela,² la poesía³ y el ensayo;⁴ además, se dedica a la

¹ *Papeles de Pandora* (cuentos y poemas narrativos), México, Joaquín Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica), 1979; es la 2a. ed. corregida y aumentada de la de 1976. *El medio pollito*, Río Piedras, Huracán, 1978. *La mona que le pisaron la cola*, Huracán, Río Piedras, 1981. *Los cuentos de Juan Bobo*, sin datos. *Sonatinas*, Río Piedras, Huracán, 1989; en este libro recoge relatos publicados en las tres obras anteriores.

² *Maldito amor*, México, Joaquín Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica), 1986. *La batalla de las vírgenes*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1993. *The house on the lagoon*, Nueva York, Farrar Straus and Giroux, 1995. Esta referencia la agradezco a Enid Álvarez.

³ *Fábulas de la garza desangrada* (poemas narrativos), México, Joaquín Mortiz, 1982. *Las dos Venecias* (poesía y cuento), México, Joaquín Mortiz (Cuarto Creciente), 1992.

⁴ *Sitio a Eros. Quince ensayos literarios*, México, Joaquín Mortiz, (Confrontaciones, Los Críticos), 1986, 2a. ed. corregida y aumentada de la de 1980. *El coloquio de las perras*, Harrisonburg, Banta Co., 1990; con la supresión de algunos ensayos y la inserción de otros de *Sitio a Eros*, para darle un tono marcadamente feminista, fue publicado también por Sersa y Literal Books, México, 1992.

investigación y la crítica literarias.⁵ Su novela *Maldito amor*, tema de este trabajo, obtuvo el "Literatur Prix" en la Feria del Libro celebrada en Francfort en 1992.⁶

Maldito amor contiene cuatro relatos ("Maldito amor", "El regalo", "Isolda en el espejo" y "La extraña muerte del capitancito Candelario") que, desde la perspectiva de la crítica, son considerados como independientes y plantean, en particular el primero, problemas de género.⁷ Sin embargo, la autora no tiene dudas al respecto cuando se refiere a esta obra: "*Maldito amor*, mi novela, marca una tercera etapa, en la cual me propuse combinar, de una manera más amplia, la preocupación por el *ser* femenino y por el *ser* político en Puerto Rico. En los cuatro relatos que la constituyen hay una imagen central que combina ambos temas: el cuerpo femenino y el cuerpo político de la isla".⁸ En mi opinión, el título, *Maldito amor*, no sólo pone énfasis en el relato del mismo nombre, sino que puede aplicarse al conjunto, pues todos tratan del tema amoroso, de los amores condenados, en conflicto, entre ellos el amor al lugar de origen. Además, se reconstruye con ellos la historia de la isla, desde el siglo XIX hasta su acrónica liberación de la metrópoli, y, a la vez, la historia de las mujeres puertorriqueñas.

Sólo el primer relato incluye epígrafes. Uno de ellos, un cuarteto de un soneto de Quevedo construido en forma paradójica,⁹ nos da

⁵ "El acomodador". *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México, FCE (Tierra Firme), 1986. *El árbol y sus sombras*, México, FCE (Tierra Firme), 1989. *Cortázar; el romántico en su observatorio*, Hato Rey, Puerto Rico, Cultural, 1990.

⁶ En la entrevista que le hizo Julio Ortega, ella dice que escribió una autobiografía, "una historia de provincia", titulada *Vecindarios excéntricos*, que en gran parte es la historia de su madre. "Rosario Ferré: el corazón en la mano", en *Reapropiaciones*. (*Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*), Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 213.

⁷ Julio Ortega lo designa novela y cuento en un mismo trabajo ("Rosario Ferré y la voz transgresiva", *ibid.*, p. 92) y María I. Acosta Cruz dice que se le ha "llamado diversamente cuento, novela corta, 'texto', 'ficción', y (por la autora) novela". ("Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LIX, núms. 162-163, 1993, p. 271, n. 6).

⁸ Julio Ortega, "Rosario Ferré: el corazón en la mano", p. 207.

⁹ "Es hielo abrasador, es fuego helado,/es herida que duele y no se siente,/es un soñado bien, un mal presente,/ es un breve descanso muy cansado". Véase Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, México, REI (Letras Hispánicas, 134), 1990, p. 491.

la pauta para comprender que esta figura es relevante en ese relato y que, atenuada, también aparece en los demás. El otro, una estrofa del "Canto a Puerto Rico" del poeta puertorriqueño José Gautier Benítez,¹⁰ se enlaza con el último relato en tanto que ahí el ensalzamiento del país será recuperado desde la perspectiva de la parodia. Por lo tanto, ambos epígrafes entran en relación con todo el libro, como ocurre con el título, el cual nos remite a otro aspecto importante en el texto, la música, pues proviene de una danza del compositor puertorriqueño Juan Morel Campos, y también a una temática: las diversas expresiones del amor.¹¹ Vemos así que elementos que parecen circunscribirse a una parte del libro entran en comunicación con otras partes del mismo, por lo que adquiere sentido que la autora lo vea como una totalidad y lo circunscriba al género novela.

"Maldito amor"¹² se divide en ocho partes numeradas cuyos títulos nos hacen pensar en una escritura del siglo pasado. Estos títulos son: Guamaní, Las bodas, La consulta, El desengaño, La confesión, El rescate, El juramento, Homenaje a Morel Campos, y se corresponden perfectamente con la novela que está escribiendo Don Hermenegildo (DH), la cual constituye una de las narraciones dentro del relato. Él, como escritor, no se distancia de la voz narradora; usa el nosotros, el yo y a veces la tercera persona, pero nunca desaparece totalmente y su tema es siempre la familia De la Valle, a la que pertenece su amigo Ubaldino.

DH estará presente a lo largo del relato, mediante su texto escrito (I, II, IV, VI), en donde él funge de narrador, o como receptor, comentarista o narrador de lo que otros personajes le informan (III, V, VII). Sólo aparenta desaparecer en la última parte,

¹⁰ "Perla que el mar de entre su concha arranca/ al agitar sus ondas placenteras, / garza dormida entre la espuma blanca/ del níveo cinturón de tus riberas." Véase José Gautier Benítez, "Canto a Puerto Rico", en *Cuadernos de poesía*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, pp. 40-53. En la presentación del libro se señala que: "Son sus cantos a la patria y a la mujer puertorriqueña [...] los que han immortalizado su nombre" (p. 9).

¹¹ Para más detalles respecto a estos temas y al relato, véase mi ponencia "Maldito amor: la necesidad de la paradoja para construir la historia", en *Primera Conferencia Internacional. "Medio Siglo de Literatura Latinoamericana 1945-1995"*, México, UAM, 2-6 de octubre de 1995.

¹² Rosario Ferré, "Maldito amor", *op. cit.*, pp. 7-79. En el trabajo indicaré la(s) página(s) después de cada cita.

donde otro personaje, Gloria, monologa dirigiéndose a Titina, aunque muchos de los reproches los origina indirectamente DH: "el novelista más embustero de Guamaní".

Al presentar el texto escrito por DH con los rasgos de algunas narraciones decimonónicas en las cuales el escritor se confunde con el narrador, Ferré está asumiendo un discurso de "buen gusto", con prestigio, oficializado, al menos para cierto tipo de lectores. En contraposición, ella va a rescatar al mismo tiempo los relatos orales de dos miembros de la familia (Arístides y Laura, hijo y esposa de Ubaldino) y de dos pseudomiembros (Gloria, la nuera, esposa de Nicolás, y Titina, sirvienta de la familia). El primer relato oral lo hace Titina (III) y tiene como fin solicitar la casita que prometió heredarles Ubaldino. Ella también narra en primera persona del plural, también es vocera, pero sólo de sí misma y de su hermano Néstor. Transita del nosotros, que refuerza su petición, al yo, que muestra su cercanía a la familia, y así desliza información que no es del conocimiento público. El segundo relato oral es el de Arístides (V), quien se presenta como la voz de la sensatez y el pragmatismo. Con un yo enfático, sacará a la luz los sucesos ocultos de la familia para mostrar que sólo él y sus hermanas deben recibir la herencia, y no Gloria, su cuñada, esposa de un sodomita. En agonía, Laura cuenta a DH parte de la historia familiar (VII): el origen negro de ella y de su suegro y el rechazo de la familia y de la sociedad por este motivo; la sífilis de Ubaldino; la boda de Nicolás con Gloria para que ella cuide al enfermo; la muerte accidental de Nicolás y el deseo de heredar a su nuera y no a sus hijos. La última voz que se escucha es la de Gloria (VIII), en el momento en que incendia la Central Ejemplo. Su discurso está completamente politizado. Para ella, Laura y Nicolás son independentistas, en tanto que Arístides es un explotador y Ubaldino un politicastro que pasó de "prócer egregio y preclaro a viejo lujurioso y decrepito".

Como se ha podido ver, en "Maldito amor" las distintas narraciones se contradicen. No sólo se opone lo escrito a lo oral; sino que en los relatos orales difiere lo que afirma Arístides de lo que dicen las tres mujeres, y entre ellas la coincidencia tampoco es total.¹³

¹³ En relación con este texto me parece más útil el significado que tenía la paradoja en sus orígenes. Al respecto dice Fernando Romo Feito: "Como es sabido, la *dóxa* en el

Discrepo entonces de lo que afirma Pérez Marín: "Desde el principio se establece un diálogo entre las partes pero eventualmente los capítulos de carácter testimonial se imponen y terminan por destruir el discurso del narrador".¹⁴ Como señala Franco Ferrarotti:

...la historia oral no es necesariamente ni más verdadera ni más auténtica que la oficial, si bien muchas informaciones se pueden obtener sólo a través de sus aportaciones, dado que también la historia oral, en cuanto se funda sobre la memoria que, como sabemos, es una facultad que olvida y que es de todos modos fuertemente selectiva, tiene sus "errores", sus lugares comunes y sus mitificantes prejuicios.¹⁵

Si tomamos a Ubaldino, el prócer desde la perspectiva de DH, ¿qué nos dicen de él los otros narradores? Para Titina es un amo generoso que enferma y muere; Arístides recuerda su desamor, su vejez y su incesto; para Laura es un presuntuoso por su abolengo y un viejo sifilítico; Gloria lo considera un falso prócer, un viejo lujurioso y corrupto. Salvo Arístides, ninguna de ellas le adjudica la paternidad de Nicolasito, su nieto, y además la referencia a la sífilis parece eliminar esa posibilidad; pero en el relato de Titina se desliza una información que confirmaría lo dicho por Arístides, cuestionaría lo dicho por Laura y descalificaría el papel de esposa fiel de Gloria. Esta información es la siguiente: "Nicolasito nació seis meses después de la muerte de su abuelo y unos once meses después de la muerte de su padre, y es seguramente por eso que la señora Laura lo quiere tanto" (p. 23). Laura y Gloria, que construyen una imagen positiva de Nicolás, no tocan ese punto; Arístides sí, para sugerir su propia paternidad y desvalorizar a Nicolás y a Gloria; en cambio Titina no afirma nada, pero descuidadamente da información. Ésta afecta a Laura, a Gloria, a Ubaldino y a Nicolás; pues aunque no refuerce la acusación de sodomía,

mundo griego designaba la opinión, y también lo que se cree posible, lo esperable; así que los *parádoxos* será lo contrario a lo esperable, a la opinión común, lo extraordinario; habitualmente —según nos informa el *Dictionnaire Grec-Français* de Bailly— con un matiz peyorativo, como lo extraño o chocante". *Retórica de la paradoja*, Barcelona, Octaedro, 1995, p. 43. Véase también las pp. 49-50 y 56.

¹⁴ Carmen I. Pérez Marín, "De la épica a la novela: la recuperación de la voz en *Maldito amor* de Rosario Ferré", *Letras Femeninas*, Lincoln, Nebraska, vol. XX, núms. 1-2, 1994, p. 37.

¹⁵ Franco Ferrarotti, *La historia y lo cotidiano*, Barcelona, Península (*Homo Sociologicus*, 48), 1991, p. 25.

sí resalta la turbiedad de su relación con Gloria y de las causas de su muerte. De esta manera ocurre lo que señala Ferrarotti:

Justamente en los *lapsus*, en las declaraciones involuntarias, en los silencios, en las contradicciones tan evidentes cuanto repetidas es donde radica la validez de su aportación cognoscitiva, ya que son precisamente estas "fisuras" o "rayos de luz" las que nos permiten la reconstrucción de las "representaciones mentales" que los grupos sociales y los individuos elaboran en sus complejas dinámicas relacionales.¹⁶

Como puede verse, cada personaje tiene su versión de los hechos y ninguno abarca todas las demás. Ni siquiera DH, pues aunque ha sido el receptor de diversos relatos, no conoce el de Gloria Camprubí. Sólo el lector tiene toda la información que brinda el relato. ¿Puede por eso decidir cuál discurso tiene validez y cuál no? ¿O qué hechos se acepten de uno y no de otro? Para Lourdes Martínez el discurso de Gloria "desmorona la historia oficial y falologocéntrica a nivel del discurso. Pero también lo hace a nivel de la historia".¹⁷ Incendiar la central significa, para Pérez Marín, que "hay que silenciar las voces engañosas de una pretendida historia, destruir el mito para recuperar las verdaderas voces y de este modo insertarse violentamente en el proceso histórico".¹⁸ Julio Ortega se refiere a la pérdida de la voz colectiva, a la disolución del sentido que "es una radical sustracción: descuenta una y otra representación de la realidad para demostrar que su estructura misma está hecha de versiones antagónicas, y que, por lo tanto, no sólo carece de verdad sino que carece de sustancia".¹⁹ El antagonismo está ahí y, en mi opinión, no se resuelve con la imposición de la voz femenina a la masculina; tampoco tiene como fin descalificar "la realidad". Por el contrario, produce una multiplicidad de realidades de acuerdo con lo que son los personajes y con lo que quieren expresar, y muestra lo elusiva que es la realidad. El testi-

¹⁶*Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁷ Lourdes Martínez Echazabal, "Maldito amor: proyecto ideológico/proyecto textual", en Juana Alcira Arancibia (ed.), *Mujer y sociedad en América*, vol. II, VI Simposio Internacional, Northridge, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico y California State University, 1990, p. 115.

¹⁸ Carmen I. Pérez Marín, art. cit., p. 42.

¹⁹ Julio Ortega, "Rosario Ferré y la voz transgresiva", p. 90.

monio de Gloria no es el definitivo y el relato no le prende fuego a la casa;²⁰ se prende fuego a sí mismo en la medida en que niega la narración de una historia con principio, medio y fin, y también la posibilidad de que carezca de fisuras. La disgregación en múltiples historias, que se apoyan, se contradicen y se niegan, permite a cada lector construir "una historia" de acuerdo con sus propias características, su identificación de clase, sus prejuicios, sus afinidades. La destrucción no sólo la provoca Gloria Camprubí, sino también Rosario Ferré, al sumirnos en la paradoja y hacernos responsables del sentido que finalmente construyamos.

¿Cuál es la intención de Ferré con el uso de la paradoja? Con base en el juego de las voces, Ferré pone de relieve el carácter monológico en la historia. A pesar de que cinco personajes toman la voz dentro del relato, jamás se establece el diálogo. Los personajes oyen pero no escuchan. Aunque los relatos parecen dirigirse a un receptor, éste no da respuesta, y si la hay, consiste en la sorpresa ante lo dicho, no en la aceptación ni en la indagación, sino en el ocultamiento. Por eso no se puede hablar de la Historia, sino de las historias y, en el extremo, de la creación de la historia. De ahí que se recupere y se cuestione en el texto la escritura de una novela histórica con una visión unilateral, pues se le puede contraponer el relato que leemos construido mediante el perspectivismo, sin que por esta razón adquiera la etiqueta de veraz, ya que la paradoja nos lleva a reflexionar en el carácter elusivo de toda construcción histórica.

Es imposible no destacar los personajes femeninos, por lo que dice la autora y porque son esenciales en la construcción del libro. En este relato todos esos personajes aparecen constreñidos al ámbito familiar y dentro de él siempre en una posición de dominados, aunque con algunas excepciones. En primer lugar tenemos a Doña Elvira, quien aportará a Don Julio Font su fortuna, su apellido y su cuerpo para fundar la familia. Con el matrimonio perderá todo, aun su voz: "En esta casa las mujeres hablan cuando las gallinas mean", dice su marido, por lo que se refugiará en la música de la danza de Morel como forma de expresión. En contraste con ella, su nuera Laura también aportará su fortuna pero conservando las riendas de su poder económico: "Mi inversión en

²⁰ *Ibid.*, p. 91.

la Justicia fue por lo tanto una inversión de amor constante y sonante, dos cosas que he sabido siempre combinar sabiamente" (p. 66). Por su origen racial y de clase, desprecia "los humos de abolengo y de limpieza de sangre" de los De la Valle y de los demás grandes propietarios cañeros.²¹ Con ella irrumpe en el relato el conflicto racial, que siempre se oculta porque produce el rechazo en esa sociedad. Por eso, según quien hable de su suegro, éste se convierte en "un español prestigioso", "de tez blanca como la nata", o en "un mulato alto y fornido". Y aunque no se explicita en el texto, la mulatez de Laura puede ser la causa del distanciamiento de sus hijas y de que ella herede entonces a Gloria para que cumpla sus deseos: no entregar la central a los estadounidenses.

Los otros dos personajes femeninos relevantes son Titina y Gloria. La primera, aunque libre, actúa como esclava de la familia. Con ella se plantea que la libertad no es algo que se otorga, que no es lo mismo ser libre que tener libertad. Titina, liberta, sigue siendo esclava. Gloria, mulata también, se convierte en el personaje más rico del relato por las diversas perspectivas que se nos brindan de ella. Si bien todos los personajes femeninos están cautivos en un mundo patriarcal, Gloria representará en él tres tipos de cautiverio,²² como madresposa, puta y loca. Titina dice que es una viuda fiel (p. 23) y asimismo se presenta Gloria (p. 78); pero Titina, como vocera de los chismes del lugar, aporta también una imagen diferente: "Las malas lenguas la tienen pelada, y dicen que hasta que está loca, y que es y que correntona con los hombres" (p. 23). Así se pone más al descubierto Titina que Gloria; la esclava, la sometida, la débil, ejerce un tipo de poder: "por medio de la palabra la mujer puede intervenir en la vida. En un nivel simbólico, la transforma al reelaborar el relato y hacer una nueva representación para ser contada, accionar con la palabra sobre lo real concreto y des-

²¹ El personaje dice también el último verso de la copla de Fortunato Vizcarrondo: "Ayer me dijiste negro/ y hoy te voy a contestar,/ mi abuela sale a la sala./ ¿Y la tuya dónde está?". Cit. por Luis Rafael Sánchez, "Las señas del Caribe", en *La guagua aérea*, s.l., Cultural, 1994, p. 43.

²² Dice Marcela Lagarde: "Desde una perspectiva antropológica, he construido la categoría cautiverio como síntesis del hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal. El cautiverio define políticamente a las mujeres, se concreta en la relación específica de las mujeres con el poder, y se caracteriza por la privación de la libertad, por la opresión". *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM (Posgrado, 8), 1993, p. 36.

truir o crear, manipular, como no se atreve a hacerlo con otro tipo de acciones".²³ Aristides hará gala de su apropiación del cuerpo de Gloria, pero insistirá más acrememente en lo que considera rasgos de locura; en una descripción sintetizará las dos imágenes que quiere dar a conocer: la prostituta y la loca.²⁴ De esta manera le adjudica un carácter transgresor.

Desde las diversas perspectivas con que Gloria se construye, rompe con el tabú del incesto, pues tendría relaciones con su esposo, con su cuñado y con su suegro. Si bien en el retrato que hace Aristides parece justificarse la locura en la recargada vestimenta del personaje, hay que recurrir a otra afirmación del hombre para ver lo que ocurre en el fondo: "Gloria Camprubí es una mulata hermosa, de esas que detienen el tráfico" (p. 43). La imagen de la locura tiene entonces otra causa además de la herencia: "En el mundo patriarcal son locas las mujeres sensuales, seductoras, o polígamas, es decir, aquellas que transgreden las reglas del erotismo".²⁵ Convertida en un objeto que se puede utilizar, sobre el cual se negocia y que es completamente desechable, Gloria sólo tomará la palabra al final del relato, pero no para dirigirse a aquellos que la han utilizado. A los De la Valle y a DH, el mensaje lo dirige por medio del fuego. Si bien los cambios en los versos de la danza de Morel han llevado a la crítica a interpretar que "la voz femenina ha encontrado respuestas, conocimiento, *es*";²⁶ a mí me hacen pensar que en ellos mantiene Ferré la ambigüedad: el amor parece referirse a un otro que ama y que es al mismo tiempo el pájaro con voz. Lo que sí expresa el yo lírico es su conocimiento de la pasión, la cual se manifiesta, más que con la palabra, con el acto incendiario. La danza es el acompañamiento musical de un rito en el que, simbólicamente, al destruir la Central Ejemplo se destruye a Guamaní y todo lo que representa, para que se transforme y regenere. De esta manera desaparece ese espacio de cautiverio de las muje-

²³ "Los chismes", *ibid.*, pp. 353-354.

²⁴ "Sólo tendría que acercar una mano incrédula para palpar su rostro, el grosor de esa máscara de cosméticos con los que se cubre las mejillas y la frente, rozar con la punta de los dedos las bolas de plástico púrpura que siempre se cuelga a los lados de la cara, las flores viejas, estrujadas y polvorientas, con que se ciñe la cintura y las sienes, [...] para saber que está loca, para entender que está loca de atar" (p. 40).

²⁵ "Todas locas", *ibid.*, p. 770.

²⁶ Lourdes Martínez Echazabal, art. cit., p. 117, n. 9.

res, visto no sólo como el lugar en que se les circunscribe, sino como expresión "del poder autoritario, las formas de dominio y sujeción, las prohibiciones y la servidumbre".²⁷ La violencia es el modo que tiene el personaje para "hallar alguna dignidad", para ser ella misma, y así muestra "también un anhelo del otro en el uso de la violencia, un anhelo tal vez irónico y paradójal, pero efectivo".²⁸

En "El regalo" nos encontramos con cuatro fragmentos extensos, separados entre sí por un espacio en blanco. Mediante un(a) narrador(a) en tercera persona se reconstruye la historia de la relación entre tres personajes femeninos (Merceditas, Carlota y la madre Artigas) en un ámbito cerrado (el Colegio del Sagrado Corazón) en la segunda mitad del siglo xx (1955). El relato comienza por el final,²⁹ con ese primer fragmento que expresa claramente el futuro de Carlota al ir en pos de su corona carnavalesca, "de pavo real en celo", y de manera velada el de Merceditas, quien renuncia a las coronas de rosas del triunfo escolar por solidaridad con Carlota, acto mediante el cual se independiza de su familia, de su clase, de una organización social totalmente cuestionable, todo ello como resultado de la amistad. En los otros tres fragmentos se van a construir los personajes y se conocerán los motivos para llegar a ese final que es a la vez un principio: del discurso y de nuevas formas de vida.

¿En qué consiste el regalo que da título al cuento y que saca a la luz todas esas fuerzas soterradas, en conflicto, que acaban por confrontarse? Consiste en algo muy simple: un mangó (mango) denominado riñón de colón, "dulce como el pan de azúcar y tierno como la mantequilla". Pero ese sencillo obsequio va a consolidar una amistad y va a revolucionar la estructura jerárquica del colegio y a desenmascarar a las monjas que no sólo representan el poder eclesiástico.

Carlota le obsequia el mango a Merceditas porque son amigas.

²⁷ Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 642, n. 2.

²⁸ Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 30, 31 y 33.

²⁹ Mary Ann Gosser-Esquilin considera que el relato comienza *in medias res*, pero no es así. Además, le da mucha importancia a la sensualidad para mostrar una relación lésbica entre las jóvenes, la que, en mi opinión, el texto no pone tan de relieve. "Textualidad y sensualidad compartidas en 'El regalo' de Rosario Ferré", *Alba de América*, Buenos Aires, vol. II, núms. 20 y 21, julio de 1993, pp. 199-210.

A pesar de la disparidad entre ellas, algo, quizás la soledad resultante de que no compaginan con las demás muchachas, las lleva a establecer lazos de amistad. Merceditas es la rubia altanera, descendiente de antiguos hacendados, estudiosa y culta. Carlota es la mulata con "cuerpo de animal pesado y manso", descendiente de un pequeño comerciante nuevo rico, cuyo mayor deseo es ser reina del carnaval de Ponce. En su relación se produce lo señalado por Alberoni:

La amistad es un movimiento de creación de la superioridad, seguido por la renuncia a esa superioridad. Por ese motivo, la amistad es a menudo un antagonismo evitado. Por eso la amistad es el encuentro de dos personas que resuelven ponerse en el mismo nivel y que se reconocen como soberanas sin volver a preguntarse quién es superior y quién es inferior. Es una actividad de equiparación.³⁰

Y como en muchos otros cuentos de Ferré, estos personajes contrastantes (la rubia y la mulata) acaban influyéndose a partir de su amistad.

Para Mary Ann Gosser-Esquilin, en el texto "se halla latente el tema del amor entre mujeres", visto como un peligro por la madre Artigas, si las jóvenes tienen mucha cercanía. "Para ella [dice Mary Ann], el lesbianismo no es una posibilidad sociosexual."³¹ La investigadora se desvía entonces del tema de la amistad, aunque lo apunta, y se detiene con más detalle en el sensualismo que, según ella, caracteriza el trato entre las dos jóvenes. En realidad esta preocupación lésbica no se plantea a partir de la relación Merceditas-Carlota; pues "toda amistad entre niñas y niñas o entre monjas y niñas [...] era ya en principio mal vista por la madre Artigas".³² Pero eso mismo que la monja rechaza se puede notar en su trato con Merceditas, a quien le disculpa todo y la guía con especial cariño hasta antes de que surja Carlota como nueva amiga, lo que lleva a la monja a esa terrible violencia física y verbal con que echa a la intrusa de la escuela:

³⁰ Francesco Alberoni, *La amistad*, Barcelona, Gedisa (Libertad y Cambio), 1989, pp. 57-58.

³¹ Mary Ann Gosser-Esquilin, art. cit., p. 201.

³² Rosario Ferré, "El regalo", *op. cit.*, pp. 99-100. En adelante indicaré la(s) página(s) después de cada cita.

¡Quién te has creído que eres, grifa de mierda, mulata zarrapastrosa, si ni para cocinera ni para sirvienta sirves, mucho menos vas a servir para reina, empingorotada sobre tu trono como la glorificación de la chusma y de la vulgaridad! ¡Maldito el día en que pusiste el pie en esta academia! [...]

Mientras hablaba, la Madre Artigas le deshacía a Carlota el uniforme encima a fuerza de pellizcos, empellones y porrazos [p. 113].

Considero que esta cita muestra muy claramente que la participación de Carlota en el carnaval es sólo una excusa para la expulsión y la agresión, pues en el fondo la monja está atacando, desde su interioridad, a una rival en amores.³³ La pasión y el padecimiento, provocados por estar enamorada, pueden apreciarse en el personaje. Necesita someter a Merceditas, de ahí que le ofrezca la beca para seguir sus estudios universitarios, ya que así tendrá la certeza de ser correspondida en su amor.³⁴ Sin embargo, "algo había en la Madre Artigas [...] que a Merceditas le inspiraba desconfianza. La perfección de su rostro y su extremada cortesía la inducían a guardar con ella ciertas distancias, sintiéndose así unas veces atraída y otras repelida por aquella monja, como falena que revolotea sobre la llama" (p. 101).

A este enamoramiento podemos contraponer la amistad como forma de amor entre las jóvenes. Al respecto dice Alberoni: "La amistad se diferencia de las demás formas de amor porque elige sus objetos con criterio moral y tiene frente a ellos un comportamiento moral. *La amistad es la forma ética del eros*".³⁵ Entre ellas se establecen unas normas de conducta en las que prevalece el respeto. Carlota utiliza cierta ironía sutil al referirse a las antiguas familias burguesas, por ejemplo, cuando dice que sus casas "decoradas con una profusión de cupidos, ánforas y guirnaldas de yeso, le recordaban una hilera de bizcochos de boda recién horneados y puestos a refrescar sobre la acera" (pp. 90-91); pero nunca ofende a su amiga. Merceditas le muestra a Carlota su afecto, a pesar del

³³ "La cultura patriarcal también tiene asiento en la identidad femenina de las mujeres lesbianas y, en general, entre ellas se reproduce la cultura amorosa, afectiva, erótica dominante: relación de pareja, propiedad privada sobre la otra, exclusividad, dominio, dependencia y sujeción, todo ello en mujeres acosadas." Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 245.

³⁴ Francesco Alberoni, *op. cit.*, p. 36.

³⁵ *Ibid.*, p. 35. Las cursivas son del autor.

castigo del silencio que le han impuesto: "Aunque no se atrevía a desafiar abiertamente a la Madre Artigas dirigiéndole ... la palabra en público, le hacía siempre un lugar junto a ella en el refectorio y en la capilla, y evitaba que las demás niñas la exiliaran de sus grupos de juego en el recreo" (pp. 106-107).

Según Lewis, la Iglesia católica desconfía de la amistad, no por las consecuencias homosexuales (considero que también por ellas), sino porque los amigos desafían a la autoridad. "Toda amistad auténtica es una especie de rebelión."³⁶ Y esto es precisamente lo que se produce dentro del relato. Una ruptura del orden jerárquico escolar, un enfrentamiento de dos estudiantes a la corregidora del colegio, quien, además, representa diversas formas de poder (económico, social, político, religioso) y, por lo mismo, "no consigue respetar al otro en su diferencia".³⁷ Nos encontramos entonces con el segundo tema que estructura el relato: el descubrimiento del otro.

En este texto no es fortuito que el regalo, el mango, sea un riñón de colón, ni que el tema del carnaval sea la histórica gesta del almirante. La simple mención de este personaje nos lleva en seguida a su principal realización: el descubrimiento de América. Pero más que a ello, al hecho mismo de descubrir, de manifestar lo que estaba oculto o era secreto. ¿Qué tiene que hacer este tema en una historia ubicada en 1955? La razón es que Merceditas aparece siempre en una especie de nicho que la aísla de lo que la rodea; ya sea en la Central Las Mercedes, ya sea en el colegio, ya sea en la limusina de su familia, ella sólo atisba las casas del pueblo y se pregunta cómo serán sus habitantes. Va a ser precisamente Carlota, con sus relatos, con su manera de ser y sus características raciales, quien la pondrá en contacto con otros personajes y otros ámbitos de la sociedad: "Gracias a los cuentos de Carlota, Merceditas comenzó a enterarse de la historia del pueblo" (p. 91). Carlota representa en el Colegio del Sagrado Corazón la intrusión de ese pueblo, con el doble agravante de su origen humilde y de su raza:

³⁶ C. S. Lewis, cit. por Alberoni, *ibid.*, p. 87.

³⁷ Iná Janete Beck, refiriéndose a las monjas, dice: "Mostram o farisaísmo de sua prática religiosa, pois insistem no cumprimento dos ritos, mas não conseguem respeitar o outro na sua diferença". "*Maldito amor: história da libertação política e da libertação feminina na ilha de São João Batista*", en Marcia Hoppe Navarro (org.), *Rompendo o silêncio. Gênero e literatura na América Latina*, Porto Alegre, Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ensaaios CPG-Letras, 3), 1995, p. 141.

“Era la primera alumna mulata admitida al colegio en su medio siglo de historia” (p. 88). Y aun la nueva élite pujante, pero insegura, se distancia de ella.

Dentro de esa tríada de personajes femeninos, Carlota representa lo otro, lo negro,³⁸ lo popular. La madre Artigas y Merceditas tienen una serie de características (de origen, de raza, de educación) que las unifica y las diferencia de Carlota. En esta situación, la monja es exponente del rechazo; en tanto que Merceditas logra a través de su relación con la otra engendrarse a sí misma, pues va a ampliar su visión del mundo y así se transformará positivamente. Carlota le brinda la posibilidad de romper con su inercia, de ver en profundidad su entorno, de convertirse en una mujer que toma decisiones y las lleva a la práctica:

Nadie se esperaba que Merceditas Cáceres, el día que expulsaron finalmente a Carlota Rodríguez del Sagrado Corazón, colgara su banda de la manija de la puerta, dejara caer con desdén su medalla de la Congregación de los Ángeles en la urna de las limosnas, y saliera por los portales del colegio del brazo de su amiga, con la cabeza en alto y sin dignarse mirar hacia atrás una sola vez, con aquel gesto de altanería común a todos los de su clase [p. 83].

Carlota es la otra que perturba, y además inserta en el “aséptico” espacio del colegio la fiesta de la carne: el carnaval. Esto se inicia desde que introduce clandestinamente el mango que le regalaron los miembros del comité directivo para dárselo a su amiga. Ese fruto, símbolo de los deseos terrestres,³⁹ sintetiza en su propia transformación (primero grueso y exuberante, con perfume de rosas, después “un cachete dolorido, amoratado a golpes”) los cambios que van a producirse en el colegio y en la fiesta carnavalesca misma. Para Merceditas, la fruta se llena de crueles presentimientos que finalmente se cumplen. Mas esto permite que se

³⁸ “El puertorriqueño negro ha sido siempre un puertorriqueño de segunda categoría. Clérigos, escritores, historiadores y políticos lo han cercado desde todos los ángulos, exponiéndolo al vejamen, la miseria, la iniquidad. [...] la dignidad del negro ha sido vulnerada desde el inicio mismo de la conciencia patria hasta nuestros días. No sólo ha sido humillado en el tiempo sino desde cada rincón de la vida cultural puertorriqueña.” Isabelo Zenón Cruz, *Narciso descubre su trasero. (El negro en la cultura puertorriqueña)*, t. I, Humacao, Puerto Rico, Furidi, 1974, p. 24.

³⁹ Véase Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, p. 208.

caigan las máscaras con que se cubren diversos personajes. En la medida en que Carlota vuelve a popularizar el carnaval —pues no sólo quiere hacer participar a las antiguas familias burguesas y a los nuevos ricos amigos de su padre, sino que insiste en que se toquen guaracha y mambo, se consuman alimentos criollos, y se haga la coronación en la plaza del pueblo—, las familias de su entorno se niegan a colaborar. Por lo tanto forma su séquito con “una abigarrada muchedumbre de dueñas, caballeros e hijosdalgo de empobrecida facha y aún más sospechoso cariz, procedentes de repartos y caseríos de poca monta” (p. 104). Los grupos en ascenso, ya se ve, no se identifican con el pueblo bajo, sino con aquellas clases a las que están desplazando. Su fiesta es la del casino con la danza y el vals. Al igual que en el fruto, hay una extraordinaria metamorfosis en Carlota, quien se presenta “en la sala de estudio con el rostro embadurnado de pintura”, se hace una catedral de rizos y se adorna con pulsos y collares. Por medio del disfraz, la joven se individualiza y adquiere un aspecto distinto, de manera que escapa a la uniformidad y por tanto al control que ejerce la madre Artigas en el colegio. Como en la organización del carnaval, Carlota rompe con el orden establecido, hace que el aire de lo popular se introduzca en esos espacios cerrados que domina el poder y logra que la monja pierda “la exquisitez de sus modales y de sus gestos [que] proclamaba en todo momento la prosapia de su alcurnia” (p. 97).

El mundo se ha trastocado, los nuevos y viejos ricos se retiran de la fiesta y la monja golpea e insulta como carretonero. El olor de la pudrición del mango es el olor que despiden las monjas, y el fruto mismo deviene el Sagrado Corazón: “—Aquí tiene, Madre —dijo [Merceditas], adelantándose a la Madre Artigas con una profunda reverencia—. Aquí tiene su Sagrado Corazón. Se lo regalo” (p. 114). Las jóvenes han roto con el orden establecido y salen a enfrentarse al mundo, de una manera más convencional Carlota (desfilará en Río, Nueva Orleans y Surinam), y posiblemente de una manera más innovadora Merceditas, pues no desea ser una típica esposa de la Central Mercedes y sí, mediante la educación, obtener su boleto a la libertad,⁴⁰ la cual ya ha empezado a poner en práctica.

⁴⁰ Umberto Eco dice: “hay algo que está mal con esta teoría de la carnavalización

Al igual que “Maldito amor”, “Isolda en el espejo”⁴¹ se encuentra dividido en ocho partes numeradas con romanos, aunque éstas carecen de títulos. Además, se construye con un personaje del cual algunos rasgos se apuntan ya en ese primer relato: Don Augusto Arzuaga, esposo de Margarita, una de las hijas de Ubaldino de la Valle.

¿Por qué el título con su referencia a Isolda? Porque mediante un narrador en tercera persona se va a construir una historia en la cual se establece la relación entre el personaje femenino (Adriana) y el personaje de una pintura (“Muerte de Isolda”) que, a la vez, proviene del *roman cortés* *Tristán e Isolda*. Pero Adriana no es Isolda y su historia, ubicada en 1972, consistirá en un trastocamiento del texto medieval. Aunque ama a Gabriel, y podemos deducir que el amor-pasión se ha producido con él, no se ve en el dilema de elegir entre el joven y su padre, Don Augusto, pues cuando comienza la historia ya ha decidido no irse con Gabriel y apenas ahí, en el aeropuerto, conoce al padre de éste. Adriana tiene que elegir entre un matrimonio con un hombre mayor, rico, puertorriqueño, para satisfacer sus deseos artísticos, o un matrimonio con algún oficial estadounidense que la llevará de una base militar a otra, pompa de cristal las llama ella, como lo hizo su padre. En un caso se brinda la farsa del amor, en el otro ni siquiera eso. Pero en ambos será lo económico lo que fundamentará la relación. Por eso, al recordar el cuadro de Isolda, que Don Augusto (DA) siempre presenta como un dilema entre la rosa del amor y la taza con el veneno de la muerte, Adriana dice: “Aunque sea veneno y no un filtro de amor, si la taza es de oro sólido, quizá me decida a tomarlo” (p. 148). En este relato no existen más “los grandes amantes, [que] se sienten arrebatados ‘más allá del bien y del mal’ en una especie de trascendencia de nuestras comunes condiciones, en un absoluto indecible, incompatible con las leyes del mundo, pero que experimentan

cósmica como la liberación global. [...] Bakhtin tenía razón cuando veía esa manifestación como un impulso profundo hacia la liberación y la subversión en el carnaval medieval. La ideología hiperbakhtiniana del carnaval como una liberación *real*, sin embargo, puede estar equivocada.” “Los marcos de la libertad cómica”, en Umberto Eco, V.V. Ivanov y Mónica Rector, *¡Carnaval!*, México, FCE (Tezontle), 1989, p. 12. En el caso de este relato no se trata de una liberación global, pero sí de una individual.

⁴¹ Rosario Ferré, “Isolda en el espejo”, *op. cit.*, pp. 115-165. En el trabajo indicaré la(s) página(s) después de cada cita.

como *más real que este mundo*".⁴² La elección no se realiza entre el amor-pasión adúltero o el matrimonio sin amor, sino entre dos formas espurias de "amor".

Elegir no es difícil, la taza de oro es demasiado tentadora. Pero el dinero no está sólo en el centro de esa alianza de matrimonio, sino que la misma fiesta matrimonial tiene un fin económico: que la esposa sea simpática con los estadounidenses para que el Banco Condal, del que ellos son socios, otorgue un préstamo a DA, cuyo imperio industrial se está derrumbando.

Dentro de esta maraña de transacciones económicas, debemos detenernos en los dos personajes más importantes del relato: Don Augusto y Adriana.

DA es viudo de Margarita de la Valle, por lo tanto, está emparentado con esa aristocracia cañera que aparece en "Maldito amor" en su momento de transición a la plena decadencia con que se le presentará en este texto. Su posición anexionista es indiscutible, pues su fortuna la hizo durante la Segunda Guerra Mundial con el apoyo de los estadounidenses, a los cuales admira desde niño por su historia familiar: un padre exiliado de Cuba por su rebeldía ante el dominio español.

Amante de la pintura, impone sus gustos artísticos al pueblo de Santa Cruz por medio de su Galería de Pintura Universal. Un museo en el cual prevalecen los desnudos femeninos y que la primera esposa consideraba como un "harén" enemigo del "hogar católicamente constituido". Esta historia excéntrica, según Adriana, va cobrando sentido conforme transcurre el relato. Principalmente porque no es un desnudo lo que DA relaciona con la joven en la etapa de seducción y enamoramiento:

Adriana se volvió hacia el cuadro y observó detenidamente la superficie aporcelanada de la pintura. Estaba en perfectas condiciones y parecía que hubiese sido pintado el día anterior. Sobre las mejillas de Isolda brillaba aún el arrebol de la juventud. La frescura de los pliegues de su vestido, una elaborada creación cortesana, con falda tipo campana recamada enteramente de piedras preciosas, resultaba extraordinaria [p. 147].

Pero lo es la Venus de la fidelidad que coloca dentro del "Quios-

⁴² Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1984, p. 40.

co del amor" en los jardines del palacete donde se festejará la boda; Venus que reproduce el cuerpo desnudo de la novia. Se entra así en el juego de disfraces, de encubrir-descubrir, que caracteriza al relato.

Es obvio que DA sabe que Adriana fue la amante de su hijo y que es cantante de cabaret; además, la relación con el cuadro de Isolda es significativa, puesto que este personaje traiciona al rey Marcos con su sobrino Tristán, y en cierta forma aquí se va a producir una traición pero a la inversa: el traicionado será Gabriel, el hijo. Es obvio también que DA no cree que la joven lo ame; sin embargo, en el proceso del enamoramiento pasa por algunos de los grados que recorre el amante cortés: *pregador*, "suplicante", *entendedor*, "tolerado", y *drutz*, "amigo, amante",⁴³ y por ello, además por su posición económica y social, logra convencerla:

—Después de todo —se dijo [Adriana]—, puedo ayudar a Don Augusto en muchas cosas. A hacer una buena muerte, por ejemplo, así como él puede ayudarme a hacer una buena vida. Nos complementaremos en nuestras necesidades, y eso quizá pueda llamarse algún día, si se quiere, amor [p. 154].

Aun cuando el amor cortés está en un primer plano en el relato, la finalidad del cortejo es el matrimonio, y éste, en la Edad Media (y en este texto), "más que un sacramento, es un contrato de interés y por lo tanto mudable como muda el interés".⁴⁴ Pero, ¿qué es lo que persigue DA con este contrato? ¿Tener compañía en su vejez? Tal parece que no, y esto se descubre en su insistencia acerca de los estadounidenses: "Es muy importante que los norteamericanos asistan a la boda, y que tú les caigas simpática. Nuestro matrimonio ha dado que hablar en el pueblo, y existe el peligro de que, a causa de ello, en el Banco me vayan a cancelar los préstamos" (p. 157). Adriana-Isolda ha sido doblemente traicionada, por el abandono de Gabriel y porque el padre de éste sólo ve en ella a una "exótica mujer", a un cuerpo joven, equiparable a la isla, que ofrece a los estadounidenses para que se lo apropien: las esposas

⁴³ Aurelio González, "De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés", en Concepción Company (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, UNAM, 1991, p. 37.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

de los banqueros “veían peligrar, en las hambreadas miradas que ahora Mr. Young también le dirigía a Adriana, todas las directrices morales del Banco Condal” (p. 163).

En cuanto al personaje femenino, Adriana nunca se muestra convencida de ese enamoramiento: “Le parecía extraña aquella insistencia en ocupar el lugar del hijo; en convencerla de que la farsa del amor podría, a estas alturas, darle una razón a su existencia” (p. 132). Sin embargo, en su afán de liberarse de esa vida como falsa estadounidense en las bases militares que recorre con su familia:

—*You must learn to speak English without an accent!*— había sido la consigna de su niñez, desde su salida del arrabal—. [...] [En Europa] Nadie había adivinado que ellos, los Mercier de Coamo, los Such de Siales (Such era el apellido de su madre) no llevaban el inglés sembrado en la boca desde la niñez. [...] Pero en Norteamérica había sido otra la historia. El inglés perfecto y el apellido exótico no habían sido suficientes. Los sacaban por la piel, por la pinta [p. 139].

En su afán de aferrarse a su tierra natal, de acabar con la doble vida como estudiante del Conservatorio en el día y cantante de cabaret en la noche, de hacer una carrera musical y adquirir cultura, decide aceptar el matrimonio. A pesar de toda la relación especular (recordemos el título del relato, a Adriana frente a su espejo después de recibir las rosas que envía DA, y ante el cuadro de Isolda, que es el acto de verse en un espejo), de que los espejos son “símbolos mágicos de la memoria inconsciente”,⁴⁵ y su magia “consiste en que su extensividad-intrusividad no sólo nos permite mirar mejor el mundo, sino mirarnos a nosotros mismos tal como nos ven los demás”,⁴⁶ el deseo de transformar su vida lleva al personaje a ignorar sus mensajes. Ante la pintura, la coincidencia sólo es corporal; la vestimenta difiere y tiene un significado que no

⁴⁵ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁶ Umberto Eco señala que “la imagen especular no es un doble del objeto: es un doble del campo de estímulos al que se podría acceder, si se mirase el objeto en lugar de su imagen refleja. [...] esa virtual duplicación de los estímulos (que a veces funciona como si fuese una duplicación tanto de mi cuerpo objeto como de mi cuerpo sujeto, que se desdobra y se pone ante sí mismo), ese hurto de imagen, esa tentación continua de considerarme otro, todo ello hace que la experiencia especular sea absolutamente singular, en el umbral entre percepción y significación”. “De los espejos”, en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen (Palabra en el Tiempo, 173), 1988, pp. 19 y 21.

alcanza a ver ella. Isolda y Adriana se parecen, pero el traje regio las separa e instituye un papel en la sociedad. Ante su espejo, Adriana se ve a sí misma pero no ve su entorno, no se da cuenta de que lo que la rodea no se identifica con los intereses de DA, de que algo extraño puede haber en ese enamoramiento. Tiene consciencia de esos mensajes muy cerca del día de la boda, cuando en el acto narcisista de verse en el agua de la piscina recupera la capacidad catóptromántica e hidromántica que le había presentado su porvenir al verse en su espejo; planea entonces una acción que derrumbe ese falso espacio de respetabilidad donde él la ha colocado:

[...] miró su rostro reflejado claramente en el agua. Se inclinó un poco hacia adelante y recordó el día en que había recibido en su casa la tarjeta de Isolda, y las esperanzas falsas que se había forjado a causa de ella. Pensó que todo lo que estaba pasando lo había visto reflejado proféticamente en el espejo, al fondo del remolino de sus cabellos, aquel día.

"Me parece bien que sea Isolda quien hoy le dé una pequeña sorpresa a Don Augusto", pensó riéndose de su propio reflejo en el agua [p. 158].

Si ella ha funcionado hasta ese momento como un objeto que DA ha ido moldeando, pues cambia el color de su vestimenta para ir pareciéndose a Isolda, continuará representando ese papel aun en el momento de la boda, ya que utilizará un vestido idéntico al del personaje pictórico. Mas debajo del recamado traje, que se identifica con la respetabilidad, lleva el cuerpo desnudo y empolvado con "Alabastro" de Coty para representar, significativamente, a la Venus de la fidelidad; de esa fidelidad que para su marido implica el ofrecimiento de un cuerpo bello y exótico a los postores del Banco, a los que ella provoca eróticamente. Al ejecutar la danza final y poner a la vista su desnudez, Adriana se presenta sujeto de sus actos, se identifica dolorosamente con la isla entregada como un cuerpo femenino a los extranjeros y saca a la luz la doble moral del anexionista DA y de sus amigos estadounidenses, quienes, bajo la aparente conducta intachable, son capaces de comerciar con y prostituir todo, aun el amor:

Al sexto compás quedó por fin revelada la sorpresa, aquel espectáculo escandaloso, inconcebible, que provocó aquella noche la ruina de Don Augusto Arzuaga, [...] la visión del cuerpo empolvado de Adriana, desvergonzadamente desnudo dentro de su traje de Isolda, idéntico al de la Venus del Quiosco del Amor. Al terminar la pieza, Adriana había dejado de reír. Se dio cuenta de que estaba llorando, y no entendía por qué [p. 165].

En ese caos que antecede al final del relato ("los hacendados y sus esposas dieron un grito de júbilo, y se arrojaron en tropel a bailar sobre la pista, ya en pleno despelote de sus vergüenzas más íntimas. Los gerentes del Banco [...] se abalanzaron sobre ellos y sobre Adriana, desatándose entre la concurrencia un verdadero huracán de pistoletazos, carterazos y zancadillas [...]") (p. 165), se produce, como en un espejo roto, la multiplicación de los rasgos negativos de esa "alta" sociedad que se retrata en el texto. Adriana, al poner al descubierto lo que está abajo en su cuerpo, inserta en el espacio de los grupos anexionistas a esa gente que ha sido mantenida fuera del banquete, la gente con quien empieza el relato. Pero lo hace, no desde el uso de sí misma como objeto que implica el matrimonio con DA, sino desde su propia decisión que conlleva el cuestionamiento de esa clase pudiente. El ascenso social del personaje se cancela, la carrera artística se trunca, pero el pesar de esas pérdidas y la insatisfacción de su papel en esa sociedad sólo pueden ser superados por la satisfacción de arrebatar las máscaras a todos.

"La extraña muerte del capitancito Candelario"⁴⁷ está escrito de un tirón, sin las separaciones que caracterizan a los otros tres textos que conforman *Maldito amor*, aunque sí coincide con "El regalo" en cuanto a la extensión. Los sucesos se ubican en un tiempo sin tiempo (no marcado con una fecha, pues históricamente todavía no ocurren), el momento en que la metrópoli quiere separar de sí, "independizar", a la isla de San Juan, pues ya no le es útil militarmente y en lo económico le causa muchos problemas. La historia se narra desde un *nosotros* abarcador, una voz colectiva que comprende a "los defensores de un nuevo Estado y de una nueva Ley". Para Iná Janete Beck,⁴⁸ ese narrador es el camuflaje de un personaje

⁴⁷ Rosario Ferré, "La extraña muerte del capitancito Candelario", *op. cit.*, pp. 167-201.

⁴⁸ "E é uma camuflagem em nível de narrador, pois ela [Bárbara] é a única que teria condições de narrar o que ocorreria entre ela e o capitão." Art. cit., p. 147.

principal: Bárbara. Podría serlo, pero también de Pedro, o de ambos, de algún otro personaje, o de todos. Lo que me parece importante es que en un relato donde se destaca el papel de los grupos, aun cuando haya personajes representativos de ellos, se utilice una primera persona del plural. Esto, además, contrasta con la utilización del narrador en tercera persona de los dos relatos anteriores, cuyas historias se centran en personajes específicos, y con los múltiples narradores de "Maldito amor", donde cada voz tiene su propia visión de la historia. Al concluir el libro, cuando los independentistas finalmente han triunfado después de haberse unido en una sola voz musical, la de la salsa, narrar de esa manera, con el individuo perdiéndose en la masa y ésta diluyéndose en el individuo, resulta muy eficaz. Principalmente porque esa voz, que descubre lo que en verdad ocurrió y a la vez nos informa lo que se dijo que ocurrió, adquiere un tono bastante autoritario cuando se refiere al "nuevo Estado" y se asume como voz desde el poder, con lo que se contradice, paradójicamente, esa primera impresión de colectividad: "Hoy somos finalmente un país independiente. Aunque nuestros enemigos dicen que bajo nuestro régimen no existe la libertad. Esto no resulta extraño: la patria perfecta no existe, y es necesario defenderla de los soñadores ingenuos, como el capitán Candelario, por ejemplo" (pp. 171-172).

En relación con la literatura puertorriqueña, se pregunta Julio Ortega:

¿Cuál es el relato en que estas gentes se nombran? La música, responde [Luis Rafael] Sánchez, ese escenario social de la emotividad dialogada. Este fondo musical del relato posible es un trasfondo histórico y étnico, y la hipótesis de una pluralidad de sumas emerge como la presencia de un pueblo que va hacia alguna parte, en su propia danza, acompañado de la novela, el cuento o la crónica, esas versiones así mismo híbridas, dialógicas, donde el escritor es un entomólogo del discurso de la nacionalidad [...] ⁴⁹

La música recorre todo el libro, desde la danza de Morel, en el primer relato, pasando por la guaracha y el mambo, en el segundo, el bolero y el vals, en el tercero, para culminar, en este último, con la disyuntiva entre la salsa y el rock. Dos expresiones musicales

⁴⁹ Julio Ortega, "Introducción", *op. cit.*, pp. 3-4.

que representan cada una de ellas una posición política, que muestran la escisión que se produce en la isla y la necesidad o exigencia de elección: “—¿Y usted, amigo, qué prefiere, la Salsa o el Rock?” (p. 192). Este último es preferido por “la muchitanguería punk, vestida con mahones Anne Klein y Paco Rabanne”; en tanto que con la salsa se expresan los soneros: “Vestidos con mahones descoloridos, exóticas camisetas color flama y con los cabellos teñidos siempre de rojo enseretados sobre la cabeza [...]” (p. 188).⁵⁰

Aun cuando se hace referencia a dos formas musicales, por los rasgos peculiares de violencia que caracterizan a la historia, podemos considerar que prevalece la salsa, que el relato se construye tomándola como modelo por lo que en él se desea expresar:

La salsa le ha cantado a la violencia bajo muy diversos matices; algunas veces de manera irónica, otras casi en forma de lamento. En ciertas canciones con agresividad, en otras con desespero. [...] La salsa le ha cantado a la violencia pues en un medio violento fue donde nació y se erigió como movimiento musical y como expresión sonora del Caribe urbano.

La salsa es una música que cuenta historias. Cada una de estas historias está llena de personajes, circunstancias y acontecimientos que forman parte de la vida del latino en las grandes ciudades.⁵¹

El título del relato tiene connotaciones policiales, en tanto que anticipa que va a tratarse de la muerte del capitancito, a quien irónicamente se desvaloriza con el diminutivo que se inserta en esa expresión propia de un encabezado periodístico de nota roja. Además, al calificar esa muerte como extraña, se despierta el interés en el lector por descubrir cómo es esa muerte, cuáles son sus causas, si alguien y quién la ejecutó.

En principio la historia se construye con dos personajes, Candelario de la Valle y Pedro Fernández, miembros de los Misioneros, el grupo militar-policíaco que vigila la capital. Candelario es capitán y proviene de la familia De la Valle, protagonista del primer relato del libro. De manera que sus inclinaciones militares se

⁵⁰ Este choque político que se manifiesta en la elección musical, no se produce de igual manera o con igual fuerza en otros países latinoamericanos.

⁵¹ José Arteaga Rodríguez, “Las ciudades de la noche roja. La cultura de la violencia a través de la salsa”, en José Eduardo Rueda Enciso (comp., ed.), *Los imaginarios y la cultura popular*, Bogotá, Cerec-Coder (Serie Textos, 21), 1993, p. 113.

justifican con el mismo tipo de afirmaciones que se muestran en la construcción de la historia familiar: "Acababa de cumplir veintidós años y llevaba lo militar en la sangre: tataranieta de un coronel español y de un brigadier inglés, no le interesaba para nada el dinero, pero sí el honor, la dignidad y la gloria" (p. 173). Los únicos tatarabuelos de los que tenemos referencia, por "Maldito amor", son Don Julio Font (comerciante mulato, cuyo apellido debería llevar Candelario) y Don Bon Bon Latini ("oscuro comerciante corso"). Sin embargo, se resalta ahora una mezcla de sangre española e inglesa aunada a inquietudes de tipo bélico para realzar el carácter heroico del personaje. En cuanto a Pedro, se ubica su nacimiento en una familia de antepasados esclavos, y se justifica su inclinación militar porque en su medio se tiene que luchar para sobrevivir: "[...] había nacido en el arrabal más feroz de Guamaní, donde las habilidades bélicas y la prontitud de los puños eran tan imprescindibles como el respirar y reír" (pp. 179-180). Además, su padre y su tío han perdido parte de sus cuerpos en las guerras de intervención de la metrópoli (los estadounidenses), por lo cual se enlazan con el padre de Adriana, personaje de "Isolda en el espejo", quien también ha servido en ese ejército.

Se puede notar, entonces, que si bien se unifica a estos personajes en cuanto a su actividad policial, se les polariza en sus otros rasgos, como el origen y su forma de ser. Candelario es "culto, de refinado sentido estético", y busca, soñadoramente, una mujer y una patria perfectas. Pedro tuvo un sueño, ser miembro del equipo olímpico de básquet de la isla, pero se le truncó al negarse a formar parte del equipo de la metrópoli, de ahí que los Misioneros le rompieran las piernas. Ahora tiene una máxima que rige su vida: "el que pega primero, pega tres veces". Para Candelario son modelos de valentía y honor los gobernadores españoles. Pedro admira a los indios caribe, que no se dejaron dominar por los españoles.

Aparentemente compañeros, estos personajes acabarán enfrentados en la Gran Batalla de la Salsa, a pesar de que a lo largo de la historia no aparezcan en sentido estricto como enemigos, aunque sí se marquen sus diferencias. Candelario peca de ingenuo en su afán de convertir a los Misioneros en auténticos guerreros, ampliando sus horizontes intelectuales y espirituales y alejándolos de la fuerza bruta. Pedro hace su papel de servicial subalterno y se

reserva muchas de sus opiniones. La idealización bélica de Candelario va a concretarse, paródicamente, en esa batalla; un enfrentamiento que supuestamente no sería un hecho extraordinario, sino que estaría ligado a la cotidianidad que implica el gusto por cierto tipo de música. Demasiado tarde se da cuenta de que el jefe enemigo es precisamente Pedro, y de que la mujer que ama y quien lo ha convencido de permitir la participación de los soneros en el concierto es, en realidad, la compañera de Pedro. Bárbara, a quien el capitán cree una niña bien con pose de sonera, a pesar de que Pedro le dice que es sonera auténtica y viene del arrabal, a través de la manipulación amorosa, lleva a Candelario al punto en el cual él mismo detona el enfrentamiento. Ella se asume fanática de la salsa, aunque la consideren "bárbara". De ahí que Candelario la bautice con ese nombre, por la santa patrona de los Misioneros. Pero Santa Bárbara es la sincretización de Changó, "Dios del fuego, del rayo, del trueno, de la guerra, de los *ilú-batá*, del baile, la música y la belleza viril".⁵² Por lo tanto, a través de ella (aunque blanca, tiene el cabello rojo, el color de Changó, y se viste de color flama) se expresa un aspecto de la identidad de los habitantes de la isla: el origen africano, presente ya en los antepasados de Pedro (y también de Candelario), en el acto ritual de su madre (quemando los corazones de acero púrpura de los hijos mayores, muertos en Vietnam, frente a la imagen de Ochún) y en esa música popular ligada a los grupos nacionalistas:

La salsa, heredera de la tradición afroantillana, común a las tres grandes islas de Las Antillas: Puerto Rico, Cuba y Santo Domingo, es una manifestación cultural y popular independientemente de su manipulación comercial y masiva fincada en las raíces africanas que, por la vía de la esclavitud, integraron junto con los españoles y los restos del genocidio nativo indígena, la identidad cultural puertorriqueña.⁵³

Al final del relato, final también de la relación entre Candelario y Bárbara, ésta repetirá la pregunta que dio pie al trato entre

⁵² Natalia Bolívar Aróstegui, *Los orishas en Cuba*, La Habana, Unión, 1990, p. 108. En el caso de este personaje, la belleza no aparece ligada a lo viril. Mas desde una visión tradicional sobre la mujer, sí se acercaría a lo viril su comportamiento, de una extrema libertad.

⁵³ Aralia López González, "¿...Qué prefiere, la salsa o el rock?", *Universidad Autónoma del Estado de México* (Toluca, México), núm. 10, julio-septiembre de 1992, p. 8.

ambos: “¿Y usted, capitán, cuál música prefiere, la Salsa o el Rock?”. Con esa exigencia de toma de posición, ahora rodeada por “una comparsa de hombres armados hasta los dientes”, la joven da el viraje de patrona de los Misioneros a patrona de los soneros; se cumple así lo expresado por una frase salsera que aparece insertada en el relato y que se relaciona con otras del mismo tipo que se refieren al cambio inminente: “Sorpresas te da la vida, la vida te da sorpresas”. La respuesta de Candelario consiste en un rechazo a esa disyuntiva: “Ni la Salsa ni el Rock. Prefiero la música clásica”. “Evasión última [dice Aralia López] frente a las condiciones concretas y reales, inmediatas, sobre el *status* político de Puerto Rico.”⁵⁴ Evasión, sí, pero también una posición diferente, otra, que en esa polarización ya no tiene cabida.⁵⁵ Si la guerra civil se ha reducido a una batalla campal en la que el capitancito perecerá “florecedo de heridas de picahielos”,⁵⁶ en concordancia, su última frase, leve expresión de rebeldía, no tiene nada que ver con la que se le adjudicaría a un héroe: la figura que para la posteridad crea el Partido y que en este relato es desvalorizada por un nuevo partido. Esa frase, paródicamente, es más bien la de un personaje que, por los errores cometidos y en cierta forma por solidaridad con ese pueblo en rebeldía, se asume cordero de sacrificio; ya que no ha sido capaz de ver que el Partido lo manipula, que los versos de Gautier sólo expresan una de tantas experiencias sobre la isla, que el cordero de sus insignias y del escudo nacional no representa, como él creía, a un pueblo que sólo bala el lamento del “Ay bendito”, que ese pueblo puede rebelarse, organizarse y mostrar su carácter guerrero, aunque de un modo diferente al que él había idealizado: “Quería que todo el mundo supiera que aquel Festival de Salsa y Rock se celebraba gracias a él, y que él también albergaba, cuando de su pueblo se trataba, sueños imposibles y heroicos” (p. 200). La comunicabilidad de la violencia se produce; la represión previa y constante de los Misioneros, protectores de los que gustan del *rock*, desata la violencia de los soneros, quienes acaba-

⁵⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁵ Si bien en el libro son frecuentes las oposiciones binarias, en realidad la propuesta esencial se dirige al pluralismo cultural y político.

⁵⁶ La referencia lorquiana es indudable, y cabe señalar que en el libro hay múltiples relaciones intertextuales.

rán triunfando porque su líder está inserto en las entrañas de la bestia, puesto que Pedro es Misionero también.

En el desarrollo de la salsa, llega un momento en que se pasa de los personajes lúmpenes a los héroes y patriotas del continente, con sus nombres verdaderos o con nombres ficticios. Como bien señala José Arteaga:

De alguna manera, en estos personajes politizados por tantos salseros se resume la relación salsa-violencia, pues aquí ésta ya adquiere matices ideológicos que la hacen más fuerte y más indisoluble. En estos personajes y en estas situaciones, al menos la violencia tiene una causal, un destino. Se sabe hacia dónde apunta y a quién amenaza. La violencia política tiene un sentido, lo cual no podríamos decir de la violencia urbana.⁵⁷

En el texto, de esas muertes violentas surge un mundo nuevo, imperfecto también, pero que expresa la aspiración de un pueblo dominado de pasar a otra etapa de su historia, de construir su futuro.

Maldito amor es un libro pesadoso, en tanto que retrata la situación de un país colocado en los márgenes del poderío de una gran potencia, explotado, utilizado, desechado, como un objeto que tiene una vida determinada en cuanto a su uso. Para hacer ese retrato son esenciales los personajes femeninos, marginados dentro de la misma marginación, quienes van a ser representativos, en su dolor, del dolor que aqueja a su patria. Cada una de esas mujeres logrará la ruptura del papel que se le ha asignado en la sociedad. Desde su marginalidad van a hacerse presentes, de diferentes maneras, con una nueva propuesta: la destrucción que sustituye al silencio (Gloria); la educación multicultural (Merceditas); la asunción del cuerpo no como objeto sino como expresión de un sujeto (Adriana), y el asesinato político para lograr el cambio social (Bárbara). Propuestas con las que pasan a ser sujetos de la (H)historia. De esos personajes, serán los provenientes de los grupos más bajos los que pondrán al descubierto la triste situación de su país y de ellas mismas, y a la vez funcionarán como motores para el cambio. En la medida en que ellas se transforman, se realiza también la transformación de la isla. El goce será resultado del

⁵⁷ José Arteaga Rodríguez, art. cit., p. 135.

descubrimiento de su poder para sacar a la luz lo oculto por siglos de dominación: la decadencia de los que están arriba y la fuerza que conlleva la unidad de los que están abajo, quienes, cual "hielo abrasador", cual "fuego helado", lo arrasarán todo para construir una vida nueva.

Surgen sin embargo varias preguntas. ¿Cuál será el papel de la mujer en ese presagio de futuro que se apunta en el último relato? ¿Ocupará un primer plano en las acciones o sólo será una cómplice de las que ejecutan los hombres? Recuérdese que es Pedro y no Bárbara quien mata a Candelario. ¿Volverá a someterse a un discurso autoritario aunque éste sea de otras características? (Véase lo referente al narrador.) A través de estas fisuras creemos que la novela sólo aparentemente presenta una historia concluida, pues en lo referente a la mujer queda abierta a múltiples posibilidades. "La literatura no expresa la historia o lo social en una transparencia ilusoria de los signos, sino que interroga, evalúa, inscribe su cortejo de interrogaciones angustiadas en contra de un discurso pleno, explicativo, que no deja nada al azar y orienta hacia el futuro."⁵⁸

⁵⁸ Régine Robin, "Para una sociopoética del imaginario social", en Françoise Perus (comp.), *Historia y literatura*, México, Instituto Mora (Antologías Universitarias), 1994, p. 296. Más adelante dice: "Obligada y forzada, la literatura se instala en la ambivalencia, y de allí saca su grandeza y su fuerza, así como su posibilidad infinita de cuestionar los poderes existentes, los procesos provocados por el futuro histórico y la eterna desilusión de lo que aporta. La literatura dice sencillamente el deseo de otra historia posible, pero sin 'lugar', desterritorializada" (p. 297).

Isla al fin, siempre te añoré: *Boca del infierno*, novela de Ana Miranda

MARGARITA TAPIA ARIZMENDI

Universidad Autónoma del Estado de México

IRMA TAPIA ARIZMENDI

Universidad Autónoma del Estado de México

Cuando te vi bajar de la fragata, oh don Brazo de Plata, con aquella tu pinta de estaferno, bien pensé que venías del infierno, mas si es la Inquisición la que te envía, oh ciudad de Bahía, ¿por qué tan mal te trata, que manda aquí a este monstruo de hojalata?

GREGÓRIO D' MATOS

ANA MIRANDA NACIÓ EN FORTALEZA, BRASIL, en 1951. A partir de 1969 fue a vivir a Río de Janeiro. Antes de dedicarse a la literatura ocupó un cargo público y confeccionó artesanías, incursionó en el teatro y en el canto. Junto con su hermana Marilú Miranda ganó un festival de música en Brasilia, con una canción titulada "Buena vida". Ana Miranda continúa interesada en el canto.

En 1977 decidió ingresar a la literatura. Tiene publicados dos libros de poesía titulados *Anjos e demônios* y *Celebrações do outro*. Ana Miranda se hizo notable especialmente con su primera novela, *Boca do inferno*. Su segunda novela, *O retrato do rei*, no tuvo el mismo éxito.

Ana Miranda produjo su obra literaria en los últimos diez años. Un elemento relevante dentro de su obra lo constituye la sátira y la presencia de espacios, personajes y circunstancias populares. Lo anterior nos parece claro en la medida en que la autora se ha nutrido de una tendencia literaria que recoge la tradición del pícaro; Mario M. González dice:

En el Brasil del siglo XX, y especialmente durante las décadas de los setenta y ochenta, una serie de novelas brasileñas retoman las características propias del género picaresco.

Tal retomada se ve favorecida, sin duda, por la preexistencia, en el Brasil, de un tipo social equivalente en mucho al pícaro histórico y que recibió una designación específica en la cultura popular, primero, y en los estudios sociológicos y antropológicos, después: el "melandro".¹

El auge de la novela neopicaresca en Brasil es la fuente de la que bebió Ana Miranda para forjarse un estilo que va de lo solemne a lo antiolemne.

La novela *Boca do inferno*, de Ana Miranda (São Paulo, Companhia das Letras, 1989), fue recibida con entusiasmo por la crítica y los lectores.

Depois de alcançar o sucesso com *Boca do inferno* lançada em 89, permaneceu por mais de um ano nas listas de *best sellers* do País. 50 mil exemplares vendidos.²

Años más tarde, en 1991, apareció la traducción al español de esta novela: *Boca del infierno*.³ Ana Miranda dedica esta novela a

¹ Mario M. González, "Novela picaresca: la neopicaresca brasileña", en Leopoldo Zea (comp.), *Historia y cultura en la conciencia brasileña*, México, FCE (Col. Tierra Firme), 1993, pp. 116-122. Mario M. González considera las siguientes novelas como neopicarescas: *A pedra do reino* (1971), de Ariano Suassuna; *Galvez, imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza; *Mi tío Atahualpa* (1978), de Paulo de Carvalho Neto; *Os voluntários* (1978), de Moacyr Scliar; *O grande mentecato* (1979), de Fernando Sabino; *Travessias* (1980), de Edward Lopes; *O retraneto del rei* (1982), de Harolfo Maranhao, y *O cogitário* (1984), de Nápoles Saboia. El autor del ensayo señala que la lista podría ser mayor, pero considera suficientes las mencionadas.

² Mario Sabino, "Emboabas embolados núm. seu romance, Ana Miranda, decepçiona como historia ambientada no século XVIII", *Istoé Senhor*, núm. 1144, agosto de 1991, pp. 70-71. Este artículo fue publicado en ocasión de la segunda novela de Ana Miranda, *O retrato do rei*. En éste se señalan algunos aspectos de su primera novela. Con la finalidad de hacer fluida la lectura, traducimos algunos fragmentos del artículo publicado por Mario Sabino. Agradecemos la colaboración de la profesora Margret Dautzenberg, quien realizó una lectura del artículo. "Después de alcanzar el éxito con *Boca del infierno* —lanzada en 89—, permanece por más de un año en las listas de *best sellers* del país. 50 mil ejemplares vendidos", p. 70.

³ Ana Miranda, *Boca del infierno*, Elena Losada (trad.), Barcelona, Anagrama, 1991, 389 p. La edición en español fue ilustrada por Julio Vivas con *El pecado*, pintura de Franz von Stuck, 1893, Neue Pinakothek, Munich. Todas las citas sobre esta novela corresponden a esa edición, y se indicará la página. Es importante aclarar que en este ensayo respetamos la ortografía de los nombres propios.

Rubem Fonseca, autor de varias novelas, entre ellas *Agosto*, en la cual habla de Getúlio Vargas, presidente de Brasil, quien se suicidó en 1954. A Rubem Fonseca le gustó la novela *Boca do inferno* "e mandou o original para a editora Compahia das Letras".⁴ En la contraportada de la edición en español se lee:

Esta joven narradora brasileña ha descubierto una nueva forma de relatar la historia en la que se armoniza la fidelidad —incluso erudita—, el espíritu de una época apasionante y la seducción literaria del lector. No ha sorprendido por lo tanto que el prestigioso *Jornal do Brasil* anunciara en primera página la aparición de esta novela como "El nacimiento de una estrella", ni que los lectores la hayan comparado a Yourcenar, Eco, Gore, Vidal o Saramago.

En la misma tónica, publica *Folha de São Paulo*, "Una gran novela, un libro de acción y de trabajo con el lenguaje como pocos [...] En *Boca del infierno*, la historia que hay detrás de la historia es la proximidad entre lo que tiene de supremo y superior el ser humano y su lado demoníaco". Y al final del texto de la contraportada leemos: "La novela más importante publicada en Brasil en los años ochenta [...] *Boca del infierno* más que una novela de invención lo es de recreación: el equivalente literario del *Novecento* de Bertolucci".

La buena acogida de esta novela es evidente. En efecto, es una novela histórica bien documentada. Dice Ana Miranda: "Do primeiro parágrafo ao derradeiro punto final de *Boca do inferno* foram necessários quatro anos".⁵ En la cultura brasileña se advierten las huellas de la vida cotidiana de hombres y mujeres quienes, durante el dominio portugués, se enfrentaron a las autoridades civiles o religiosas, y dieron lugar a innumerables acontecimientos registrados en la historia de Brasil. Ana Miranda tejió en su novela la vida interior de los personajes, sus pesares y alegrías. La autora recrea un periodo apasionante, pero de gran complejidad, donde el habla de los personajes debe responder a su condición social y cultural, según la usanza de la época.⁶ El lector, ante el desmoronamiento del Brasil colonial, queda atrapado en las páginas del libro.

⁴ "Y mandó el original para la Compañía Editora las Letras...", pp. 70-71.

⁵ "Del primer párrafo al último punto final de *Boca del infierno* fueron necesarios cuatro años", p. 70.

⁶ Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Latina*, México, FCE (Col. Popular), 1973, pp. 39-40. El autor señala que en Brasil: "Junto con el latín, que era el

Un año después, Ana Miranda fue acusada de plagio:

com base nas declarações do professor Alcir Pécora da Universidade de Campinas, que identificou nas páginas de *Boca do inferno* trechos dos Sermões, do padre Vieira, sem quaisquer referências à fonte, a escritora reagiu, indignada: "Nunca escondi que meu livro foi inspirado nas vidas e nas obras de Gregório e de Vieira. Mas daí a ter que citar a cada página os trechos que me sugeriram uma ou outra cena, é ridículo. Não escrevi uma tese, mas uma obra de ficção".⁷

La escritora se defendió, pero al parecer el hecho de que *Boca del infierno* se haya convertido en *best seller*, despertó envidia en más de un crítico. Mario Sabino, autor del artículo que revisamos, también la ataca con motivo de su segunda novela pues se refiere a los escritores de novela histórica de manera un tanto peyorativa:

Provavelmente por causa disso, o gênero romance histórico, muito em voga no século XIX na Europa depois da publicação de *Ivanhoe*, do escocês Walter Scott, em 1820, ainda provoca sensação no Brasil. No falta de historiadores interessados, abre-se espaço para os escritores, ultimamente pouco felizes em criar um enredo a partir do nada.⁸

Alcir Pécora y Mario Sabino han considerado que hay dos modelos de novela histórica: el modelo de Walter Scott, que privilegia la ficción, y que fue cuestionado tanto en Europa como en América Latina, y el modelo propuesto por Alfredo de Vigny, en cuya novela histórica *Cinq mars* (1826) los sucesos y los personajes

punto de partida de la enseñanza en las escuelas de las ciudades, se leía el italiano, que era adorno común en el siglo XVI para toda persona culta de habla española o portuguesa; en el siglo XVIII se hizo corriente el francés, y después se comenzó a aprender el inglés".

⁷ "Con base en las declaraciones del profesor Alcir Pécora de la Universidad de Campinas, que identificó en las páginas de *Boca del infierno* fragmentos de los sermones del Padre Vieira, sin ninguna referencia a fuente. La autora reaccionó indignada: 'Nunca escondí que mi libro fue inspirado en las vidas y en las obras de Gregório y de Vieira. Pero de ahí a tener que citar en cada página los fragmentos que me sugirieron una u otra escena, es ridículo. No escribí una tesis, más bien una obra de ficción', p. 71.

⁸ "Probablemente por causa de eso, el género novela histórica, muy en boga en el siglo XIX en Europa, después de la publicación de *Ivanhoe*, del escocés Walter Scott, en 1820, aún provoca sensación en Brasil. Con la falta de historiadores interesados, se abre espacio para los escritores, últimamente poco felices en inventar un enredo a partir de nada", p. 70.

históricos reales están puestos en PRIMER PLANO y constituyen la anécdota central de la novela mientras que lo ficticio está puesto en segundo plano.⁹

De modo que la novela histórica nace en Hispanoamérica ya dentro de una cierta modernidad, en que lo novelesco consiste en apartarse del modelo de Scott. *Xicoténcatl*, por lo demás, inicia una larga tradición en la novela hispanoamericana, de predilección por temas y sucesos de carácter histórico como fuente primordial para sus ficciones novelescas.¹⁰

Alexis Márquez Rodríguez, al revisar las raíces de la novela histórica en América Latina, advierte la presencia del modelo propuesto por Alfredo de Vigny en nuestra narrativa. "Se busca establecer que el autor no construyó su relato con personajes y acontecimientos imaginarios, sino a partir de hechos históricos reales, a los cuales les dio un tratamiento adecuado para hacer con ellos una *novela*, y no una *crónica* o un *libro de historia*."¹¹ El cuestionamiento en torno a la vieja novela frente a la nueva novela, se cifra entre contar o dramatizar. Y estas formas involucran al narrador y, por lo tanto, determinan el punto de vista desde el cual se presenta la acción en una novela. El abanico de opciones es amplio; de la opción que tome el autor depende en gran parte el grado de creatividad del lector.

Boca del infierno es una novela extensa (389 páginas) y seis capítulos la constituyen: "La ciudad", "El crimen", "La venganza", "La incoacción", "La caída" y "Epílogo: EL DESTINO". A su vez, éstos se subdividen. Trata la novela sobre la sociedad brasileña del siglo XVII; de ahí que infinidad de personajes tengan algún vínculo con los móviles de los crímenes y las venganzas que ocurren en la novela. Pero los conflictos individuales, sociales y políticos no se presentan de manera continua, pues la novela se hace a través de la alternancia discursiva. Por ejemplo, si se dice algo de un personaje, o el personaje realiza algunas acciones, basta un espacio en blanco o el inicio de otra parte de la novela para que se cambie de

⁹ Véase Alexis Márquez Rodríguez, "Raíces de la novela histórica", *Cuadernos Americanos*, núm. 28, julio-agosto de 1991, pp. 13-14.

¹⁰ *Ibidem*, p. 37.

¹¹ *Ibidem*, p. 33.

asunto y se pase a otra situación o a otro personaje. De lo anterior pudimos deducir que esta novela comparte en cierta forma las cualidades de la novela de folletín del siglo XIX. Sin embargo, en *Boca del infierno* hay también un narrador omnisciente extradiegético que ve, oye y sabe todo. Es él quien dice cómo es Bahía y su gente, pero además introduce el punto de vista de varios personajes a través del discurso, unas veces directo, otras indirecto, indicando quién "dijo", "pensó" o "sintió". En ocasiones el papel de narrador lo realizan los personajes, ya sea narrando su propia historia o la de otros personajes, empleando entonces el diálogo. Así se presenta el nivel intradiegético e incluso se introducen otras historias de personajes ajenos a la historia principal. Lo anterior se traduce en una riqueza de puntos de vista. Henry James se refiere al punto de vista de varios personajes con el símil CASA DE LA NARRATIVA y dice "no una ventana sino un millón...; en cada una de ellas hay una figura con un par de ojos, o al menos con unos gemelos que permiten una y otra vez, la observación, instrumento único ése que asegura a la persona que hace uso de él una impresión distinta de la de cualquier otra".¹² La riqueza de puntos de vista en *Boca del infierno* es quizá el mayor acierto de su autora, pues los hechos ocurren una sola vez, pero se hace referencia a ellos en diversos momentos y desde distintos puntos de vista, lo cual permite al lector ver los hechos desde una perspectiva prismática y siempre en suspenso, modificando sus expectativas. En *Boca del infierno* se establece así una convivencia entre la vieja y la nueva novela, pues como ya hemos dicho antes, en momentos se cuenta y en otros se dramatiza.

Boca del infierno se inscribe en el fenómeno literario latinoamericano de los últimos años, en el que renace el interés por la historia de nuestros pueblos que siglo tras siglo se desgarran en busca de nuevos caminos cuyo tránsito sea menos difícil, pero que vuelven a desandar lo andado y se repiten entonces el sudor, el llanto y el sacrificio inútil. Autores(as) como Carlos Fuentes, Elena Garro, Pedro Orgambide, Francisco Herrera, Fernando del Paso, Gabriel García Márquez, Luis Brito García, Martha Mercader, Arturo Azuela, Ana Miranda, Tomás de Mattos, Rosario Ferré, Rosa

¹² Henry James, citado por Jacques Souvage, *Introducción al estudio de la novela*, Alejandro Pérez Vidal (trad.), Barcelona, Laia, 1982, p. 87.

Beltrán, entre otros(as), hacen girar sus textos de ficción en torno a personajes y épocas pasadas:

Con ello la nueva narrativa deja de lado el "tiempo presente", esa inmediatez que marcó buena parte de la literatura de los años sesenta, narrativa acuciada por las expresiones "testimoniales" del tiempo contemporáneo, tanto del exilio como de la resistencia interna, en todo caso poco proclive a volver la mirada hacia el pasado. Ahora, por el contrario, se multiplican las novelas sobre temas de la conquista, la colonia o el periodo de la independencia, donde a través de la reescritura anacrónica o paródica, cuando no irreverente y grotesca, se dinamitan creencias y valores establecidos.¹³

Nos preguntamos el porqué de la vuelta hacia el pasado. ¿Será que los textos históricos son deficientes debido a que ignoran la vida cotidiana de los protagonistas y desatienden los sentimientos y pensamientos de los personajes? ¿O es que a los narradores de ficción les disgusta la historia oficial por su maniqueísmo y, entonces, se dan a la tarea de desmitificar héroes y entregar una historia humanizada? Lo anterior puede llevar a una revaloración de la historia de América Latina, que favorece la búsqueda de la identidad, "el movimiento centrípeto de repliegue y arraigo, búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas y raigales de la cultura latinoamericana [...]. De ahí la deconstrucción de mitos y creencias del pasado por la ironía, la parodia o lo grotesco que caracterizan la nueva narrativa histórica".¹⁴ El interés de la novela histórica es legítimo y viable, dadas las posibilidades del literato para estructurar el texto de ficción con menos ataduras y un despliegue de imaginación del tamaño que se quiera. La novela histórica puede superponer tiempos diferentes, contener diversos puntos de vista, emplear variedad de formas expresivas; todo esto de acuerdo con el estilo de cada autor.

¹³ Fernando Ainsa, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, núm. 28, julio-agosto de 1991, p. 13.

¹⁴ *Ibidem*, p. 14.

BAHÍA, ESPACIO MÍTICO

Ana Miranda seleccionó una época, la Colonia, siglo xvii, en un lugar, Bahía, en el litoral del Brasil. Bahía, cuerpo físico delimitado por mar y tierra y por otros cuerpos territoriales: Pernambuco, Minas Gerais, Río de Janeiro, determinados por cuerpos político-económicos poderosos: España, Holanda, Portugal. Con una descripción de la ciudad comienza la novela:

La bahía de poco más de dos leguas, empezaba en la punta de San Antonio, donde había sido construida la fortaleza del mismo nombre, y terminaba a los pies de la ermita de Nuestra Señora de Monserrat. En medio de este golfo estaba la ciudad, sobre una altura de roca tallada a pico en la ladera que daba hacia el mar... [p. 11].

Termina la novela con una alusión a la ciudad de Bahía:

La ciudad de Bahía creció, se modificó. Pero seguiría siendo para siempre un escenario de placer y pecado que encantaba a todos los que en ella vivían o la visitaban, fuesen seres humanos, ángeles o demonios. No dejaría de ser, nunca, la ciudad donde vivió Boca del infierno [p. 389].

La ciudad de Bahía, semejante al paraíso terrenal del Génesis,¹⁵ estaba dotada de ríos, de tierras fértiles, con vegetación exuberante. Ciudad costera situada en medio del golfo, piensa Gregório de Matos, este es el cuerpo que ha dejado la codicia de las potencias: "Se ha acabado Bahía, ya no existe. Antes, había respeto, mucho respeto. Hoy, hasta en la Plaza, ante las barbas de la infantería, en las narices de los mandamases, frente a la horca, asaltan a la gente" (p. 13). El poeta Gregório de Matos advierte el desgaste y la desarmonía; tanto el gobierno como el pueblo muestran desorden. Algunos de los personajes sienten pesar por lo que fue Bahía en el pasado. "Gregório de Matos suspiró. Era muy difícil vivir allí. ¿Por qué habría vuelto?" (p. 17).¹⁶

¹⁵ "Génesis", El Paraíso, versículos 8-15, *La Biblia de Jerusalem*, Bilbao, Edición Pastoral, 1984, p. 14.

¹⁶ Maurice Merleau Ponty. *Fenomenología de la percepción*, México, Origen Planeta, 1985, p. 91. El pensamiento de Gregório de Matos se ajusta al planteamiento de este autor, cuando apunta: "Y como la génesis del cuerpo objetivo no es más que un mo-

Los habitantes de Bahía se debaten entre el bien y el mal, unos como opresores y otros como oprimidos, en fin, un cuerpo social descompuesto, formado por hombres y mujeres de diferente origen y clase social: negros esclavos, mestizos, galopines delincuentes expulsados de sus pueblos ahora serviles, persas, mongoles, armenios, griegos, judíos y asirios, turcos y moros. Y desde luego españoles y portugueses. "A todos daba acogida la ciudad" (p. 15). "Los hombres iban armados de espadas y facas sin envaine hasta dentro de la iglesia. Todo en aquella ciudad dependía de la fuerza personal" (p. 17). Era la sociedad de Bahía terriblemente racista; por ello los blancos ocupaban las posiciones más altas, tanto en el gobierno civil como en el eclesiástico.

En las primeras páginas de las novela *Boca del infierno* ocurre el asesinato del alcalde mayor, a quien le ponen una celada:

—¡Muerte al alcalde mayor Francisco Teles de Menezes, áulico lameculos de Brazo de Plata! gritó uno de los emboscados lanzándose contra la litera [...].

El alcalde mayor echó mano al pistolón y disparó contra Brito, alcanzándole en el hombro. Uno de los conjurados, de un tajo le cortó la mano derecha al alcalde.

Teles de Menezes gritó de dolor y, desesperado, intentó atacar a su enemigo... Antonio de Brito fue más rápido, y rebanó con su machete la garganta de Teles de Menezes [pp. 29-30].

Ya en agonía, alcanzó a decir: "Brazo de Plata me vengará..." (p. 31).

En Lisboa designaron como gobernador de Bahía a Antonio de Souza de Menezes, Brazo de Plata. El apodo le venía de una prótesis de plata con la cual pretendía sustituir el brazo derecho que perdió en la batalla de Pernambuco. "Levanté el brazo, con mucha dificultad. Parecía pesado como una barra de hierro [...]. Era mi brazo izquierdo. Yo estaba vivo, aunque no viera una parte de mí. ¡Qué extraña sensación, la de tener un brazo que no existe!" (p. 33). Recuerda las sensaciones que tuvo al despertar, buscaba y sentía el brazo que le habían mutilado. Como dice Merleau-Ponty:

mento en la constitución del objeto, el cuerpo al retirarse del mundo objetivo arrastrará los hilos intencionales que lo vinculan a su contexto inmediato y nos revelará finalmente, tanto al sujeto perceptor como al mundo percibido".

“El brazo fantasma no es una representación del brazo, sino la presencia ambivalente del brazo. El rechazo de la mutilación, en el caso del miembro fantasma, o el rechazo de la deficiencia”.¹⁷ Hay en este personaje un rechazo a su mutilación, que quizá compensa con el aire arrogante y el temor que causa en los súbditos. Pues el brazo simboliza la fuerza y es instrumento de justicia; por ello, él tiene que sustituirlo por un brazo de plata, como en la antigüedad lo hizo el rey sacerdote Nuada.¹⁸ El dolor de la mutilación es el mayor dolor para Brazo de Plata.

El gobernador tenía aspiraciones políticas, por ello ordena al alcalde Teles no dar muerte a los implicados en el crimen; sólo quiere encarcelarlos y desterrarlos. Y poder cobrarles las burlas: “Me contentaría con que prendieras a Gonçalo Ravasco y a Luiz Bonicho. Los odio. Me ridiculizan, se burlan de mí, me faltan al respeto” (p. 160). Teles no se conformaba; dice a Brazo de Plata: “Yo quiero sangre, la sangre de esos traidores” (p. 162). Así, en contra de lo dispuesto por Brazo de Plata, Teles prepara la venganza. A través de la tortura descubre a los culpables o los hace culpables. Le dan muerte a Manuel Dias, le cortan la mano derecha, matan a su mujer. Y cuando Luiz Bonicho y Donato Serotino están a punto de embarcarse, el Gordo (un matón) los detiene, matan a Donato Serotino y llega:

El alcalde Teles desenvainó la espada.

—Tiende la mano, Luiz Bonicho. La derecha.

—¿Para qué?

—¿No te acuerdas? Aquella mañana. ¿No te acuerdas? Cobarde... ¡Ocho hombres! Tiende la derecha, Luis Bonicho. La misma que corstasteis a mi hermano Francisco [p. 265].

Lo anterior revela que en Bahía se vivía en la barbarie, pues el alcalde Teles se excede en la venganza pues no sólo se cobró mano por mano, como lo establece la Ley del talión, que pretendía evitar que el vengador causara males mayores.¹⁹ Teles, el hermano del alcalde asesinado, torturó, encarceló, mutiló y asesinó.

¹⁷ *Ibidem*, p. 100.

¹⁸ Véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Paidós: AID, 1986, p. 197, s.v.

¹⁹ Véase Fernando Castellanos Tena, “Evolución de las ideas penales”, en *Lineamientos elementales de derecho penal*, México, Porrúa, 1986, pp. 31-32. A la venganza privada

En Brazo de Plata hay una contradicción, pero sólo es aparente. Él posee un brazo de plata, y como hemos dicho, el brazo simboliza la fuerza, la justicia, pero es de plata, y aunque ésta es símbolo de realeza, es también símbolo de debilidad.²⁰ Brazo de Plata tiene enemigos a quienes odia, pero sabe que no puede vencerlos fácilmente: aunque él ejerce el poder, ellos tienen la fuerza del conocimiento. En especial le molesta la presencia del jesuita Vieira, de Luiz Bonicho, de su ex secretario Bernardo Ravasco y su hijo Gonçalo. También Gregório de Matos le parece sospechoso y nada simpático.

Era Bahía, entonces, un pueblo bárbaro sin ley, donde se ejercía la venganza privada. Aparentemente nos encontramos ante un hecho público, se da muerte a una autoridad de Bahía, lo cual ocurre en la vía pública, y en el suceso intervienen varios personajes masculinos; de unos se descubre la identidad en el momento del crimen, de otros se sabe más tarde. El móvil del crimen es la corrupción del gobierno, los abusos del poder y la injusticia que trae consigo todo gobierno dictatorial. No obstante, en el Epílogo de la novela se dice que el alcalde Antonio Teles descubrió años después que las primera desavenencias entre los Menezes y los Ravasco habían sido causadas por una mujer noble, se supone que se trata de Bernardina Ravasco. Ante este hallazgo el lector modifica su visión. La vida privada desencadena en gran parte el crimen y con ello la trama de esta novela.²¹

suele llamársele venganza de la sangre o época bárbara, en este periodo la función represiva estaba en manos de los particulares. La venganza privada o venganza de la sangre se originó por el homicidio y las lesiones. Los vengadores al ejercitar su reacción se excedían causando males mayores que los recibidos, hubo necesidad de limitar la venganza. Así apareció la fórmula del talión: "Ojo por ojo y diente por diente", para significar que el grupo sólo reconocía al ofendido el derecho de causar un mal de igual intensidad al sufrido.

²⁰ Véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 842-843.

²¹ Jean Franco, "Invadir el espacio público, transformar el espacio privado", en *Debate Feminista*, México, vol. 8, año 4, septiembre de 1993, p. 279. La autora anota el resultado de la revisión del concepto *privado*: "La palabra *privado* es, como es señalado, un término equívoco y evasivo, empleado por los economistas para definir a la empresa privada en tanto opuesta al Estado, y por los sociólogos para referirse a la familia o a la unidad doméstica. Pero también refiere a lo individual y a lo particular como opuestos a lo social, sin embargo, incluso para los escritores varones lo privado ha estado necesariamente plagado de conflicto; a pesar de ser, en apariencia, el espacio de la libertad y la creatividad, en la medida en la que es el espacio del individuo, lo privado revela las limitaciones impuestas por la muerte y la mortalidad".

Bahía es eso, un infierno, donde el régimen dictatorial penetra en las entrañas de la vida privada de los personajes, tejiendo con sus desdichas y pocas alegrías esta historia. La ideología y la acción del jesuita Antonio Vieira se oponía a la codicia de los poseedores de la tierra. Él estaba contra la esclavitud y se preocupaba por transmitir la doctrina cristiana a los indígenas. Durante toda su vida luchó por impedir el sometimiento de los marginados. “En cuarenta años se había matado y destruido, en la costa y en los secarrales, más de dos millones de indios [...] Vieira se lo había comunicado por escrito al rey Alfonso VI” (pp. 55-56). Nada de esto convenía a Brazo de Plata y cuando detiene a Bernardo Ravasco, amenaza al jesuita: “—Voy a escribir a Su Alteza, padre Vieira, y voy a relatarle con detalle todas sus culpas. Hablaré de las reuniones en el colegio [...] donde conspirabais contra el gobierno. [...] pero entendedlo, padre Vieira, el príncipe aquí soy yo...” (p. 78). Brazo de Plata conoce los principios jesuitas: Ignacio de Loyola impulsó el estudio teológico y científico, el conocimiento era para él un medio para salvar a la humanidad. Los miembros de la Compañía de Jesús intervenían en política y por eso a Brazo de Plata le parecía peligrosa la actitud de Vieira. “Sí, él y Antonio Vieira se habían convertido en enemigos irreconciliables. Vieira llevaba ya tiempo moviendo las piezas de su tablero para derribar al gobierno. Pero no lo conseguiría. ¿O sí?” (p. 91). En parte acierta Brazo de Plata, pues si bien el jesuita no participó en el crimen del alcalde, sí lo aprueba, pues juzga que es quitar un mal social y, por tanto, le dice a su hermano Bernardo Ravasco que hizo bien al planear junto con los otros el crimen. No obstante su interés en estos menesteres políticos, él añora el tiempo en que vivió al lado de los indígenas, cuando vistió un hábito burdo y conoció de cerca la vida de estos seres desprotegidos. Pero en Vieira había un anhelo, trascender a través de sus sermones.²² Por otra parte,

²² Véase Florbela Rebelo Gomes, “Para una nueva lectura de la Carta Atenagórica”, en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Ediciones de Sara Poot Herrera, El Colegio de México, 1993, pp. 287-330. En relación con el jesuita Vieira, el de carne y hueso, es necesario decir que es una mujer quien logra que él pase a la posteridad, esa mujer es sor Juana Inés de la Cruz, quien al disentir sobre algunos puntos teológicos, y por envidias entre el alto clero, se publica *La Carta Atenagórica*, donde sor Juana se refiere al sermón del jesuita Vieira, que se había dado a conocer en Lisboa.

Vieira era respecto a la mujer muy conservador. Dice a su sobrina Bernardina: "Una mujer honrada no debe salir a la calle más que para su bautizo, su boda o su entierro" (pp. 169-170). Ella fue a pedir consejo ya que Brazo de Plata tiende una trampa, pide que le entreguen a Gonçalo y entonces dejará en libertad a Bernardo Ravasco. Desde luego el jesuita descubre que es una mala jugada.

Los sufrimientos de Bernardina fueron ocasionados por su frágil salud, y por ser la hija de Bernardo Ravasco es llevada a la cárcel. Ella deseaba ser varón para enfrentar los problemas que estaban viviendo. Sin embargo, su padre le asegura que no es impedimento ser mujer, lo que se requiere es la sabiduría:

—¡Ah, qué pena que yo no haya nacido hombre!, Bernardo Ravasco besó la mano de su hija.

—El ser mujer no impidió a Semíramis reinar en Siria [...] Se acercó más y le dijo al oído a Bernardina Ravasco:

—Te voy a enseñar a leer [p. 39].

Por su parte, Bernardo Ravasco es un ser insatisfecho, él hubiera querido ser jesuita como su hermano Antonio Vieira, pero optó por la carrera militar. Ahora se da cuenta de que no puede volver al pasado. Dice a su hija: "Mira bien mi rostro, hija. Mira bien. Mira esos ojos apagados que fueron tiempo atrás lozanos y jóvenes. Mira esta piel miserablemente marcada y mira mi nariz quebrada y mi cabello ralo y blanco. Mírame, no existe alivio ni retorno. Nunca podremos volver atrás" (p. 40). Bernardo pone como prueba de la fugacidad de la vida su propio rostro, ante su hija repasa las marcas que el tiempo ha dejado. Le repite seis veces que lo mire, que vea los estragos del tiempo.

Bernardo Ravasco conoce muy bien el teje y maneje de la vida social y política de Bahía. Sobre estos asuntos tiene varios escritos y uno de los propósitos de Brazo de Plata es encontrar estos documentos, pero Gonçalo los rescata. Samuel da Fonseca se asombra del contenido y decide mandarlos con su hijo Gaspar a Amsterdam, donde posee una imprenta, pero: "El baúl fue confiscado y llevado de inmediato al gobernador. Al abrirlo, Antonio de Souza tuvo una enorme y agradable sorpresa. Allí estaban, intactos, amarrados con el mismo cordel, los escritos de Bernardo Ravasco. Antonio de Souza quemó las páginas una a una en la

llama del candil" (p. 335). El cadáver de Gaspar da Fonseca, quien llevaba los escritos, apareció en la playa. La sorpresa de su padre fue grande y dolorosa, pues suponía que su hijo había logrado salir de Bahía.

A Samuel da Fonseca le dicen El Rabino. Es dueño de un ingenio, donde la mano de obra por fuerza la cumplen los negros que trabajaban largas jornadas, y cuando el cansancio los hacía quedarse dormidos y metían la mano en la rueda el mandamás tenía que cortarla, pues de no ser así, la rueda se llevaba todo el cuerpo. Aunque El Rabino explotaba la fuerza de trabajo de los negros, a Vieira, a los Ravasco y a todos los que estaban ligados a ellos, ofrecía protegerlos pues reconocía la intervención del jesuita para impedir que los judíos fueran llevados a la Inquisición y se les confiscaran sus bienes. El padre José Soares, que acompañaba a Vieira, comparaba la actitud de Samuel da Fonseca con lo que se decía de los judíos, "no tenía aspecto de crucificar a niños cristianos para beber su sangre, o de azotar crucifijos y profanar hostias consagradas; no tenía patas de diablo, ni cuernos en la cabeza, y tampoco rostro de idólatra o de hereje. Tenía, sí, un aire triste y doliente. Su rostro era el de un sabio, de un hombre superior" (p. 200).

Luiz Bonicho, el otro personaje odiado por Brazo de Plata, ocupa el puesto de consejero. Su actitud de político cínico lo lleva a confesar que es un prestanombres y que desde luego saca provecho. Donato Serotino le dice: "Las propiedades eran de la familia Menezes. ¡Te quedaste con ellas! Era de esperar que ellos actuaran así" (p. 86). Luiz Bonicho sabe de los negocios sucios de Brazo de Plata, el alcalde mayor está enterado de la implicación de Luiz Bonicho, y éste, por protegerse, decide matarlo. Ahora no encuentra otra salida, eliminarán a Brazo de Plata. Donato Serotino, maestro de esgrima, debe asesinarlo, pero sólo lo hiere y hace que el brazo de plata se le desprenda del cuerpo; entonces sale huyendo de los guardias.

Reunidos en el Colegio de los Jesuitas, Bernardo y los implicados en el crimen comentan que los enemigos los acusan de ser ignorantes. Luiz Bonicho habla de que él ha estudiado teología en Portugal y de manera desenfadada habla de cómo ha sacado provecho de su situación:

si no podemos beneficiar a todos, beneficiamos a algunos. ¿A quiénes? Pues a los dueños de la caña, a la aristocracia propietaria de esclavos. ¿A quién más? Al alcalde. A los jueces. Al gobernador. ¿A quién más a nosotros mismos? ¿Que hay venalidad en esto? ¿Acaso no dijo Él: ama al prójimo como a ti mismo? Pues eso es lo que estamos haciendo. Si no podemos amar a los otros, al menos nos amamos a nosotros mismos [p. 47].

Éste es cínico pero no hipócrita. Bernardo Ravasco considera que es consecuente en lo que dice. Por otro lado, Bernardo Ravasco cae en la cuenta de que no es conveniente que estén todos reunidos, pues esto puede facilitar las cosas al enemigo. Entre ellos se encuentra el poeta Gregório de Matos, de quien todos saben que simpatiza con el grupo contrario a Brazo de Plata.

El poeta Gregório de Matos, nacido en Lisboa, quiere escribir como el poeta español, pero el resultado según el mismo Matos era pobre: "Había decidido escribir sólo poemas líricos, pero un poeta no escribe lo que quiere, sino lo que puede" (p. 244). En Gregório de Matos se reconoce la actitud de un melancólico: "La melancolía se deriva de ese descontento vital, el cual se deriva a su vez, de lo profundamente que calan las impresiones en su ánimo".²³ Pues como todo poeta, Gregório de Matos posee un grado de sensibilidad mayor al común de los mortales, es ésta la cualidad de genio que acompaña al poeta.

Gregório de Matos deseaba ingresar en la orden de los jesuitas, pero la vida libertina se lo impedía. En cambio el autor de la escuela gongorista se ordenó sacerdote. De ahí que la vida y obra de Gregório de Matos sea una parodia²⁴ de la vida y obra de Góngora. "El Santo Oficio" perseguidor de herejías afectó a los dos poetas: Góngora ideó un nuevo uso del hipérbaton y pudo así hacer su poesía y expresarse en un estilo barroco. Gregório de Matos escribió sátiras, las cuales fueron repetidas y celebradas por el pueblo:

²³ *Aristóteles e Hipócrates De la Melancolía*, Julio Hubbard (prologuista), Conrado Tostado (trad.), México, Vuelta/Ediciones Heliópolis, 1994, p. 33.

²⁴ Linda Hutcheon, "Ironía, sátira y parodia", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-I, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1992, p. 179. La autora expone en este ensayo que ironía, humor y parodia se entrecruzan del *ethos* irónico, satírico y paródico. Retoma el concepto *ethos* del grupo Mu: "Un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular...".

“él había sido el gran maestro de la sátira, del insulto, del escarnio y del maldecir, de las caricaturas líricas, el gran ridiculizador de la autoridad y de las instituciones, de la mentira, de los prejuicios, el gran desacralizador, el profanador, el cantor de historias escatológicas, el abogado del sexo y del amor” (p. 379). Después de muerto, sus poemas fueron recogidos a petición de un gobernador y siempre había un libro abierto en una sala del palacio donde colas de gente copiaban las sátiras del poeta. “Todo lo que cualquiera escribiese sobre estos temas era un poco obra de Gregório de Matos” (p. 379). En vida, su amigo Tomás Pinto Brandão le propuso a Gregório de Matos publicar las sátiras y le preguntó:

—¿Por qué no las firmas?

Gregório contestó:

—Para que no me quemem [p. 356].

El ingenio satírico²⁵ del poeta le hace escribir estos versos, que pasan de mano en mano: “Te insulta el negro, el blanco te maldice, y a ti nada te afecta. Por tu estupidez y escasa gracia, eres burla en el hogar, risa en la plaza hasta que la bala que el brazo te llevó, venga otra vez y te lleve la cara.”²⁶ La sátira de Gregório de Matos fue recibida con exclamaciones de apoyo y burla” (p. 46). La sátira hace reír, burlarse de otros, es un respiro en medio de tanto pesar, es también hacer conciencia, es evitar la enajenación. Dice Henri Bergson: “Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura. Pero esa inteligencia ha de quedar en contacto con otras inteligencias. [...] No se saborearía lo cómico si se sintiera uno aislado. Es como si la risa necesitase un eco”.²⁷

Gregório de Matos trae a su mente las ideas de Aristóteles y Leibniz: “*Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu, nisi intellectus ipse*” (p. 316). Él mismo se sorprende, y se juzga poco cuerdo. Gregório de Matos, como Demócrito, parece loco, porque: “Cuando se ven tantas almas indignas y miserables, ¿cómo no reírse de

²⁵ *Ibidem*, p. 179.

²⁶ Este texto aparece en la novela *Boca del infierno* entre comillas, por lo que debe entenderse como estilo indirecto; el narrador apunta los versos que dijo el poeta.

²⁷ Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, María Luisa Pérez Torres (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 16.

la intemperancia de sus vidas?"²⁸ "Leibniz, en sus *Ensayos de Teodicea*, intenta explicar la aparición del mal no como sustancia sino como resultado de la mecánica del ser. [...] la percepción es la causa del conocimiento, pero para darse, el conocimiento ha de hacerse consciente, reflexivo y, con ello, la misma conciencia que da cuenta de la percepción es también su retraso: el conocimiento es de un mundo que se escapa."²⁹

Camino a Matoim el poeta le cuenta a Gaspar da Fonseca de múltiples amoríos. Las mujeres son lo único que lo libera de su estado de indiferencia. Es Gregório de Matos un melancólico, así lo hace notar Julio Hubard: "la melancolía es el hambre ontológica del ser consciente. Y puede ser saciada por momentos, instantes —la poesía, el erotismo, el amor, la música...— en que el tiempo se ensancha y la eternidad se hace presente, no como duración, como presencia, y el mundo revela su sentido"³⁰

—Andas de nuevo hecho un trotaconventos, ¿eh, poeta?

—Nunca dejé de serlo. Seré un perpetuo perseguidor de monjas, un hurón de conventos, de celosías y de rejas. Mi dulce ocupación [...]

Gaspar se reía divertido.

—En Ovidelas, me trabajé a una monjita, no recuerdo cómo se llamaba, el caso es que cuando nos metimos en la cama, se incendió. ¡Se incendió, figúrate! Y ardió todo [p. 320].³¹

Gregório de Matos se muestra ingenioso y cómico, pues provoca risa él, que lo cuenta, y también da risa la fogosidad de la monja. Hechos exagerados como el que se cuenta en esta historia son cotidianos en la vida de Gregório de Matos. El transgredir las normas, el mostrarse irreverente, el ser cínico en grado máximo, lo coloca en el plano de lo grotesco, a la manera de Bajtín:

El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximarse a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al*

²⁸ Aristóteles e Hipócrates. *De la Melancolía*, p. 86.

²⁹ *Ibidem*, p. 31.

³⁰ *Ibidem*, p. 39.

³¹ Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, p. 90. "Quizá hallaríamos que una frase se considera cómica cuando nos hace reír de aquel que la pronuncia, mientras que se considera ingeniosa si hace que nos riamos de un tercero o de nosotros mismos."

mismo tiempo de nacimiento: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz a algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte baja del cuerpo, el vientre y los órganos genitales. [...] De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación.³²

Al poeta Gregório de Matos sólo gozar del cuerpo de la mujer lo saca de su estado de aburrimiento: “Casi olvidé tu rostro. Pero el cuerpo, no...” (p. 332), le dice a su amante Anica de Melo. Ella es despojada de su burdel y violada por los enviados de Brazo de Plata que perseguían al poeta. “Gregório de Matos prefería dedicarse a las esclavas y su compromiso era ya con la mujer y el amor, o sea: con el infierno” (p. 276). Pero el gran amor del poeta es María Berco.

¡Qué eternidad parece que te fragua,
bajo esa tersa atmósfera de agua,
de un encanto el conjuro
en una isla a salvo de las horas,
áurea y serena al pie de las auroras
perennes del futuro!

JORGE CUESTA

María Berco fue abandonada en la Misericordia y luego vendida como esclava a Joo Berco (él es quien le da nombre), a cambio de maíz y desperdicios. “Era eso lo que valías. Eras flaca como una rata hambrienta. Aquí al menos me tienes a mí, que doy abrigo. —Su voz se ablandó—. Eres sólo una niña. —Pues no llevo vida de niña” (p. 84). María Berco ha soportado el sufrimiento de esclava: golpes, malos tratos y hambre. Ahora, al lado de João Berco, tiene que aguantar insultos y los celos del marido viejo, ciego y avaro, quien en ocasiones la acusa de adúltera y le asegura que se irá a los infiernos.

María Berco trabaja como dama de compañía de Bernardina Ravasco, en esta familia recibe un trato humano, lo cual hace que ella sea incondicional de los Ravasco. Por esta razón se ve involucrada en el crimen del alcalde mayor. Bernardo Ravasco le pide a

³² Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy (trads.), Madrid, Alianza Universidad, 1990, p. 25.

María Berco que se deshaga de un envoltorio. María no sabe que es la mano del alcalde y vaga por las afueras de Bahía en busca del lugar apropiado para tirar el envoltorio. Cuando se entera del contenido ningún sitio le parece apropiado. Al fin pide a un lanchero que la lleve a pasear al mar con la idea de arrojar el envoltorio, pero el lanchero descubre la mano y en ella un anillo con piedras preciosas. Arrojan la mano al mar y guardan el anillo. El lanchero lo quiere para él, pero al desembarcar la guardia los detiene. Al día siguiente, ella queda libre, empeña el anillo y quizá por vez primera en su vida tiene dinero y experimenta alegría. En el camino compra un pastel y se lo come, pues tiene hambre. "Salió de allí con un paquete grande. Había comprado, aparte de zapatos y las medias, un vestido de seda, una camisa de lino, un sombrero fino, de castor..." (p. 82). Al llegar a su casa se viste y se mira ante el espejo, se descubre bonita y goza al verse vestida así, y al sentir la textura fina de la tela en su cuerpo.

María Berco es el personaje femenino más relevante. En la novela aparece por primera vez en la segunda parte, titulada "El crimen". Lo primero que el lector sabe de ella es que está "abrumada por sentimientos sombríos" (p. 34), como si advirtiera que en ella va a darse un cambio espiritual: "se miró al espejo. Su rostro mostraba una extraña asimetría entre los dos lados. Cuanto más miraba, más diferencias descubría entre sus dos mitades" (p. 34). Ella advertía a través de su rostro que estaba escindida, que en ella había dos partes, que sí estaba compuesta de dos sustancias. La cualidad de personaje escindido funciona como prolepsis, cuyo sentido se va revelando poco a poco.

María Berco lleva nombre de virgen, y lo es en cuanto que no tiene conciencia de su cuerpo, aunque haya tenido vida marital con el viejo Joo Berco. Pero todo cambia al enamorarse de Gregório de Matos, el poeta. Es entonces cuando descubre su cuerpo, del mismo modo que Adán y Eva se descubrieron desnudos en el paraíso terrenal y sintieron vergüenza de su desnudez.

María Berco tiene un sueño en el que se ve montada en una bestia de siete cabezas y diez cuernos. "[...] En su frente estaba escrito Babilonia la grande..." (p. 180). María Berco se despertó y, "ante el espejo, se quitó la blusa y la falda. Las ropas cayeron a sus pies.[...] Se vio desnuda, su imagen difusa en el cristal, deformada. [...] Su respiración se apresuró, se le disparó el corazón. Gregório

de Matos. Jamás se había desnudado ante un hombre. Y pocas veces ante sí misma. La desnudez era pecado" (p. 181). María Berco había escuchado el sermón de un cura, anunciaba el infierno para los pecadores, y ella había robado el anillo y no podía dejar de pronunciar un nombre: Gregório; "ella quería mutilarse, arrancarse los labios, pero su deseo era más fuerte, entonces ansiaba tocarlo, para luego arrepentirse y desear quitarse la mano. Podría entonces evitar que su cuerpo acabara en el infierno" (p. 179). María Berco trata de huir de la pasión que experimenta, pero cuanto más huye más se enciende la llama del amor. Goethe dice: "Mi arder poético era débil cuando caminaba hacia la dicha, pero al huir de una desgracia, me encendía una viva llama".³³

El amor entre María Berco y Gregório de Matos es mutuo, pero cada uno lo vive en silencio durante un largo tiempo, sin confesarlo. Él está muy interesado en ella:

- Te ha gustado la moza, ¿eh? ¡Linda muchacha! Pero es tan extraña...
- ¿Extraña? ¿Por qué?
- No lo sé exactamente —contestó Gonçalo Ravasco.
- Dicen que quiere aprender a leer.
- ¿Sólo es eso? [p. 133].

María Berco es detenida y llevada a prisión por el robo del anillo y por encubrir el crimen; está condenada a la horca a menos de que se pague una fuerte fianza por ella, que asciende a 600 mil réis (dinero que presta Samuel da Fonseca), y el marido tiene que pedir merced al gobernador pues no era permitido a ninguna mujer pedir la merced, tenía que hacerlo el esposo, el padre o el hermano. Esto es posible en virtud de que el oidor Rocha Pita accede a escuchar los argumentos de Gregório de Matos que estaban fundados en sus amplios conocimientos pues tenía el grado de Doctor *in utroque jure*, y por la fama que había dejado en Lisboa, fama bien ganada, pues el oidor sabía que Gregório tenía estudios en humanística general y era muy culto, había leído a Cicerón, Ovidio, Horacio, etc., y estudió con los jesuitas.

Brazo de Plata promete al marido de María Berco mandar revisar los autos del proceso, pero antes de que ocurra la liberación se presenta en la cárcel un grupo de hombres vestidos como

³³ Goethe, Citado en *Aristóteles e Hipócrates. De la Melancolía*, p. 37.

hermanos de la Misericordia que logran burlar a los centinelas y llegan a la celda. Ella: "Estaba sujeta con cadenas hasta las muñecas" (p. 334). María Berco es llevada al ingenio de Samuel da Fonseca, está muy débil, sufre los estragos de la tortura. También Samuel da Fonseca piensa que ella es diferente: "Piensa en cosas que la hacen sufrir" (p. 352).

Gregório de Matos se entera de que María Berco fue violada en la cárcel, maldice a los culpables, y desea matar a Brazo de Plata. Más tarde se encuentra con ella. La presencia de María Berco lo perturba, no sabe qué decir. Ella lleva la cara cubierta con un velo, pues tiene cicatrices y su rostro ya no es bello, pero él dice:

—Vuestra belleza está en los ojos, que en mi sentir son rayos. En vuestro hermoso cabello, que en los hombros forma preciosos anillos. En vuestra alma, que mueve el cuerpo airoso [p. 361].

Gregório le declara su amor:

—Os amo —dijo él—, y es ya tarde para ocultarlo. Estoy hundido en un caos confuso, en un laberinto horrendo, ardiendo en llamaradas de amor [p. 362].

Se preguntan qué son el uno para el otro. Para ella, él es un halcón. Para él, María Berco es "La isla encantada de San Brandán". Para Gregório de Matos, María Berco es una isla encantada, es decir, un personaje mágico como la isla de la leyenda anglonormanda que circulaba a principios del siglo XII, isla que "cuanto más se buscaba, menos se hallaba".³⁴ Y aunque la existencia de la isla se registró en la geografía, según esto había una isla paradisíaca, "descubierta por Brandán-San Borondón [...] ubicada en el archipiélago canario. [...] Isla motivo de disputa entre los reyes de España y Portugal, quedando la misma definitivamente adjudicada en el Tratado de Évora, cedida por su majestad portuguesa a Pardigón, 'si la hallare'; ...".³⁵

Ella rió levemente.

—A ella —el poeta casi susurraba—, nadie puede acercarse, porque

³⁴ Benedeit, *El viaje de San Brandán*, 2a ed., Mari José Lemarchand (trad. y pról.), Madrid, Siruela, 1988, p. XII.

³⁵ *Ibidem*, p. XIII.

se aleja. Y cuando uno consigue verla, descubre que la isla no existe [...]

Gregório de Matos le cogió la mano. Mirándola a los ojos, acercó la mano a sus labios, la rozó en un beso.

—Esta boca, que llaman del infierno, no merece besaros [p. 362].

Se despiden, él promete que se casarán. Luego, a solas, se pregunta quién es ella, qué encantadora le pareció desde el día en que la vio, también se pregunta “qué pensará ella, de él” (p. 363). Pues tenía el presentimiento de que nunca volverían a estar juntos. No se unen porque el uno es para el otro objeto de melancolía, pues según Freud la melancolía es ese “‘estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior’ —Julio Hubard agrega que es reflejo de una pérdida, al igual que el duelo, pero a diferencia de éste, el objeto perdido de la melancolía sigue siempre presente y siempre inalcanzable”.³⁶

En el Epílogo de la novela, donde se da cuenta de la suerte de cada personaje, se dice que María Berco esperó en vano que Gregório de Matos fuera a buscarla, que tuvo muchas proposiciones de matrimonio (ella entonces era rica), pero que no aceptó ninguna. Cuando se enteró del matrimonio de él con María do Povos y del nacimiento de su hijo sufrió mucho. María Berco partió para Lisboa, donde vecinos envidiosos de su riqueza la denunciaron ante la Inquisición, en 1697, bajo sospecha de práctica judaizante, y por decir palabras que “mucho ofendían a los oídos cristianos”. Amenazada de tortura por los inquisidores, pidió misericordia, pero nunca mencionó el nombre de Samuel da Fonseca, que la había ayudado a liberarse. El tribunal la excomulgó y le secuestró sus bienes. Abjuró públicamente de sus convicciones y por ello sólo le dieron pena de cárcel y exilio en la isla de São Tomé. Murió pobre y de la misma fiebre que Gregório de Matos. Nunca olvidó al poeta.

El camino recorrido por María Berco para llegar al umbral de la melancolía fue a través del dolor, dolor físico y espiritual. Ella se sentía extraña, otros la veían diferente al común de las mujeres. Ella cambió de Ave, símbolo de pureza, a Eva, mujer mortal.³⁷

³⁶ Sigmund Freud, citado en *Aristóteles e Hipócrates. De la Melancolía*, p. 38.

³⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, 8a. ed., México, Porrúa, 1992, p. 30. Sor Juana, en la “Glosa 139”, dice, refiriéndose a la Concepción de María: “Ave es, que con

El ansia del ser consciente anida en los personajes María Berco, Gregório de Matos, Antonio Vieira, Bernardo Ravasco. Sus historias y las de otros personajes están pobladas de sufrimiento. Las alegrías son breves y escasas y en consecuencia hay melancolía. *Boca del infierno* está inundada de melancolía. Son pocas las alegrías, las sonrisas que las palabras de amor producen en María Berco, el gozo sexual de algunos personajes y la risa que arrancan las sátiras de Gregório de Matos. También son pocos los momentos de realización en los logros de la justicia en medio de ese mundo de injusticias. Los personajes se reconocen como parte de Bahía, pero rechazan ser un cuerpo transformado, deforme, mutilado. Los personajes ansían la carencia-presencia de ese cuerpo "real" o "soñado".

vuelo grande / de lo injusto haciendo justo, / pudo hacer a Adán Augusto, / convirtiendo el Eva en Ave". Ana Miranda por el contrario hace que ocurra con María Berco el proceso contrario: de ser inconsciente pasó a ser consciente.

IV. De regreso a la intimidad: autobiografía, memorias, diarios

Victoria Ocampo, Jean Rhys,
Rima de Vallbona

Victoria Ocampo en su autobiografía

NORA PASTERNAK

Instituto Tecnológico Autónomo de México

*Para Luzelena Gutiérrez de Velasco
por nuestra amistad de cristal... de roca*

VICTORIA OCAMPO NO es un personaje corriente ni desconocido en las letras de América Latina. Perteneció a una de las familias patricias más prominentes de la Argentina y su vida no es nada común, a pesar de que todo la destinaba simplemente a brillar en la alta sociedad y desvanecerse después en el recuerdo de las intimidades aristocráticas y oligárquicas de sus posibles descendientes. No fue así y su destino excepcional para una mujer de su condición motiva este trabajo.

Nació en Buenos Aires el 7 de abril de 1890 y murió en San Isidro, suburbio elegante de la capital argentina, el 27 de enero de 1979. Ya existe suficiente perspectiva para valorar el papel que desempeñó en relación con varias generaciones de intelectuales argentinos, a partir de su origen en el interior de las clases más encumbradas de la sociedad; aunque para estas últimas fue un miembro rebelde y cuestionador, al mismo tiempo que constituía, por sus proyectos culturales y modernizadores, una de las vetas más tradicionales de esa oligarquía de la que provenía.¹

¹ Algunos libros que se pueden leer sobre Victoria Ocampo son los siguientes (la enumeración no es exhaustiva): Doris Meyer, *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*, trad. del inglés de Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Sudamericana, 1979; Blas Matamoro, *Genio y figura de Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Eudeba, 1986; Laura Ayerza de Castilho y Odile Felgine, *Victoria Ocampo*, París, Criterion, 1991.

Su empresa más conocida es la fundación y dirección por casi cincuenta años —una verdadera hazaña— de la revista *Sur*. Guillermo de Torre, María Rosa Oliver y la misma Victoria Ocampo han referido los detalles de la fundación de la revista.² En 1929 llegó a Buenos Aires el escritor norteamericano Waldo Frank, en gira de conferencias. Eduardo Mallea, joven autor de un libro ya conocido, *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926), fue el traductor de las conferencias. Una serie de circunstancias unieron a los tres personajes, y Mallea y Frank trataron de convencer a Victoria Ocampo de fundar una revista literaria. En esa época Victoria era ya una hermosa mujer madura que había realizado una considerable labor cultural y había incurrido en unas cuantas infracciones a las convenciones conservadoras de su medio. A pesar de su formación tradicional —institutrices privadas, educación refinada, viajes a Europa en medio de la opulencia y el derroche económico— se había separado de su marido, tenía un amante, y se dedicaba con ardor a promover actividades artísticas en Buenos Aires, apoyándose para ello en sus múltiples vínculos con los medios culturales europeos y con los nacionales. Hacia 1929, época a la que me estoy refiriendo con estos hechos, Victoria Ocampo ya era amiga de José Ortega y Gasset (hacía más de diez años), cuya editorial, *Revista de Occidente*, había publicado dos libros suyos: *De Francesca a Beatrice* (1924) y *La laguna de los nenúfares* (1926). Desde 1921 había escandalizado a su familia colaborando en el diario *La Nación*. Por esos mismos años, había planificado largamente con Le Corbusier una posible transformación de la ciudad de Buenos Aires que nunca se llevó a cabo, pues ninguna autoridad se entusiasmó con semejante proyecto:

Durante su estadía en Buenos Aires hablamos diariamente de una posible transformación de nuestra capital. Comenzaría por algún

² Guillermo de Torre, "Evocación e inventario de *Sur*", *Sur*, núm. 192-194, octubre-diciembre de 1950, pp. 15-24; María Rosa Oliver, *La vida cotidiana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969; Victoria Ocampo, "Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor", *Sur*, núm. 303-305, noviembre de 1966-abril de 1967, pp. 9-36; Óscar Hermes Villordo, *El grupo SUR. Una biografía colectiva*, Buenos Aires, Planeta, 1994. Hay que señalar en un lugar aparte el irremplazable libro de John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1971*, trad. del inglés de Juan José Utrilla, México, FCE, 1989. Tampoco en este caso se trata de una enumeración totalizadora de lo que se puede encontrar escrito sobre la revista.

edificio de muestra, algún rascacielito frente a Palermo. Esto serviría para darles a las gentes y a las autoridades (aún escandalizadas por la audacia de la arquitectura moderna) un pregusto de lo que podría realizarse, y tal vez un deseo de seguir adelante. También proyectó Le Corbusier [...] una serie de casitas de veraneo [...] Pero el terreno era propiedad de mi madre. No la pude convencer.³

En lo que se refiere a la música tuvo mucho más éxito, pues logró que Ernest Ansermet⁴ viviera largas temporadas en Argentina a partir de 1924 y fundara y dirigiera la orquesta sinfónica, para lo cual contaba con el apoyo del presidente Marcelo de Alvear, su amigo personal. Por primera vez en Buenos Aires se escucharon las más modernas y recientes composiciones mundiales: Stravinsky, Prokofiev, De Falla, Honegger, etcétera.

También en 1924 tuvo como huésped a Rabindranath Tagore, junto con Ansermet. Por otra parte, el músico la puso en contacto con Igor Stravinsky, quien unos años más tarde le confiaría el papel de recitante en *Perséphone*. Sus amistades ilustres fueron innumerables: Paul Valéry, André Gide, André Malraux, Pierre Drieu La Rochelle, Roger Caillois, Albert Camus, Ramón Gómez de la Serna, María de Maeztu, Virginia Woolf, Aldous y Julian Huxley, Graham Greene, Gisèle Freund, Ortega y Gasset, por supuesto, y, a pesar de lo tormentoso y desafortunado de la relación, el conde Keyserling. La lista podría prolongarse, pero inevitablemente se completará con el análisis de la autobiografía.⁵

Para terminar esta introducción, recuerdo una de las más vívidas descripciones de Victoria Ocampo que Ortega y Gasset, quien se enamoró perdidamente de ella, nos ofrece en 1917, un año después de haberla conocido:

³ Victoria Ocampo, "El poeta de la arquitectura", *Testimonios*, Séptima serie, Buenos Aires, Sur, 1967.

⁴ Director de orquesta suizo (1883-1969). Matemático, musicólogo, director de orquestas suizas y de la orquesta que acompañó a los *Ballets russes de Diaghilev*. Fundador de la orquesta sinfónica de la *Suisse romande*; también fue compositor.

⁵ Pienso que éste es el lugar más apropiado para establecer de una vez los textos de Victoria Ocampo que utilizaré con más frecuencia, así como sus abreviaturas, para evitar la proliferación excesiva de las notas al calce. Señalaré simplemente los datos breves entre paréntesis al realizar cada cita en el cuerpo del trabajo. *Autobiografía I. El archipiélago*, Buenos Aires, Sur, 1979; *Autobiografía II. El imperio insular*, Buenos Aires, Sur, 1980; *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, Sur, 1981; *Autobiografía IV. Viraje*, Buenos Aires, Sur, 1982; *Autobiografía V. Figuras simbólicas. Medida de Francia*, Buenos Aires, Sur, 1983; *Autobiografía VI*, Madrid, Alianza, 1991.

Chez Julia, por la tarde. Una inmensa pámela, unos ojos de enérgica fiebre prisionera, replegada la persona sobre sí misma, timidez, falta de curiosidad por el que llega. Al Espectador..., le produce la impresión de una niña. La manera de excusarse cuando es solicitada para recitar confirma esa impresión. Sin embargo los versos estremecen el aire proyectando en él el estremecimiento de unos labios y la vibración "des narines". El cambio es súbito: bajo la niña replegada en sí aparece una fortísima y apasionada feminidad. El pobre Espectador siente no sabe qué emoción pasajera y dice: "Señora, cuando recita, no parece usted decir los versos, sino aceptarlos". Eran versos de pasión [Aut. III, p. 114].

Nos encontramos, entonces, ante una obra autobiográfica y no podemos dejar de recordar las discusiones que el género plantea, incluso el cuestionamiento de su propio carácter de "género" o su pertenencia a la creación.⁶ Ya a finales del siglo XVIII los hermanos Schlegel se resistían a considerar la autobiografía como Literatura con mayúsculas:

Las autobiografías puras son escritas o por enfermos nerviosos, siempre prisioneros de su yo (entre los cuales se encuentra Rousseau), o por un artista o aventurero de inveterado egocentrismo, como el de Benvenuto Cellini, o por los historiadores natos, para los que no constituyen sino documentos, o por mujeres dispuestas a coquetear hasta con la posteridad, o por espíritus meticulosos que, antes de su muerte, desean poner orden al menor desarreglo y no se permiten abandonar este mundo sin las explicaciones pertinentes, o por simples *plaidoyeurs*. Una clase importante de los autobiógrafos es la de los *autopseustos*.⁷

Hay una serie de prejuicios en esta declaración que hoy no tomamos en cuenta cuando se trata de autobiografías: la verdad de lo narrado o su invención, la no pertenencia de la autobiografía al ámbito de lo estético, la molesta presencia del "yo", desequilibrado la mayoría de las veces, y, finalmente, cuando se trata de mujeres, el carácter frívolo y subalterno de la autobiografía. Desde el romanticismo hasta nuestros días, la presencia de la confesión,

⁶ Seguiré fundamentalmente la exposición de Nora Catelli en su libro *El espacio autobiográfico*, Madrid, Lumen, 1991, pues es uno de los más pertinentes para nuestro propósito. Además, la autora proporciona una lista actualizada de la bibliografía directa que también consulté.

⁷ Citado por Catelli, *op. cit.*, p. 10. "Autopseustos": el que miente sobre sí mismo.

verdadera o falsa, o de las experiencias íntimas y domésticas, es aceptada no sólo en literatura, sino prácticamente exigida en casi todo escrito de alguna dimensión estética. O, por el contrario, es reconocida como una enorme impostura, aunque necesaria e inseparable de la creación. Por ejemplo, Paul de Man, en "Autobiography as De-facemen",⁸ piensa que la autobiografía es una figura retórica: la prosopopeya de la voz y del nombre. Que la autobiografía hace hablar a un "yo" que previamente no existe. La modalidad que se configura es la de una máscara que tiene una forma pero oculta algo que es completamente informe. O sea que lo fundamental es el otorgamiento de forma a algo que, probablemente falso, carece de forma:

Precisamente porque el punto de partida del relato autobiográfico es arbitrario, su orden compensa esa arbitrariedad sometiéndose a las convenciones de la narración —construcción del personaje, del paisaje, de los sentimientos, balanceo entre las esferas de lo exterior y lo interior—. El lector capta tales convenciones con mayor nitidez que en las otras formas narrativas. Por momentos, incluso, la preeminencia de los moldes convencionales parece ocultar el carácter figurativo de lo autobiográfico. En otras palabras, parece ocultar que el relato se despliega bajo la égida retórica de la prosopopeya; y que existen dos "yo", de los cuales uno es un vacío que se colma de otro "yo" que narra. A su vez la voz del que narra no puede proclamar semejanza o similitud entre aquel vacío y este "yo".⁹

Casi todos los escritores de autobiografía deben haber experimentado este sentimiento. Por ejemplo, Victoria Ocampo dice:

[...] me siento, por momentos, tan lejos de cierta "mí misma" como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en la peluquería, o de la uña que me limo y vuela al aire hecha polvo. Yo no soy "aquello", lo precedero que formó parte de mí y ya nada tiene que ver conmigo. Soy lo "otro". Pero ¿qué? [*Aut. I*, p. 61].

La posición de Paul de Man se opone a la de un gran teórico de la autobiografía: Philippe Lejeune.¹⁰ Pero tampoco Lejeune deja

⁸ Aparecido en el libro *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81.

⁹ Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, p. 18.

¹⁰ Véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975. Otros libros posteriores de Lejeune, en los que además precisa y aporta muchas modificaciones a su concepción, son: *Je est un autre*, París, Seuil, 1980; *Moi aussi*, París, Seuil, 1986.

de confiar en el carácter de creación literaria de la autobiografía. La concepción del crítico francés es tal vez más fácil de resumir que la del norteamericano. Para Lejeune la autobiografía no es un tropo, sino un caso reconocible, y por lo tanto un género, de la práctica de la escritura en la cual lo fundamental para su definición es el pacto, aceptado por el lector, entre el firmante de lo escrito y el "yo" personaje. O sea que el género no es definido por sus valores formales sino por un contrato de lectura externo al texto. Sin embargo, Lejeune utiliza algunas características formales para ofrecer una de las más claras definiciones de la autobiografía: "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia cuando pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad".¹¹

También la autobiografía de Victoria Ocampo prefigura este problema, pues con gran lucidez ella misma tipifica su proyecto en este sentido:

Estas páginas [...] intentan explorar, descifrar el misterioso dibujo que traza una vida [...] para el diagnóstico de un ser y de una época en que le tocó vivir [...] Tampoco quiero hacer "literatura" entre malévolas comillas. Y menos con recuerdos. Pero declaro que en lo que atañe a la buena literatura, no soy yo quien la evita, será ella quien se aparta de mí, en todo caso [...] Deseo que este documento se acerque a la buena literatura, porque así comunicará su verdad [*Aut. I*, pp. 59 y 61].

Debemos detener aquí este breve recorrido por los problemas que plantea la autobiografía, pues tanto las dimensiones de nuestro trabajo como la índole del proyecto colectivo en el que se inserta no nos permiten extendernos más.

Sin embargo, queda una última mención indispensable: la pertenencia de las autobiografías, especialmente las de las mujeres que la practicaron durante el siglo xx, a la categoría del *Bildungsroman*, con todas sus subvariantes, que parecen ser manifestaciones características especialmente de las escritoras: relatos del despertar, de concientización, de formación, de aprendizaje, etc.¹² Estas características obviamente aparecen en todo el desarrollo del

¹¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 14.

¹² Véase Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988. También aquí remito a la abundante bibliografía directa que la autora ofrece.

relato de Victoria Ocampo. Las distintas experiencias le sirven para "aprender" algo sobre sí misma, a definir su lugar en el mundo, a encontrar una identidad, al conocimiento cada vez más profundo de sus defectos y de sus virtudes, a encontrar poco a poco medios de expresión apropiados y a culminar en una cierta imagen estable de su persona.

Desde el punto de vista histórico, las memorias de Victoria Ocampo se inscriben en la evolución de la autobiografía en la historia literaria de la Argentina. Adolfo Prieto ha estudiado de manera detallada el problema muchos años antes de que se publicara el primer tomo de la autobiografía de Victoria Ocampo; por lo tanto, nuestra autora no figura en su análisis.¹³ Por otra parte, mucho más recientemente, Sylvia Molloy, asidua colaboradora de la revista *Sur*, sacó a la luz un libro sobre tema semejante, pero dedicado a América Latina y en el que un capítulo está consagrado especialmente a Victoria Ocampo.¹⁴ Para situar históricamente la posición de Victoria Ocampo en este devenir me referiré a ambos estudios.

"Se supone que el argentino, como todo hispanoamericano y todo español, sufre un especial pudor en hablar de sí mismo", dice Adolfo Prieto;¹⁵ y, por supuesto, su trabajo demuestra que no es así y que las razones invocadas para ello —el concepto católico de la vida, el moralismo, la resistencia a sincerarse, el "primitivismo" político y el de la vida pública, el sentido exagerado del "decoro", la ausencia de una tradición en la materia— no han impedido un cierto florecimiento de las memorias y autobiografías. Sin embargo, aunque "pudor" o "recato" no sean palabras exactamente adecuadas para calificar esas producciones, no dejan de ser bastante apropiadas para el *corpus* que Prieto analiza. Salvo contadísimas excepciones, la confesión íntima y ciertas esferas del vivir cotidiano raras veces afloran a la superficie. Se trata, sobre todo, de memorias políticas y militares, o de intentos de justificación de algunos hombres públicos, muchas veces con afán vengativo y,

¹³ Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, Rosario, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 1961.

¹⁴ Sylvia Molloy, *At face value. Autobiographical writing in Spanish America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

¹⁵ *La literatura autobiográfica...*, p. 12.

claro, reivindicativo.¹⁶ Finalmente, y esto toca al origen social de nuestra autora que, en eso al menos, se inscribe claramente en esta tradición:

[...] casi todo el material autobiográfico consultado [...] corresponde a personas que integraron grupos dirigentes, sea por gravitación de antecedentes familiares o por el impacto de situaciones extraordinarias. Lo dicho significa que la historia de la literatura autobiográfica argentina condensa, en un plano insospechado, la historia de la élite del poder en la Argentina, y que no podrá, aconsejablemente, prescindir del conocimiento de aquélla, quien pretenda acometer un estudio de conjunto sobre la clase dirigente nacional.¹⁷

En lo que respecta a la élite del poder, y del dinero, habría que agregar que, en este caso, efectivamente Victoria Ocampo nació en su seno y la autobiografía es muy explícita: el primer tomo hace con todo detalle, en sus capítulos iniciales, lo que Georges May llamó "la digresión genealógica".¹⁸ Tal como lo señala May, hay en Victoria Ocampo un verdadero orgullo por su nacimiento así como un gusto por las investigaciones de archivo, pero que no la llevarán a descubrimientos oprobiosos, sino todo lo contrario: al legítimo interés que debe guardarse por los propios orígenes y por el orgullo no menos legítimo que debe sentirse hacia los mayores. Incluso ella participa de la tercera característica que May señala en estos casos: creencia en las leyes de la herencia:

Antes de entrar en materia, aunque lo ya contado es una forma de hacerlo, quiero repetir algo que he señalado ya. Sería mucho más interesante, más *dans le goût du jour*, daría más probabilidades de renombre a esta autobiografía (o como se la llame), comenzar por un: mi genealogía empieza con mi padre, o acaso sin él; con mi madre solamente, a quien nunca conocí, puesto que me abandonó en el umbral de un asilo de huérfanos. Pero no. No fui una niña expósita. Hasta me atrevo a decir que fui lo contrario. El medio en que se ha desarrollado una infancia, ya sea un asilo de huérfanos o un palacio real (la mía no corresponde a ninguno de estos dos extremos), tiene

¹⁶ Por supuesto que hay algunas excepciones, y el carácter confesional e íntimo aumenta a medida que se avanza en el siglo XX y se abandona la pacatería decimonónica.

¹⁷ *Ibidem*, p. 17.

¹⁸ Georges May, *La autobiografía*, traducción del francés de Danubio Torres Fierro, México, FCE (Breviarios, 327), 1982, pp. 152-162.

demasiada importancia para que se lo pase por alto: tiene importancia por las influencias, por las reacciones provocadas a favor o en contra del medio. Además, el factor herencia cuenta en mayor o menor grado [Aut. I, p. 47].

Victoria Ocampo siente orgullo por su linaje; al recorrerlo señala cómo, desde los comienzos de la Colonia, y sobre todo durante la Independencia y lo que se llamó la Organización Nacional (a partir de 1852), siempre hubo algún miembro de la familia actuando en la vida pública o situado en un lugar importante de las decisiones políticas. Finalmente, la familia oligárquica es aceptada y perdonada o, por lo menos, justificada y en ningún momento cuestionada como “dueña de la tierra”:

Las familias de origen colonial, las que lucharon y se enardecieron por la emancipación de la Argentina, tenían la sartén por el mango, justificadamente. Yo pertenecía a una de ellas; es decir a varias, porque todas estaban emparentadas o en vías de estarlo [...] En cuanto a los nombres de las calles... Florida, Viamonte, Tucumán, Lavalle eran el reducto de los Ocampo. Allí viví. México, Suipacha, Bolívar eran los barrios de mi madre antes de casarse. San Isidro se pierde de vista en mi pasado y en el de mi familia materna. *Nous-y trouverons leur poussière/ et la trace de leur vertu...*

Aquellas familias pertenecían a una época que ha cumplido su periplo, con las fallas y los aciertos, las cualidades y los defectos de su tiempo. Representaban un *way of life* en trance de desaparecer ahora [...] Aquellos hombres y aquellas mujeres han dado al país —que necesitaba tanto sacrificio y subsistía entre tanto sobresalto— lo que eran capaces de dar. [...] Yo sólo sé que habré prolongado, por un camino en apariencia muy distinto, no el rastro de sus virtudes, fuesen las que fuesen (sería jactarme) sino su amor tenaz, y a veces encabritado, por un país ingrato y querido, que precisa, hoy más que nunca, una suma enorme de amor desinteresado para criarse y crearse, como los niños chiquitos [Aut. I, pp. 10, 14].

Es curioso, o tal vez no tanto, que ella, que ha denunciado los sufrimientos de la mujer en la sociedad patriarcal, tenga esta imagen adocenada, lugar común de las clases más conservadoras de las sociedades latinoamericanas: la del país como un niño pequeño al que hay que proteger y cuidar, sin cuestionar en lo más mínimo la “misión” de las clases ricas para hacerlo.

En lo que respecta al pudor y al recato para confesarse, no hay

lugar aquí para hacer una comparación exhaustiva del género escrito ya sea por hombres, ya sea por mujeres, pero esa reserva parece estar presente en por lo menos un hombre célebre que ha escrito sus memorias. Sólo como curiosidad comparemos con un caso que aquí es pertinente porque es contemporáneo de Victoria Ocampo, con quien tuvo tormentosas relaciones, para culminar en un vínculo finalmente amistoso. Se trata de Pablo Neruda.¹⁹

Victoria cuenta su primer matrimonio con todo detalle, analizando las razones que la llevaron a aceptar casarse con un hombre del que en realidad no sabía nada, pues la familia vigiló el noviazgo con feroz desconfianza hacia la posible intimidad de los jóvenes. El matrimonio fracasa y la protagonista nos relata todas las vicisitudes que la llevaron a la separación. Todo este episodio abarca muchas páginas del primer tomo y muchas otras del segundo. Además, nunca es olvidado del todo porque siempre surgen las comparaciones entre aquella relación y las otras uniones verdaderamente amorosas de las que disfrutó más tarde.

En cambio, Pablo Neruda nos relata así su primer matrimonio cuando lo nombraron cónsul de Chile en Batavia (Yakarta, actualmente):

Mi soledad se redobló. Pensé en casarme. Había conocido a una criolla, vale decir holandesa con algunas gotas de sangre malaya, que me gustaba mucho. Era una mujer alta y suave, extraña totalmente al mundo de las artes y de las letras. (Varios años más tarde, mi biógrafa y amiga Margarita Aguirre escribiría acerca de aquel matrimonio mío, lo siguiente: "Neruda regresó a Chile en 1932. Dos años antes se había casado en Batavia con María Antonieta Agenaar, joven holandesa establecida en Java. Ella está muy orgullosa de ser la esposa de un cónsul y tiene de América una idea bastante exótica. No sabe el español y comienza a aprenderlo. Pero no hay duda de que no es sólo el idioma lo que no aprende. A pesar de todo, su adhesión sentimental a Neruda

¹⁹ En el peor momento de la disputa que sostuvieron Victoria Ocampo y Pablo Neruda, éste escribió contra ella un poema sarcástico y malévol. Cito algunos fragmentos: "mientras Madame Charmante/ divagaba en francés por los salones./El látigo caía/ sobre las cicatrices de tu pueblo, mientras los elegantes literarios/en su revista *Sur* (seguramente)/ estudiaban a Lawrence, el espía,/o a Heidegger o a 'Notre petit Drieu'./[...] ¿Qué haremos, chère Madame?/En otra parte haremos/ una revista *SUR* de ganaderos/profundamente preocupados/de la 'métaphysique'". "Ahora cante el Danubio I", *Las uvas y el viento*, Santiago de Chile, Nacimiento, 1954, pp. 359-362. Véase también: "Pablo Neruda y *Sur*", *Sur*, núm. 221, pp. 121-125.

es muy fuerte, y se les ve siempre juntos. Maruca, así la llama Pablo, es altísima, lenta, hierática").²⁰

Y eso es todo para la primera esposa de cuyo paradero o destino, además, nunca nos enteraremos. Nótese la estrategia de darle la palabra a la "biógrafa y amiga", para, con todo "decoro", no verse obligado a contarnos qué es lo que realmente pasó entre ellos.

Antes de adentrarnos más en los detalles de los volúmenes de la obra de Victoria Ocampo, se imponen algunas precisiones indispensables en lo que concierne al propio material, es decir, a los libros tal como los conocemos y a la manera en que están estructurados.

En la nota al calce número 5 de este mismo trabajo enlisto seis tomos de la *Autobiografía*. Esa cantidad debe ser reducida a cinco. El llamado, erróneamente en mi opinión, "sexto tomo de la autobiografía" es una invención de la editorial Alianza y de la complicidad de Francisco Ayala, que hace la selección, el prólogo y las notas. Es decir que se trata de una selección de fragmentos de los cinco tomos anteriores, algunos con títulos agregados por el antólogo. Las notas son inexistentes, y en el prólogo Francisco Ayala nos dice lo siguiente:

El volumen que el lector tiene entre sus manos es una edición abreviada de su texto [el de los cinco volúmenes de Victoria Ocampo] para beneficio de un público general. Al prepararla se ha prescindido de numerosos datos relacionados tanto con circunstancias locales y domésticas de la autora como con las iniciativas y actividades a que su noble entusiasmo literario la empujaría hasta el final, para limitarnos a presentar de manera escueta la vibrante confesión íntima de un alma apasionada.²¹

Bastaría que el proyecto no se presentara como "Autobiografía", dando a entender que se trata de un sexto volumen, sino que se indicara simplemente que se seleccionaron fragmentos. Por otro lado, la cursilería de la expresión "vibrante confesión íntima de un alma apasionada" parece indigna descripción de la historia de la vida de Victoria Ocampo, y si el autobiógrafo hubiera sido un

²⁰ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido, Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 152.

²¹ Francisco Ayala, "Prólogo", en Victoria Ocampo, *Autobiografía VI, op. cit.*, p. 13.

hombre nadie se habría atrevido a describir su trabajo con esas melifluas palabras.

Retomaré entonces lo que considero el verdadero *corpus* de la autobiografía: cinco volúmenes.

El primer tomo lleva como subtítulo "El archipiélago", y la explicación se nos da en la página 66, después de que han sido establecidos claramente los orígenes genealógicos que ya mencioné más arriba:

Como esos sueños que no conseguimos reconstruir, al despertar, sino por fragmentos, y de los que no conservamos, por el contrario, la atmósfera de angustia o de felicidad, mis primeros recuerdos emergen en mi memoria consciente como un archipiélago caprichoso en un océano de olvido.

Allí están los antecedentes familiares, la primera infancia, la ciudad de la niñez, los primeros amores infantiles. Contiene ya el retrato de la niña rebelde que quería ser escritora, flechada casi sin saberlo por una vocación temprana.

El segundo volumen se subtitula "El imperio insular" y alude al poderío ejercido por la familia que la rodea y a la imposibilidad de lanzarse al ancho mar de la vida. Continúa con el relato de la infancia, la adolescencia, recuerda los años de la joven presentada en sociedad, festejada, dependiente del brillante medio social en el que empieza a evolucionar y llega hasta el casamiento y el viaje de bodas, larguísimo y fastuoso, a Europa. Tanto el primer volumen como el segundo se presentan de manera fragmentaria, con abundante reproducción de cartas de la infancia y de la adolescencia y hasta con fragmentos ingenuos de un primer diario escrito a los once o doce años. El primer volumen, el de los orígenes, incluso reproduce, como apéndice, los resultados de la búsqueda genealógica que fue encargada oficialmente a Gran Bretaña, para indagar el aparente misterio de una antepasada irlandesa y las relaciones de la familia Ocampo con la antigua estirpe de los O'Duigennan.

El tercer tomo lleva como subtítulo "La rama de Salzburgo", en alusión a una historia contada por Stendhal en su tratado *De l'amour*:²²

²² Stendhal (Henri Beyle, 1783-1842) escribió gran parte de esta obra en Italia, tratando de rectificar el análisis sobre el amor que habían hecho los ideólogos del

Suelen arrojar en las profundidades de las minas de Salzburgo una rama de árbol despojada por el invierno de sus hojas; cuando la retiran, dos o tres meses después, está cubierta de una brillante cristalización. Las ramas más pequeñas, las que no son mayores que la pata de un pajarito, se han cubierto de una infinidad de diamantes móviles y deslumbrantes: ya no podemos reconocer la ramita primitiva.

Éste es el epígrafe que Victoria Ocampo pone a su libro y todo él está consagrado al relato pormenorizado del nacimiento de la pasión entre ella y J. (Julián Martínez),²³ "amor prohibido", "amor pasión", fuera de la ley de una sociedad que, como dice la propia Victoria Ocampo, presentaba en estas materias un estado de desarrollo civilizador comparable al de los "cafres". Es indudablemente el más construido y cuidado de todos los textos de la *Autobiografía* y al final sólo se permite reproducir, en un apéndice, una de las últimas cartas que J. le envió. Esa única carta desempeña un papel fundamental en la historia de amor que ella nos cuenta. En algún momento, el despedido Ortega y Gasset le hace saber que J. no era un hombre del nivel intelectual que ella se merecía: Victoria se enoja tanto que durante diez años interrumpe todo contacto directo con Ortega y Gasset, a pesar de los múltiples esfuerzos halagadores que él hizo para congraciarse con ella. La carta que leemos al final de este volumen nos muestra a un J. sensible, culto y enamorado que aceptó voluntariamente vivir a la sombra de Victoria Ocampo, caso raro de anulación del machismo en un hombre de su época y de su clase. Por otro lado, esta sola

siglo XVIII. Examina los diversos aspectos que reviste y trata de establecer un conjunto de reglas para un hecho que desempeña un papel fundamental en la vida de los seres humanos. Se ocupa largamente del "amor-pasión" y recurre a la célebre imagen de la "cristalización" que aparece en el epígrafe citado por Victoria Ocampo.

²³ Victoria Ocampo se refiere siempre con esa inicial a este hombre, que fue el gran amor de su vida, en una relación que duró catorce años y que se prolongó mucho más, hasta la muerte de J. en 1939, como una tierna amistad. Su verdadero nombre es Julián Martínez. Hombre de "extraordinaria belleza", pertenecía a la misma alta sociedad que Victoria, e incluso estaba emparentado directamente con su marido. Pero provenía de una rama bastarda; era hijo natural —reconocido— de un tío del marido de Victoria. Poseía una fortuna personal considerable; trabajó como diplomático durante algunos años, y frecuentó los círculos elegantes de la Argentina y de Europa. Era dieciséis años mayor que nuestra autora y antes de conocerla era un mujeriego empedernido; padre él mismo de un niño bastardo con una mujer también de la alta sociedad bonaerense —niño al que reconoció como él había sido reconocido por su padre.

carta prueba, para el lector, lo acertado de la decisión de seguir la relación con J. y de no aceptar a Ortega y Gasset sino como amigo. Diez años después de este incidente, Victoria Ocampo y el filósofo español se reconciliaron sin reticencias.

El cuarto tomo, "Viraje", confirma por su título el proceso de aprendizaje y cambio que la autobiografía relata. En este volumen, Victoria Ocampo se dedica largamente a describir y analizar la relación estrecha que la unió a tres hombres célebres: Rabindranath Tagore, Ernest Ansermet y el conde Keyesling. Al primero le dedicó una apasionada devoción, con el segundo tuvo una larga y tranquila amistad, y con el tercero, una relación tormentosa que nunca dejó de tener ecos en su vida personal y en la cultura argentina, pues el conde escribió sus *Meditaciones sudamericanas* (1932), un libro lleno de rencores y francamente insultante, que demuestra total incomprensión del país que visitaba y de las personas que frecuentó. Todavía hoy, a más de sesenta años, su sola mención en Argentina origina las polémicas más agrias e irritadas que se puedan imaginar,²⁴ a pesar de la franca hilaridad que, pasado ya tanto tiempo, deberían provocar las delirantes consideraciones del conde sobre nuestro país.

El quinto tomo de estas memorias se llama "Figuras simbólicas. Medida de Francia", y en su primera parte desarrolla nuevamente los detalles del encuentro con el conde Keyesling mientras que toda la segunda mitad está dedicada a la relación amorosa e

²⁴ Hermann von Keyesling (1880-1946) fue un aristócrata, escritor y pensador alemán de origen báltico. Después de haber viajado alrededor del mundo (Ceilán, India, China, Japón, Estados Unidos) fundó en Darmstadt una "Escuela de la Sabiduría" (1920) donde intentaba conciliar la civilización occidental, demasiado intelectual y dedicada a la dominación material de la naturaleza, con la cultura espiritual de Oriente. Durante los años veinte y treinta gozó de especial notoriedad en Europa y en América, y Victoria supo de su existencia porque sus artículos aparecían en *La Nouvelle Revue Française* o en la *Revista de Occidente* y sus libros fueron abundantemente traducidos al francés y al español. Hoy parece casi totalmente olvidado. Victoria Ocampo escribió un libro de refutación a las teorías del conde, donde, con su estilo subjetivo de siempre, cuenta su versión de la historia: *El viajero y una de sus sombras. Keyesling en mis memorias*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951. En las *Meditaciones sudamericanas*, Keyesling ve al hombre sudamericano como un reptil melancólico de sangre fría y a todas las mujeres sudamericanas como animales pasivos y deseosos de ser violados. Además de calculadoras, casquivanas, solapadas, atormentadoras de hombres. Todo ello resultado del clima y de la naturaleza sudamericanos, a los que percibió como monstruosos; incluso a la tranquila y monótona Pampa, a la cual ve "regada con sangre".

intelectual que Victoria Ocampo mantuvo con Pierre Drieu la Rochelle.²⁵ Además de todas las amistades que consolidó en Francia con la pléyade de escritores que rodeaban a Drieu.

A pesar de que los cinco tomos de la *Autobiografía* fueron publicados entre 1979 y 1983, todos llevan la mención, que puede parecer extraña: "Victoria Ocampo empezó a escribir esta *Autobiografía* en 1952", sin ninguna aclaración del porqué de esta fecha, cuando lo que en realidad sabemos es que Victoria Ocampo incluye documentos muy anteriores al año 1952 y siguió agregando textos hasta 1979, año de su muerte. Y como algunos son diarios y cartas, se podría decir que, aunque no de forma totalmente consciente, empezó a escribir esta obra mucho antes. No encontré una observación directa sobre este hecho, pero seguramente algún estudioso ya lo debe haber mencionado. Lo más notable que ocurrió en Argentina en el año 1952 fue la muerte de Eva Perón, *Evita*, muerte que conmovió a todo el país y hasta se puede decir que lo paralizó por un tiempo. La radio transmitió durante semanas sólo música clásica, el cadáver de Eva Perón fue embalsamado y se formaron largas colas de dolientes que le rindieron homenaje; toda publicación impresa tuvo que colocar durante un tiempo determinado una banda negra en su primera página. Los noticieros radiales cambiaron la hora de su transmisión tradicional de las 8:30 p.m. por las 8:25, que fue la hora que oficialmente se estableció para la muerte de Evita, y todos debían comenzar con la siguiente mención ritual: "Son las 8 y 25, hora en que Eva Perón entró en la inmortalidad". Esto se reprodujo hasta 1955, año del derrocamiento de Perón por un golpe militar.

Varios de los autores que se ocupan de Victoria Ocampo o de la revista *Sur* establecen claramente un paralelo entre las dos mujeres,²⁶ pero ninguno se detiene sobre este detalle de la portadilla.

²⁵ Escritor francés que nació en 1893 y murió en 1945. Durante las décadas de 1920 y 1930 escribió poemas, novelas, relatos, ensayos. Participó activamente de la vida cultural francesa y europea. En 1934 se adhirió a los movimientos de extrema derecha y fascistas. Cuando los nazis invadieron Francia, aceptó dirigir una versión fascista de la *Nouvelle Revue Française*, vieja revista literaria fundada por André Gide. Se suicidó en 1945, para no ser juzgado por traición a la patria. Uno de sus últimos mensajes fue para Victoria Ocampo.

²⁶ Doris Meyer, John King, Blas Matamoro y Oscar Hermes Villordo en los libros que he mencionado en nota anterior. En el año 1953 fue detenida por tres semanas en

No tenemos ningún dato para saber si se puede encontrar en esta relación algo sintomático, sólo me limito a señalar el fechado exacto del deseo de contar la propia vida y el año de la muerte de esa contraparte social y política de Victoria que fue Evita.

En estas memorias Victoria Ocampo le dedica un solo párrafo a Eva Perón, y es a propósito del feminismo:

Las injusticias cometidas con la mujer me habían atribulado desde que cambié los dientes de leche. La desigualdad política y social que padecía me daba chuchos de indignación. Me dolía en mi vida de adolescente y en las vidas ajenas imaginadas. Luchar contra ese estado de cosas era mi firme propósito. Y luché como luchan y han luchado otras. En mi país, me avergüenza comprobarlo, los hombres son hijos del rigor, y las mujeres mansas prefieren no disgustarlos. Sólo el día que una humillada los humilló, los llevó por delante brutalmente (y merecidamente en ese particular), cedieron y hasta se arrodillaron. Me refiero a Eva Duarte. Intencionalmente digo Eva Duarte y no Eva Perón. Lo que era de veras el feminismo, lo que había sido, los sacrificios que había costado, nunca lo supo. Aprendió de boca de un antifeminista (todo fascista lo era) una falsa definición del feminismo y en su libro se burla de una campaña sin la cual ella misma no hubiese llegado donde llegó, ni hubiese estado en tela de juicio el voto (obtenido ya en tantos otros países). De ahí su equivocación en esa materia [*Aut. II*, pp. 178-179].

Antes de entrar de lleno en el tema de las alegrías y pesares, deseo señalar al pasar, pues tampoco este factor puede ser desarrollado largamente en este trabajo, algo que me parece una referencia intertextual interesante. El estilo de Victoria Ocampo recuerda frecuentemente al de Simone de Beauvoir. A pesar de que en el recorrido y en las opciones ideológicas y políticas difieren en muchos puntos, las une el feminismo, y el de Victoria Ocampo, en su momento, abrevó en el de la escritora francesa. Daré un solo ejemplo de muestra aunque hay muchos más. Cuenta Victoria Ocampo un recuerdo lejano de la primera infancia:

Estoy envuelta en una enorme toalla, después del baño. Tengo el pelo

la cárcel del Buen Pastor, por el régimen peronista. Su casa y las oficinas de *Sur* fueron allanadas. Como la autobiografía prácticamente llega hasta finales de los años treinta, este hecho no aparece mencionado en ella, pero sí en otros textos que no analizamos aquí.

mojado. Ina [la niñera] me da pedacitos de torta. Casi no respiro para no perder una migaja. Por primera vez pruebo esa torta [*Aut. I*, p. 76].

Y Simone de Beauvoir cuenta:

Tengo tres años y medio, almorzamos en la terraza soleada de un gran hotel; me dan una ciruela roja y empiezo a pelarla. "No", dice mamá, y caigo chillando sobre el suelo, grito a lo largo del Bulevard Raspail, porque Louise [la niñera] me saca de la plaza Boucicaut.²⁷

Aunque los recuerdos difieren notablemente: uno es feliz y el otro desdichado, existe el mismo sistema del uso del presente para recordar el pasado, y recursos como éste son repetidamente usados por ambas escritoras.

La propia Victoria Ocampo nos establece la repartición necesaria para el tema de las alegrías y los pesares:

Powers, jefe del Partido Demócrata de los Estados Unidos, dijo a Kennedy, contestando a una declaración del joven candidato a la presidencia: "El único contratiempo que habrá conocido usted en su vida es, probablemente, que se olvidaron, una mañana, de servirle el desayuno en la cama".

No me cabe duda de que se podrá pensar, con todas las apariencias de la razón, que el único drama sufrido, las únicas dificultades vencidas en mi adolescencia y juventud, eran de la índole del desayuno que no llegó a hora fija, o del baño sin agua caliente por una momentánea descompostura de la caldera. Sin embargo, esto, que parecería ser la verdad, no es toda la verdad, ni siquiera la mitad de la verdad [*Aut. II*, p. 10].

En efecto, veremos cómo, si en general la impresión que extraemos del relato de Victoria Ocampo es, si no de felicidad completa, por lo menos de privilegio (privilegios de clase, de fortuna, e incluso físicos y espirituales: belleza, salud, inteligencia, sensibilidad y hasta real talento artístico para la música, el teatro y la escritura), y lo que podríamos considerar como infelicidad no llega a la desdicha, al despojamiento ni a la degradación, sus pesares pueden ser calificados como frustraciones, penas, dolores puntua-

²⁷ *Memorias de una joven formal*, traducción del francés de Silvina Bullrich, México, Hermes, 1986, p. 13. La primera edición de este libro fue hecha por Sudamericana, ligada a la revista *Sur*, en 1959.

les por la pérdida de algún ser querido, angustias, depresiones pasajeras, desconsuelo, aflicciones, mortificaciones, pero casi nunca son el padecimiento sin remisión y el sufrimiento inconsolable que encontraremos en algunas otras autoras estudiadas en este libro.

Como es lógico en las memorias y los recuerdos, ambos sentimientos, el de felicidad y el de pesar, están ligados al tiempo, al espacio, a las personas cercanas o lejanas que la rodean y, finalmente, dependen de las resonancias de una subjetividad con características específicas. Veremos poco a poco cada uno de esos aspectos.

El primer tiempo feliz en el recuerdo es la infancia: “[...] había nacido y crecido en una casa en que se adoraba a los niños”, dice Victoria Ocampo. Cinco tías abuelas en cuyas casas pasaba los días, festejada y mimada por todas ellas, solteronas acaudaladas, que vivían en mansiones deliciosas por sí mismas y no sólo idealizadas en el recuerdo (algunas de ellas subsisten hoy y son ministerios o sedes de instituciones públicas en el centro de Buenos Aires), la niñez se desarrolla en la alegría inconsciente de la infancia dorada. A esas señoras se unían los abuelos y abuelas de ambas ramas, los tíos y las tías más o menos lejanos, los primos y, sobre todo, las hermanas, pues todas fueron mujeres en la familia Ocampo.

Uno de los raros momentos de aflicción, que se presenta como el pánico por el presentimiento de la propia muerte, es el fallecimiento de su abuelo más querido —*Tata Ocampo*—; fue la primera muerte en la familia “que no lograron ocultarle”, como dice ella misma.

Mis sospechas crecieron en unos instantes. Algo enmascarado había en ese acontecimiento que mi padre se empeñaba en presentarme *como de rutina*. [...] El presentimiento de una ley inexorable me hacía pensar, en mi fuero interno: “La cosa ha de ser atroz, y no podré escaparme” [*Aut. I, p. 43*].

A pesar del bienestar en el interior de la familia, esa protección también es sentida como una prisión y, desde temprano, el sofoco que le provocaban los prejuicios y el encerramiento receloso de la oligarquía decimonónica la desesperan:

Como la mayoría de los adolescentes, he querido y detestado a esta familia y he soñado escapar por aquel río abierto a todas las partidas. Es decir que he luchado desesperadamente contra la tiranía de los míos, tanto más cruel por no sentirme yo retenida sino por el cariño que a ellos me ataba [Aut. I, p. 51].

Éste será el *leitmotiv* que invocará cada vez que la ruptura con su clase y con las convenciones es muy extremo: por amor a su familia renunciará al teatro; no trabajará por su cuenta sino hasta muy tarde; aceptará la censura de su madre y de su padre hacia los libros que lee hasta su casamiento; se resignará al encerramiento y a la vigilancia a la que va a ser sometida incluso ya casada; ocultará durante años la pasión por J. viéndose a escondidas con él hasta la madurez; esperará diez largos años para separarse definitivamente de un marido que, según ella insinúa, aunque no lo confirma más que alusivamente, llegó a acciones violentas, etc. Y sin embargo, como lo describí al principio, logró transgredir muchos de esos límites y alcanzó con mucho esfuerzo su libertad.

Ella lo atribuye a una serie de virtudes que nos presenta en un retrato de sí misma:

[...] esos primeros recuerdos parecen ligados en orden cronológico a la indignación causada por la injusticia y la crueldad, a una ternura apasionada por las personas queridas (apasionada, y exigente y pronta a sufrir, desconsolada, por el menor asomo de negligencia y sobre todo de *inconsecuencia*); a un interés marcado por lo comestible; a un miedo nervioso de ver llorar, como si yo pudiera ahogarme en ese diluvio; a un horror de traicionar mi pena, mi dolor; a un deleite tremendo ante la belleza física [Aut. I, p. 66].

De este retrato, en conjunto muy noble y halagador para ella misma, emergen muy pocos defectos, y nos dan la clave de sus sufrimientos y de sus satisfacciones. De esta imagen de sí misma no se desdecirá nunca. Cada vez que surja un incidente, las razones estarán dadas por esa repartición de "vicios y virtudes" de su carácter. Pero éste es el resultado de su visión de adulta, y el resultado del aprendizaje y la evolución, y no, como ella cree, una constitución dada desde el principio.

De todos modos, esa familia amada hasta el sacrificio es fuente de grandes sufrimientos. Es una familia irracionalmente represiva y cerrada sobre sí misma hasta el crispamiento: las jóvenes son

vigiladas y encerradas, en una jaula dorada, pero encerradas; y los contactos con el exterior o con otros grupos de la sociedad son temidos como la peste. Por ello, algunas etapas de su vida son vividas con sufrimiento:

Como la mayoría de las adolescencias la mía fue [o me dio la impresión de ser] dramática, aunque concurrían circunstancias exteriores y materiales para hacerla feliz [...] Nunca he conocido el hambre, el frío, el abandono: nunca he sentido envidia de bienes ajenos [...] A los muchos sirvientes de mis tías abuelas y de mi casa, se los trataba como personas de la familia. Los cuartos donde se alojaban me gustaban [en alguna casa, como Villa Ocampo, me gustaban más que los nuestros]; la comida que comían, cuando la probaba, me parecía más sabrosa [*Aut. II*, p. 13].²⁸

Por otra parte, durante toda su vida, los espacios desempeñaron un papel fundamental en su felicidad, pues aunque fueran encierros impuestos, también fueron espacios de ocio, de contemplación, de rememoración y de ensoñación. Las sucesivas mansiones en las que vivió eran gratas y protectoras; las grandes haciendas propiedad de la familia la llenaban de gozo, pues siempre amó la vida del campo; los departamentos que decoró ella misma con sus muebles preferidos la ocuparon con alegría durante mucho tiempo; las ciudades que apreció incansablemente fueron lugares de encuentros fascinantes y de descubrimientos irremplazables: Pa-

²⁸ Este tema de los sirvientes fieles y devotos es una constante en las autobiografías, como lo señala Adolfo Prieto en su libro ya citado. En la *Autobiografía* de Victoria Ocampo está muy presente: desde las planchadoras y los cocineros franceses, hasta las institutrices francesas e inglesas, pasando por los juegos democráticos con los hijos de los peones de la estancia o de los viejos criados negros descendientes de los esclavos del siglo XIX. No puedo tratar este tema con la extensión que merece, con su carga de idealización típica de la oligarquía; por lo demás, David Viñas ya lo ha hecho, incluyendo el caso de Victoria Ocampo en dos artículos que llevan el mismo título pero que tienen variantes en su contenido: "Niños y criados favoritos: de Amalia a Beatriz Guido a través de La Gran Aldea", *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez ed., 1964, pp. 81-124; "Niños y criados favoritos" (con algunas modificaciones respecto al anterior), *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974, pp. 215-247. En estos artículos David Viñas denuncia con ferocidad implacable las ilusiones y los mitos sobre el "criado fiel". Lo que me importa señalar es que, al contrario de muchas autoras de nuestro corpus, no hay en la vida de Victoria Ocampo la nana providencial que le contara cuentos o que la iniciara en lo extraño, lo maravilloso o lo escabroso.

rís, por sobre todas, Londres, Roma, Nueva York... Quiso siempre a Buenos Aires, y a pesar de su cosmopolitismo pasaba largos años sin moverse de la capital argentina. Dedicó muchos fragmentos al Río de la Plata y a su humilde belleza tosca y silvestre, que logró transmitir invariablemente a casi todos los visitantes célebres que pasaron por Buenos Aires y contemplaron el ancho torrente cenagoso. En sus escritos lo recordaron frecuentemente Tagore ("A menudo viene a mi mente la imagen de aquella casa a orillas del río...", le escribe en una carta antes de morir), Drieu, Roger Caillois y muchos otros de sus amigos. El propio Roger Caillois, después de vivir cinco años en Argentina, durante la Segunda Guerra, en contacto estrecho con todo el grupo SUR, al ser nombrado mucho después miembro de la Academia Francesa, pidió que en su bastón de académico se le grabara ya no la imagen del río, pero sí la Cruz del Sur, constelación que se contempla claramente en esa latitud, como recuerdo de los años pasados al lado de Victoria Ocampo.

Este aprecio por los espacios va acompañado por una sensualidad placentera centrada sobre todo en los sabores y en los olores de la domesticidad más sencilla e irrecuperable:

Sale por debajo del tamiz una casi crema colorada riquísima que poco a poco llena la sopera [...] ...las flores. Las traen de San Isidro en grandes canastos. Hay un cuarto especial para arreglarlas ;que tiene tan rico olor siempre! [...] ...huelo unas flores blancas con un olor que no me canso de oler [...] Me lo paso olfateando canastas y floreros. [...] Me gusta tocarlas. [...] Pero empezaba el invierno, y la casa olía a alcanfor... [...] Cada estación estaba llena de cosas que quería oler y tocar. [...] A mí me encantaba el encaje dorado que rodeaba los huevos fritos en los platos blancos y rosados. Soñaba con huevos fritos. [...] Después del desfile pasábamos al comedor. La mesa se alargaba con tablas suplementarias ese día. La cubrían, como los días de cumpleaños, platos y fuentes con merengues, dulce de leche, tortas, yema quemada, sandwiches, brioches, plantillas, damascos brillantados, besitos, magdalenas, bizcochuelos, pasta de almendra, yemas, tostadas con manteca y azúcar. Las bandejas de plata cubiertas de tazas con chocolate espumoso... [Aut. I, pp. 90-93 y 163].

Esta sensualidad la marcará también en lo sexual y siempre dijo: "Mi patria es el hombre";²⁹ pero, por otro lado, hay en ella cons-

²⁹ Aquí se plantearía un estudio específico sobre ese punto en ella, que no puedo

tantemente una dolorosa búsqueda de espiritualidad a la que nunca renunció:

Yo no creía en Dios, en un Dios personal exigente, mezquino, implacable, el Dios vengador, limitado, que habían tratado de imponerme. Pero la incredulidad en Dios ocupaba un lugar inmenso en mi vida; se convertía en ese momento de temor, de elección, de dolor, de felicidad arrebatada, en una desgarradora *presencia por ausencia* [Aut. IV, p. 19].

Finalmente, quedan dos grandes sectores que arrastran consigo su cuota de felicidad y de sinsabores. El amor, sobre todo el que vivió con J., y los libros y los autores que conoció personalmente.

Ambos territorios están estrechamente ligados. Por una parte, los libros siempre son para ella una dicha extrema, una fuente de enseñanza y de aprendizaje, una experiencia estética intransferible y, por la otra, es en los libros donde suele encontrar la confirmación o la contraparte de sus amores. Cuando apenas comienza la relación con J. se reconoce en la trágica relación de los amantes de *Anna Karenina*. En la desdicha del amor adúltero recurre a Dante y a la *Divina Comedia*. Teniendo como marco de referencia sus amores clandestinos con J. escribe su primer libro: *De Francesca a Beatrice*, que lleva un apasionado epílogo de Ortega y Gasset, quien lo publica en la editorial Revista de Occidente, en 1924; y cuando experimenta el inconsolable dolor de los celos retrospectivos hacia J., encuentra una explicación para su "caso" en Proust. Y, como vimos, parte de la experiencia del amor-pasión analizado por Stendhal para relatar su propia historia de amor.

Estas características, así como su devoción por muchos autores contemporáneos suyos, a los que buscó, asedió y hasta persiguió —Paul Valéry, André Gide, Virginia Woolf, los hermanos Huxley, Graham Greene, etc.— fueron objeto de duras críticas por parte de sus enemigos y a veces de sus amigos,³⁰ y esto fue origen de

desarrollar completamente. Sólo quisiera mencionar la actitud ambigua que tuvo hacia la maternidad: rechazo y justificación idealizada y "racionalizadora" para no tener hijos. Para ello remito a las pp. 72 a 83 del tomo III de la *Autobiografía*. Sin embargo, ella misma cuenta con detalle sus placeres con los hombres y su falta de inhibiciones sexuales.

³⁰ Reproduzco aquí uno de los comentarios menos conocidos: "En efecto, Londres se nos echó encima. Victoria Ocampo trajo a Gisèle Freund con todo su aparatoso equipo, que fue instalado en el salón. Total, tuve que posar —¡maldito sea todo este

algunos pesares. Pero con tenacidad, “contra viento y marea”, siempre trató de alcanzar una cierta sabiduría, de acceder a la lucidez y a la autenticidad, y eso para ella fue más fuente de dicha que de desdicha. En cierto modo, éste sería el balance de su vida. Inevitablemente debemos detenernos aquí, con una imagen parcial e incompleta de su personaje, fascinantemente complejo y ambiguo, pero que ilustra de manera ejemplar las facetas de libertad y de servidumbre de una escritora del siglo xx.³¹

mezquino y vulgar asunto de la publicidad!— a las tres. No hubo manera de escurrir el bulto, con Ocampo en el sofá y Freund ahí, en carne y hueso. De modo que mi tarde se ha evaporado de la manera que más detesto y que más me perturba”. Anotación del sábado 24 de junio de 1939, Virginia Woolf, *Diario íntimo III (1932-1941)*, ed. de Anne Olivier Bell, traducción del inglés de Laura Freixas, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1994, p. 232.

³¹ Victoria Ocampo (1890-1979) fue fundadora de la revista *Sur* y de la editorial del mismo nombre. La actividad de Victoria Ocampo se destaca singularmente por sus esfuerzos en vincular nuestro orbe de cultura al orbe cultural de las grandes capitales de Europa. Buena parte de estos esfuerzos viene siendo registrado en la serie de *Testimonios*, desde el volumen inicial, publicado en 1935. Esta recopilación de notas, impresiones de viaje, juicios sobre acontecimientos diversos, rara vez o nunca omite los riesgos de la subjetividad. Advertido de ello, el lector puede encontrar en los *Testimonios* materiales de verdadero interés para reconstruir uno de los circuitos culturales importantes del mundo contemporáneo.

Nostalgia del Sol

GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE

Universidad Nacional Autónoma de México

Centro de Investigaciones sobre América del Norte

...es curioso cómo se difuminan las facciones de los que ya no nos ven ni vemos, por enfado o ausencia o agotamiento, o cómo las usurpan sus fotografías siempre quietas en un solo día...

JAVIER MARÍAS, *Corazón tan blanco*

1. DE APROPIACIONES Y PERTENENCIAS

IRONÍAS DE LA VIDA. Paradojas de los cánones. Leo en un libro de la colección *Classics* de la editorial inglesa Penguin el siguiente párrafo:

Siempre he detestado el acento *cockney*,¹ desde la palabra “ve” y, sin embargo, conozco mucha gente que lo encuentra fascinante. Yo no. Para mí hay algo bajo, algo cruel en el sonido. Eso, desde luego, es porque he sido infeliz en Londres. Y, sin embargo, allí está.

Reflexión. Oh, el alivio de las palabras. Siempre como un dolor constante; no, como una irritación dura, quebradiza, este sentimiento acerca de Inglaterra y de los ingleses. Amor decepcionado, desde luego. Y sin embargo, aún me puede poner frenética su hipocresía, su satisfacción de ellos mismos, su maldito, maldito sentido del humor, y sus estúpidos señor, señor.²

¹ El *cockney* es el dialecto utilizado en la parte este de Londres, característico de las clases populares.

² Para todo el trabajo, se utilizará la traducción de Juan José Utrilla; sin embargo, porque el texto tiene una musicalidad y cadencia que se han perdido al trasladarse al español, en las notas se presentarán los textos en el original inglés.

Jean Rhys, *Sonríe, por favor*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE) (Col. Popular, núm. 406), 1989, p. 178. El texto original en inglés dice así:

“I’ve always detested cockney voices, right from the word go [el juego de palabras es

Jean Rhys nació en 1890 en Dominica, una isla del Caribe. A los diecisiete años viajó a Inglaterra y jamás volvió a vivir en las Indias Occidentales. A los treinta y tres comenzó a escribir y nunca dejó de hacerlo. Como ella misma lo dice, tuvo una contradictoria relación de amor-odio con "la madre patria" donde vivió el rechazo, como ser humano, por ser una ciudadana de segunda, una inmigrante de ultramar y, como escritora, por escribir textos demasiado autobiográficos, en apariencia intrascendentes. El éxito le cayó como del cielo, de manera inesperada y demasiado tarde, tal vez, con la publicación de su novela *Wide Sargasso Sea* en 1966. Desde ese momento se convirtió en objeto de curiosidad y estudio para la comunidad crítica y académica. Entonces fue acogida como hija predilecta del canon inglés; Penguin publicó su obra completa; se han recopilado sus cartas y sus textos inconclusos; en fin, ahora resulta que todos quieren que forme parte de su tradición.

La crítica Ileana Rodríguez señala con ironía que alrededor de Rhys se ha formado una atmósfera de respeto *post mortem* en medio de una especie de comercialización académica, donde una avalancha de estudios psicológicos y bibliográficos referentes a la autora sirven para engordar los *curricula* de profesores(as) e investigadores(as) en Inglaterra, los Estados Unidos y el Caribe.³ Ahora bien, el premio recibido a cambio de la pila de cuartillas no sólo será la aclamación por los descubrimientos de detalles o la certeza en las apreciaciones logradas por los trabajos críticos; el premio deseado parece ser la inclusión de Rhys en una u otra tradición literaria: la de Europa o la de América Latina. Entonces, el pleito por la

intraducible y el traductor de la edición del FCE no lo hace notar; debería decir «desde el principio», *yet I know many people who find it fascinating. I do not. For me there is something mean, also something cruel in the sound. That, of course, is because I have been unhappy in London. Still, there it is.*

Reflection. Oh, the relief of words. Always like a constant aching, no, an irritation, harsh, gritty, this feeling about England and the English. Disappointed love, of course. Still, I can be annoyed to frenzy at their hypocrisy, their self-satisfaction, their bloody sense of humour, and stupid, lord." Jean Rhys, *Smile, Please. An Unfinished Autobiography*, Londres, Penguin Books, 1981, p. 165.

³ Véase "Jean Rhys: Island/ Nation Hortus Conclusus", en *House/ Garden/ Nation. Space, Gender and Ethnicity in Postcolonial Latinamerican Literatures by Women*, Durham/ Londres, Duke University Press, 1994, pp. 108-131. Toda la discusión de la crítica acerca de la obra de Rhys se basa en los datos de Rodríguez.

pertenencia de Rhys a este o a aquel canon se ha lidiado en la arena de la interpretación.

Así pues, señala Rodríguez, la crítica metropolitana tiene como subtexto común el establecer su anglicidad, es decir, se habla de Jean Rhys, la narradora inglesa. Y con base en este punto de partida, su obra se lee desde cuatro líneas: la similitud entre la autora y las protagonistas de su narrativa; la locura como tema fundamental; las relaciones madre-hija como *leitmotiv*; el gótico victoriano como género en el cual puede incluirse su obra, punto en el que se establecen los evidentes lazos entre Rhys y Charlotte Brontë.

Por su parte, la crítica escrita en el Caribe y que considera a Rhys una escritora caribeña, responde a una perspectiva distinta. En ella, las protagonistas de su narrativa simbolizan las relaciones entre los blancos de las Indias Occidentales e Inglaterra, la naturaleza y la confrontación con el mundo de los ancestros; de ahí se desprende que tanto la locura como las malformaciones o las crisis de identidad personal sean vistas como situaciones producidas por la historia colonial. Considera que la sensibilidad de Rhys frente a ciertos fenómenos es un atributo de su origen nacional, es decir, caribeño.

Rodríguez, quien simpatiza con esta última postura, afirma que Rhys textualiza una geografía determinada: su texto está socializado por la interrelación mundial entre las islas que se consideran naciones (es decir, Inglaterra) y las que no, porque sólo son territorios, zonas, colonias, es decir, protonaciones (esto es, todas las islitas). Su conclusión es que la diferencia fundamental entre las dos vertientes de lectura radica en el desacuerdo entre las narrativas y los conceptos, entre las representaciones inglesas de las islas del Caribe y aquellas que sus propios habitantes tienen. La divergencia es conceptual en tanto cada lectura cultural se basa en una distinta conceptualización cultural de las etnicidades blanca, negra y mulata.⁴ Al leer la narrativa de Rhys como autobiográfica, la crítica metropolitana deja fuera los problemas de las culturas de la

⁴ Un ejemplo nítido para Rodríguez sería que la relación madre/hija y la locura como un topos de las literaturas caribeñas está vista en la crítica del Caribe como respuesta lógica a ciertas situaciones históricas, mientras que en la metropolitana se buscan los orígenes psicoanalíticos de esa locura; se da, opina Rodríguez, un desplazamiento de lo colectivo a lo individual.

migración, de las culturas desterritorializadas o desplazadas, la asimilación conflictiva o la aculturación. En cambio, al establecer un nexo entre vida y obra, la crítica caribeña resalta el acto de perpetua autorrepresentación a través de la textualidad, el borramiento entre lo público y lo privado, pero además permite la reformulación de las identidades locales y territoriales, la desnacionalización y la renaturalización de la escritora a través de sus personajes.

Se trata, a mi parecer, de diferencias en la interpretación que, por supuesto, responden a diferencias en las visiones del mundo. Una ve el texto como producto donde el individuo forja parte de su identidad personal; en la otra es la colectiva la que se reconoce y se crea. Es la lectura psicoanalítica frente a la sociopolítica. Pero, me pregunto, ¿se trata de lecturas exclusivas?, ¿la confrontación de las opiniones implica que una sea más válida que la otra?, ¿la existencia de una interpretación posible niega la otra?, ¿tiene alguien que proclamarse dueño de Rhys para que sus textos sean más valiosos?, ¿no resulta esto igualmente autoritario, provenga de donde provenga la propuesta?

2. DE LA PEQUEÑA ISLA A LA GRAN ISLA

Ahora bien, el lector es siempre suspicaz, y si ante la novela tendería a sospechar que bajo la ficción aparente se ocultan hechos y experiencias "verdaderos", ante las memorias o autobiografía declaradas lo que tenderá a sospechar es que bajo la proclamación de la verdad se ocultan mentiras, deformaciones, engaños y tergiversaciones que el autor, aprovechándose del sello que imprime a su obra, intenta hacer pasar por autenticidades.

JAVIER MARÍAS, *Literatura y fantasma*

¿Por qué se escribe una autobiografía? Jean Rhys sabía que tenía razones para hacerlo y no eran las mismas que la impulsaban a escribir narrativa; de la idea sólo le atraía la posibilidad de asentar ciertas verdades que pusieran en claro hechos sobre su vida, hechos que desmintieran lo que otros escribían sobre ella basán-

dose en sus novelas como si sus protagonistas fueran el retrato fiel de su persona.⁵ ¿Tiene esto que ver con la inscripción nacional? En principio es innegable: desde la elección de los títulos para cada una de las partes del texto; la primera, "Sonríe, por favor" ("*Smile, Please*"), relacionada con su vida en Dominica; la segunda, "Empezó a hacer frío" ("*It began to grow cold*"), relato de sus primeros años en Inglaterra. Sin embargo, tiene también que ver con un problema más individual, el de la autorrepresentación frente a la representación que otros hacían de ella.

¿Desde dónde, entonces, acercarse al texto autobiográfico? La crítica feminista ha hablado de la autobiografía desde distintas perspectivas.⁶ Se le ha rescatado de su anterior *status* de "género menor" al que las mujeres estaban confinadas en vista de que durante largo tiempo les fue negado el acceso a la escritura pública y publicable. Además, con su revaloración se le ha quitado el estigma según el cual escritura menor era sinónimo de hecha por mujeres y, por tanto, de obra poco seria. Ello ha permitido el análisis de las autobiografías desde un parámetro que pone en evidencia el hecho de que, no por haber sido producida por una mujer, su resultado debe necesariamente ser marginal, innovador, revolucionario.

El principal problema para el análisis del texto autobiográfico proviene de la voluntad que lo produjo. Jean Rhys no quería que nadie escribiera su vida, pues de ella lo que le parecía más importante era su obra. De donde resulta que el esfuerzo de Rhys —del cual ella misma desconfiaba— se plasma en la recuperación de hechos a través de la memoria. "Bien sé que la memoria exagera", dice en algún punto del texto.⁷ Y aun así, para que nadie más lo haga, ella decide reinventar su vida; recrear su historia. En ello radica, dice Cahill, la vitalidad de la autobiografía, su poder y variedad, en dos distintos niveles: el de la experiencia primaria vivida y el de la narrativa creada con base en dicha experiencia. Sin embargo, apunta por su parte Gilmore, esto no es sino una

⁵ Véase Diana Athill, Introducción a *Smile, Please*, pp. 5-15.

⁶ Véase Susan Cahill (ed.), *Writing Women's Lives*, Nueva York, Harper Collins, 1994; Leigh Gilmore, *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Nueva York, Cornell University Press; Caroline Heilbrun, *Writing a Woman's Life*; Josefina Ludmer, "Las tretas del débil", en *La sartén por el mango*.

⁷ Rhys, *op. cit.*, p. 85.

ilusión. La autobiografía produce en quien la lee una fantasía respecto a la realidad, en tanto se identifica al sujeto que escribe con quien protagoniza los hechos narrados y concede esta licencia por la evidente referencialidad entre el texto y la vida real. Fantasía de la que Rhys participaba con su intención al sentarse a escribir.

Sin embargo, una vez echado a andar, el mecanismo se complica por el acto de la autorrepresentación; lo que intentaba ser sólo una especie de retrato con paisaje de fondo, en su reconstrucción de "la persona" conjunta en la forma del texto ya terminado los discursos de la identidad, interrumpidos y fragmentados; se crea un espacio discursivo lo suficientemente amplio para permitirse que el (la) autobiógrafo(a) vea las discontinuidades de la identidad y construya su representación como un problema de escritura.

Problema resuelto por Rhys a través de diversas estrategias narrativas. La más evidente tiene que ver con la organización de los recuerdos: poner orden a la memoria. Rhys decide hacerlo mediante la división del texto en dos partes: la primera, que da nombre al también libro, "Sonríe, por favor", correspondiente a su infancia en Dominica; la segunda, "Empezó a hacer frío", sobre su traslado a Europa—hechos mencionados con anterioridad—. Pero hay aún otra división en capítulos breves que llevan, todos, un título relacionado con el tema que se desarrollará, en forma de viñeta, en cada uno. A veces los capítulos tienen como protagonista un lugar: la recreación de los espacios; otras, un personaje, la construcción de genealogías; algunas más, un evento: la fotografía o el viaje como *leitmotiv*. A Rhys no le interesa reproducir los mecanismos de la memoria, la libre asociación, su fragmentariedad y fragilidad. Elige una manera tradicional de recrear su vida: lo hace cronológicamente, desde su primer recuerdo de infancia hasta el momento en que decidió convertirse en escritora.

Así, pues, la reconstrucción del recuerdo se lleva a cabo de diversas maneras. ¿Cómo utiliza Rhys la recreación de los espacios en este deseo de recuperar un mundo que ya no es? Los espacios se relacionan con momentos de vida, con estados de ánimo, con la cotidianidad, es decir, simbolizan los contextos culturales en los cuales la narradora se halla inmersa.

Casas, por ejemplo. Las de la niñez en Dominica, fincas con nombre propio, lugares enormes, acogedores, cálidos, con pórticos abiertos para refrescarse, rodeadas de una naturaleza rica, viva, y

el mar como referencia constante. Las de Inglaterra, por el contrario, sórdidas, oscuras, encerradas, frías. Propias, las del Caribe, todas asociadas con el apellido y las posesiones familiares; rentadas, las de Londres, propiedad siempre de alguna malhumorada y agria casera dispuesta a reñir por el más ínfimo motivo a la pobre inquilina.⁸ La entrada y salida de estos ámbitos significaba, en el primer caso, la marca de las estaciones, algún evento o sorpresa; en el segundo, sólo el cansancio, la falta de estabilidad, la soledad y la tristeza.

Iglesias, también. En Dominica asociadas con un catolicismo sincrético, practicado por los nativos y reprobado por los ingleses, lugares vivos donde cabían la danza y el canto, el ritmo; o con un protestantismo tieso, de vestidos almidonados incongruentes para el clima, sitios para mujeres donde el calor agudizaba el aburrimiento. En Inglaterra, decepción: lugar donde reposan muertos ilustres, llenos de estatuas y caracterizados por el mármol; duros, fríos, oscuros.

Así pues, la reconstrucción de espacios a través de la descripción está íntimamente relacionada, por un lado, con el paisaje y, por el otro, con la gente y sus costumbres. En la pequeña isla todo está caracterizado por la luminosidad y lo brillante; en la gran isla todo es gris; en la pequeña hay movimiento, sonido, sensualidad; en la grande, silencio, grisura, rigidez. Sin embargo, la obvia recepción gozosa que la narradora experimenta ante el primer ambiente y su desilusión frente al segundo no implica identificación con ninguno de ellos. Rhys era una mera observadora de lo que sucedía en su tierra natal: nadie allí olvidaba que había sido nieta de un esclavista; su gusto por los rituales de los católicos y sus fiestas era censurado tanto por su familia como por la comunidad que los practicaba; su identificación emocional con esa parte de la vida en su país era unilateral. Ni qué decir de la vida en la "madre patria", donde era sólo una inmigrante que miraba con desagrado los rituales de los nativos del imperio. Negra blanca para unos y para otros. Observadora, siempre; narradora, siempre.

⁸ Resulta interesante señalar la anécdota del baño relatada por Rhys en la segunda parte de la autobiografía: recién llegada a Londres decide llenar la tina para bañarse y recibe una reprimenda que ella considera fuera de toda proporción. Es el primero de sus interminables *shocks* culturales: la relación con el cuerpo y su limpieza, la relación con el agua y sus usos. Véase "First Steps", en *Smile, Please*, pp. 97-106.

Las descripciones, pues, guardan una íntima relación con estos elementos emocionales involucrados:

La procesión de Corpus Christi pasaba junto a nuestra casa, y yo miraba fascinada, tras las celosías. Primero iba el cura, llevando la Hostia, luego una procesión de acólitos vestidos de rojo, meciendo sus incensarios. A lo largo del camino, devotas negras levantaban sus pequeños puestos, a veces muy agradables de ver, y la calle estaba cubierta de pétalos de flores [...]

Tal vez todo esto fuera parte de la envidia, que llegaba hasta el punto de fiebre en épocas de carnaval.⁹

San Pablo me pareció demasiado fría, demasiado protestante. Busqué un poco de calor y de color, pero no los encontré. [...]

Y en cuanto al zoológico, simplemente lo detesté. Primero vimos los leones, y pensé que el majestuoso león me miraba con ojos tristes, daba unos pasos, arriba y abajo, sin cesar nunca. Luego, nos desviamos para ver al loro de Dominica. El ave gris estaba encogida; era el loro más triste y resentido que yo hubiese visto nunca. Le dije "Hola", pero él ni siquiera me miró.¹⁰

¿Cómo se recrea la cotidianidad con la construcción de genealogías femeninas? ¿Quiénes son las mujeres que marcaron a Rhys? ¿Por qué son protagonistas de sus historias? Una es la madre, figura distante de olor dulce, descrita desde el desamparo infantil, desde el ansia de ser amada, un ser desconocido ("Yo le tenía miedo").¹¹ En el capítulo dedicado a ella hace referencia a una fotografía donde era joven y esbelta para hacer luego una acotación referente a la realidad recordada: la de una señora más bien gordita, la compara también con su hermana gemela ("Mi madre

⁹ *Ibid.*, pp. 55-56. "The Corpus Christi procession passed our house and I watched eagerly through the jealousies. First came the priest, carrying the Host, then a procession of red-robed acolytes swinging censors. All along the way devout negro women would erect little booths at and the street outside was strewn with flower petals. [...] All this perhaps was part of my envy which rose to a fever pitch at carnival time" [*ibid.*, pp. 50-51].

¹⁰ *Ibid.*, p. 108. "I thought Saint Paul's too cold, too Protestant. I looked for one bit of warmth and colour but couldn't find it [...] As for the zoo, I simply hated it. We saw the lions first and I thought the majestic lion looked at me with such sad eyes, pacing up and down, never stopping. Then we made a special journey to see the Dominica parrot. The grey bird was hunched in on himself, the most surly, resentful parrot I had ever seen. I said 'Hello' to him but he wouldn't even look at me" [*ibid.*, p. 100].

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

era como una copia más tranquila de ella",¹² dice en algún otro punto del texto) y relata escenas donde se sentía desilusionada por sus actitudes. El capítulo cierra con una observación tajante, triste: "Gradualmente llegué a preocuparme cada vez menos de mi madre hasta que, por último, fue casi una desconocida, y yo dejé de imaginarme lo que sentiría o lo que pensaría".¹³

Bisabuela, abuelas y tías, en cambio, están descritas con mayor entusiasmo. La primera por ser una figura misteriosa con un pasado tortuoso, católico, rodeado de historias de amor y celos, cuyo retrato de condesa española nativa de Cuba colgaba en el comedor familiar y de la que se decía que se había redimido porque al casarse se había convertido al protestantismo. Las abuelas porque significaban los lazos con las dos culturas de origen: la caribeña y la inglesa. La abuela de Dominica es retratada como una matriarca, dueña de la casa donde vivían su hermana y su hija —hermana gemela de la madre de Rhys—, figura mítica que cose *patchwork* con un loro en el hombro y cuya casa es llamada el castillo. La inglesa, epistolar y sin referente físico, que enviaba regalos y libros desde los cuales la niña mantenía vivo su interés por la otra mitad de su herencia. Ambas, fuentes de narraciones: una de historia oral, otra de literatura.

La tía abuela aparece como figura materna sustituta, proveedora de ternura y cariño, criticada por las otras mujeres por ser demasiado indulgente con la niña. Está descrita como una solterona dulce, vestida a la antigua, proveedora de juguetes (Rhys narra cómo construyó para ella una casa de muñecas de cartón) y de canciones. Las otras dos tías son las hermanas del padre y de la madre: una vez más la representación de cada una de las vertientes originales de Rhys. La primera fría, desagradable, rígida; la segunda fuerte, decidida. Se les presenta como la otra cara de cada uno de los padres. Resulta curioso que, de hecho, el capítulo titulado "Mi padre" comience con una descripción de la tía Clarice. Ambas están relacionadas con viajes, uno feliz, otro triste; uno hacia la fiesta y el sol, otro hacia el trabajo y el frío.

Pero además están las nanas y las criadas que, como en los cuentos de hadas, se asocian con brujas o con hadas. Más allá de

¹² *Ibid.*, p. 61.

¹³ *Ibid.*, p. 50.

las divisiones obvias debidas a la raza y a la clase social, unas se describen con amor porque permiten a la narradora el ingreso en ese mundo desconocido y deseado de la negritud, de lo católico, a sus cantos, a sus ritos, a sus distintos idiomas. Otras son odiadas porque enseñan a conocer el miedo que no es un sentimiento natural, porque representan el racional orden irracional y tiránico de la disciplina a la inglesa, la sequedad y la falta de encanto. Una vez más, la contraposición de los mundos y el sentimiento de marginalidad frente a ambos. "Yo no volvería a formar parte de nada. En realidad, ningún lugar sería para mí, y yo lo sabía, y toda mi vida sería la misma, tratando de encajar en algún lugar, sin lograrlo [...] Soy una extranjera y siempre lo seré."¹⁴

La contraposición sólo resulta posible por el viaje, uno de los *leitmotifs* del texto. Como señalé anteriormente, dos viajes aparecen relatados y los dos están directamente relacionados con las tías. El primero sucede en la niñez y parece estar construido a saltos de una isleta a otra hasta llegar al destino: lugar emocionante donde se habla francés y hay verdadero movimiento debido a los barcos que llegan de otro lado. El viaje, en este caso, está relacionado con una fiesta, con una estancia corta y la certeza del retorno al hogar; implica el conocimiento de una realidad diferente, menos monótona, pero cercana, similar. El segundo, en cambio, es el viaje a lo desconocido, a lo idolatrado pero incierto, a lo que no tiene referente. El boleto, además, sólo es de ida y, por ello, junto con la emoción de la partida implica desde un inicio la nostalgia por lo que se deja atrás. "En el mar, al principio hizo calor, y aquello me encantó [...] Luego, al parecer de pronto, empezó a hacer frío. El cielo era gris, no azul."¹⁵

La nostalgia está directamente relacionada con el otro *leitmotiv* del texto, el más importante diría yo, la fotografía, que está ya apuntado en el título del libro que sugiere la pose, el rito, el acto de hacerse el retrato. Así, el acto de la representación está subrayado: una fotografía es una imagen de lo que somos, de lo que hemos sido; de otro modo, la autobiografía también lo es. Es

¹⁴ *Ibid.*, p. 133. "I knew in myself that it would never happen. I would never be part of anything. I would never really belong anywhere, and I knew it, and all my life would be the same, trying to belong and failing. [...] I am a stranger and I always will be" [*ibid.*, p. 124].

¹⁵ *Ibid.*, p. 105. "On the sea it was still warm at first and I loved it [...] Then, quite suddenly, it began to grow cold. The sky was grey, not blue" [*ibid.*, p. 97].

curioso cómo converge lo que Leigh señala del texto autobiográfico con algunos de los puntos que Susan Sontag desarrolla en su ensayo *On Photography*: en ambos casos, el espectador tiene una ilusión de poseer la realidad, una magia equívoca que, en el caso de la imagen fotográfica, proviene de que ésta se interprete como la captura de la experiencia.

¿Por qué eligió Rhys la fotografía para que fuera el hilo conductor de su autobiografía? Sontag señala que el advenimiento del arte fotográfico y su popularización nos han hecho desarrollar una gramática y una ética para ver. El más grandioso resultado de la empresa fotográfica, afirma, es hacernos creer que podemos guardar el mundo entero en nuestra cabeza, tener una antología de imágenes.¹⁶ Eso es lo que, en cierto modo, Rhys hace cuando, a través de la descripción de las fotografías, reconstruye el mundo o la persona atrapados en ellas. Porque, en cierto sentido, tomar fotos es apropiarse de la cosa retratada: en el caso de Rhys, la posibilidad de recuperar un pasado que ya no existe y que ella desea esclarecer y esclarecerse.

Las imágenes fotografiadas, dice Sontag, no parecen afirmaciones sobre el mundo sino pedacitos de él, miniaturas de la realidad que cualquiera puede hacer o adquirir. Una fotografía, sigue, parece tener una relación más inocente y, por tanto, más creíble con la realidad visible que otros objetos miméticos; mientras una pintura o una descripción en prosa no son sino una interpretación estrechamente selectiva, una fotografía puede tratarse como una transparencia de la realidad estrechamente selectiva. ¿Será por eso que Rhys elige lanzar la primera descripción de sí misma a través de lo que una fotografía le devuelve de la niña que fue, esa niña de la que habla en tercera persona? ¿Será que esa evidencia concreta le ofrece la ilusión de una reconstrucción más fidedigna de sí misma? Creo que es necesario recordar que Rhys se sintió obligada a escribir el texto para deslindarse de sus personajes de ficción, para trazar una barrera entre su narrativa y su vida. Afirma Sontag que las fotografías dan a la gente posesión imaginaria de un pasado irreal y la ayudan a tomar posesión de espacios en los que se siente insegura. ¿Toma Rhys como asideros narrativos las foto-

¹⁶ Véase Susan Sontag, "In Plato's Cave", *On Photography*, Nueva York, Anchor Books/ Doubleday, 1990, pp. 3-26.

grafías porque ha perdido las estancias, las casas, la pequeña isla? ¿Las convierte en parte de su texto porque, a pesar de los años y el reconocimiento, nunca se sintió segura en la gran isla?

Rhys va y viene del retrato. Desde el vestido nuevo hasta la descripción de una niña que no se gusta a sí misma, que se ve demasiado blanca, que odia su nombre porque nombra esa blancura. El retrato es, pues, la primera instancia en la reconstrucción de su autoimagen que será la autobiografía; del evento fotográfico, Rhys pasará al evento literario. Y a través de las palabras desatadas por la imagen, el problema de la autorrepresentación se irá resolviendo con descripciones de sí misma en diferentes contextos, con la reconstrucción de contextos. La fotografía será el espejo que le devolverá diversas imágenes de sí para llevar a cabo el montaje lingüístico con el cual realizar la que ella consideraba que sería la verdadera imagen de sí misma. Una fotografía, dice Sontag, es tanto pseudopresencia como prueba de ausencia; el uso de talismán que se le da a una foto expresa un sentimiento emocional y de magia implícita: es un intento de contactar o reclamar otra realidad. Y es en este punto donde se ilumina el porqué de la escritura autobiográfica en torno a ese talismán que, además, ha quedado impreso en la portada del Penguin Classic.¹⁷

Y, sin embargo, el retrato que más importa es el que Rhys voluntariamente dejó; ese retrato para el cual posó para sí misma. Para Rhys, el lenguaje fue siempre la llave de la felicidad. Más que los vestidos nuevos, como ése de su foto de niña; más que los juguetes. En la primera parte de la autobiografía hay un capítulo dedicado a su aprendizaje de la lectura, a su amor infantil por los niños, a los juegos de palabras que la sacaban del aburrimiento en la iglesia los domingos; en la segunda parte narra con detalle en qué circunstancias comenzó a escribir y cómo la escritura le salvó la vida. Y cómo desde ella se forjó a sí misma; se renombró, modificó el nombre del padre, se hizo de un nombre propio, elegido por, para, desde la escritura.

¹⁷ La portada de la edición de Penguin es la foto que Jean Rhys se hizo en París; la del Fondo de Cultura Económica es una composición con varias fotografías donde aparece la autora.

3. NOSTALGIA DEL SOL, BREVE EPÍLOGO

...y se nos va la vida en escoger y rechazar y seleccionar, en trazar una línea que separe esas cosas que son idénticas y haga de nuestra historia una historia única que recordemos y pueda contarse.

JAVIER MARÍAS, *Corazón tan blanco*

“Debo escribir. Si dejo de escribir, mi vida habrá sido un miserable fracaso. Ya es eso para otros. Pero podría ser un miserable fracaso para mí misma”.¹⁸

La parte final del libro que quedó inconcluso a la muerte de la autora es un diario. A diferencia del resto del texto, escrito mucho después de los hechos, se trata de un conjunto rescatado de entre los papeles de Rhys y que pertenece a una época donde no estaba escribiendo nada más. Su inclusión no es un capricho de los editores; la propia Rhys lo había anexado al manuscrito y era materia prima que sería trabajada e incorporada, con otra forma, al resto de la autobiografía. En su mayor parte consta de una serie de preguntas y respuestas que conforman “El proceso de Jean Rhys” y algunos breves textos como “Sobre Inglaterra y los ingleses”.

Tal vez por no haber adquirido la forma predominantemente narrativa que caracteriza al resto de la autobiografía, tal vez por ser aún esa forma un tanto íntima que caracteriza al diario, tal vez porque no pasó por el filtro de la corrección, esta parte final es tan importante, en el sentido en que en ella Rhys expresa directamente, de modo más ensayístico, su relación con la cultura inglesa y su necesidad de escribir.

Prisionera de su mal (“Hay en mí algo inestable como el agua, y cuando las cosas se ponen difíciles suelo huir. No tengo lo que los ingleses llaman ‘guts’ [agallas]”,¹⁹ escribe sobre sí), la melancolía, Rhys se aferra a la escritura como medio de redención. Viajera en su propio abismo, las páginas de su diario la ayudan a curarse a través de la palabra.

Rhys estaba en contra de confundir al autor de un texto con sus

¹⁸ Rhys, *op. cit.*, p. 176. “I must write. If I stop writing my life will have been an abject failure. It is already to other people. But it could be an abject failure to myself” [*ibid.*, p. 163].

¹⁹ *Ibid.*, p. 132. “There is something as unstable as water in me, and when things get tough I go away. I haven’t got what the English call ‘guts’” [*ibid.*, p. 123].

personajes, del deseo de identificarlos: "en un escritor, todo lo que importa está en el libro o libros. Resulta idiota sentir curiosidad por la persona. Nunca he cometido ese error".²⁰ Si desde este descreimiento compuso la autobiografía, lo hizo con plena conciencia de lo que Leigh afirma: que ante todo el texto autobiográfico es un proceder de la escritura, diría yo, una escritura del yo. El sujeto autobiográfico es una representación y su representación es su construcción. De este modo se produce no por la experiencia vivida, sino por la escritura del texto autobiográfico. Por ello la autobiografía no es, en el nivel de la experiencia, más verdadera que otras representaciones del yo, ni ofrece una identidad menos construida que la producida en otras formas narrativas sólo porque su intención inicial sea la de hacer coincidir a quien protagoniza el texto con quien lo ha escrito.

Leigh escribe que cuando esto es consciente, entonces se pasa de la mera autobiografía a la biomitografía, donde los topos —el ser, la vida, la escritura— se transforman, pues al renombrar al género se crea un espacio representacional donde el hogar, la identidad y el nombre tienen cualidades míticas.²¹ Renombrar: lo que Rhys hizo consigo misma. En la transposición de la autobiografía a la biomitografía, afirma Leigh, lo "auto" se renombra como "mito" y pasa de ser principio a ser centro de una nueva ortografía. Es eso lo que Rhys hace cuando decide dejar de llamarse Gwendolen Rees y se forja un nombre por sí misma, para presentarse al mundo con el que ella eligió para sí.

En uno de sus ejemplos, Leigh dice de la escritura de autobiografía como mitobiografía:

El foco emocional y representacional reposa entre el hambre de lenguaje, de encontrar un significado adecuado, expresado en una frase que bien podría funcionar como firma del libro, "pero mi corazón sufría y sufría por algo que yo no podía nombrar", y el deseo por un lugar repleto con las cualidades míticas del hogar.²²

²⁰ *Ibid.*, p. 181. "[...] all of a writer that matters is in the book or books. It is idiotic to be curious about the person. I have never made that mistake" [*ibid.*, p. 168].

²¹ Es muy curioso que para ejemplificar esta parte de su texto teórico, Leigh utilice a la escritora Audre Lorde, con su libro *Zami: A New Spelling of my Name*, quien nació también en las Indias Occidentales y emigró siendo niña a Harlem, Nueva York.

²² Leigh, *op. cit.*, p. 28. El texto original en inglés dice así: "The emotional and representational focus lies between the hunger for language, for adequate meaning, expressed in a phrase that could well function as a signature clause for the book, "but my heart ached and

Consciente del acto estructurador que implica la escritura, Rhys relata su paraíso terrenal infantil en Dominica y su infierno perpetuo en Londres. Redimirse, explicarse para sí misma y para los demás. Hacer patente su intensa nostalgia del sol.

La era actual es una era de nostalgia y la fotografía promueve activamente la nostalgia, dice Sontag. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. La mayoría de los sujetos retratados, al serlo han sido tocados por el *pathos*. Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de otra persona. Al rebanar el momento y congelarlo, las fotografías testifican el derretimiento constante del tiempo. Tiempo que Rhys²³ decidió recrear desde el rito con el cual se consiente cuando se posa enfrente de alguien que, detrás de una cámara, pide: "Sonríe, por favor".

ached for something I could not name" and the desire for a place replete with the mythic qualities of home". La traducción es mía.

²³ Ella Gwendolen Rees nace en Dominica, Indias Occidentales, en 1890, de donde sale en 1907 para asistir a la Perse School en Cambridge. Al año siguiente decide ingresar a la Academy of Dramatic Art que deja casi de inmediato para irse de corista. Su vida en Londres es azarosa. En 1919 se va a Holanda y se casa con Jean Lenglet, de quien tiene dos hijos; se divorcia de él en 1932 para casarse con Leslie Tilden Smith, quien muere en 1945; en 1947 se casa con Max Hammer, con quien, tres años después, se traslada a Devonshire donde vivirá el resto de su vida; enviuda en 1964. Muere en 1979.

Con el nombre de Jean Rhys publicó cinco libros antes de la Segunda Guerra Mundial que fueron bien acogidos por la crítica pero ignorados por el público en general. Después de muchos años de silencio, la publicación de su libro *Wide Sargasso Sea*, que obtuvo dos premios, el W. H. Smith y el de la Royal Society of Literature, le ganó el éxito y provocó la reedición de toda su obra anterior.

The Left Bank: Sketches and Studies of Present-day Bohemian Paris, Londres, Cape, 1927.

Postures, Londres, Chatto & Windus, 1928. Reimpreso por André Deutsch con el título *Quartet* en 1969 (hay edición en español de Anagrama).

After Leaving Mr. Mackenzie, Londres, Cape, 1930 (hay edición en español de Anagrama).

Voyage in the Dark, Londres, Constable, 1934. Reimpreso por André Deutsch, 1967 (hay edición en español, de Grijalbo/ Mondadori).

Good Morning, Midnight, Londres, Constable, 1939. Reimpreso por André Deutsch, 1967 (hay edición en español de Anagrama).

Wide Sargasso Sea, Londres, André Deutsch, 1966 (hay varias ediciones en español, una de Anagrama, otra de Bruguera).

Tigers are Better Looking, Londres, André Deutsch, 1968 (hay edición en español, de Anagrama).

Sleep it off, Lady, Londres, André Deutsch, 1976.

Smile, Please, Londres, André Deutsch, 1977 (hay edición en español del Fondo de Cultura Económica).

La mujer rota y el remiendo imposible. Acercamiento a *Mundo, demonio y mujer* de Rima de Vallbona

EDITH NEGRÍN

Universidad Nacional Autónoma de México

EN LA LITERATURA COSTARRICENSE, en las décadas de 1940-1950, dos tendencias han sido detectadas por los estudiosos: la de aquellos autores que practican un realismo cercano al realismo socialista, como Fabián Dobles, Carlos Luis Fallas y Joaquín Gutiérrez, y la de los que centran su interés en ensayar técnicas nuevas, como José Marín Cañas y Yolanda Oreamuno. Rima de Vallbona se adscribiría a estos últimos, dice Ofelia Durán Cubillo (Durán, p. 9). Vallbona, nacida en San José de Costa Rica en 1931 y en la actualidad residente en Houston, Texas, es una escritora prolífica. Su novela más reciente, *Mundo, demonio y mujer* (1991), es una obra de madurez en la cual la autora continúa la exploración que inició en sus primeras narraciones sobre la condición de la mujer contemporánea.

1. PRIMER ENCUENTRO CON LA NOVELA

Si, como dicen los teóricos de la recepción, un libro llama a sus posibles lectores desde la apariencia, el color de rosa de las pastas de *Mundo, demonio y mujer*, de suyo una insinuación de femineidad, aunque un tanto convencional, constituye un llamado a las lectoras. La ilustración, que abarca casi la totalidad de la portada,

muestra un paisaje en el cual la tierra cubierta de árboles parece haberse partido por la mitad, para dar paso a unos escasos hilos líquidos. En el centro del cuadro hay un enorme pez que planea por encima de la tierra y el agua. A cada lado del animal se aferran un hombre y una mujer respectivamente: los tres cuerpos entrelazados en una composición de redondeces y suaves colores verdes, rosas y ocres. El cuadro, de Jerry West, que lleva el nombre de *Voyage*, sugiere el viaje al origen acuático de la vida; anticipa la jornada interior, hacia el origen, de la protagonista de la trama. Así, desde el inicio, reitero, el aspecto del libro y su título apelan a una lectora o a un lector interesado en la problemática femenina.

La novela relata la relación de una *mujer* con el *mundo*, es decir, con la totalidad que la rodea. El título introduce entre ambos elementos, a la vez concretos y genéricos, uno perteneciente a otro orden, al de la imaginería religiosa o al simbólico: *demonio*. Entre el mundo y la mujer se interpone el espíritu del mal, insinúa la denominación del texto, aunque hacia el final de la novela se sugiere que el demonio que amenaza a la protagonista es la falta de sentido. Cabe también interpretar los tres elementos como parte de una articulación cuyo denominador común es el mal, la tentación, el pecado, en el marco de ciertas interpretaciones de la religión católica.

2. PROYECTO NOVELÍSTICO Y ESTRUCTURA FRAGMENTARIA

El texto ocupa 323 páginas y está dividido en 24 capítulos, cada uno de los cuales va encabezado por un número romano, un título y dos epígrafes. A su vez, en cada capítulo hay varias subdivisiones, señaladas por espacios en blanco y tres asteriscos (***). Esta fragmentación, que se ofrece al lector desde el primer contacto con el texto, es uno de los rasgos específicos de la estructura de la novela: la fragmentación gráfica es indicio de la fragmentación tempoespacial.¹ Como en un rompecabezas se presentan en párrafos breves diversas escenas a las cuales corresponden distintas circunstancias. Ocasionalmente, como se verá, la forma narrativa

¹ Ofelia Durán Cubillo ha estudiado la fragmentación y la temporalidad en la primera novela de Vallbona, *Noche en vela*.

se interrumpe para dejar paso a la expresión poética. El fragmentarismo del texto se corresponde con la caracterización del personaje protagónico.

La narradora y protagonista de *Mundo, demonio y mujer* es una mujer contemporánea, Renata. Tiene cuarenta y tantos años; de origen latinoamericano, reside en Houston, es escritora y profesora universitaria y, al inicio de la trama, forma parte de un matrimonio desdichado; sus tres hijos son adultos y se han ido. Renata es la conciencia que impone su huella en todos los estratos de la novela, en la estructura, en la dinámica tempoespacial, en la red de personajes.

Renata escribe una novela, se nos informa en algún momento, posiblemente *Mundo, demonio y mujer*, como se sugiere, por ejemplo, en un texto:

Rafael me habría destrozado como Auguste Rodin aniquiló a Camille Claudel, del abismo al que me arrastraba ¿cómo me salvé? Hoy, mientras voy tramando mi novela, observo con tristeza, sobre mi escritorio, la gardenia que me dio Gonzalo a su regreso de la escuela, aspiro su aroma buscando inútilmente el retorno a la juventud [p. 19, las cursivas son mías].

Así, *Mundo, demonio y mujer* tematiza a la vez la necesidad de esclarecimiento acerca de sí misma que en el presente siente Renata —necesidad a la que se alude posteriormente—, y la escritura de la novela a que la conduce esta urgencia. El juego estructural permite a la narradora establecer tres tipos de diálogo, en diferentes niveles: con el lector, con los personajes y con los autores de los epígrafes. El primero y el tercero tienen que ver, en formas diferentes, con la estructura novelística. El diálogo con el lector pasa por la caracterización de la protagonista y está imbricado con la dinámica tempoespacial que define la estructura de la novela. El intercambio con los personajes tiene lugar sólo en el ámbito de la trama. Los epígrafes, al introducir en el texto voces diversas, inciden en la fragmentación de la escritura y enlazan el texto con el contexto histórico.

En determinados pasajes, como el arriba citado, la voz narradora emplea el verso libre para expresar cavilaciones, recrear vivencias, o interpelar a algún otro personaje. Se trata de momentos de intensidad afectiva, a los cuales subyace una preocupación ética,

artística, religiosa o metafísica de la protagonista. Por ejemplo, en el tercer capítulo, ella alude a su poética:

Limitados los materiales del creador:
 ¡palabras, sólo palabras!,
 y siempre la lucha por cancelar imágenes frustradas,
 signos que mueren antes de rozar la flor,
 de alcanzar la estrella.
 ¿Dónde se halla el poema que busco incesantemente en
 lo más recóndito de
 mi intimidad?
 ¡Literatura, no!
 Poesía honda, precisa como el corte de un diamante,
 ¡sí!
 Poema de duración,
 perenne como la hoja del pino
 y que abarque en un solo trazo el génesis
 y el milagro moderno de la ciencia y la tecnología;
 el odio de Caín y Abel
 y la Guerra de Viet Nam.
 Cosmovisión.
 ¡Adueñarse de materiales expresivos,
 de palabras limitadas y duras que se resisten!
 ¡Plasmar el poema-mundo!
 Plasmar el poema-mundo
 y encerrarse en él,
 entera...

Alma y cuerpo,
 ¡poema-mundo!

Es clara aquí la aspiración de la voz narradora a decir el mundo, una totalidad que abarque desde los mitos bíblicos hasta la moderna tecnología, y su imposibilidad de realizarla. En este sentido, el poema sintetiza la visión de la novela en su conjunto. La voz expresa asimismo el anhelo de fundir el poema con el mundo, en una unión similar a la del alma y el cuerpo, en los términos de Renata. Puesto que en la trama, como veremos, ella siente que su cuerpo y su alma están disociados, el ideal poético es también imposible, lo que anticipa un saldo de pesar al desenlace novelístico.

La narradora-protagonista abre la novela dirigiéndose a un(a) interlocutor(a)-lector(a), en segunda persona gramatical, alternan-

do el "tú" con el "vos" centroamericano, con lo que se genera una atmósfera de conversación informal, a la vez que se indica el lugar de procedencia del personaje. A través de esa segunda persona, que implica una primera, la narradora expresa su proyecto novelístico en términos más específicos que en el ejemplo citado. Ahora no se refiere a la expresión literaria en general, sino a esta novela:

Has de saber que toda escritura es una búsqueda. Desde el cuento infantil de príncipes, caballeros, héroes que se enfrentan con monstruos y dragones, hasta *La divina comedia*, todo es búsqueda. Busca Jasón, busca Orfeo, busca *Ulises*; Dante busca paseándose por todos los círculos del horror; buscan Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz en los delirios místicos; ¿y que otra cosa hacía Penélope tejiendo y destejiendo, sino buscar en la urdimbre de su paño la escritura sagrada donde habían fijado los dioses su destino? Todos buscamos en los vericuetos de la geografía física, pero donde es más intensa la búsqueda es en el paisaje interior del alma. Muy pocos encuentran lo que buscan. Algunos, al alcanzar su meta, anhelan más y más con avidez insaciable; la mayoría se diluye en la muerte sin haber encontrado nunca nada.

No soy una excepción, pues el estigma de buscar es atributo del ser humano. Por lo mismo estas páginas que tenés en las manos, escritas para vos, son otra búsqueda más... la última, la definitiva. Te las dirijo para que, aprendiendo de mí, soslayés el largo dolor o suavicés su caída [p. 8].

La propuesta abarca el capítulo completo y pone en abismo la totalidad de la novela. Estas primeras líneas ofrecen indicios sobre el personaje y sobre la estructura de la narración.

3. DINÁMICA TEMPOESPACIAL: RENATA, LA EXTRANJERA

El tratamiento del tiempo y el espacio en la novela está imbricado con el trazo del personaje principal. Hay un presente de la narración establecido por la enunciación de la narradora protagonista. En este plano ella aparenta ir relatando los hechos en forma simultánea, o al menos inmediata, y desde ahí proporciona algunos indicadores temporales, por ejemplo, afirma tener "un cuarto de siglo de matrimonio infeliz".

En el plano del presente los acontecimientos son escasos y

reiterativos. Las acciones más frecuentes de Renata, además de su constante tarea de descripción-remembranza-análisis-divagación, son sus conversaciones con sus mejores amigas, ocasionalmente algún amigo. Las pláticas, interrumpidas y retomadas, contribuyen a mantener una impresión de tejimiento-destejimiento de la escritura; se vuelve una y otra vez a comentar los mismos temas, problemas similares, sucesos parecidos, con variaciones de matiz. Las charlas, como se verá, van esbozando un panorama de la cotidianidad de la protagonista, donde las mayores satisfacciones se producen en el terreno de las experiencias culturales.

En este plano parece haber un cierto estancamiento del tiempo. Sin embargo, va pasando, no se sabe cuánto, si algunas semanas o meses, pero su avance se señala por dos hechos básicos: la toma de conciencia de la crisis matrimonial de la protagonista y su decisión, en el capítulo final, de separarse de un marido poco estimulante y destructivo.

El presente es perforado, una y otra vez atravesado por los recuerdos de la protagonista, introduciendo así otros planos espacio-temporales que casi siempre corresponden a los segmentos de escritura. La narración se remonta a la infancia de Renata, víctima de una madre represiva; pasa por sus primeras experiencias amorosas, atiende al inicio de su vida conyugal, así como a los distintos momentos de su descomposición paulatina, y retorna al presente, en un recurrente ir y venir, en el aparente desorden de la asociación de ideas o imágenes que sugiere el fluir de la conciencia.²

Entre los acontecimientos y los recuerdos de Renata se intercalan descripciones de sus sueños, por lo general pesadillescos. En el primer capítulo de la novela antes citado, ella alude a un sueño que se le presenta en repetidas ocasiones:

muchas noches sueño con la misma ciudad amurallada, de callejuelas retorcidas [...]; alguien siempre me persigue para matarme [...]. A veces me pierdo por el laberinto de calles de mi Bagdad onírica. Busco, busco, busco, pero por mucho que busque no hallo la salida [p. 8].

El sueño de Renata tiene su centro en la búsqueda, al igual que la intención consciente de su escritura. Es significativa, en tanto a

² Desde su primera novela, *Noche en vela*, Rima de Vallbona empleó la técnica del fluir de la conciencia, como ha dicho Enrique Anderson Imbert (p. 9).

la espacialidad de la novela, la imagen del laberinto —herencia de Borges, veremos. En la trama, la protagonista retoma diversos momentos de su vida, como puntos de partida de diversos caminos, intentando una y otra vez, infructuosamente, encontrar una salida existencial.

En el presente narrativo Renata vive la experiencia real de ser forastera, como centroamericana habitante de Houston. Al respecto, reflexiona:

El declive de la vida en tierra ajena, sin besos ni caricias, exprimido el corazón por la pena, sin hijos en el regazo porque todos han aprendido a volar y ya tienen su mundo propio [...]. El exilio es un portón negro que se cierra dejando atrás el ser de nuestro ser, despojo sin asidero ni salida a la luz. Todos estos años eternos, extraña a mí misma, entre rostros pálidorrubios y el verbo extranjero, me han enajenado [p. 20].

Pero la angustia del destierro que ella padece no es privativa de su actualidad norteamericana. Sus evocaciones conducen la narración por los distintos lugares en que ha vivido. Rememora Nograles, el pueblito donde pasó sus primeros años, ubicado en un país tropical, al que suele dar el nombre de "país de las montañas azules". Menciona el París de los años de enamoramiento de su futuro marido y llega al entorno urbano de su madurez en la ciudad texana. Recuerda también Madrid, adonde fue en un primer ensayo de separación conyugal. Entre los distintos países se intercalan los imprecisos ámbitos oníricos. En todos los lugares habitados o soñados por Renata ella se ha sentido extraña. Por ejemplo: "desde muy niña [...] se había sentido extranjera, enajenada de su propio terruño". Así, una de las meditaciones de la protagonista concluye:

allá o aquí, el mismo exilio con hambre de eternidad. Aquí o allá, la angustia nos carcome por dentro, y por fuera nos va dejando descarnados y pálidos, fantasmas de nosotros mismos. Apátridas. Exilados. Consumidos por la soledad. ¡Estemos donde estemos, siempre lo mismo! [p. 21].

En el periplo evocador de Renata se menciona el momento en que su matrimonio fue insostenible y decidió separarse. A partir de ese momento, ya posterior a los cuarenta años, su existencia le depara algunas alegrías: sus hijos, que nacidos en Houston pertenecen al mundo del futuro, la vaga promesa de alguna relación

masculina, la religión y, sobre todo, el disfrute de la profesión y la cultura adquirida.

4. MONÓLOGO DE RENATA

Aun cuando hay un tú explícito a quien se dirige la narradora al abrir la novela, la promesa del diálogo resulta engañosa, pues el desarrollo de la trama semeja un extenso monólogo: Renata quiere dejar un testimonio de su vida, pero sobre todo ansía esclarecer para sí misma el sentido de su crisis. De ahí que su pesquisa tenga lugar en "el paisaje interior del alma". Su travesía subjetiva por su pasado y su actualidad, a través de la experiencia consciente y la inconsciente, pues incluye sus sueños, remeda la experiencia psicoanalítica.

A veces asume el relato un narrador en tercera persona cuya visión, sin embargo, es limitada y se identifica por completo con la del personaje principal. Por citar un ejemplo: "La niña de largas trenzas no se explica por qué su madre se reduce sólo a quejas, refunfuños, histerismos, enojos" (p. 16). El narrador tampoco parece saberlo, y su falta de distancia respecto a la protagonista enfatiza la unicidad de la perspectiva en la narración.

El capítulo I se titula "De cómo hacer trizas el futuro", porque la protagonista había defendido desde temprana edad su vocación de escritora, "rompiendo" los planes de su madre para convertirla en secretaria y esposa. Así se introduce una escena en que la niña de doce años escucha a su madre insistir: "—Podés agradecerme que pago tus estudios de comercio para tu futuro [...]. Lo que tenés que aprender es a cocinar y los oficios domésticos para tener contento al marido cuando te casés [...]". "—Pero yo hice trizas el futuro" (p. 10), responde Renata desde el presente narrativo, varias décadas después de la escena, ya muerta su madre. Pero si bien acabó con el proyecto materno, tampoco pudo integrar el propio, pues su vida adulta está desgarrada.

Para la narradora el presente es una etapa de crisis. A lo largo de la novela se queja, una y otra vez, de no poder integrar su alma y su cuerpo, su intelecto y sus apetitos; lamenta no ser una mujer "completa". Al igual que la "mujer rota", descrita por Simone de Beauvoir, Renata atribuye su descomposición al fracaso de su

relación de pareja,³ descomposición iniciada prácticamente desde los primeros tiempos de su matrimonio. Como en otros aspectos de su vida, en sus primeras relaciones sexuales ella experimenta un choque violento entre sus expectativas, inducidas en parte por sus lecturas, y la realidad. De soltera, en su interior, había sido capaz de oponer, a las recriminaciones del cura cuando ella confiesa sus sueños de insinuado erotismo, la intensidad poética de San Juan de la Cruz. Evoca unas líneas del místico español ("Oh noche que juntaste / Amado con Amada / Amada en el amado transformada") y les agrega las palabras del sacerdote, que implican la promesa de satisfacción dentro del sacramento matrimonial ("vas a ver como alcanzás la felicidad suprema cuando te casés", p. 118), para crearse una idea de la felicidad conyugal en las relaciones sexuales. Pero los hechos resultan muy distintos:

Quando Antonio le abrió en flor el capullo de la virginidad con aquella herida sangrante, Renata no durmió en toda la noche: con la mirada fija en las tinieblas, perpleja, se repetía: estoy en los umbrales del infierno y ya no me puedo volver atrás [...]. Un infierno interminable de incontables noches, noches sinfín, sin amor, ni besos, ni caricias, sólo sexo maltratado, sólo el cuerpo rajado brutalmente en dos, proporcionándole a él todas las gamas del placer mientras el espíritu, el pobre espíritu, y la ternura también [...], los apartó como un espejo indeseable, como la cáscara inútil de la fruta que se come con deleite. Atrás quedó el paraíso de sus sueños [p. 118].⁴

La rajadura de su cuerpo es como una metáfora de toda su vida, invadida por la angustia. La angustia la lleva a padecer vivencias de la náusea, hasta llegar a identificarse con la nada:

¿Renata, Re-nata, Re-na-ta, Renada..., la nada repetida...? un día, hace mucho, tanto que ya pertenece a los orígenes del mundo, la vida fue

³ La protagonista de la novela corta *La mujer rota* de Simone de Beauvoir, Monique, se derrumba cuando, a los veintitantos años de casada, el marido se enamora de otra. Al igual que en el caso de Renata, lo que el lector conoce es sólo un punto de vista, el de la esposa agraviada. Pero a diferencia de la primera, que ha dedicado su vida al hogar y la familia, Renata, mujer de carrera, tiene más elementos para enfrentar la crisis, lo que concuerda con la propuesta ideológica de la narradora francesa.

⁴ Una desmitificación análoga de las expectativas de la iniciación sexual dentro del matrimonio se encuentra en el relato "Lección de cocina" (1971), de la escritora mexicana Rosario Castellanos.

sol, primavera, ensueño, amor... Hoy es sequía, piedra, acero..., tumba... re-cosa-nata-la-NADAAAAA... Re-nada..." [p. 78].

La angustia, la náusea, la nada, la sensación de extranjería, son motivos que vinculan al personaje femenino con la filosofía existencialista.⁵

5. MODELOS DE MUJER

En el presente, la protagonista se reúne con frecuencia a tomar café y conversar con varias amigas que, como ella, son inteligentes y cultas; como ella, infelices en sus relaciones de pareja; como ella, hasta cierto punto marginales, "hispanas" viviendo en Houston. Las amigas se cuentan sus problemas y los analizan; comentan lecturas, comparten espectáculos, hablan del devenir de la política mundial y chismorreo acerca de otras personas. Además de las reuniones en grupo, con frecuencia Renata se reúne con una o dos de sus amigas para hablar, casi siempre mal, de las demás. A lo largo de las pláticas se va entramando una malla más o menos cambiante de afectos, alianzas, desconfianzas y odios mutuos que se vuelve una parodia de la comunicación amistosa, pues por lo general no transmite verdades. Jirones de estas pláticas funcionan para enterar al lector no sólo de los acontecimientos de la trama, sino del contexto en que ésta se ubica.

El discurso predominante es el de la protagonista; lo que se sabe de los personajes restantes no solamente es lo que tiene que ver con ella, sino también es siempre a través de su mirada. Así, desde la óptica de Renata, que es irónica para referirse a los demás, se presenta a las mujeres de su tertulia: Milagros, devoradora de hombres; Faustina, lesbiana; Sonia, mujer sacrificada. Las amigas funcionan, en cierto sentido, como encarnación de las conductas

⁵ Algunos críticos de la obra de Vallbona han comentado el motivo de la angustia en ella. Por ejemplo, Lilia Ramos afirma que la escritora "plantea conflictos fundamentales del ser humano y formula interrogaciones dolorosas. En todas [sus obras] lo hace embargada por la angustia metafísica" (Ramos, p. 8). Y Luis Leal afirma: "A través de la obra narrativa de Rima Vallbona encontramos un tema que le da unidad y la define: ansia de liberación de parte de la mujer, aunada a una perenne angustia. Ansia y angustia son las palabras que definen su obra toda" (Leal, p. 9).

que la heroína acepta o rechaza; más que actuar como personajes acabados, sirven para trazar el perfil de la protagonista.

Para caracterizarse, la narradora no sólo recurre a la confrontación con sus amigas. A la red de mujeres cultivadas contemporáneas se agregan otras dimensiones al introducirse modelos femeninos, ficticios o históricos, de distintos grupos sociales y épocas.

Así Renata compara su vida con la de su empleada doméstica, Felisa. La profesora universitaria envidia la capacidad de amor de esta mexicana indocumentada, que mantiene a la familia del hombre que ama —esposa incluida— y recibe con placer sus agresiones (pp. 126-127).

Más significativa es la evocación de sor María Marcela, monja mexicana de la Colonia. Renata descubre en una biblioteca la autobiografía de la religiosa y decide estudiarla y reeditarla: "Estoy fascinada, transportada. Nunca pensé que podría llegar a localizar un manuscrito que me pusiera en contacto directo con la vida de una de aquellas mujeres que llenaron de visiones místicas nuestro mundo colonial" (p. 32).⁶

La narradora lee partes del escrito de sor María Marcela a sus interlocutoras. Ellas se asombran de la falta de libertad que las mujeres tenían en la Colonia y aunque se burlan un poco del misticismo —"que Renata nos lea pasajes de la mentada autobiografía monjil. Así nos divertiremos mil con las huevonadas de aquellos tiempos—, concluyó Milagros" (p. 35)—, todas concuerdan en que la edición del texto es un buen proyecto.

Otro personaje objeto de los comentarios del grupo es María Eugenia Alonso, protagonista de la novela *Ifigenia* (1924), de la escritora venezolana Teresa de la Parra, también presentada por Renata. Las integrantes de las tertulias en Houston tienen la certeza de que la condición femenina es mucho mejor a finales del siglo xx que en la época colonial latinoamericana; en cambio, no se sienten muy lejanas de la heroína de *Ifigenia*. Antes bien se asombran de ciertas audacias que María Eugenia describe en su diario:

"Ceñida como estoy dentro de mi kimono de seda negra, al formular este renunciamento a la vida, me levanto de la hamaca, voy a mirarme

⁶ Rima de Vallbona ha estudiado las vidas de varias monjas coloniales, y publicó recientemente una edición crítica de la biografía de una de ellas, doña Catalina de Erauso, conocida como la Monja Alférez.

en el óvalo alargado del espejo [...]. De golpe, atrevida y pagana, agarro por fin los dos bordes del kimono con los dedos, y estiro los brazos, y bajo los brazos, el kimono abierto, se vuelve como un ala de murciélago tendida tras el milagro purísimo de mi cuerpo; entonces, deslumbrada y feliz, me miro en los ojos, y mis ojos y yo nos sonreímos juntos largamente, en plena satisfacción..." etc., etc., etc.

—¡Y esta heroína es de principios de siglo? ¡Ave María Purísima! —se persignó Sonia. —Yo nunca me he atrevido a mirarme así en el espejo.

—Y yo, que de recién casada me encerraba en el clóset para desnudarme y no podía hacer el amor con Antonio si no estaba la luz apagada—. Renata explicó, riéndose. Las otras, casi a coro y riendo también, hicieron comentarios parecidos de su propia gazmoñería. La educación que nos dieron nos castró el placer del cuerpo [pp. 82-83].

Es explicable el interés de Renata por *Ifigenia*; en esta obra, al igual que en *Mundo, demonio y mujer*, se explora la situación de la mujer en determinada sociedad. En las dos novelas hay una preocupación religiosa. En ambas, además, hay una veta de conservadurismo, de añoranza del pasado.⁷

Pero tal vez el modelo femenino más importante, que adquiere un carácter generador en la novela, es el mito de Penélope, la esposa de Ulises.⁸ Desde las páginas iniciales de la narración, cuando la narradora expresa su proyecto novelístico, introduce la mención del personaje de *La Odisea*, arquetipo de la fidelidad conyugal —como puede verse en la cita.

En la caracterización de Renata como una mujer culta, sus alusiones a personajes de la mitología griega tienen pertinencia.

Las referencias a Penélope son ambivalentes. En la citada declaración inicial de intenciones se subvierte el mito: en la novela, la labor de la mujer helénica se equipara a la del propio Ulises. La voluntad de la narradora es embarcarse en una aventura de tan-

⁷ María Fernanda Palacios ha señalado el conservadurismo en las novelas de Teresa de la Parra (Palacios, p. 12).

⁸ La recurrencia a mitos clásicos, con frecuencia para subvertirlos, es una constante en la narrativa de Rima de Vallbona; y el mito de Penélope es recurrente. Por citar algunos ejemplos, recordemos el relato "Penélope en sus bodas de plata", que abre la colección *Mujeres y agonías* (1982), o "La tejedora de palabras" del libro *Los infiernos de la mujer y algo más*; este último se inspira en el mito de Circe y evoca tangencialmente el de Penélope.

to valor como la del héroe: la de escribir la novela para autodescubrirse.

En un pasaje posterior (capítulo 9), la narradora-protagonista evoca a Penélope de acuerdo con la interpretación tradicional, sólo para distanciarse de ella. Ahí Renata asocia con la mujer helénica a las esposas aburridas, devoradas por los quehaceres domésticos, a las cuales empero se asemeja alguna vez, al mirarse al espejo:

esas facciones eran el calco de tantas mujeres, de infinitas mujeres que pululaban en el laberinto de los días por la calle, por el mercado, por las fiestas y por los deberes cotidianos de guisos-fregaderos-planchadores-trapeadores-microondas-limpiacocina-lávalotodo [...]. [Que] se arrastran bajo la abrumadora tarea de cumplir la jornada diaria... Sísifo-Penélope del interminable hacer, deshacer, rehacer, terminar, volver a comenzar [pp. 102-103].

Es indudable que la narradora protagonista rechaza como arquetipo a la Penélope clásica; sólo le interesa seguir el modelo si le modifica parte de sus rasgos definitorios. Sin embargo, a la vez, hay un aspecto del mito homérico que sí asume: la calidad artesanal y concreta de la labor de la esposa de Ulises. Moderna habitante de una ciudad norteamericana, Renata no cose ni teje; pero, de acuerdo con su proyecto inicial, concibe el acto creativo como una andanza exploratoria que implica un hacer y deshacer. Como se ha visto, la escritura de esta novela justamente puede compararse a un entramado que avanza y retrocede, se desbarata y se recomienza muchas veces.

6. EL DIÁLOGO CON LA MODERNIDAD

La novela está literalmente saturada de referencias a obras y artistas. Entre estos últimos se encuentran los siguientes: Dante, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Fellini, Cocteau, Chaikovski, Beethoven, Derrida, Culler, De Man, Platón, Miguel Ángel, Marcel Proust, Nicanor Parra, José Ortega y Gasset, Ingmar Bergman, Antonioni, Buñuel, Rothko, García Márquez, Arrufat, Quevedo, Petronio, Schopenhauer, Bécquer, Poe, Byron, Martí, Darío, Silva, Lacan, Woody Allen, Cristo, Mahoma, Tupac-Amarú, Marx, Quetzalcóatl, Aleixandre, Vallejo, Neruda, Rilke, Whitman, Octavio

Paz, Borges, Fray Luis de León, Unamuno, Arthur Rubinstein, Isabel Allende, Galeano, Tolstoi, Gorki, Chéjov, Juan Ramón Jiménez, Galdós, Baroja, Pérez de Ayala, Corín Tellado, García Lorca, Gide, Vivaldi, Brahms, Rajmaninov, Gershwin.

Este inventario no es exhaustivo, pero basta para dar una idea del amplio espectro citado. Los artistas aquí incluidos aparecen igual que en el texto, a veces por nombre y apellido, a veces sólo por apellido, y en el orden en que son mencionados, evitando repeticiones. Otros autores se citan indirectamente, por sus obras, sus personajes o sus ideas.

La proliferación de referencias tiene varios sentidos. El más evidente es contribuir al trazo de Renata. Por su definición como profesora universitaria, la protagonista de la novela es una mujer con una sólida formación y es natural que tenga una intensa vida cultural. La cultura juega para ella también, por una parte, un papel afectivo: a medida que se va liberando de las trabas conyugales, las lecturas, conciertos y películas ocupan más lugar en su existencia. Por otra parte, la cultura adquiere un papel legitimador: la narradora no sólo sabe mucho, necesita hacer explícito su nivel cultural.

Algunas referencias son fundamentales, por ejemplo Jorge Luis Borges. He comentado ya que la estructura de la novela juega con la imagen del laberinto, que también define a veces la existencia de la protagonista, en una evidente alusión al escritor. Hay otras; por ejemplo, en uno de los poemas, Renata se refiere al "Aleph totalizador de mi pequeño mundo" (p. 110). El capítulo 7 homenajea al narrador argentino al titularse: "Las acechanzas del espejo". Y el 19, denominado "Los instrumentos de la vida", lleva un epígrafe del escritor que tiene que ver con la propuesta literaria de Rima de Vallbona: "Lo que le pasa [al artista], incluso las humillaciones, los bochornos y las desventuras, le ha sido dado como arcilla, como material para su arte" (p. 239) En uno de sus sueños, Renata escribe un relato que le dicta, por supuesto, el propio cuentista: "Jorge Luis Borges tiene prisa y me apremia para que termine pronto de copiar a máquina lo que él me va dictando" (p. 215).

Es asimismo mediante una cita implícita del autor de "El Aleph", una alusión más al laberinto, que Renata sugiere, en un poema, una clave de la enumeración de obras y nombres: "a nosotros, los del

siglo xx, nos han dejado atrapados en un laberinto de conocimientos sin sentido ni uso" (p. 122). La abundancia de nombres en el contexto, con frecuencia, de una de las conversaciones triviales entre las amigas, pone en el mismo nivel a todos los citados y los trivializa con ello. Así, por ejemplo, cuando Faustina pregunta "¿Sabes lo que escuché en la conferencia del sábado?", Sonia le responde "¿Otra de esas locas conferencias de las que salís chorreando existencialismo y sartreanismo y feminismo?" (p. 103). O bien cuando se dice, en otra plática, que un amigo de Renata ha perdido el sentido de la vida y tal vez se suicide, una de las amigas comenta: "No me extrañaría. Era un adicto al nihilismo nietzscheano y se vivía repitiendo que cuando ya no hubiera solución, la solución era el suicidio" (p. 185). Aunque ciertamente los comentarios frívolos provienen siempre de las amigas, no de Renata, en conjunto la profusión indiferenciada de artistas, personajes, obras, ideas, les confiere un matiz de superficialidad, disminuye su significación.

Dentro de las citas son especialmente significativos los epígrafes. De cuarenta y ocho epígrafes, quince fueron extraídos de la publicación *El monitor feminista*. Tres —entre ellos uno de Elena Poniatowska— proceden de otra importante revista del feminismo militante norteamericano, *MS*. Nueve fueron tomados de las siguientes escritoras: Margarita de Scandroglia, Susan A. Soeiro, Ana M. Fagundo, Julia de Burgos, Lluvia Oliva, Helen Rowland, Flora Botton, Eunice Odio, Virginia Woolf. Algunos de los epígrafes aluden a problemas de la producción literaria, pero la mayor parte tienen que ver con problemas de las mujeres contemporáneas.

Mediante los epígrafes entran las voces de la sociedad contemporánea en el texto. Voces que hablan de los primeros movimientos feministas norteamericanos y latinoamericanos, de la revolución sexual, de los papeles cambiantes de las mujeres en sociedades como la de la Nicaragua sandinista. A través de ellos, Renata establece un diálogo con la modernidad; pero el mundo parece desbordar no sólo el bagaje de valores con que la proveyó su educación de provincia latinoamericana, convencional y religiosa, sino su cultura universitaria y sus vivencias del llamado primer mundo. El personaje enfrenta, con una mentalidad un tanto ingenua, con un anhelo de amor absoluto, herencia tal vez de la novelística rosa, la vertiginosa sucesión de experiencias culturales. La conclusión a la que conduce al lector este diálogo con la moder-

nidad es que Renata no solamente está disociada de su cuerpo y de su espacio, sino de su tiempo.

7. EL REMIENDO IMPOSIBLE

En *Mundo, demonio y mujer*, las diversas escenas, tiempos, espacios, encuentran un denominador común y una continuidad en las constantes reflexiones axiológicas de la protagonista. La fragmentación se integra por la unicidad del punto de vista narrativo; y los múltiples puntos de partida, por la intención de la narradora de tematizar la escritura de la novela en forma simultánea a la aventura del autodescubrimiento. Esta intención, explícita desde el primer capítulo, se reitera en diversos pasajes. El hacer del proceso escritural de la novela el tema de la misma, ubica el texto dentro de la narrativa moderna.⁹

La novela funciona; no así la vida de Renata, marcada por la tristeza, aun cuando en los capítulos finales se dan indicios de un posible desenlace positivo de la trama. Así, en el capítulo 22, titulado "Del alma se levantaron bandadas de pájaros aturdidos", Renata disfruta de una posibilidad de acercamiento a un hombre; sin embargo, continúa escindida:

No regresé más a mi casa, Ricardo. Únicamente regresó mi cuerpo empapado en luz de estrellas y de auroras. Mi anatomía humana sí traspasó el umbral de la puerta, pero mi espíritu se fue a navegar con vos por las islas de tu soledad. Y hubo un milagro callado en el mundo: renací yo [p. 294].

El capítulo 23 se denomina "La tierra prometida del norte". En él se describe cómo la protagonista empieza a sentirse, por primera vez, en armonía con su ciudad texana: "quíeralo que no, dos o tres años atrás (quizás mucho antes), Renata había

⁹ Los estudiosos de la obra de Rima de Vallbona concuerdan en señalar como uno de sus aciertos la estructura de sus narraciones. Por ejemplo, Anderson Imbert escribe a la escritora: "Lo que sí hay en usted es una adecuada conciencia de las viejas y nuevas estructuras narrativas" (Anderson Imbert, p. 8). Y Luis Leal afirma: "Rima Vallbona sabe elevar el lenguaje regional a un nivel artístico que le permite elaborar narraciones de carácter cosmopolita utilizando las más modernas técnicas, por medio de las cuales da expresión a los más complejos problemas psicológicos" (Leal, p. 6).

comenzado a experimentar que Houston se había hecho carne de su carne" (p. 308).

Sin embargo, aun desde el punto de vista intelectual, en el que ella obtiene más satisfacciones, la amenaza de la carencia de significado —la nada— no deja de acechar. Hemos visto el poema en que Renata afirma: "a nosotros, los del siglo xx, nos han dejado atrapados en un laberinto de conocimientos sin sentido ni uso" (p. 122). Habría que apuntar que en uno de sus relatos, titulado "El infierno", Rima de Vallbona ha vinculado al demonio con la falta de significación, al poner como epígrafe la siguiente cita de Milan Kundera: "El diablo es aquel que niega al mundo toda significación racional" (*Los infiernos*, p. 51).¹⁰

La novela finaliza con una serie de virajes afectivos: la protagonista se aproxima a la dicha para en seguida alejarse de ella. En el último fragmento Renata sueña que viaja en un buque hacia Grecia con Ricardo, el hombre que ha despertado su amor. Pero luego de una breve descripción idílica del paisaje, ella decide "intempestivamente" despedirse y viajar sola a otra parte, y despierta "perdida en un laberinto de angustias" (p. 319) —de nuevo la imagen del espacio opresivo—. Poco después, el amanecer le produce alegría: "Me siento saturada de primavera y comienzo a repetirme que me ha florecido el alma con flores de verdad, las cuales perfuman todo mi ser". Pero a continuación la alegría se ve cuestionada:

Procedente de la casa vecina, por la ventana abierta de mi cuarto me despierta una voz destemplada que canta: "It's a wonderful world..."
"El mundo es maravilloso..."

¹⁰ El relato "El infierno", de la colección *Los infiernos*, lleva el epígrafe "laberinto de conocimientos sin uso", que se vincula al demonio, en la acepción de Milan Kundera que Vallbona emplea como epígrafe para el relato "El infierno": "El diablo es aquel que niega al mundo toda significación racional" (*Los infiernos*, p. 51). En realidad, el epígrafe de Kundera tiene mucho que ver con esta novela. La continuación de la cita es: "La dominación del mundo, como se sabe, es compartida por ángeles y diablos. Sin embargo, el bien del mundo no requiere que los ángeles lleven ventaja sobre los diablos (como creía yo de niño), sino que los poderes de ambos estén más o menos equilibrados. Si en el mundo hay demasiado sentido indiscutible (el gobierno de los ángeles), el hombre sucumbe bajo su peso. Si el mundo pierde completamente su sentido (el gobierno de los diablos), tampoco se puede vivir en él". Rima de Vallbona se preocupa también por la racionalidad, por el equilibrio entre el bien (el sentido) y el mal (el no sentido), pero modifica la triada de Kundera —"mundo, diablos, ángeles"—, y la convierte en "mundo, demonio y mujer".

¡Si lo fuese!, ¡ay, si de veras lo fuese...! [p. 320].

Rima de Vallbona ha deseado finalizar la novela con palabras de esperanza, aunque matizadas de escepticismo. En un balance, poco pueden hacer los escasos momentos felices para contrarrestar la cadena de pesares que ha constituido la vida de la protagonista a lo largo de la trama. Es más fácil para esta Penélope narradora ensamblar su novela que remendar su existencia.

8. ACERCA DE RIMA DE VALLBONA

Como se ha visto, Rima de Vallbona nació en San José de Costa Rica en 1931; pero, como ella dice, pasó la mayor parte de su infancia en un pueblo, Guadalupe, al cual están ligados todos sus recuerdos ("*Autorretrato*", *Noche en vela*).

En forma paralela a la escritura literaria se ha desempeñado con brillantez en el mundo académico. Estudió filosofía y letras en la Universidad de San José de Costa Rica; obtuvo el doctorado en letras modernas en Middlebury College, Vermont, Estados Unidos, y cuenta con diplomados de La Sorbona, Francia, y la Universidad de Salamanca. Desde 1956 se estableció en Houston, Texas. Y desde 1964 es profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Saint Thomas, en el mismo lugar.

Tiene dos hijas, y dos hijos, ya adultos.

Como escritora de ficción ha sido prolífica. En 1968 publica su primera novela, *Noche en vela*, con la que obtuvo el premio costarricense "Aquileo J. Echeverría", compartiéndolo con Alfonso Chase. Entre esta novela de iniciación y la más reciente, *Mundo, demonio y mujer* (1991), ha dado a la luz una más, *Las sombras que perseguimos* (1983), así como varias colecciones de relatos: *Polvo del camino* (1971), *La salamandra rosada* (cuentos y viñetas infantiles, 1979), *Cosecha de pecadores* (1981), *Mujeres y agonías* (1982), *Baraja de soledades* (antología, 1983) y *El arcángel del perdón* (1989). Después de la novela que he comentado, aparece un nuevo libro de cuentos: *Los infiernos de la mujer y algo más* (1992).

La escritora ha publicado también ensayos sobre Yolanda Oreamuno y Eunice Odio, así como la edición comentada de la autobiografía de la Monja Alférez. Ha recibido diversos pre-

mios.¹¹ Su obra ha merecido elogios de la crítica; en especial se ha comentado su esclarecimiento del mundo femenino en América Latina y, en otro orden, su experimentación con nuevas estructuras narrativas. Por lo que hace al primer aspecto, María J. de Páez de Ruiz ha estudiado la riqueza temática en los relatos de la serie *Mujeres y agonías*, enfatizando las relaciones entre el mito y la realidad. Yolanda Rosas trabaja la problemática de la identidad en los cuentos de *Cosecha de pecadores*, en los cuales percibe “una indagación de carácter posmodernista en el cuestionamiento del comportamiento masculino-femenino” (Rosas, p. 133). Y Mary Gómez Parhan dedica un ensayo al trazo de los hombres en los relatos de Vallbona.

Por lo que hace a técnicas narrativas, además de los comentarios citados en las notas, que hacen evidentes las aportaciones de la escritora, algunos de sus textos han sido objeto de deconstrucciones, por ejemplo, la novela *Las sombras que perseguimos* ha sido analizada por Virginia Sandoval de Fonseca y Lee H. Dowling.

Si la lectura de *Mundo, demonio y mujer* deja un saldo de tristeza, los títulos de los restantes textos de la autora confirman esta impresión. La noche, el polvo, las sombras, las agonías, las soledades y los pecadores dan nombre a sus obsesiones. Un testimonio autobiográfico de Vallbona, con el que se cierra esta aproximación, parece apuntar en el mismo sentido: los pesares predominan sobre las alegrías en la vida y la obra de esta narradora contemporánea.

Rima de Vallbona dio al epílogo de su colección de relatos *Polvo del camino* (1971) el nombre de “Los escombros de la vida”, título que se vincula con el eterno trabajo doméstico, la acción de limpiar. En este breve ensayo, escrito a la manera de una carta dirigida al lector, la autora habla en tercera persona de sí misma, de sus dificultades para sobrevivir y sacar adelante su vocación de escritora. El tono y los motivos son bastante cercanos a los de *Mundo*,

¹¹ Además del premio otorgado a su primera novela, Vallbona ha recibido el “Aquileo J. Echeverría”, de Costa Rica, en 1968. El “Jorge Luis Borges” de cuento, en Argentina, en 1977. El premio de novela “Agridina Montes del Valle”, de Colombia, en 1978. En Uruguay, el premio de poesía infantil “Profesora Lilia Ramos”, en 1978. El Premio Literario de Southwest Conference of Latin American Studies, en 1982. Su novela *Las sombras que perseguimos* obtuvo el premio Ancora, en Costa Rica, como el mejor libro de ficción de 1994. La autora recibió asimismo la Medalla del Servicio Civil por S. M. el rey Juan Carlos de España, por su labor cultural en 1989. (*Relatos de mujeres*, pp. 199-200.)

demonio y mujer. No obstante, la protagonista del ensayo, escrito veinte años antes que la novela, a diferencia de Renata, apunta, entre "el lado bueno" de su vida, que "se casó con un hombre que ha tratado de hacerla feliz", para preguntarse a continuación "¿pero es que existe la felicidad?" (p. 128). Y finaliza con tres párrafos que bien podrían haber sido signados por Renata:

En la vasta soledad de los Estados Unidos, desgarrada de su suelo natal, esa mujer comenzó a escribir y desde entonces para ella escribir es su gran consuelo y la expresión más auténtica de su ser; es preguntarse por la vida y por Dios; es vislumbrar lo eterno; es buscarle la entraña a la realidad; es identificarse con los humillados; es protestar contra la injusticia acusando lacras y dolores [...]. Se puede vivir aparentemente en el ámbito cómodo de lo burgués y convencional; pero siempre habrá un compartimiento íntimo en el corazón que se identificará con la lágrima amarga y el polvo del camino.

En su tarea de escribir, esa mujer ha comprendido lo difícil que es llegar al fondo de lo eterno y verdadero; sabe que siempre se quedará con la cáscara; que en el mundo impera la mendacidad. Desalentada, se repite que escribir es entonces un acto como tantos otros, como casi todos... y es que lo más amargo de su existencia es su angustioso preguntarse si alguno de los actos de su vida vale la pena [pp. 128-129].

V. Erotismo, autorreflexión y concepción estética

María Luisa Bombal, Julia de Burgos,
Clarice Lispector, Cristina Peri Rossi

“Busco algo que se parezca
a la marea”:
escritura y existencia femenina
en *La última niebla*
de María Luisa Bombal

MARÍA TERESA DE ZUBIAURRE-WAGNER
Instituto Tecnológico Autónomo de México

A Matilde Schade, gran amiga y gran chilena

1. LA OBRA NARRATIVA DE MARÍA LUISA BOMBAL Y LA CRÍTICA:
ENTRE EL ELOGIO Y EL PATERNALISMO

SI HUBO EN LA TORTURADA EXISTENCIA de María Luisa Bombal pesares y alegrías de toda índole (probablemente más pesares que alegrías), tuvo que haber también dichas y penas (esta vez, más dichas que penas) brotadas de los dictámenes de los críticos y de la acogida de sus obras por el público lector.

Hay que decir que en vida de la autora, los juicios fueron siempre favorables, cuando no francamente entusiastas y halagüeños en grado sumo. Por lo menos así se lo parecieron a María Luisa Bombal.

Tuvo la escritora chilena entre sus admiradores y prologuistas a Jorge Luis Borges, que elogia *La amortajada* “por su hazaña argumental postuladora de una conciencia más allá de la muerte” (Goic, p. 396) y a Amado Alonso, el cual, asombrado, se pregunta: “¿Por qué la crítica local no habrá anunciado *La última niebla* como un libro importante? Pues sin duda lo es, por donde quiera que se le mire” (Prólogo a *La última niebla*, p. 7).

Pero los parámetros de la crítica ya no son los mismos, sobre todo desde que en ella ha ingresado con pujanza el movimiento feminista, y la distancia histórica, por otra parte, nos ha enseñado a leer entre líneas y a interpretar de otra manera esas reseñas y comentarios dedicados a *La última niebla* (1935) y a *La amortajada* (1938).

Fernando Alegría, en su *Nueva historia de la novela hispanoamericana* (1986), sostiene que la obra narrativa de María Luisa Bombal "dejó huella por dos razones: primero, porque aparece en un momento en que el criollismo entraba en franca decadencia". Y en segundo lugar, "porque extiende el círculo de la novela poética chilena", con nombres como Pedro Prado, Eduardo Barrios, Pablo Neruda y Vicente Huidobro.

María Luisa Bombal se nos presenta, en la breve reseña de Fernando Alegría, como a ella le hubiera gustado vivir, y como de hecho vivió no pocas veces: arropada por el talento de novelistas, poetas, literatos; rodeada de hombres dotados de esa inteligencia que ella tanto admiraba y que creía descubrir sólo en la mente masculina. La "abeja de fuego", como la llamaba Pablo Neruda, revolotea, graciosa (porque "graciosa", ya que no guapa, era considerada por su círculo de admiradores) alrededor de las mesas de los cafés chilenos y argentinos en donde se hace tertulia literaria y se improvisan ruidosas reuniones de poetas.

No obstante, "arropar" de esa manera a una escritora, decir tan sólo de dónde viene, quiénes son sus padres literarios y con qué corrientes intelectuales de la época está inevitablemente conectada, es no decir nada de su obra. Viene de ahí, va hacia allá, está dentro o fuera de esto o de aquello: no hay mejor manera de ningunear una producción literaria que rodearla de laboriosas indicaciones topográficas.¹

Al contrario de Fernando Alegría, a Amado Alonso le parece que "el arte de la Bombal queda extraño a sus compatriotas, ya que los novelistas y cuentistas chilenos, con sorprendente disciplina, se han aplicado y siguen aplicando a cumplir una concepción naturalista del arte de narrar" (p. 8). "El arte de narrar de María

¹ Importa hacer notar que las secciones dedicadas a Fernando Sábato y a Carlos Droguett (autores que, en el manual de Fernando Alegría, flanquean a la Bombal) evitan toda indicación topográfica y resaltan los méritos autóctonos, y nunca dependientes, o deudores de ciertas influencias, de los novelistas.

Luisa Bombal —insiste en otra página— no tiene el menor residuo de naturalismo" (p. 10). "Pero, por fortuna —afirma también Amado Alonso—, *La última niebla* queda tan lejos de la llamada novela psicológica, como de la documental del naturalismo, los dos tipos hermanos de novela, la descriptiva de lo de dentro y la descriptiva de lo de fuera" (p. 13). Amado Alonso ensalza el "sentido certero de lo esencial y de lo prescindible", y afirma que nos hallamos ante

un libro decididamente poético [p. 12]. Nada en él es episódico ni accesorio [p. 14]. Los elementos no se nos presentan por información, sino en actuación: porque no sólo los conocemos, sino que los vivimos. El efecto artístico de este modo de presentación consiste, ante todo, en que nos hace a los lectores convivir las sucesivas experiencias psíquicas de la heroína en perfecta identificación; ella parece narrar para sí misma, y el lector tiene que ajustar su ojo a la pupila de ella, tiene que hacerse ella [p. 15].

María Luisa Bastos nos ayuda a resumir los comentarios de la crítica:

Amado Alonso en páginas muy citadas se refirió a los "trazos decisivos y mínimos" con que se consigue el efecto de realidad, sin descripciones informativas ni historias previas de sus personajes. [...] Cedomil Goic advirtió la importancia de la "disposición que anula todo nexo causal y deja actuar libremente, en cortes temporales y espaciales de la secuencia, los resortes de la simple yuxtaposición de los elementos. En su libro de 1976, dedicado a la autora, Hernán Vidal propuso que se incluyera *La última niebla* entre las obras que manifiestan, de una u otra forma, una actitud subversiva contra el espíritu épico burgués de la narrativa anterior [p. 558].

Concluye Bastos que

señalar la calidad poética de la prosa de la Bombal ha sido lugar común de la crítica; por fin, la homogeneidad de su discurso sin fisuras entre lo "real" y la "irrealidad" del sueño, la fantasía o la obsesión [*La última niebla*], o entre la vida y un estado intermedio entre la vida y la muerte [*La amortajada*], hizo que se adscribiera a la escritora en la vanguardia marcada por el surrealismo [p. 558].

La perfección poética de la prosa de María Luisa Bombal se ha llevado, es cierto, todos los elogios. Pero esos elogios parecen tan

sólo rozar la superficie, la primera capa de la escritura bombaliana, de la misma forma en que la biografía que Agata Gligo dedicó a la escritora chilena apenas se adentra en las sinuosidades de una existencia torturada.

Las figuras de la madre y de las hermanas; la relación, que se adivina tensa y nada fácil, con su hija Brigitte, se insinúan, borrosas, tras la silueta mucho más nítida y de rotundos límites de los hombres que amó. Claro que puede siempre argumentarse que la propia Bombal así lo quiso: numerosas son sus declaraciones acerca del papel central que el hombre y la pasión que despierta ocupa en la existencia femenina, existencia siempre ancilar, al margen siempre de los avatares masculinos: "Siempre dependemos del hombre —del que toca o no te toca—. Vivimos la vida que nos impone el hombre. Tan sólo estamos al lado de él" (p. 47).²

Un hecho sorprendente para quien estudia la obra de María Luisa Bombal es constatar que la autora poseía una ideología muy conservadora y que su visión de los sexos reflejaba una internalización de esos valores. "La mujer es puro corazón —me decía una tarde de invierno en Santiago de Chile—, ella ha nacido para el amor y su verdadero destino está en encontrar un verdadero amor. El hombre, en cambio, es el poder detrás del trono, la materia gris por excelencia, la inteligencia pura." Pese a que durante la década de los años treinta participó en el grupo de la revista *Sur* y leyó con atención las traducciones de algunas obras de Virginia Woolf, María Luisa Bombal se mantuvo al margen de la nueva ideología feminista y conservó intactas las categorías ideológicas propias de la alta burguesía latinoamericana [Guerra-Cunningham, 1985, p. 98].

² Los comentarios de esa índole abundan en las entrevistas y declaraciones de María Luisa Bombal: "La mujer tiene un destino: amar" (p. 42); "El amor conyugal es la perfecta felicidad" (p. 44); "La misión del hombre en este mundo al parecer no es la misma. La vida de casi todas las mujeres parece haber sido hecha sólo para vivir un gran amor" (p. 46). Ser mujer, para la Bombal, es "ser persona, un espíritu, un intelecto" (p. 40), pero, asegura en otra ocasión, "somos más soñadoras, más dulces, más intuitivas" (p. 41), "salvo en las dos excepciones que no soporto: las envidiosas y las tontas" (p. 42). Sobre el trillado vínculo que une a la mujer a la naturaleza, dice: "mis personajes femeninos poseen una larga cabellera porque el cabello, como las enredaderas, las une a la naturaleza. He decidido que en mis libros no haya jamás una heroína que tenga el pelo corto" (p. 40). Y, por fin, tampoco escapa de la lista de convencionalismos la antológica incomunicación entre los sexos, entre la emoción y el intelecto: "Si yo encontrara un hombre para mí hoy, nunca sería lo mismo que antes. Me son seres ajenos. Me puedo relacionar con ellos intelectualmente, pero no al nivel de la emoción" (54).

Si es así —y parece que tantos testimonios, propios y ajenos, nos obligan a reconocer en la Bombal trazos fehacientes del aburrido machismo sempiterno—, hemos de suponer que la escritora leyó con agrado el prólogo de Amado Alonso, y se sintió halagada —en vez de molesta— con los siguientes comentarios a *La última niebla*:

[El primer librito de María Luisa Bombal] es la creación y expresión suficientemente eficaz de un modo típicamente femenino y a la vez originalmente personal de emoción y de vida sentimental. Una emoción nada impresionista, que no contesta a sensaciones de exterior, que no es la réplica a estímulos del mundo circundante; es una emoción radical, nacida de los impulsos primarios de la mujer, sentidos oscura y tempestuosamente y sublimados por el ansia de absoluto. [...] Si la mujer vive para la vida afectiva del alma y el hombre para las creaciones y realizaciones del espíritu, éste es un temperamento típicamente femenino. ¡Qué suerte que el oficio masculino de escribir no haya masculinizado una escritora más! [pp. 25, 27].

Para la crítica literaria de signo más ortodoxo (la heterodoxa apenas si se ha pronunciado), las novelas de la Bombal son, casi exclusivamente, "forma", y en la forma, en lo que se ha dado en calificar lo poético de su prosa, radica su esencial virtud. Los estudiosos que se han propuesto ahondar en el contenido, descubren, más allá de la forma, las exclusivas profundidades de la emoción y el sentimiento: a la emoción automáticamente la tildan de "femenina", y al deseo sexual, que en la prosa bombaliana es explícito y urgente, lo leen los críticos "como puro vivir del alma", como una vida que "no es ¡de ningún modo! una vida que busque su centro en el goce del cuerpo!" (Alonso, p. 26).

Sirva como ejemplo de esa "desexualización" del deseo femenino por parte de los críticos la interpretación que Amado Alonso da a esa escena en que la protagonista se sumerge desnuda en las aguas del estanque:

No me sabía tan blanca y hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos: ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua. Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua.

Según el crítico,

[...] no hay nada de "erótico simbolismo" en la escena del baño, en el sentido de una transposición sistemática de sensaciones del objeto presente y tenido a otro objeto ausente y ansiado; basta leer el citado pasaje en su contexto y dejarse contagiar por el frecuente goce de la naturaleza en toda la novela. Los terciopelos y sedas, los brazos y caricias, los besos y alientos no desvirtúan la auténtica inmersión en la naturaleza; pero sí la determinan formalmente, en un sentido cualitativo de forma interior, pues esa espera femenina de amor, que es el gozne de toda la vida psíquica de la protagonista, conforma y estructura, cristaliza y colorea el goce de lo natural: toda la aguzada atención se aplica al dejarse gozosamente invadir y transir por la naturaleza.

Mucho habría que decir sobre ese obstinado empeño de Amado Alonso en que la mujer no siente nada más allá de su espiritual fusión con la naturaleza. En primer lugar, la cita está arrancada de su contexto, un contexto que Guerra-Cunningham ayuda a reconstruir: la escena "ocurre inmediatamente después de que la protagonista ha sorprendido a Regina en los brazos de su amante". Concluye, pues, la autora, y dada esa elocuentísima circunstancia preliminar, que

[...] el baño en el estanque representa la sublimación del deseo erótico insatisfecho: la frescura del agua viene a aliviar ese calor que en la novela posee las connotaciones de la libido. Pero simultáneamente el espacio natural del estanque permite a la protagonista liberarse de la represión convencional para mirar su propio cuerpo y asumirlo, para incorporar su propio cuerpo a una identidad bloqueada y transfigurada por las regulaciones morales impuestas a la mujer de la época. Al sumergirse en el agua, este elemento primordial se transforma en un sustituto del hombre secretamente deseado acariciándola y penetrándola, enlazando su torso y besando su nuca [pp. 96-97].

Es claro que la propia María Luisa Bombal —por su enquistado conservadurismo— no le facilita las cosas a una crítica de signo feminista. Pero la crítica nunca ha sido respetuosa con las opiniones de los autores, ni se ha creído nunca el cuento del mensaje o argumento unívocos. Detrás de una prosa original y rupturista para su tiempo (aunque no para el nuestro) asoman una serie de personajes femeninos que son, cuando menos, enigmáticos, y en todo caso poco explorados.

Se hace necesario, pues, un enérgico cambio de perspectiva en la recepción literaria de la obra de María Luisa Bombal. Es obligación de la perspectiva feminista abrir nuevos cauces y, en este caso, lo que interesa es el abandono de un análisis de la forma (agotado ya, y estéril), y la valiente incursión en el contenido, en las mismas entrañas —territorio todavía a medio explorar— de los personajes femeninos.

La crítica contemporánea ya ha abierto una brecha en el estudio de las protagonistas bombalianas. Observa Joyce Tolliver que los teóricos de la literatura reaccionan de distinta forma ante *La última niebla* que las teóricas: "aquéllos ponen énfasis en la ociosa pasividad de la protagonista, mientras que éstas interpretan la novela como esa historia que relata la lucha de la protagonista contra un ambiente adverso y siempre opresivo" (p. 107).³

Más adelante haremos referencia a ciertas apreciaciones ya más ajustadas de la crítica. Por lo pronto, interesa señalar que en *La última niebla* la identidad femenina y su realidad circundante giran obsesivamente alrededor de cuatro ejes temáticos: el sentimiento, la vida interior que brota de una conciencia ("las modificaciones del temple de ánimo, las nociones, los deseos y expectativas, las desesperanzas y los elementos hostiles y resistentes" —Goic, p. 149); la naturaleza, construcción artificial sita en la mente y en el ensueño, antes que en el mundo; el erotismo, potencia siempre idealizada que a la fuerza abandona el cuerpo y se instala en el espíritu o, a lo más, vaga, mistificada, por la campiña; y, por último, la mirada, mirada masculina hacedora de la mujer y su deseo, mirada femenina recatada, timorata, insegura cuando no se espejea en los ojos del hombre.

³ "Interestingly, the critical reaction to this novella seems to break fairly evenly along gender lines; female critics, for the most part, seem to have seen this text in different ways from male critics. María Luisa Bastos, Alicia Borinsky, Lucía Guerra-Cunningham, Francine Masiello, Adriana Méndez-Ródenas and Marjorie Agosin all, to a certain extent, read the novel as essentially a story of the protagonist's struggle against a stultifying milieu. In contrast, Hernán Vidal, M. Ian Adams and Thomas O. Bente all emphasize the protagonist's futile passivity", Tolliver, p. 107.

2. DESCRIPCIÓN Y EMOCIÓN: EL RITMO MENTIROSO DEL SILENCIO

Son muchas las escritoras que construyen sus novelas con el denso y silencioso entramado de los sentimientos. Y todavía son muchas las narradoras que, como María Luisa Bombal, defienden con obstinación, en la vida y en la literatura, la rigurosa clasificación por sexos de las emociones. Hemos de reconocer que las novelistas tienen parte de razón: detrás del aparente curso aleatorio de los sentimientos hay un sistema, un orden, un código social y cultural que los gobierna. Como siempre, en la literatura se cristaliza esa callada poética, y, como siempre, le es dado a la literatura o bien confirmar la regla, o bien transgredirla.

Pero ¿qué papel desempeñan las alegrías y los pesares en la constitución de la identidad, y muy sobre todo, de la identidad femenina? ¿Acaso la vida no es eso, o no es así como se contabiliza, como una sucesión, un juego combinatorio de pesares y alegrías? Pensar la vida así —y así la piensan los moralistas, y muchas mujeres, entre ellas María Luisa Bombal— es imaginar una existencia compacta, un ladrillo contra otro, una piedra contra otra, sin juntas de argamasa. Pero la opinión de los críticos y de muchos novelistas es distinta.

Tradicionalmente se piensa que la acción de la novela la determina la sucesión de los acontecimientos, y que esta sucesión garantiza precisamente la "narratividad" del texto. Entre las acciones, y las cosas que pasan, se cuelan las descripciones que son, esta vez sí, como esa argamasa —material siempre auxiliar— que pega un ladrillo con otro. En el texto narrativo, pues, las descripciones tantas veces habitadas por personajes femeninos son interpretadas tradicionalmente como silencio: son vacíos, son pausas en las que "no ocurre nada".

Y, sin embargo, ese vacío no existe, y claramente se colma, si pensamos el texto no tanto como una estructura narrativa (con sus huecos y sus rellenos) sino como una estructura de sentimientos, como una poética de las emociones, poética cuyas leyes las novelas de María Luisa Bombal respetan con perfecto rigor. La acción, la verdadera acción, la acción superlativa, por tanto, no reside, para Bombal y para tantas otras escritoras, en los acontecimientos, en la cronología de los hechos respuntada por vacíos descriptivos, sino en las emociones, en esa compacta sucesión de sentires que no admite pausas.

Muchas veces, las acciones de los hombres quedan pegadas las unas a las otras gracias al sentir femenino: en la novela, una mujer que piensa, que sueña, que cose frente a una ventana, "siente", que es su especial modo de actuar, y su acción, y su sentir sirve de vínculo silencioso entre dos ruidosas actividades masculinas.

Vista así una novela (cualquier novela), desaparecen de su entramado los vacíos. Vista así una novela, la acción se vuelve más densa, la narratividad del texto se multiplica y queda fuera de él todo lo que no es contar. La novela, a la postre, se vuelve aún más novela.

Los personajes femeninos, de pronto, y sólo porque nos hemos atrevido a contemplar desde otro ángulo el hecho de narrar (operación más sencilla que ésta no cabe), casi milagrosamente parecen haberse convertido en sujetos activos: la emoción se transforma en acto, el sentir en acontecimiento.

Pero lo que puede resultar aceptable, y hasta convincente desde una perspectiva puramente narratológica y de explicación teórica del funcionamiento del texto narrativo, se transforma en práctica ilícita, en argumentación mentirosa cuando se aplica al comportamiento de los personajes.

Sentir no es actuar, como tampoco lo es describir, o contemplar. María Luisa Bombal, al hacer de la protagonista pura materia que "siente", al reducirla a un personaje femenino de intensa vida interior que sólo se rige por sus emociones, automáticamente la encarcela y le impone las férreas cadenas de la inmovilidad y el silencio. La protagonista siente, siente con fervor superlativo, por el simple hecho de que no puede actuar. El ansia de actividad, la sed de hacer algo (y no tan sólo de soñar que hace) es tan imperiosa, tan inherente al propio hecho de narrar, que los sentimientos se agolpan, se suceden, y remedan, con su furiosa actividad interna, la actividad de fuera. Ágata Gligo cita una frase, un verso de María Luisa, que retrata muy bien ese movimiento de las emociones, ese solazarse en el ir y venir de los sentimientos: "busco algo que se parezca a la marea". Pero una marea, insistimos, que remueve tan sólo las aguas del corazón y del espíritu: "Todo lo que pasa en esta novela pasa dentro de la cabeza y el corazón de una mujer que sueña y ensueña" (p. 11), observa Amado Alonso.

El mundo que en *La última niebla* se expone —reitera Goic— no tiene otro soporte que el existir personal de una mujer vuelta reflexivamente sobre su destino [...] Todo lo que acontece en el mundo narrativo sucede en la conciencia, constituye la conciencia y el mundo, de una mujer que existe angustiosamente, que sueña y ensueña [Goic, p. 149].

El argumento de la novela ciertamente podría haber hecho las delicias de un Flaubert o de un Fontane, autores ambos cuya máxima aspiración era escribir un *roman sur rien*:

La protagonista, casada con un hombre que no la quiere, encuentra, en una extraña noche de niebla, a su verdadero amor. El amante misterioso desaparece al día siguiente, pero ella nunca lo olvidará, y pasarán los días iluminados por el recuerdo feliz de aquella noche. Un día en que se decide regresar al escenario de su encuentro amoroso, descubre con amargo desaliento que nada existió de verdad, que todo fue un sueño. Tras un fallido intento de suicidio, y ya en el umbral de la vejez, se resigna a continuar una vida sin sentido.

Una vez más, y como es el caso de tantas heroínas novelescas, al matrimonio le sucede rápidamente el desengaño: si bien la protagonista no se casa enamorada,⁴ sí alberga la esperanza de que el amor, y una vida erótica plena, nazcan con el tiempo. Para los personajes femeninos de la narrativa bombaliana, "la felicidad y la realización de la existencia se encuentran en el amor" (Guerra-Cunningham, pp. 48-49). Cuando ese amor falta, y se demora en llegar, la protagonista se refugia en el ensueño, el famoso *daydreaming* que merecería ser sustantivo femenino por el uso constante y casi exclusivo que de él hacen las mujeres. Las emociones en *La última niebla*, a salvo de la fresca y vivificante brisa de la realidad exterior, "se cuecen en su propia salsa". Al rapto erótico (la rehabilitación constante y *ad infinitum* de una sola escena, de un acontecimiento que la protagonista ni siquiera está segura de haber

⁴ "En una sociedad en la cual el matrimonio constituía el único destino de la mujer, la ausencia del amor no era un factor esencial. La decisión de la protagonista de entrar en la institución del matrimonio ha sido, en efecto, motivada por el deseo de evitar convertirse en una solterona [...] Además de cumplir con la meta del matrimonio asignada por la sociedad, la protagonista, condicionada por la antigua idea del amor conyugal, espera que el afecto y la pasión se desarrollen posteriormente en su vida matrimonial. Sin embargo, esta esperanza no se materializa jamás", Guerra-Cunningham, 1980, pp. 48-49.

vivido) le sigue el desaliento, y de éste brotan nuevamente la esperanza y el recuerdo frenético de la intensidad amorosa. La trayectoria sentimental, pues, es cíclica, y los sentimientos artefactos eternamente reciclados. El corazón de la protagonista bien podría compararse con una fuente que, incansable, escupe siempre la misma agua.

En la existencia masculina, por el contrario, tal como queda retratada en innumerables novelas, acción y sentimiento se suceden con armónica alternancia. Al paisaje exterior le sigue, con apacible naturalidad, un paisaje interior. Pero en la vida de la protagonista bombaliana todo es "paisaje del alma" (dicho con las famosas palabras de Amiel), árida extensión sin la huella de un sendero, horizonte monótono que quiere, al fin, desaparecer tras la niebla.

Hasta ahora, pues, la protagonista de *La última niebla* encaja perfectamente en los más arraigados convencionalismos de la época: el sentir femenino, concebido como universo hermético y autosuficiente, responde precisamente a la más convencional ausencia de toda actividad real, de todo impulso capaz de dar efectivamente un nuevo giro a la existencia:

Todos los personajes femeninos de la obra de María Luisa Bombal son mujeres burguesas que aceptan pasivamente el papel asignado por la sociedad y terminan claudicando para seguir al marido y llevar a cabo "una infinidad de pequeños menesteres, para llorar por costumbre y sonreír por deber, para vivir correctamente, para morir correctamente" (Guerra-Cunningham, p. 97).

3. NATURALEZA, MUJER Y EROTISMO: EL MITO DE LA UNIÓN TELÚRICA

Lo erótico, en la narrativa de María Luisa Bombal es, en esencia, un contacto sensual y trascendental con la Naturaleza, razón por la cual el motivo del amante se elabora siempre en asociaciones con el trigo, la fruta madura, la luz, la avellana o el clavel silvestre. No obstante la importancia de lo erótico como reafirmación de la esencia femenina, las convenciones sociales hacen de la mujer un ser tronchado que busca infructuosamente sus orígenes para alcanzar la reintegración en la Materia y retornar a sus ancestros matriarcales cuando la mujer era agua, tierra, vegetación y movimiento cíclico de la luna [Guerra-Cunningham, p. 97].

Ese presunto contacto sensual y trascendental de la mujer con la naturaleza, esa "unión telúrica" de la que habla Guerra-Cunningham, es el argumento esgrimido *ad nauseam* en múltiples trabajos y en relación con innumerables textos femeninos. En el caso de *La última niebla* (y sospechamos que en muchos otros casos también), son razones poco convincentes que caen como la propia narrativa bombaliana, en la sublimación y en el esencialismo.

El sentimiento erótico de la protagonista de *La última niebla* se vuelca sobre la exaltación de lo natural (y sobre su propio cuerpo) por una serie de motivos que muy poco tienen que ver con la tradicional equiparación (tan reduccionista, tan falsa, pero tan enraizada en las tradiciones masculina y femenina, y tan profusamente explorada por la literatura) de mujer y naturaleza.

Comencemos por las razones más obvias, las cuales se vislumbran con la sola ayuda del sentido común: el personaje femenino busca saciar y disfrazar su apetito sexual con las sensaciones (y el relato de esas sensaciones) que le procura la naturaleza por el simple hecho de que le están vedados dos esenciales rudimentos: el cuerpo del hombre como fuente verdadera de placer sexual y el lenguaje desinhibido con que expresar su propio deseo. Por eso, y sin necesidad de hallarle explicaciones rebuscadas, el personaje femenino (y a falta de un vocabulario más crudo y directo) dice que se deja "acariciar y penetrar por tibias corrientes", por eso (y como no hay un hombre que la envuelva con sus brazos) son en cambio "las plantas acuáticas las que le enlazan el torso con sus largas raíces".

Las lecturas de *La última niebla* que interpretan la naturaleza como una constante aliada del personaje femenino, como su eterna amiga consoladora, son, a pesar de lo numerosas, equivocadas. Probablemente, las declaraciones públicas de María Luisa Bombal, los testimonios recogidos en sus entrevistas en los que insiste en esa vinculación mujer/naturaleza (remitimos a la nota núm. 2), han favorecido, entre la crítica, semejante interpretación. Sin embargo, una revisión más cuidadosa de *La última niebla* nos obliga a darle la razón a Amado Alonso cuando, tras admirar en la autora "su poder de goce y de expresión para lo natural", insiste, no obstante, en que ésta (y, por ende, la protagonista de su primera novela)

nunca se entrega al goce de la pura impresión sino que su temperamento es de esos otros que, como dice Spranger, viven tan vigorosamente su intimidad y el mundo de sus sentimientos que salen al encuentro de toda impresión y le prestan un matiz subjetivo de su propio caudal. [...] Ninguna sensación de lo inanimado es traída a cuento si no es expresión indirecta del drama interior de la protagonista: las cosas inanimadas, al volverse espejos mágicos en donde se insinúa la imagen de un apasionado vivir, se llenan de vida circulante y se hinchan de sentido [pp. 19-20].

La naturaleza es, pues, mero reflejo del sentimiento, instrumento expresivo tan sólo de una emoción, antes que interlocutora, amiga o amante de la mujer. No pocas veces, en el texto que comentamos, la naturaleza se torna enemiga (reflejo, esta vez, de un estado de ánimo sombrío), se vuelve presencia temible, extrañamente borrosa y ajena:

me voy bosque traviesa, pisando firme y fuerte, para despertar un eco. Sin embargo, todo continúa mudo y mi pie arrastra hojas caídas que no crujen porque están húmedas y como en descomposición. Esquivo siluetas de árboles, hasta tal punto estáticas, borrosas, que de pronto alargo la mano para convencerme de que existen realmente. Tengo miedo. En aquella inmovilidad [...] hay como un peligro oculto. Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla. [...] Un soplo frío me azota la frente. Sin ruido, tocándome casi, ha pasado sobre mí un pájaro de alas rojizas, de alas de color de otoño. Tengo miedo, nuevamente. Emprendo una carrera desesperada hacia mi casa [pp. 37-38].

Es bien sabido, y casi huelga decirlo, que el recurso narrativo de la naturaleza como reflejo del estado de ánimo se aplica también a los personajes masculinos. Y no menos del dominio común es que no sólo las escritoras, sino también los escritores y poetas emplean para la representación del sentimiento erótico imágenes prestadas de la naturaleza: el trigo, la fruta madura, la luz, la avellana o el clavel silvestre pueden muy bien metaforizar el erotismo masculino, lo cual en ningún momento hace pensar a nadie que naturaleza y hombre se hallan unidos por un "contacto sensual y trascendental".

Y es que hay razones más profundas tras esa vinculación que de tantas veces oída casi parece "natural" y congénita entre mujer y naturaleza:

En primer lugar, hay que decir que la equiparación mujer/naturaleza es "invento" que debemos al hombre, y fuente, para él, antes que para su homóloga, de inagotable placer a lo largo de una ya dilatada historia cultural.

Gillian Rose, en un capítulo de su libro *Feminism & Geography* titulado "Contemplando el paisaje: los incómodos placeres del poder", reflexiona precisamente sobre esa "presunta vinculación de la mujer con la naturaleza" ("*the supposed closeness of women to Nature*", p. 95). Amparándose en la abundancia durante el siglo XIX de imágenes pictóricas en las que la figura femenina aparece en medio de un paraje indómito, Gillian Rose concluye que

ese retrato de féminas pasivas, pero fértiles, que posan ante el escenario campestre, simbolizan el vientre siempre generoso, repleto almacén de semillas, de la madre tierra [p. 96]. Basta, pues, un segundo giro iconográfico para que las mujeres, sin la ayuda o el apoyo semántico del paisaje natural, acaben significando por sí solas la naturaleza, y se transformen en alegoría de las estaciones, del clima, de las horas diurnas, de las flores [p. 96], etcétera.

Las imágenes pictóricas de la mujer y de la naturaleza con frecuencia comparten los mismos rasgos de pasividad y estatismo. La tierra y la figura femenina se relacionan igualmente con la reproducción, la fertilidad y la sexualidad libre, más allá de las restricciones que impone la cultura. Ello nos lleva a concluir que tanto la mujer como la naturaleza son vulnerables a los deseos de los hombres [p. 96].

Y es precisamente el deseo masculino el que pinta a la mujer, o la escribe, rodeada de la naturaleza; es siempre el deseo masculino el que así la sueña, o la ensueña. Muchas veces se representa a la mujer dormida sobre la hierba, expuesta y sin defensas ante la mirada del espectador (artista) masculino; otras se la retrata bañándose en un río, o en un estanque, rodeada siempre de tupida vegetación. Pero la naturaleza, que con tanta frecuencia se condensa en estas dos imágenes prototipo tan caras al erotismo masculino, una vez más resulta ser traidora con la mujer, y (mujer, al cabo) sumisa, en cambio, con el hombre: los arbustos, lejos de proteger la desnudez femenina, sirven de escondrijo y de ventajosa atalaya al *voyeur*.

María Luisa Bombal, al diseñar con maestría el "baño en el parque", como lo llama Amado Alonso, está bebiendo, pues, de las caudalosas fuentes de la tradición masculina. La protagonista,

dice Arthur A. Natella, "encuentra en las sensaciones físicas del mundo circundante tanto táctiles como visuales, un subtítulo del verdadero amor humano". Hasta aquí estamos de acuerdo con el crítico, siempre y cuando el eufemístico "amor humano" se sustituya por un más realista "amor y deseo del hombre".

Seguidamente añade: "Pero en otro nivel, este deseo conlleva el deseo de la fusión cósmica con la naturaleza...". Aquí es donde ya, necesariamente, discrepamos: ese deseo de la fusión cósmica con la naturaleza es, con perdón del crítico, un deseo y una convicción masculinos, y nunca femeninos. Es al hombre a quien agrada comulgar con esa rueda de molino de la mujer en armónico abrazo con la naturaleza; es el hombre quien extrae particular placer de la *voyeurística* contemplación de unos amores que, por cierto, y si la mujer es realmente naturaleza, han de antojársele lésbicos.

El deseo femenino, en cambio, es mucho más complejo, y necesita no ya el ángulo decidido y en línea recta del *voyeur*, sino una perspectiva morbosamente oblicua. La protagonista extrae de su baño en el parque placeres distintos, que son diferentes también en el grado de su complejidad e inmediatez.

La primera fuente de placer la constituye la directa sensación física (desprovista de todo matiz trascendental) del resplandor de los árboles, de las aguas tibias, del tacto sedoso de las plantas acuáticas.

La segunda sensación placentera (y aquí, el placer y el deseo siguen un ritmo ascendente, en clara reproducción metafórica del acto sexual) se la procura la contemplación —placer hasta entonces vedado— de su propio cuerpo: "no me sabía tan blanca y tan hermosa. [...] Nunca me atreví a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua" (pp. 41-42).

La tercera sensación de placer, por fin, le viene de estar inmersa en la naturaleza, aunque en un sentido muy distinto del que le atribuye la crítica. La protagonista sabe (como lo sabemos todas las mujeres) que el entorno natural sirve de acicate al deseo masculino. Sabe, pues, que su cuerpo, acariciado por las aguas del estanque, necesariamente ha de parecerle hermoso al hombre. Por eso, porque se lo parece al hombre, ella, por primera vez, se piensa y siente bella. Para creer en su hermosura y convertirla en instrumento de placer, ha de imaginarse, pues, que un hombre la está

mirando. ¿Y qué mejor escenario para la fantasía sexual femenina que el convencionalísimo escenario de la naturaleza, construido por y para el hombre, y adaptado a sus necesidades tanto eróticas como estéticas? “La playa —dice Gómez de la Serna en *La Quinta de Palmyra*—, qué tan bonito estuche de mujer es.” La naturaleza, parafraseamos nosotros, qué tan bonito lecho de mujer es.

4. LA MIRADA Y EL DESEO: HACIA UNA POÉTICA DEL SENTIR FEMENINO

La protagonista bombaliana, cuyo único sueño y proyecto de vida es la total entrega al hombre amado, sólo puede recibir placer si lo da. Por ello mismo, el primer erotismo que ha de satisfacer es el de él, y por esa misma razón busca, para él, las imágenes más halagadoras. Entre el tradicional elenco —tan profusamente representado en la literatura— de halagüeñas estampas eróticas, destaca, como ya adelantamos, aquella que aúna mujer y naturaleza. No es de extrañar, pues, que los críticos (entre los que incluimos a Amado Alonso) se hayan sentido especialmente atraídos (intelectual, literaria y sensualmente) por el baño campestre de la protagonista en *La última niebla*. Tampoco produce especial asombro, dada la pétrea solidez con que el trinomio mujer/erotismo/naturaleza permanece adherido a la tradición cultural, que la crítica femenina (sobre todo la adscrita a un feminismo de signo esencialista) siga contribuyendo a la perpetuación del “mito”, de esa falacia tan popular sobre la presunta “unión femenino-telúrica”.

Una vez “inserta”, pues, la figura femenina en el marco “natural-artificial” (de naturaleza artificial se trata, porque el hombre la adapta sin piedad a sus propios fines erótico-estéticos), se inicia en *La última niebla* un complicado juego de miradas.⁵ Pero no son sólo miradas “reales”, sino miradas imaginarias que desean, miradas que infunden temor, miradas que producen placer, miradas, por fin, que uno imagina a la vez dañinas y gozosas; hay miradas que se recuerdan con ansia o con terror, hay también en la protagonista anhelos inconfesados de miradas ilícitas, de miradas que se saltan con valentía las barreras de la sociedad y de la moral:

⁵ La mirada en *La última niebla* ha sido estudiada igualmente en el ensayo de Joyce Tolliver y en el libro de Susana Munnich, ambos citados en la bibliografía.

La protagonista anhela fervientemente que la miren, que la encuentren bella y que la reconozcan. De su marido sólo conoce miradas frías, hostiles e irónicas. Por eso imagina un amante que la envuelve en miradas de intensa pasión [Munnich, p. 51].

(Paradójicamente, el amante que al fin llega y que la mira como ella quiere, resulta ser ciego.)

Ni tan sólo una mirada aparece representada ni imaginada (con, quizás, una sola excepción) en *La última niebla*: es la mirada directa, y no oblicua, del deseo femenino, la mirada que busca en el hombre no el espejo ni la confirmación de la propia belleza, sino la belleza del cuerpo masculino. Observa Gillian Rose que

muy pocas veces las mujeres retratadas ante un paisaje natural se atreven a mirarle directamente a los ojos al contemplador del cuadro. Su mirada, casi siempre, se pierde en la lejanía. Sin embargo, ellas se ofrecen, sin recato, al penetrante escrutinio del hombre. Quizás, el lienzo las represente contemplándose en un espejo, para que él las disfrute, de la misma manera en que ellas, aparentemente, se disfrutaban a sí mismas [p. 96].

La mujer que se mira al espejo con la esperanza de que un hombre la contemple mientras ella se contempla, la mujer que siente placer cuando ve cómo un hombre la mira, la mujer que imagina, gozosa, que un hombre la está mirando, la mujer (escritora) que hace disfrutar al hombre (lector) y, por tanto, disfruta ella misma, mostrándole a una mujer.

Pero ¿dónde está esa mujer que se excita pura y simplemente mirando a un hombre, sin necesidad de ese delirante juego de perspectivas cruzadas? Hay, en *La última niebla*, una sola escena en la que, a pesar de la femenina presencia de párpados caídos y de sonrisas turbadas, la mirada es hermosamente directa y sensual:

Me intimida su mirada escrutadora y bajo los ojos. Al levantarlos de nuevo, noto que me sigue mirando. Lleva la camisa entreabierta y de su pecho se desprende un olor a avellanas y a sudor de hombre limpio y fuerte. Le sonrío turbada [p. 44].

En la literatura, y no digamos en la literatura en los tiempos de María Luisa Bombal, esas mujeres de mirada directa casi no exis-

ten,⁶ aunque sí se expande por muchas páginas el deseo más o menos confesado de una sexualidad femenina libre y decidida, escapada felizmente de los laberintos *voyeurísticos*.

En cambio la mirada de Daniel, esposo de la protagonista, sí es así, decidida, acostumbrada siempre a avanzar en línea recta, y fija, desde la infancia, en el cuerpo de la mujer como imperioso reclamo sexual:

Hasta los ocho años, nos bañaron a un tiempo en la misma bañera. Luego, verano tras verano, ocultos de bruces en la maleza, Felipe y yo hemos acechado y visto zambullirse en el río, a todas las muchachas de la familia. No necesito ni siquiera desnudarte. De ti, conozco hasta la cicatriz de tu operación de apendicitis [p. 34].

Los detalles gráficos en las palabras de Daniel, la mención, aunque eufemística, suficientemente explícita, de la cicatriz de apendicitis y la evocación de las muchachas desnudas zambulléndose en el río contienen suficiente carga erótica. Ésta, no obstante, se diluye del todo cuando la protagonista relata una experiencia paralela:

A mi vez, miro este cuerpo de hombre que se mueve delante de mí. Este cuerpo grande y un poco torpe que yo también conozco de memoria, yo también lo he visto crecer y desarrollarse. Desde hace años, no me canso de repetir que si Daniel no procura mantenerse derecho, terminará por ser jorobado. Y como a menudo enredé en ellos dedos temblorosos de rabia, conozco la resistencia de sus cabellos rubios, ásperos y crespos [p. 34].

La protagonista idealiza irremediamente la experiencia erótica: del cuerpo del hombre que ella dice conocer, también, de memoria. De ese cuerpo que ella ve desarrollarse, que en su presencia se transforma y se hace adolescente y luego adulto, al lector sólo le es dado ver el áspero cabello rubio y unas espaldas cada vez más cargadas.

⁶ Traemos a colación un caso notable y poco conocido de desinhibición sexual femenina en la narrativa occidental: en *El obispo leproso*, novela del escritor español Gabriel Miró escrita allá por los años cuarenta, una mujer, escondida tras unos matorrales, espía a un mendigo que, despojado de sus andrajos, se lava en la fuente del pueblo.

Hemos de concluir que el anhelo de una sexualidad desinhibida (y no condicionada por los preceptos que presuntamente dicta el deseo masculino) apenas queda insinuado en *La última niebla*. La protagonista, sufriente y encarcelada, parece serlo más por razones "extrínsecas" a su propio código erótico y vinculadas con ciertas normas sociales y éticas. Por otra parte, es cierto también que son precisamente esas normas restrictivas y tan notablemente discriminatorias las que no permiten, en la mujer (mujer siempre de mirada implorante⁷), un desarrollo maduro de su sexualidad. En *La última niebla*, como en tantas otras novelas escritas por mujeres (y por hombres), el instinto erótico de la protagonista se agota inútilmente en poses narcisistas y gasta todas sus energías en vanas sublimaciones que, lejos de colmarla, la dejan aún más insatisfecha.

La mirada (el juego incesante de las miradas) y el deseo (la borrosa silueta del deseo femenino) se mantienen, en la novela bombaliana, dentro del más estricto convencionalismo. Ello, unido al uso igualmente convencional del binomio mujer/naturaleza, y a la fatal permanencia de la protagonista en un ámbito puramente "sintiente" o sentimental (gobernado por la cíclica recurrencia de las emociones), hacen de *La última niebla* una novela respetuosa todavía con los rígidos preceptos de una poética femenina camino ya de la extinción.

⁷ "Las miradas de amor han sido generosamente explotadas por los medios masivos. En las películas, a las profundas, enigmáticas y escrutadoras miradas de los galanes de cine han correspondido tiernas y entregadas miradas femeninas. Recuerdo haber leído en mi adolescencia numerosas novelas de amor y envidiado a heroínas que eran traspasadas por miradas de intensa pasión. Quizás no hay nada más revelador del modelo patriarcal que estas miradas varoniles apasionadas que las mujeres exigían o exigen aún de sus enamorados. Es una forma de decir: 'Yo no existo si tú no me miras, por eso, mírame, por favor'. Hay un aspecto triste e infantil en ese pedido, y lo asociamos a esos ruegos porfiados que los niños hacen a sus padres para que los miren y aprueben." (Munnich, p. 51).

Con la tea en la mano

BLANCA L. ANSOLEAGA H.
Universidad Iberoamericana

¡Yo no soy nadie! ¿Quién eres tú?
¿Tampoco eres nadie tú?
Ya somos dos. ¡Pero no lo digas!

EMILY DICKINSON

DONDE COMIENZAS TÚ

LEER LA POESÍA DE JULIA DE BURGOS es enfrentarnos con una problemática emitida desde su palabra de mujer. Poco a poco nos introduce en temas como la búsqueda de identidad, derivada tal vez de su vida lejos de su amado país natal, la lucha, la rebelión y sobre todo su vida amorosa, que nos conducirán hacia los puntos que interesan más en este trabajo, que son los pesares y alegrías.

De una *Antología poética*,¹ he elegido dos poemas, cuyo abordamiento interpretativo permitirá acceder a una comprensión de los dos temas que fungen como hilo conductor de este texto colectivo.

La antología comprende ochenta y un poemas y la tónica dominante es la nostalgia por su país, el dolor frente a sus experiencias amorosas, su liga intensa con la naturaleza y el problema de su pobreza y enfermedad. Los poemas elegidos son "A Julia de Burgos" y "Canción amarga".

El primero aparece como una presentación de la poeta, Julia de Burgos habla de sí misma, por lo que destaca lo autobiográfico. La razón por la que este poema resulta significativo es porque la

¹ Julia de Burgos, *Antología poética*, San Juan de Puerto Rico, Coqui, 1987.

autora se perfila a partir de su propia poesía, se define, se autoconfigura. Qué mejor presentación y definición podríamos tener o construir de la mujer, la poeta y la sufriente Julia de Burgos.

El segundo poema es "Canción amarga". En él destaca lo que es constante en las nueve canciones del poema: la melancolía. Dice:

Hace tiempo que mi alma,
en continuo sobresalto con la vida,
uno a uno deshojaba sus ensueños,
una a una renunciaba las caricias
de ese íntimo letargo

"Canción del recuerdo"

De mí huyeron horas de voluntad robusta,
y humilde de razones, mi sensación dejaron

"Canción desnuda"

Mi corazón ha oído
rumor de ola extraviada,
y se ha vuelto hacia el cosmos
en búsqueda silente...

"Canción para dormirte"

¿Por qué corren mis brazos
solos de ti, tu rastro de recuerdos
si tu vida ya flota por la mía
como alba atajada en mar sin puertos?

"Canción sublevada"

Ya no me parte el tiempo...
Duerme su noche triste
desde que tú te andaste en la luz de mis rimas

"Canción de tu presencia"

No es él el que me lleva...
Es mi vida que en su vida palpita.
Es la llamada tibia de mi alma
que se ha ido a cantar entre sus rimas.

"Canción de la verdad sencilla"

¡Una vela! ¡Una ola! ¡Un naufragio
en las blancas espaldas del mar!

No hay un barco que pueda alojarnos...
 ¡Remaremos el barco del mar!
 "Cantar marinero"

Hoy anda mi caricia
 derribada, tendida,
 sobre un inmenso azul de sueños con mañana.
 "Canción hacia adentro"

En "Canción amarga" la poeta canta al dolor, a la tragedia de la vida, de su vida, y dice: "Nada turba mi ser pero estoy triste", es como un corolario al final de los otros cantos.

I. AQUÍ ESTOY, DESENFRENADA ESTRELLA, DESATADA

Julia de Burgos nace un 17 de febrero de 1914 en "Barriada alta, campo adentro de Carolina, en un desvío del camino hacia Canóvanas, el barrio Santa Cruz".²

Ahí la situamos, primogénita de trece hermanos, todos producto del "hambre colectiva que imperó en Puerto Rico durante el primer tercio del siglo". De origen campesino y pobre: "aunque poseedora de un pedazo de tierra, pasaba grandes penurias económicas sosteniéndose a duras penas con los frutos que sembraban en la tala y algunos cereales".³

Era hija de Francisco Burgos y Paula García; él, alcohólico, imaginativo, con un gran amor a la lectura que hereda a su hija Julia. Ella, sensible y bondadosa, fuerza que apoya e inspira a la poeta. De su madre dice: "...la llevo clavada en mi corazón como una rosa viva".⁴

En 1931 inicia sus estudios universitarios. Recibe su certificado de maestra normalista el 24 de mayo de 1933.

Estos años para Puerto Rico son críticos en lo económico, en lo social y en lo político. Hay un gran sentimiento nacionalista. Es un maestro de Julia (Clemente Pereda) quien la inicia en la lucha por la independencia.

² Yvette Jiménez de Báez, *Julia de Burgos. Vida y poesía*, San Juan de Puerto Rico, Coqui, 1966.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

En su poesía aparece por una parte su constante amor por la naturaleza, por ese inmenso Río Grande de Loíza; y por otra, un nacionalismo provocado por la situación de su país.

En 1935 enferma su madre y ella cae víctima de una pulmonía doble.

Precisamente en esta época entra en contacto con el grupo de Luis Llorens Torres, quien la ayuda y la introduce al grupo de Luis Palés Matos y Evaristo Ribera Chevremont.

Conoce a algunos escritores que elogian su obra, como Raúl Roa y Juan Bosch y Manuel Navarro Luna, a quien conoce en Manzanillo. Este último, al leer su obra, la llama una de las más grandes poetisas de América. También conoce a Pablo Neruda, quien le promete prologar "El mar y tú".

Sus primeros versos de trinchera sociopolítica aparecen entre 1935 y 1937, cuando se inician movimientos revolucionarios del partido nacionalista presidido por don Pedro Albizu Campos ("La mujer ante el dolor de la patria", "Es nuestra hora", "Domingo de Ramos", "Responso en ocho partidas").

En 1934 se casa con Rubén Rodríguez Beauchamps y en 1937 se divorcian.

En 1938 aparece *Poema en veinte surcos*, en 1939 *Canción de la verdad sencilla*. Durante 1940 va a Nueva York y a Cuba. En esta última escribe "El mar y tú".

En 1939 conocerá a quien será el amor más grande de su vida y con quien nunca podrá consolidar una relación. No es revelado su nombre. Es entonces este innombrable, pequeño dios, quien deshace su vida en cierta forma.

En enero de 1941 la Universidad de Puerto Rico celebra el Congreso de Escritores Hispanoamericanos que se inaugura con dos poemas de Julia de Burgos: "El mar y tú" y "Poema de la cita eterna".

Después de haber estado en Santiago de Cuba, regresa a La Habana. Es premiada por dos de sus poemas: "Canto a Rusia" y "Las voces de los muertos" (fueron escritos para participar en un concurso pro democracia en La Habana).

Regresa a Nueva York (1942-1953) y ahí conoce a Armando Marín, se casan y van a vivir a Washington con intención de volver a Puerto Rico. La guerra no les permitirá regresar y van a lo que ella llama su segunda casa: Nueva York.

En 1945 se celebra el armisticio, pero para ella será demasiado tarde: su alcoholismo le provoca una cirrosis, a lo que se suma un papiloma de cuerdas vocales que tuvo que ser extirpado.

Los primeros meses de 1953 Julia está en el Goldwater Memorial Hospital cerca de Long Island. Al salir de ahí se aloja con unos familiares y un buen día desaparece. Después de semanas de búsqueda el informe oficial dice que "fue encontrada inconsciente en la calle 105 de la Quinta Avenida y al ser trasladada al hospital de Harlem falleció en seguida. El cadáver, desprovisto de toda identificación, fue conducido al depósito funerario de la ciudad..."⁵

Muere en julio de 1953. En la iglesia de San Anselmo, en el Bronx, se celebra una misa de réquiem por el sufragio de su alma. Sus restos llegan a Puerto Rico el 6 de septiembre de 1953.

Rosario Ferré afirma⁶ que hoy en Puerto Rico Julia de Burgos ocupa, junto con Luis Palés Matos, el puesto de primer poeta de la literatura nacional. Su obra ha tenido una gran influencia en escritores puertorriqueños contemporáneos. Dice Ferré:

Desde su juventud tuvo una vida apasionada y controversial, que se debió en parte a su belleza y a su talento, y a la envidia que suscitaba en muchos por haberse atrevido a dedicarse a la vocación de escritora, siendo mujer, pobre, hermosa y, para colmo, trigueña. La verticalidad con que asumió su compromiso político con la lucha por la independencia de su país contribuyó a que se la atacara abiertamente y a que a menudo se le cerraran las puertas al nivel profesional.⁷

Encontramos en Julia de Burgos por un lado a la mujer que lucha contra el racismo, que milita en el Partido Nacionalista, defensora de marginados; y por el otro a la mujer sumisa frente al hombre, la perdedora, la enferma. Ambas unidas por una sola: la poeta.

Esta escisión aparecerá en sus poemas y nos muestra una lucha de fuerzas dentro de ella, una batalla interna. Por eso, aunque por un lado se perfila feminista, dentro de los límites de su época, por otro se muestra como mujer que se pliega a las normas establecidas; se defiende y sobrevive escribiendo; es una voz que

⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶ Rosario Ferré, *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1980, p. 147.

⁷ *Ibidem*.

quiere ser pública y termina agobiada en lo privado. Nos dice: "esta vida partida en dos que estoy viviendo, entre la esencia y la forma".

II. LA QUE SE ALZA EN MIS VERSOS NO ES TU VOZ: ES MI VOZ...

Abordaré a continuación, y en primer lugar, el poema intitulado "A Julia de Burgos". Para ello reproduzco el texto completo, ya que será necesario irlo cotejando.

A Julia de Burgos⁸

Ya las gentes murmuran que yo soy tu enemiga
porque dicen que en verso doy al mundo tu yo

Mienten Julia de Burgos. Mienten Julia de Burgos.
La que se alza en mis versos no es tu voz: es mi voz
porque tú eres ropaje y la esencia soy yo;
y el más profundo abismo se tiende entre las dos.

Tú eres fría muñeca de mentira social,
y yo, viril destello de la humana verdad.

Tú, miel de cortesanas hipocresías; yo no;
que en todos mis poemas desnudo el corazón.

Tú eres como tu mundo, egoísta; yo no;
que todo me lo juego a ser lo que soy yo.
Tú eres sólo la grave señora señorona;
yo no; yo soy la vida, la fuerza, la mujer.

Tú eres de tu marido, de tu amo; yo no;
yo de nadie, o de todos, porque a todos, a todos
en mi limpio sentir y en mi pensar me doy.

Tú te rizas el pelo y te pintas; yo no;
a mí me riza el viento; a mí me pinta el sol.

⁸ Este poema se encuentra en *Poema en veinte surcos*, publicado en 1938. Es su primer libro.

Tú eres dama casera, resignada, sumisa,
 atada a los prejuicios de los hombres; yo no;
 que yo soy Rocinante corriendo desbocado
 olfateando horizontes de justicia de Dios.

Tú en ti misma no mandas; a ti todos te mandan;
 en ti mandan tu esposo, tus padres, tus parientes,
 el cura, la modista, el teatro, el casino,
 el auto, las alhajas, el banquete, el champán,
 el cielo y el infierno, y el qué dirán social.

En mí no, que en mí manda mi solo corazón,
 mi solo pensamiento; quien manda en mí soy yo.

Tú, flor de aristocracia; y yo, la flor del pueblo.
 Tú en ti lo tienes todo y a todos se lo debes,
 mientras que yo, mi nada a nadie se la debo.

Tú, clavada al estático dividiendo ancestral,
 y yo, un uno en la cifra del divisor social,
 somos el duelo a muerte que se acerca fatal.

Cuando las multitudes corran alborotadas
 dejando atrás cenizas de injusticias quemadas,
 y cuando con la tea de las siete virtudes,
 tras los siete pecados corran las multitudes,
 contra ti, y contra todo lo injusto y lo inhumano,
 yo iré en medio de ellas con la tea en la mano.

Coincido con Perla Schwartz, quien al referirse a este poema lo define como autobiográfico,⁹ ya que habla de la fragmentación interna que se da en la poeta y que no le permitirá sobrevivir. Se desenmascara en el poema: "porque dicen que en verso doy al mundo tu yo/que en todos mis poemas desnudo el corazón".

Hay un constante enfrentamiento entre el tú y el yo. El uso del yo, en el caso del poema, permite antes que nada que sea éste quien tome la palabra y hable a partir de una vivencia subjetiva, y preste su voz para crear un supuesto diálogo.

Es por supuesto un poema autobiográfico, una doble construc-

⁹ Perla Schwartz, *El quebranto del silencio. Mujeres poetas suicidas del siglo xx*, México, Diana, 1989, p. 64.

ción del yo, que como tal expone su vida, amor-desamor, debilidad, alegría y dolor... a la mirada del otro; es, como diría Goethe, "fragmentos de una enorme confesión". Nora Catelli define el espacio autobiográfico como

el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza.¹⁰

Aparece ya desde el título del poema una dedicatoria donde está implícito el desdoblamiento que alude a otra, que es ella misma, pero extraña, como si fueran dos.

La separación, la distancia entre ambas, en el poema se ve reforzada por medio de anáforas. Son once estrofas que comienzan apelando al tú a quien interpela:

Tú eres fría muñeca

 Tú, miel de cortesanas hipocresías

 Tú eres sólo la grave señora señorona

 Tú eres tu marido

 Tú te rizas el pelo y te pintas

 Tú eres dama casera, resignada, sumisa

 Tú en ti misma no mandas;
 a ti todos te mandan

 Tú flor de aristocracia [...]
 Tú en ti lo tienes todo

 Tú, clavada al estático dividendo ancestral

 contra ti [...]

En esta interpelación el yo se reafirma frente al tú, la otra como antítesis de éste. Si tú fría, yo humana, falsa tú, yo juego a ser lo

¹⁰ Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 11.

que soy; para finalmente gritar: "yo soy la vida, la fuerza, la mujer". El uso del yo, dice Biruté Ciplijauskaitė,¹¹ permite gran variedad de enfoques, desde transmitir lo que está ocurriendo, hasta crear una relación retrospectiva "que implica superposición temporal y acumulación intensificada del significado".

La primera estrofa afirma: "ya las gentes murmuran que soy tu enemiga". ¿Quiénes? Porque al referirse a las gentes, en realidad no se habla de nadie; cuando preguntamos ¿quién es la gente?, pueden ser todos o puede ser ninguno; es aquello anónimo, lo humano deshumanizado, diría Ortega y Gasset,¹² como la masa de quien se teme un juicio porque "murmura".

La gente no dice, sólo murmura, rumora, comenta. Y cada individuo dentro de la masa deja de serlo para ser aprobado por ella, se vuelve cero, nadie; por eso asume comportamientos comunes que se usan. Son todos y uno.

En el caso del poema, Julia de Burgos acusa a Julia de Burgos, desdoblada, escindida, formando parte de un movimiento lúdico de su *alter ego* en que juega a ser "señora señorona" y esclava, prisionera para finalmente afirmar contundente: "que yo soy tu enemiga".

Hay siempre dos fuerzas contrarias, enemigas, que luchan dentro; el yo se escinde y se hace doble: eros y tánatos, bios y logos, Apolo y Dionisio, yo y (no) yo. Hay dolor porque quien habla es un yo dividido.

Freud nos habla de la escisión del yo en el proceso de defensa, en el que se presenta un conflicto entre la exigencia del instinto y la prohibición.

"Pero todo esto ha de ser pagado de un modo u otro, y este éxito se logra a costa de un desgarrón del yo que nunca se cura, sino que profundiza con el paso del tiempo."¹³

Afirma Freud que uno de los temas que evoca un efecto siniestro es el tema del doble o del otro yo en todas sus variaciones. El desdoblamiento del yo, la partición del yo.¹⁴ El doble fue pri-

¹¹ Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 18-19.

¹² José Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, t. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

¹³ S. Freud, "Lo siniestro. Escisión del 'yo' en el proceso de defensa". trad. de Luis Ballesteros, en *Obras completas*, p. 3375.

¹⁴ *Ibidem*, p. 2493.

mitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo.¹⁵

Podría suceder que se tratara de un proceso de autoobservación en que el resto del yo se hiciera objeto de sí mismo.

Se incorporan también al doble "todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío".¹⁶

Podríamos afirmar que sea lo que sea el ser humano siempre apela a otro. Partiendo de esa "radical soledad" si el otro no aparece, morimos y por eso creamos ese doble de nosotros mismos, haciéndonos la otra parte de la completud buscada. Es ilusión, pero esa apariencia nos sostiene, la creemos. En este sentido cabría preguntarse ¿es alguien capaz de soportarse aislado?

A este respecto Silvia Plath, citada por Perla Schwartz, asegura que: "El problema de la doble personalidad ha sido una preocupación central para los hombres desde los tiempos primitivos al presente. En esencia, la aparición del doble es un aspecto del deseo eterno del hombre para resolver el enigma de su propia identidad".¹⁷

Otro registro que aparece en el poema en esta misma línea del doble, es el de la escisión entre femenino y masculino:

Tú eres fría *muñeca* de mentira social
y yo, *viril* destello de la humana verdad.

Lo femenino es pura apariencia, mentira, máscara, mientras que lo masculino es verdad humana. Es decir, a la apariencia humana que es la muñeca se contraponen la verdad. Parece que Julia de Burgos opta en ese desdoblamiento interno por el hombre, por su padre, como aquel que detenta la verdad, la confiabilidad y que se presenta sin máscaras ni maquillaje. A este respecto Anne Juranville afirma que:

¹⁵ *Ibidem*, p. 2494.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 83.

el uso de maquillaje, de entrada profano en la mujer, se inscribe en el repertorio común de las herramientas destinadas al trabajo de las apariencias. Ya sea que pretenda disimular la fealdad o, al contrario, enmascarar el carácter natural de la belleza, el maquillaje ha sido casi universalmente objeto de reprobación por parte de los hombres.¹⁸

En esa misma escisión la parte femenina es "miel de cortesanas hipocresías", mientras que la masculina es la que configura sus poemas en los que se presenta desnudando el corazón.

Continúa la misma dicotomía entre verdad, mentira, apariencia, realidad. Ella, la femenina, es "egoísta" como su mundo; ella-él se lo juega todo a ser "lo que soy yo". Ella es la grave "señora señorona", ella-él, la vida, la fuerza ¡la mujer! Resulta, entonces, que la mujer es la conjunción del "viril destello de la humana verdad" y "la vida, la fuerza".

La muñeca "mentira social" artificiosa, maquillada, que se riza el pelo y se pinta, "dama casera, resignada, sumisa/atada a los prejuicios del hombre", ésa no es una mujer íntegra. Ésta es "Rocinante corriendo desbocado/olfateando horizontes de justicia de Dios". La muñeca no manda en sí misma, todos la mandan: el esposo, los padres, los parientes, el cura, la modista, el teatro, el casino, el auto, las alhajas, el banquete, el champán, el cielo y el infierno y el qué dirán social; mientras que a la mujer sólo la manda su corazón, su pensamiento, ella misma. Todo lo que tiene no se lo debe a nadie, es "flor del pueblo". La muñeca es "flor de aristocracia" y todo lo que tiene se lo debe a todos, "clavada al estático dividiendo ancestral". La mujer es "uno" en la cifra del divisor social, de ahí que se dé un duelo a muerte entre ambas "que se acerca fatal".

Los pesares provienen, pues, del lado femenino que desprecia el yo lírico, en tanto que las alegrías emanan de su vis masculina que se autogenera, paradójicamente, en el logro de su ser mujer.

Por otro lado la poeta dice que mienten, refiriéndose al ambiente social, a la gente, "porque tú eres ropaje y la esencia soy yo". Aquí desempeña un papel importante la apariencia, la máscara a través de la cual se pretende ocultar, evadir la propia personalidad.

"Quien lleva puesta una máscara no desea mostrar su verdadero rostro. Con ello se pone de manifiesto la tragedia bien frecuente del

¹⁸ Anne Juranville, *La mujer y la melancolía*, Argentina, Nueva Visión, 1993, p. 192.

enmascarado de tener que ser más de lo que es o de ser lo que no es."¹⁹

El mundo de las máscaras es algo específicamente humano, en la máscara se contraponen el hombre como objeto y como sujeto "Detrás de la máscara se encuentra a menudo el estallido anima del hombre atado al derecho y a la moral."²⁰

La palabra latina para indicar la máscara —y también al que se esconde detrás de la misma— es *persona*, ambas relacionada lingüísticamente.

La máscara es careta, disfraz; mascarar es tiznar, ocultar; la mascarada es un festejo en que toma parte gente disfrazada.

A veces, ennegrecerse el rostro o blanquearlo con harina sirve de máscaras. Como el maquillaje mismo, la mascarada permite construir una identidad donde ser es aparecer.

Psicológicamente, quien se enmascara abandona su yo, ocultándose en la máscara. Esto permite ocultar la verdad y permitirse como anónimo algún desenfreno (como en el carnaval). Pero también a través de ella se intenta superar el miedo o percibir el deseo del otro, deberá así renunciar a lo que es para parecer lo que no es. Aparece entonces de nuevo el problema del doble.

La máscara, como dice Vattimo, puede referirse también a otros conceptos como los de ficción, ilusión, fábula. Todo aquello que en este poema se señala: "el cura, la modista, el teatro, el casino, el auto, las alhajas, el banquete, el champán el cielo y el infierno, y el qué dirán social". Funcionan como ficción, ilusión, fábula. Persona y máscara son equivalentes, implican la exhibición de un nuevo rostro.²¹

El concepto de máscara es como una metáfora en la que se cumple el deseo de ser otro; que no se es porque está ausente, oculto.

En literatura, la máscara-metáfora permite objetivizar el deseo de evadir la propia personalidad. En el caso del poeta, y la persona ambos se distinguen, pero es la segunda la que permanece. Es el problema de la relación entre el ser y la apariencia.

A través de la máscara la voz resuena extraña, es otra que asume

¹⁹ Manfred Lurker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, España: Herder, 1992, p. 230.

²⁰ *Ibidem*, p. 221.

²¹ Persona viene del griego *prosopon*; *personare* significa sonar a través de una abertura (boca) de donde sale la voz.

la apariencia de quien representa. En el poema que aquí se aborda, la voz canta, la poesía es un canto desdoblado. Julia de Burgos toma distancia y se habla a sí misma, y así distingue y canta: "Tú te rizas el pelo y te pintas, yo no;/ a mí me riza el viento; a mí me pinta el sol".

Esta alteridad es dolorosa, porque hay lucha, y contraste, y ninguna puede renunciar a la otra: "somos el duelo a muerte que se acerca fatal". Es una lucha a muerte entre ambas por el reconocimiento, pues el ser humano, como diría Hegel, necesita a otro que lo reconozca para que pueda saber de sí, pero en este reconocimiento puede ser amo o esclavo. Ambas, yo y tú, en el caso del poema, se necesitan, la que prefiere la vida, se somete; la que opta por el prestigio, se arriesga y manda. Sabemos el resultado: el final de la lucha es trágico, y aunque la poeta muere, vive su canto.

Parte de esta lucha proviene del formalismo social, del malestar que provoca la cultura al reprimir ciertas fuerzas en aras de una "educación y docilidad" que permitan hacer menos difícil la convivencia de unos con otros.

La poeta afirma contundente y se dice: "Tú, flor de aristocracia; y yo, la flor del pueblo". Flores ambas, diferentes, la una aristócrata, la otra popular. La una cultivada, invernada, la otra campirana, expuesta al temporal.

Cuando el yo poético dice: "Tú, clavada al estático dividiendo ancestral, /y yo, un uno en la cifra del divisor social", habla, por un lado, de quien está anclada a la tradición, a la costumbre, a la norma; y, por otro, a alguien indeterminado, un número más. Una perteneciente a la élite, aristócrata; la otra común, popular.

La última estrofa es una advertencia, una premonición, un anuncio:

Cuando las multitudes corran alborotadas
dejando atrás cenizas de injusticias quemadas,
y cuando con la tea de las siete virtudes,
tras los siete pecados, corran las multitudes,
contra ti, y contra todo lo injusto y lo inhumano,
yo iré en medio de ellas con la tea en la mano.

Habla del momento en que la otra será perseguida por las multitudes, por el pueblo enojado, enardecido, re-sentido por

todas las injusticias padecidas. Cabría hablar de una rebelión de las masas.

Quienes se rebelan portan la tea de las siete virtudes que persiguen los siete pecados capitales:

La humildad a la soberbia; la largueza a la avaricia; la castidad a la lujuria; la paciencia a la ira; la templanza a la gula; la caridad a la envidia; la diligencia a la pereza.

El poema habla de pecados que son mancha, falta. El pecado capital (de *caput*-cabeza) será la fuente y cabeza de los demás pecados.

¿Por qué son siete los pecados y siete las virtudes que los combaten? Para los antiguos judíos, el siete significaba todas las veces, abarcaba todo;²² de ahí el perdonar setenta veces siete. El hablar de siete pecados, y sobre todo capitales, es hablar de *todos* los pecados; lo mismo sucede en el caso de las virtudes.²³

En el orden cósmico está contenido el siete, ya sea que se hable de los planetas, de los siete días de la semana, de las esferas celestes, o de los colores del arco iris. San Agustín veía en el siete la totalidad del universo, la perfección.²⁴

Lo interesante en este caso es que los números pueden tener un significado sacro y uno profano.

En relación con el poema en cuestión, Julia de Burgos plantea la

²² H. Haag et al., *Diccionario de la Biblia*, Herder, p. 1858, s.v.

Las cuatro fases de la Luna duran siete días cada una. De aquí se asocia la idea de siete con la de periodo lleno o completo, se relaciona con la idea de un periodo acabado y perfecto.

²³ El siete jugó un papel especial: por una parte, era el número de los planetas; por otra el ciclo hebdomadal que en la división de la semana se relacionaba con las cuatro fases efectivas de la Luna. La antigua torre escalonada de Babilonia (*zikkurat*) tenía siete pisos; las representaciones del árbol sagrado permiten reconocer siete ramas, y el mito sabe de las siete puertas del mundo inferior y de los siete días que duró el gran diluvio.

Como número límite el siete puede traer felicidad o desgracia. La palabra acadia *sebetu*, es decir, los siete, designa a un grupo de demonios tanto buenos como malos. Los siete que acarrear la desgracia "son espantosos y quien los ve queda amedrentado; su aliento es muerte". Manfred Lurker, *op. cit.*, p. 145.

²⁴ El siete es un número ambivalente, ya que denota redención o perdón por medio de los siete sacramentos, pero también habla de los siete pecados capitales. Dentro del cristianismo hay representaciones como los siete dolores de María o los siete puñales que atraviesan su corazón; lo mismo, Cristo es el buen pastor, el séptimo rodeado de seis corderos. Esto se encuentra representado en el mausoleo de Gala Placidia.

lucha de dos fuerza antagónicas, siete contra siete, virtudes y pecados. Luchamos con nuestros demonios, o contra ellos.

En la poesía de Julia de Burgos se patentiza y manifiesta en forma clara y profunda esta lucha que le causa dolor y sufrimiento, pero éste es mitigado, si no superado, por su canto.

Julia de Burgos vive intensamente cada momento de su vida, lo cual sabemos a través de su escritura. Grandes pesares contrastan con momentos de felicidad intensa.

Su poesía brota de su experiencia de vida, y aquello que es inefable ha de volverse metáfora, verso, poema.

Sin lugar a dudas destaca un voluntarismo en su pensamiento: "Y todo lo voluntario debe ser sano, fecundo, creador", dice la poeta, coincidiendo así con Nietzsche, quien relaciona la vida con la voluntad; vida es, para éste, voluntad de dominio que se manifiesta a través de la creación, del instinto de conservación, de la gran salud, de la lucha, del sufrimiento y del dolor superados. Julia de Burgos afirma: "Yo soy la vida, la fuerza, la mujer". Y dirá: "como el gran Zarathustra yo me reí al nacer...".

¿Qué dice finalmente el poema? Se escucha una voz que se alza y acusa a otra. Cada acusación va estableciendo una distinción, una diferencia entre ambas: la que habla y la que escucha. El dolor cobra fuerza hasta llegar a la lucha a muerte que se manifiesta en la última estrofa, estrofa de advertencia, apocalíptica, premonitoria: "y cuando con la tea de las siete virtudes, / tras los siete pecados corran las multitudes / [la mujer irá contra la muñeca y] contra todo lo injusto y lo inhumano, / yo iré en medio de ellas *con la tea en la mano*."

III. ALGO LENTO DE SOMBRA ME GOLPEA

Murió mi sola estrella —mi laúd constelado ostenta el negro Sol de la Melancolía.

GERARDO DE NERVAL

Igual que en la interpretación del poema anterior, transcribo ahora el segundo poema, objeto de análisis de este ensayo:

Canción amarga

Nada turba mi ser, pero estoy triste.
Algo lento de sombra me golpea,
aunque casi detrás de esta agonía,
he tenido en mi mano las estrellas.

Debe ser la caricia de lo inútil,
la tristeza sin fin de ser poeta,
de cantar y cantar, sin que se rompa
la tragedia sin par de la existencia.

Ser y no querer ser... es la divisa,
la batalla que agota toda espera,
encontrarse, ya el alma moribunda,
que en el mísero cuerpo quedan fuerzas.

¡Perdóname, oh, amor, si no te nombro!
Fuera de tu canción soy ala seca.
La muerte y yo dormimos juntamente...
Cantarte a ti, tan sólo, me despierta.

Se trata de un canto triste, nostálgico, melancólico, donde el yo lírico surge con mucho dolor y pesar a cuestras. Julia de Burgos en su poema alude a uno de sus pesares más grandes: Puerto Rico. La situación de su país y la vida lejos de él provocan en ella un sufrir constante.

El poema está compuesto en verso libre, con rima asonante y sobre todo femenina, ya que es una "canción amarga" y domina el género femenino en las sílabas finales.

Lo amargo obedece en primera instancia a un sabor desagradable, pero también a algo que causa aflicción o pesar, que es doloroso; se habla de un trago amargo, de un momento amargo, de la amargura de la vida. ¿Qué será entonces una canción amarga? La melancolía, que, como dijimos, está muy ligada a todo esto.²⁵

La melancolía está representada por la imagen de un sol negro, el cual tendrá relación con el destino singular de la genialidad creadora.

Freud caracteriza la melancolía como un estado profundamente doloroso, al que se suma un desinterés hacia el mundo exterior y

²⁵ La melancolía era para los antiguos uno de los cuatro humores producidos por el cuerpo, en este caso la bilis negra. Éstos tenían cada uno sus características específicas de humedad y de calor; la combinación de éstos y el predominio de unos sobre otros era lo que determinaba el temperamento de cada individuo.

una pérdida de amor propio. En el melancólico hay un desdoblamiento, una parte del yo se sitúa frente a la otra, objetivándola, haciendo crítica de ella. Hay que añadir que esto tiene relación con el poema "A Julia de Burgos" arriba analizado.

La melancolía se manifiesta en el sentimiento que produce el deseo de poseer lo absoluto y la imposibilidad de lograrlo. Este vacío por momentos es colmado en la creación artística, y ya "sin falta y sin deseo, el melancólico pasa de la exultación de estar ilusoriamente colmado a la desesperación más irremediable de haberlo perdido todo".²⁶ De ahí que el yo lírico advierta en el poema: "aunque casi detrás de esta agonía, / he tenido en mi mano las estrellas".

La creación artística que aquí radica en el "cantar y cantar" sobre "la tragedia sin par de la existencia" constituye un canto nostálgico que alude a algo que falta y es simbolizado y sustituido en el poema. Cantar y cantar es repetir, reiterar sobre lo mismo. Esta compulsión a la repetición, esta relación con lo que falta, con el vacío, es pulsión de muerte.

El primer verso del poema, "Nada turba mi ser, pero estoy triste", nos lleva a aquel otro, "Nada te turbe, nada te espante", que finalmente habla de lo mismo.

Lo que propone la santa en el segundo es una firmeza frente a la vida a través del camino divino, "camino de perfección" mediante las tres vías: purgativa, iluminativa y unitiva.

El "nada turba mi ser..." de Julia de Burgos, y el "nada te turbe..." de Teresa de Ávila, sugieren aquella actitud sabia que proponían los estoicos: la imperturbabilidad, la quietud de espíritu frente a lo que no se puede cambiar.

El espíritu no es afectado por nada, "pero estoy triste", dice el yo lírico, "algo lento de sombra me golpea", continúa. Y dice Zaratustra: "...ya pesa sobre mí algo parecido a una sombra". Hay una contradicción a partir de la afirmación "nada", porque sí hay algo que de alguna manera entristece y afecta.

La sombra no es, y sí es; es apariencia, y eso es lo que lentamente golpea porque hay luz que se ha desvanecido, y sólo ha quedado penumbra, pero penumbra que pisa los talones, que nunca se despega. Es como la angustia que surge frente a la nada, frente a

²⁶ Anne Juranville, *op. cit.*, p. 41.

lo que no es aún pero ahí está, frente al vacío, frente a la muerte. Aunque casi quiere decir aún no, "detrás de esta agonía/ he tenido en mi mano las estrellas" es una metáfora que alude al hecho de haber vislumbrado la belleza, lo absoluto, la luz, el amor, haber sido tocada, iluminada alguna vez.

La agonía es la vida, un ir muriendo poco a poco.

"Debe ser la caricia de lo inútil." Cuando la belleza o el arte rozan nuestro paso, el ser se llena de luz y eso es precisamente lo que nos turba, nos deslumbra y enceguece.

Si el artista creador está herido por su visión, ciego como nos lo cuenta Platón del filósofo al salir de la caverna, no es a causa del brillo sobrehumano de una idea *ya allí* que debe encontrarse y reproducirse es porque él mismo se descuartiza para hacer advenir lo nuevo imprevisible de antemano dado que existe únicamente en el acto de la desgarradura que engendra.²⁷

Y continúa diciendo: "...la tristeza sin fin de ser poeta...". El ser poeta conlleva mucho más que la sensibilidad de la que brotan los poemas, es una *vocatio* que sume a quien lo es en la más honda tristeza. Porque la poesía, aparentemente inútil desde un punto de vista pragmático, es en realidad lo único que tiene el poeta para hacer frente a la dureza de la vida, pues es la poesía la que mitiga y adormece el dolor y permite una especie de sobrevivencia.

...de cantar y cantar, sin que se rompa
la tragedia sin par de la existencia.

Sabemos que aunque se cante la vida sigue siendo trágica, o tal vez se canta precisamente porque lo es.

Nietzsche afirma que cuando Zaratustra termina su discurso cuando ha dicho su palabra, es entonces cuando debe cantar y poetizar. Y en su canto hay poesía; entra al reino de la metáfora y afirma: "Yo hablo, en efecto, en parábolas, e, igual que los poetas cojeo y balbuceo".²⁸

Zaratustra cura su alma con nuevas canciones. La canción es poesía nunca escrita, aliada a la música, la música misma.

²⁷ *Ibidem*, p. 78.

²⁸ Jorge von Ziegler, *La canción de la noche. Nietzsche/Mahler*, México, Aurora, 1994 p. 95.

La poeta, al igual que Zaratustra, no llora por su dolor, pero lo canta. "El canto es pues contrapunto del lamento; éste es queja y acusación contra la vida, aquél, preámbulo del deseo."²⁹

Pero Zaratustra también ríe, por eso la poeta entona su canto y dice:

Yo nací con la boca toda llena de risas,
como el gran Zaratustra yo me reí al nacer.³⁰

Continúa la poeta y dice: "Ser y no querer ser... es la divisa"; no hay más opción, frente al ser, que la voluntad de serlo. "La batalla que agota toda espera" —grita—, la batalla-vida, en este caso ya desesperación en la que ya no cabe esperanza.

...encontrarse, ya el alma moribunda,
que en el mísero cuerpo quedan fuerzas.

Cabe hablar de aquella enfermedad mortal, descrita por Kierkegaard y que sume al hombre en la desesperación, precisamente por ya no esperar nada y no poder morir.

Quien padece la enfermedad mortal es un desesperado porque quiere morir y no puede, porque en "el mísero cuerpo quedan fuerzas". Sería el "muero porque no muero", nuevamente de santa Teresa.

Pero el desesperado es quien opta por no querer ser, es aquel cuya voluntad decae y dice no a la vida. El canto del poema es melancólico y por tanto salvador; el melancólico no se conforma y canta, y mientras canta se mantiene en la existencia, es como un conjuro para mantenerse vivo frente a la muerte.

Este poema, como el anterior, apunta nuevamente a esa escisión interna. Construido con base en antítesis y disyunciones, genera un discurso paradójico y contradictorio. A algo afirmativo le sigue algo negativo o lo contrario. Sin embargo, no se trata de una división acorde con la lógica tradicional falso-verdadero. Se inserta más bien en la posibilidad de la conjunción de los aparentemente contrarios. Se afirma y a continuación se afirma lo contrario: "Nada turba mi ser, pero estoy triste", "aunque casi detrás de esta agoría, / he tenido en mi mano las estrellas".

²⁹ *Ibidem*, p. 96.

³⁰ Parece que formaba parte de *Poemas exactos a mí misma* (1937).

El ser poeta, ese "cantar y cantar" que proporciona alguna alegría, no impide "la tragedia sin par de la existencia".

En la existencia la vida y la muerte así mismo se concilian: "encontrarse ya el alma moribunda/que en el mísero cuerpo quedan fuerzas". "La muerte y yo dormimos juntamente.../cantarte a ti tan sólo me despierta."

La intertextualidad por otra parte con textos literarios se evidencia: Santa Teresa, *Hamlet*, Nietzsche, El Quijote.

Teje el yo lírico su canto recreando y continuando imágenes configuradas por poetas anteriores. A partir de ellas construye su decir poético amasado de paradojas y contradicciones que se conjuntan para abolir los límites.

El canto de Julia de Burgos es, pues, de dolor, melancolía, escisión, incertidumbre, pesar, mas no por ello quedan excluidas, como vimos, las alegrías. Alegrías que se traducen en el gozo del canto poético, del estar viva, del amor a la patria, al amado y a su familia.

La pasión por la espera o la escritura de Clarice Lispector

GLORIA PRADO

Universidad Iberoamericana

Lo que llamo muerte me atrae tanto que sólo puedo llamar valeroso al modo como, por solidaridad con los otros, yo me agarro a lo que llamo vida. Sería profundamente amoral no *esperar* como los otros, por la hora, sería una habilidad extrema la mía de avanzar en el tiempo, e imperdonable ser más hábil que los otros. Por eso, a pesar de la intensa curiosidad, *espero*.

Clarice Lispector: Diccionario íntimo

El trabajo, para mí, está hecho de *esperas*. El trabajo mayor es *esperar*. Una persona acaba por aprender a vivir de sus *esperas*.

Clarice Lispector: Diccionario íntimo

I. TESTIMONIOS. DE LA PASIÓN POR LA ESPERA Y LA ESCRITURA

CLARICE LISPECTOR "es una mujer solitaria que teme al fuego. Hace algunos años sufrió un terrible accidente; se quedó dormida con un cigarro encendido. Las sábanas se incendiaron. El fuego le dejó marcas en el cuerpo y una mano mutilada. No quiere recordar aquello. El fuego le da pavor", afirma Eric Nepomuceno.¹ "Cuando se siente muy deprimida, escoge su ropa

¹ Eric Nepomuceno, "El trabajo está hecho de esperas", entrevista con Clarice Lispector, *Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM),

con cuidado y se viste especialmente bien. [...] Es una mujer extraña. Tiene un aire misterioso, pero dice ser una persona sencilla. [...] Su rostro extraño, anguloso, como tallado, fue retratado por muchos pintores importantes de Brasil y del extranjero" (Di Chirico entre ellos). Continúa Nepomuceno: "Tiene pavor al fuego y a la idea de no volver a escribir. [...] Esta mujer cautelosa, desconfiada, es autora de más de catorce libros publicados. Algunos de ellos son considerados piezas fundamentales de la literatura contemporánea en lengua portuguesa. No hay ninguno de sus libros que no haya sido llamado, por lo menos, excelente", concluye el mismo entrevistador.²

En *Clarice Lispector: Diccionario íntimo*,³ aparecen las siguientes definiciones:

CLARICE. Soy lo que se llama una persona impulsiva. ¿Cómo describir? Creo que así: me viene una idea o un sentimiento y yo en vez de reflexionar sobre lo que me vino, actúo casi de inmediato [D.M., p. 286].

Soy desorientada en la vida, en el arte, en el tiempo y en el espacio. ¡Qué cosa, por Dios! [N. E., p. 40].

Si yo tuviera que darle un título a mi vida sería: en busca de la cosa misma [N. E., p. 80].

Y en lo que constituiría su propia ficha para el *Diccionario íntimo* declara:

LISPECTOR, CLARICE. También yo estoy aceptando mi nombre, en esa onda de alegría calma, yo que encontraba mi nombre extraño y tartamudeaba al pronunciarlo [D. M., p. 292].

Y la historia es la siguiente. Nací en Ucrania, tierra de mis padres. Nací en una aldea llamada Tchetchelnik, que no aparece en el mapa de tan pequeña e insignificante. Soy brasileña nacionalizada, cuando por cuestión

núm. 2, octubre de 1980, pp. 17-19 (la entrevista fue realizada en 1976, unos meses antes de la muerte de Lispector).

² Se incluye al final de este ensayo una noticia bibliográfica con todas las obras de Clarice Lispector.

³ Consuelo Miranda Albónico, *Clarice Lispector: Diccionario íntimo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993, p. 23. (Las iniciales D. M. corresponden a la obra de C. L. *A Descoberta do Mundo*, 2a. ed., Río de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984, y las iniciales N. E. corresponden, a su vez, a *Para Não Esquecer*, 3a. ed., São Paulo, Editora Atica, 1984.

de meses, podría ser brasileña neta. Hice de la lengua portuguesa mi vida interior, mi pensamiento más íntimo, la usé para palabras de amor. Comencé a escribir pequeños cuentos que me alfabetizaron, y los escribí en portugués, es claro.

Me crié en Recife, y creo que vivir en el Noreste o Norte de Brasil es vivir más intensamente y de cerca la verdadera vida brasileña de allá. En el interior no se recibe influencia de costumbres de otros países. Mis supersticiones fueron aprendidas en Pernambuco, las comidas que más me gustan son pernambucanas. Y a través de las empleadas, aprendí la riqueza del folklore de allá.

Solamente en la pubertad vine para Río con mi familia: era la ciudad grande y cosmopolita que, en el interinato, en breve se volvía para mí brasileña-carioca [D. M., p. 498].

De esta manera se presenta la mujer. Ahora veremos qué dice de sí la escritora.

Escritora. Todavía no me acostumbro a que me llamen escritora. Porque, fuera de las horas en que escribo, no sé absolutamente escribir. ¿Será que escribir no es entonces un oficio? ¿No es aprendizaje, entonces? ¿Qué es? Sólo me consideraré escritora el día en que yo diga: sé cómo se escribe [D. M. p., 229].

Escribir. Yo dije una vez que escribir es una maldición. No recuerdo por qué exactamente lo dije, y con sinceridad hoy repito: es una maldición, mas una maldición que salva [D. M., p. 191].

“Yo me refugié en escribir. Pienso que lo conseguí debido a una vocación fuerte y a una falta de miedo a ser considerada “diferente” en el ambiente en que vivía [O. B., p. 73].

Clarice Lispector, pues, escritora brasileña nacida probablemente en el año de 1925, muere en 1977. Su obra literaria está conformada por narraciones (novelas y cuentos) y artículos periodísticos que versan sobre crítica literaria, propuestas de su poética y oficio y reflexiones —que bien pueden considerarse filosóficas— acerca de la vida política, social y económica de su país, de su relación con los otros y consigo misma, acendradas

en sus experiencias de vida cotidiana. Artículos que fueron publicados semanalmente en el *Jornal Do Brasil*, durante los años de 1967 a 1973, y recopilados más tarde en dos volúmenes: *A descoberta do mundo* y *Para não esquecer* (antes citados). También se dedicó a la traducción.

Rosario Castellanos, en *Mujer que sabe latín...*,⁴ dedica un ensayo a la obra de Clarice Lispector donde hace ver que el desconocimiento de ésta en el resto de América Latina está relacionado con el hecho de que no existen traducciones, y que hay pocos "vínculos culturales" con la producción literaria brasileña. Mas "he aquí, de pronto, que tenemos en nuestras manos un libro dentro del cual tiende a borrarse cualquier frontera genérica: *La pasión según G. H.*"⁵ Con asombro y reconocimiento, Rosario Castellanos afirma que hay una gran afinidad entre la obra de la brasileña y la de Virginia Woolf, se trata de perspectivas comunes e instrumentos de trabajo semejantes. Para ilustrar lo anterior, refiriéndose en concreto a la novela que analiza, explica cómo, en el planteamiento de los hilos conductores de la acción, el *leitmotiv*, al igual que en otros de los textos narrativos de Clarice, está construido a partir de un aprendizaje, de un proceso interno en el que la protagonista se sumerge y del que sale triunfante.

Así, "G. H. carece de problemas económicos y sentimentales, y que si quisiera (y va a querer) reconocería que se encuentra en el ámbito de una aterradora libertad". Ámbito en el que "si permanecemos con la mirada fija, se producen las revelaciones. No en el nivel de la inteligencia ('sabía que estaba destinada a pensar poco, raciocinar me encerraba dentro de mi piel') sino en otro abismático, al que casi nunca descienden las palabras".⁶

Por ello, G. H., citada por Rosario, tiene que afirmar: "'Voy a creer lo que me sucedió. Sólo porque vivir no es narrable. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida. Y sin mentir. Crear sí, mentir no. Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de tener la realidad. Entender es una creación, mi único modo"' . Y entender es simultáneamente formular. Porque "'sin dar una forma nada existe en mí"' , afirma G. H. "Hay, pues, que poner un límite al caos,

⁴ Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE) (Lecturas mexicanas), 1984, pp. 127-132.

⁵ Clarice Lispector.

⁶ *Mujer que sabe latín...*, op. cit., p. 129.

construir la sustancia amorfa, vaciar en el molde de la anécdota lo evanescente de una visión", concluye, parafraseando y citando, Castellanos a G. H. (pp. 129-130).

Creación artística, literaria, autoformulación, proceso de aprendizaje y epifanía constituyen, pues, los baremos de esta novela entramados en la anécdota e inseparables, puesto que la anécdota misma es la historia de la revelación y de la creación del personaje y del discurso, y no sólo de ésta, sino de toda la obra de Lispector.

Pero precisamente por esas características de su escritura, se ha visto a Lispector como una escritora apolítica, no comprometida ni social ni genéricamente, al margen de las preocupaciones comunitarias, reflexiva, individualista, que aboga por la diferencia y se aísla en su torre de marfil estetizante.

A este respecto, Jean Franco, en su artículo intitulado "Invadir el espacio público; transformar el espacio privado",⁷ comenta que:

El escándalo provocado por la literatura de Lispector se debe [...] a la ineludible y a menudo contundentemente desmesurada intrusión de la diferencia de clase y de la subordinación del género en su obra, que sirven para resaltar la fealdad del andamiaje sobre el que se ha erigido el templo de la belleza [...] mujeres que han aceptado sin resistencia el "contrato sexual", se encuentran repentinamente expuestas en su fragilidad a causa de alguna simple ruptura del orden cotidiano: el chofer no se ha presentado o la sirvienta se ha ido... [...] [Pero] Lispector pone al descubierto [...] de manera implacable, todos los discursos éticos, políticos y estéticos que impiden el diálogo entre estos dos miembros marginados de la sociedad. ¿Es necesario el pordiosero herido para la existencia de lo bello, para el consumo conspicuo, para la estética? La escritura de Lispector está siempre en el filo de esta perturbadora posibilidad [p. 281].

De esta manera, como se aprecia, Jean Franco entra en el juego y defiende la escritura de Lispector afirmando que, además de su innegable preocupación estetizante, en su obra se observa un registro de denuncia y compromiso social. Tal pareciera, entonces, que dentro del contexto de la literatura latinoamericana, la escrita

⁷ Jean Franco, "Invadir el espacio público; transformar el espacio privado", *Debate feminista*, México, Ediciones Copilco, año 4, vol. 8, septiembre de 1993, pp. 267-287.

por mujeres, para tener valor y reconocimiento, ha de distinguirse por ser específicamente política y de denuncia social. Y para reafirmar la apología de la creación lispectoriana en este sentido, Franco concluye que:

la epifanía se consigue con plena conciencia del corazón salvaje que alienta lo estético. El salvajismo está representado por quienes ocupan el centro, gracias a la marginalización del otro. Si bien la otredad es un atributo de la literatura modernista, es Lispector quien con todo y epifanía permite que la crudeza y la violencia de la operación emerjan a la superficie con toda claridad [p. 282].

Insiste, pues, en que la dimensión social y de denuncia sí aparece (y explica cómo), y advierte que se concilia perfectamente —sin obstaculizarla ni impedirla— con la cualidad estética lograda en su escritura, y así le salva la proposición.

Por su parte, y en la misma línea, Mária Roussotto⁸ defiende y resalta la validez del registro estético en la obra escrita por mujeres. A pesar de no referirse en concreto a Lispector (aunque todos los epígrafes que utiliza en su texto son tomados de una novela de ella: *La pasión según G. H.*), señala que aunque algunas mujeres latinoamericanas comprometidas en la participación social, política y militante de sus países incluyen en su literatura estos tópicos, también se encuentran actitudes contrarias en las que la escritora acentúa “un desafío por trascender dichas especificidades, por emprender preocupaciones más universales y compartidas tanto por hombres como por mujeres, y por indagar sobre todos los sentidos posibles de la existencia humana” (p. 45). Roussotto defiende, en el contexto de la producción literaria femenina latinoamericana contemporánea, esta posibilidad ya que, afirma,

la escritora no puede renunciar [...] a la autonomía específica del arte en tanto categoría de la cultura cada vez más diferenciada y consciente de sí misma; más allá de la evidencia de que este tema sea un asunto poco defendido en las discusiones feministas. Pues uno de los aspectos poco reivindicados es, en efecto, el derecho de las escritoras a la aspiración universalista de la forma, a realizar el esfuerzo constructivo y orgánico del material artístico, al equilibrio del sentido alcanzado por la madurez objetiva y

⁸ Mária Roussotto, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 45-48.

desinteresada del estilo, ya que estos rasgos han sido considerados (y confinados como) propiedad exclusiva de la mentalidad masculina y patriarcal.

En este sentido, la crítica literaria feminista, a pesar de su enorme importancia, tiende a desempeñar un papel contradictorio. Por una parte, ha constituido un estímulo positivo dirigido a la reivindicación social y a la concientización de la escritora *como mujer*; por la otra, cuando se ha enfrentado a la ardua tarea de la artista a la mujer *como escritora* ha difundido una ideología homogeneizadora y parcialmente reductora de la complejidad y diversidad de las obras literarias, sea considerando lo social sin las debidas mediaciones, sea juzgando el desarrollo de la literatura en términos de "progreso" mimetizándose con el curso de los movimientos sociales. Proyectada en ese doble riel, ella es reveladora, y a la vez simplificadora de la situación de la escritora latinoamericana, por cuanto tiende a mantener un enfoque único, programático y militante [p. 46. Las cursivas son mías].

Y es precisamente en esta línea de reflexión y de acción respecto al oficio y la creatividad como escritora, en la que yo sostengo que Clarice Lispector se inscribe. De esa manera incide en el ámbito de lo público, hace señalamientos sobre la injusticia social atendiendo tanto a la clase como al género sexual, se funde y aspira a lo animal, a la naturaleza, a lo salvaje y primitivo (un tigre, un caballo...) y asume su compromiso con la escritura artística, su oficio, su vocación. Cuando Nepomuceno le pregunta acerca de lo que piensa sobre "sus libros", ella le responde:

lo que siento es que un libro, una vez terminado, pasa a tener vida propia. Es como la cría de un animal. La realización del libro, sea cual fuere su contenido —un cuento, una novela—, es siempre algo doloroso. *Un proceso angustiante*. Terminado ese sufrimiento, consumado el parto, yo quiero que el libro corra su propia aventura. No pulo el estilo, no retoco nada.⁹

A la pregunta del mismo entrevistador respecto a si requiere condiciones ideales para escribir, asegura:

[...] No hay condiciones ideales para escribir. En mi caso particular, comienzo un relato cualquiera y termino completamente absorbida por él. Ahí comienza el proceso que es para mí muy doloroso. Hay un

⁹ Eric Nepomuceno, "El trabajo está hecho de esperas", *op. cit.*, pp. 18-19 (las cursivas son mías).

detalle: ese proceso se desarrolla ahí, en aquel sofá, donde me siento con la máquina de escribir sobre las rodillas. Así escribo siempre. Cuando mis hijos eran pequeños, escribía mientras los cuidaba, con los dos corriendo a mi alrededor. Siempre quise evitar que tuviesen de mí la imagen de "madre escritora". Escribía, entonces, cerca de ellos, tratando de no aislarme. Es fácil imaginar lo que eso significaba: interrupciones a cada instante, uno que viene a pedir un cuento, otro que viene con preguntas locas, típicas de niños. Así trabajo yo. Las condiciones ideales están dentro de cada uno.

A continuación Nepomuceno la cuestiona acerca de por qué ha rechazado ser considerada, en términos generales, como "mujer escritora", a lo que ella replica:

Siempre rechazo los llamados "medios intelectuales". Tengo amigos escritores que en primera instancia son amigos y después escritores. Nunca me acerqué a nadie por el hecho de que, como yo, escribiese. Siento repulsión por el mundo superficial de los literatos, no me mezclo con ellos. Soy una persona amiga de otras personas. Y hay otra cosa que quiero decir: escribir es para mí cosa natural, aunque extremadamente angustiosa y difícil. Soy una mujer que escribe, porque para mí escribir es como respirar, necesario para sobrevivir. Tal vez por eso no me gusta hablar de mis libros. Lo que tengo que decir está en ellos, y fue tan difícil escribirlos...¹⁰

Y Consuelo Miranda¹¹ agrega que:

...la ironía, la farsa y lo cómico son aspectos característicos de su obra y de su personalidad [...] sonrisa continua, no sólo por lo caricaturesco sino por la profundidad de sus observaciones, la agudeza de sus críticas y la ironía de sus aforismos frente a su propia realidad como mujer, madre, escritora, cronista y frente a la realidad social de su país, la cual siempre la preocupó.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Op. cit.*, p. 12.

II. EL OFICIO DE LA VIDA. DEL DOLOR DE ESTAR VIVA
AL PLACER DE SER POR LA LIBERTAD DE LA ESCRITURA

Escribir la alivió. Estaba ojerosa por la noche, no dormida, cansada, pero por un instante —ah, cómo le gustaría a Ulises saberlo— feliz. Porque, si no había expresado el inexpressable silencio, había hablado como un mono que gruñe y hace gestos inoportunos, transmitiendo no sabe qué. Lori era. ¿Qué? Pero era.

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres

Un aprendizaje o *El libro de los placeres*, publicado en el año 1969,¹² sintetiza la postura de Lispector ante la creación literaria, ante la muerte y la vida, ante la mujer, ante el hombre, ante la posibilidad de ser individualmente y de ser en la pareja. Sintetiza asimismo las preocupaciones y líneas de desarrollo de toda su obra, tanto narrativa como ensayística. Revela una estructura de pensamiento enormemente sólida de la autora, acendrada en profundos conocimientos literarios, musicales, de artes gráficas y escriturarios. Este último registro aparece de continuo ya sea en los títulos de sus novelas y cuentos, ya sea como hilo conductor de ellos, ya en los epígrafes (*La pasión según G.H.*, *Vía Crucis*, *La manzana en la oscuridad*, *Agua viva*, *Un soplo de vida...*). Pero no sólo eso, en muchos casos, también atraviesa el discurso tomando un tono salmódico, oratorio, profético, usando el modelo de la parábola o el del relato genésico. La epifanía, por otra parte, está presente, y constituye el detonador del acontecimiento que propicia el cambio de los personajes femeninos, quienes experimentan asombro ante la revelación en ese continuo aprendizaje de la vida, de la muerte, de la escritura y, por tanto, del ser. Mas no se piense por ello que Clarice es una escritora creyente, observante de alguna religión concreta.

¹²Clarice Lispector, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, Río de Janeiro, Editora Sabiá, 1969. Para el presente ensayo utilizaré la traducción al español: *Aprendizaje o El libro de los placeres*, traducción de Cristina Sáenz de Tejada y Juan García Gayo, Madrid, Siruela, 1989. La traducción del título, por cierto, resulta errónea, ya que en el original es: *Uma* que significa "un", lo que cambia por completo el sentido. Las llamadas corresponderán a esta edición y pondré sólo el número de página en el texto.

Siempre aparece en la voz de sus personajes la pregunta por “el Dios” sin encontrar alguno, a pesar de la búsqueda constante:

—Dios no es inteligente, comprende, porque Él es la Inteligencia. Él es el esperma y el óvulo del cosmos que nos incluye. Pero yo quería saber por qué tú, en lugar de llamarlo Dios, como todo el mundo, le llamas el Dios.

—Porque Dios es un sustantivo.

—Es la maestra la que está hablando.

—No. Él es sustantivo como sustancia. No existe un adjetivo para el Dios.

‘Sois dioses’. Pero éramos dioses con adjetivos [p. 118].

Yo Te amo, Dios. Precisamente porque no sé si existes. Quiero una señal de que existes. Conocí a una mujer simple que se hacía preguntas sobre Dios: amaba más allá de la pregunta sobre Dios. Entonces Dios existía [p. 97].

[...] No podía, mientras tanto, impedir, casi usufructuar lo que ocurría después de morir —al igual que había apoyado el cuerpo en la tierra, apoyarse toda hasta ser absorbida por Dios—. Ya quiso estar muerta, no porque no quisiera la vida —la vida que aún no le había dado su secreto— sino porque ansiaba esa integración sin palabras. Pero la palabra de Dios era de un mutismo tan completo que aquel silencio era Él mismo. Tampoco quería entrar más en la iglesia aunque tan sólo fuese para respirar la penumbra fresca y recogida [p. 58].

La epifanía funciona a manera de *anagnórisis* tanto propia como de otros, provocando, con la revelación, una *catarsis*. El hombre se diviniza, en tanto que “el Dios” se humaniza. Cosa semejante ocurre respecto a la naturaleza, a la animalidad y a la condición de humanidad.

Lori no sabía explicar por qué, pero le parecía que los animales entraban con más frecuencia en la gracia de existir que los humanos. Sólo que aquellos no lo sabían, y los humanos lo percibían. Los humanos tenían obstáculos que no dificultaban la vida de los animales, tales como raciocinio, lógica, comprensión. Mientras que los animales tenían el esplendor de aquello que es directo y se dirige derecho [p. 121].

Qué sencillez.

Nunca había imaginado que alguna vez el mundo y ella llegarían a ese punto de trigo maduro. La lluvia y Lori estaban tan juntas como el agua de la lluvia estaba ligada a la lluvia. Y ella, Lori, no estaba agradeciendo nada. Si ella no hubiera, inmediatamente después de

nacer, escogido por acaso y forzosamente el camino que había escogido —¿cuál?—, habría sido siempre lo que realmente estaba siendo: una campesina que está en un campo donde llueve. Ni siquiera dando gracias al Dios o a la Naturaleza. La lluvia tampoco agradecía nada. Sin gratitud o ingratitud. Lori era una mujer, una persona, una atención, era un cuerpo habitado mirando la lluvia espesa caer. Así como la lluvia no era agradecida por no ser dura como una piedra: ella era la lluvia. Tal vez fuese eso, era exactamente eso: viva. Y a pesar de solamente viva, tenía una alegría mansa, como el caballo que come de la mano de uno. Lori estaba mansamente feliz [p. 129].

Sólo que no quería ir con las manos vacías. Y como si llevara una flor, escribió en un papel algunas palabras que le gustaran: “Existe un ser que vive dentro de mí como si fuese su casa, y es. Se trata de un caballo negro y lustroso que a pesar de ser enteramente salvaje —pues nunca vivió antes en nadie ni jamás le pusieron riendas ni montura—, a pesar de ser enteramente salvaje tiene por eso mismo, una dulzura natural de quien no tiene miedo; come a veces de mi mano. Su hocico está húmedo y fresco. Beso su hocico. Cuando yo muera, el caballo negro se quedará sin casa y va a sufrir mucho. A menos que él elija otra casa y que esa casa no tenga miedo de aquello que es al mismo tiempo salvaje y suave [p. 24].

El título de la novela enuncia el principal hilo conductor de toda la producción lispectoriana. “Un aprendizaje” o “El libro de los placeres”, ya que sus protagonistas sufren siempre un proceso de aprendizaje signado por el dolor, al que es imposible renunciar si se quiere aprender. En dicho proceso de aprendizaje se van experimentado las epifanías o revelaciones que proporcionan un enorme placer o placeres, mas para ello hay que sentir y vivir la vida, y hacerlo, significa doler. De esta manera, resultan inseparables “las alegrías y los pesares”. Alegría, felicidad y placer son tres grados de la experiencia reveladora, de la epifanía. Dolor, pesar e infelicidad asimismo lo son, no como contrarios, sino a la manera de una banda de Moebius, frente y envés indiferenciados y simultáneamente ambos. Las experiencias y su gradación se constituyen en el proceso mismo, análogamente a lo que ocurre con la vida y la muerte, masculino y femenino. La estrategia discursiva, entonces, se resuelve en el oxímoron como paradoja que es: “estar viva me está matando...” (p. 101), “estaba sufriendo de vida y de amor...”. El sufrimiento como la posibilidad de vida, de plenitud y de placer hechos epifanía, de libertad, amor, deseo y muerte.

La novela comienza con una suerte de epígrafe firmado con las iniciales C.L. Constituye una introducción que apela a la creatividad, al proceso interior de C.L., a su oficio de escribir y se erige en confesión.

"Este libro requirió una libertad tan grande/ que tuve miedo de darla./ Está por encima de mí./ Intenté escribir humildemente./ Yo soy más fuerte que yo." C.L.

Constituye también una síntesis de la historia de la novela. En la siguiente página se encuentran tres epígrafes: el primero tomado del *Apocalipsis* 4.1 de san Juan, el segundo de Augusto Dos Anjos, el tercero del *Oratorio dramático* de Paul Claudel. El del *Apocalipsis* alude a una revelación, elección y posibilidad de ver más allá, desde lo alto, lo que sucederá: "Sube acá y te mostraré las cosas que han de suceder en adelante". Es obvio que este epígrafe alude directamente a la epifanía. El segundo, a la abolición de los contrarios: *Compruebo/ Que la más alta expresión/ del dolor/ Consiste esencialmente/ en la alegría*. Y el último está referido a la alegría que "es la más fuerte" (por sobre el miedo y la muerte). De inmediato aparece una primera parte, un preámbulo, intitulada EL ORIGEN DE LA PRIMAVERA O LA MUERTE NECESARIA EN PLENO DÍA, en mayúsculas, con la disyunción incorporada, esa "o" cuya función es la de disolver las seguridades, el discurso apofántico, las certezas... Más de una posibilidad se abre como la puerta del epígrafe apocalíptico, pero se trata de una posibilidad inclusora, no excluyente.

El título de esta primera parte resulta enigmático a la vez que fractura los pre-supuestos. La primavera se liga ordinariamente a la vida, a la floración, al erotismo, al deseo y al placer, y he aquí que resulta que la disyunción incorpora a la muerte necesaria. Puede decirse de idéntica manera: el origen de la primavera es la muerte necesaria... Probablemente por aquello de que para que un nuevo ser nazca, es necesario que otro muera... no obstante, esto sería violentar el enunciado y de una manera simplista conducir la sugerencia de nuevo al discurso logofalocéntrico regido por la binariedad y los opuestos. Una y otra vez procede Clarice a partir de la estrategia aludida, el oxímoron. Inmediatamente, de manera por demás inusitada, comienza el texto con una coma, minúsculas

y un gerundio: “, estando tan ocupada...” (p. 11). Soportes simbólicos los tres, de continuidad y no de principio. Hay algo antes, puesto que inicia una coma, se registra una acción continuada que el gerundio señala y las minúsculas, todo ello niega un comienzo, ya que en éste siempre hay una capitular, una mayúscula. La misma grafía —y por tanto la misma estrategia discursiva— continúa a lo largo de toda la página y la siguiente, hasta el primer párrafo de la tercera, cuando al finalizar hay por fin un punto y aparte. Tres largos párrafos anteriores están separados por una coma, o sin ella y un aparte, sin iniciar con mayúscula en cada uno. Los espacios en blanco marcan el aparte, pero el hilo de pensamiento continúa. El discurso está construido por la voz de un narrador omnisciente pero desde el punto de vista del personaje protagonista, Lori. Quizás tendríamos que decir una narradora omnisciente, puesto que parecería un desdoblamiento de autoobservadora/observada. Sin embargo, creo que resulta un tanto temerario plantearlo así, debido a que el relato está enunciado todo el tiempo en tercera persona y sólo hay primera y segunda citadas, diálogos recordados y refigurados a través de la omnisciencia narrativa, registro vicario introspectivo: “Fue entonces cuando entró en una fase —¿sería una etapa o para siempre?— en que retrocedió como si hubiera perdido todo lo que había ganado. Y en el fondo —se preguntaba ingrata— ¿qué había ganado? Nada, respondía con odio, no sabía por qué, hacia Ulises” (pp. 97-98).

De igual manera como comienza el relato, termina: “Pienso —interrumpió el hombre y su voz era lenta y sofocada porque estaba sufriendo de vida y amor—, pienso lo siguiente:” (p. 140). Se concluye con dos puntos y el resto de la página en blanco. ¿Será que porque piensa existe? De nuevo se incurriría en un discurso androcéntrico más que prestigiado. Pensar es existir. En realidad, “el hombre” está “sufriendo” y finalmente no piensa, el espacio en blanco deja la puerta abierta a que la historia se continúe más allá de los límites que la escritura le impone, y los dos puntos representan el marcaje de continuidad, ya que tras ellos se inicia normalmente una enumeración, un parlamento citado, una promesa elocutiva, en fin. Mediante este recurso de inicio del relato que no es un inicio y una conclusión del texto que no es un final, Clarice rompe con la temporalidad ortodoxa, con las estrictas normas sintácticas y de puntuación, así como con el discurso logofalocén-

trico, de igual modo como actúa al abolir las oposiciones y elegir como estrategia configurativa, tanto de la historia como del fluir psíquico de sus personajes, el oxímoron.

Tras esa suerte de introito, la de "EL ORIGEN DE LA PRIMAVERA O..." subdividido, a su vez, en varias partes señaladas sólo por espacios mayores en blanco, aparece una segunda sección textual bajo el nombre de LUMINISCENCIA, nombre que no deja de recordar la famosa "incandescencia" anhelada por Virginia Woolf. Esta sección estará asimismo subdividida, de igual forma que la primera, en pequeñas pero irregulares partes.

Como el título de la novela lo propone, se trata de un aprendizaje que Lori, la protagonista, ha de efectuar, guiada por su maestro Ulises, nuevo Pígalión. Al tratarse de Ulises, el proceso de aprendizaje se torna periplo. Lori, cuyo nombre completo es Loreley, por su cuerpo [que "ni es tan bello" según el hombre (p. 22)] enormemente deseable, parada en una esquina, esperando el paso de un taxi (y no recostada sobre una roca del Rin) lo atrae fatalmente. Él, maestro de filosofía, se amarra al mástil con el objeto de no ceder ante los cantos misteriosos de la sirena urbana, profesora también, mas de niños. Ella, retraída, extraña, observa su propio cuerpo que sí le parece hermoso, a punto de partir en el viaje iniciático que la conducirá al logro de su ser y, con ello, probablemente del amor. Derrotero interno en el que tendrá que sufrir una serie de vicisitudes. En este sentido, Odisea será ella, en tanto que Ulises espera, como Penélope, a que pueda alcanzar la verde Itaca. Otra vez Lispector va a cambiar las reglas del juego. El papel de espera le toca al hombre, las peripecias y las aventuras peligrosas a la mujer sirena que logra lanzarse de la roca que la retiene, por esa ardua trayectoria que en la alegría la conducirá a los placeres, sin prescindir, por ello, del descenso a ese tan temido infierno de dolor y tristeza. Se trata por supuesto, entonces, de una *Bildungsroman*, en la que la protagonista, aun cuando es guiada por su maestro filósofo, ha de realizar un desarrollo propio de todas sus capacidades femeninas partiendo de su cuerpo físico, biológico, de las sensaciones que viven dentro de él, de sus sentimientos y pasiones. Se trataría de un proceso de autosensibilización y de *autoanagnórisis* que, como antes señalé, se desencadena a partir de una epifanía, esto es, de una revelación.

Con referencia a la novela de aprendizaje en la mujer, Gabriela

Mora, en *La sartén por el mango*,¹³ afirma que el *Bildungsroman* "ha sido llamado también novela de juventud, de educación, de iniciación y de aprendizaje". Y advierte que ella optará por esta última acepción, basándose en el hecho de que el término *Bildung* "connota, entre otras nociones, el de *retrato y formación*". Continúa aseverando que "variadas definiciones coinciden en que los modelos más típicos del género presentan el desarrollo de un héroe, visto por sí mismo, que busca definirse indagando en sus rasgos personales, puestos de relieve en los conflictos con su familia y su medio". Más adelante afirma que, "como en el resto de las categorías de la novela, los cambios históricos alteraron el modelo tradicional. Las aventuras del héroe fueron eliminándose por un tipo de viaje interior en la búsqueda de un yo cada vez más complejo e inasible". Mora concluye que a pesar de los cambios sufridos, en el nivel de la trama por lo menos "se han conservado algunos elementos inalterables: la referencia a la infancia y primera educación, el anhelo de ampliar horizontes que se sienten coartados por el medio y la familia, el deseo de autobúsqueda, sobre todo relacionado con la vocación".

En este punto se insertaría justamente también la propuesta más o menos generalizada que el texto *The Voyage in: Fictions of Female Development* propone,¹⁴ en el sentido de que la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) referida a un personaje femenino y escrita por mujeres, es muy distinta de la correlativa masculina. No se trata de un desarrollo en el que se vayan cumpliendo etapas de aprendizaje para finalmente alcanzar una posición y reconocimiento del *statu quo*, sino de un despertar interior a sí misma, que no redunde en el logro de un "bien" pragmático, comunitario y adaptativo. Análogamente a lo que ocurre respecto de las epifanías o revelaciones que resultan muy distintas de las masculinas construidas por la tradición, y que son las que van constituyendo las diferencias *vivenciales* de "aprendizaje", o si se prefiere, del despertar de

¹³ "El *Bildungsroman* y la experiencia latinoamericana: 'La pájara pinta de Alba Lucía Ángel'" en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, edición de Patricia Elena González y Eliana Ortega, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985, pp. 71-72.

¹⁴ Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland (eds.), *The Voyage in: Fictions of Female Development*, New England, University Press of New England, 1983, pp. 49-67.

la mujer, en este caso, Lori. La epifanía femenina, por tanto, se podría concebir como un estado de autoluminiscencia vivencial, en el que la revelación no sería un elemento ajeno, sino propio, mas desconocido. La confluencia —que no simultaneidad— de estas experiencias será lo que irá configurando el ser del personaje que se construye a sí mismo. Y sería precisamente en ese horizonte en el que, a mi juicio, *Un aprendizaje* o *El libro de los placeres* se insertaría. Si atendemos al señalamiento anterior, comprobaremos que es el itinerario del recorrido interno de Loreley. En un momento dado le relata a Ulises, ante una pregunta de éste, cómo aprovechando la muerte de su madre y el deterioro de la excelente situación económica de su padre (situación económica que, por cierto, se debía a la herencia que la madre había recibido), anteriormente rico y próspero terrateniente, se mudó, impelida por un deseo enorme de libertad, a Río de Janeiro, donde adquirió un pequeño departamento que cabría completo en una de las salas de la mansión parental. Paradójicamente, a pesar de ser hija única, hermana de cuatro varones que sí permanecieron en su lugar de origen, se separó de su familia y emigró. Se sintió, entonces, enormemente feliz y libre (p. 84). Al llegar a la gran ciudad marítima, sirena de tierra adentro, se dedicó al oficio signado por su vocación: maestra de primaria en una escuela de niños pobres. Su padre, sin embargo, tendría que enviarle una cantidad de dinero mensualmente para poder subsistir, pues su sueldo no era de ninguna manera suficiente. Aquí tuvo, además, una vida sexual activa (cinco amantes para cuando conoció a Ulises), pero bastante inconsciente, en una suerte de sonambulismo. Así, pues, Lori no es virgen, no es mujer sometida ni al padre, ni a los hermanos ni a sus amantes; es ella vagando enajenada por un mundo que le resulta extraño, con terrible miedo al dolor, a la vida, en la imposibilidad de ser ella plenamente. Lori en el silencio y la soledad que le otorga aquel estado libre por el que ha optado sin tener conciencia, con el anhelo de esa animalidad salvaje ayuna de reflexión que tanto la atrae y de la que gusta. Y aquí, en esa vida urbana, acendrada en la cotidianidad, en la banalidad, alienada, Loreley se transmuta en la versión femenina del Ulises de Joyce.

A partir de la mencionada abolición de los contrarios, así como de la de las certezas absolutas, y por medio de epifanías, en una espera siempre prolongada, Lori va realizando su viaje interior con

Ulises como puerto de arribo en el horizonte. Sin embargo, no a la manera de Odiseo en la añoranza de la segura y tranquila Itaca, sino para alcanzar el total despertar de su propio ser y asumirse hecha de dolor y de alegría, palpar el triunfo de los sentidos y por fin experimentar el placer tan temido, aun cuando no de manera permanente o definitiva. En su *Loreleyda*, se va haciendo de silencios y palabras, de presencias y ausencias, de muertes y vidas, de amores y desamores. Su nave es su propio cuerpo que la conducirá por su interioridad al estado de gracia, pero gracia otorgada por ella a sí misma —no como la de los santos “Ni de lejos Lori podía imaginar lo que debía ser el estado de gracia de los santos”. (p. 120)—, sino debido a su valentía, a su “coraje” para hacerse a la mar: el anhelo de fusión con la naturaleza, con el Dios, con el hombre, con el tiempo, con el espacio, por ende, de completud, será la brújula que guíe su derrotero. El rumbo incierto en el principio, perdido muchas veces después, la conducirá a aventuras inesperadas, experiencias reveladoras en su proceso de autoaprendizaje.

El viaje se inicia con la presencia en ausencia de la sirvienta, como ocurre también con *La pasión según G. H.* y otras (o casi la totalidad) de sus novelas (así como en varios de sus cuentos), en las que si no como inicio, sí a lo largo de la trama, aparece este planteamiento al que antes aludía citando a Jean Franco. Es un aspecto que ciertas feministas han objetado en la obra y perspectiva de Lispector, interpretándolo como una visión burguesa, clasista, carente de compromiso social, así como también le han increpado que en el caso de la novela que nos ocupa (y otras) se plantea un sometimiento femenino a una concepción falocrática. Objeciones ambas con las que yo no estaría de acuerdo. Creo que se trata de un problema de lectura, ya que de la misma manera como se subvierte el personaje protagonista del periplo —Loreley la sirena es la que navega y no Ulises el supuesto navegante, quien se halla en puerto seguro (al menos eso es lo que él cree, aun cuando más tarde comprobaremos que no es así)—, ocurre que se erige una denuncia respecto a la dependencia hacia la sirvienta de la mujer, quien a pesar de ser profesora, es incapaz de realizar de manera expedita una serie de trabajos relativos a la domesticidad. Se parte, pues, del ámbito de lo privado, cotidiano, pedestre, si se quiere, que descansa sobre brazos y manos de trabajadores aparentemen-

te marginales: las sirvientas, el fontanero ("había hecho varias llamadas, incluso una difícilísima para llamar al fontanero") (p. 11).

Por otra parte, ella se desdobra en Odiseo-Penélope (¿andrógina?, aun cuando no Orlando, más bien Tiresias, en todo caso), al quedarse largas jornadas bordando en su casa (pp. 57-60), sin salir, sin hablar, sin atender a los pretendientes, como en aquel episodio en el que llama a Ulises, en medio de la noche, poseída por el miedo, para decirle que hay un hombre que la acecha, que pasea bajo su ventana y no se retira. Observa su llegada, cómo hablan los dos, cómo después el extraño se aleja y su "salvador" entra al edificio; lo escucha llamar a su puerta para comunicarle al abrir (sólo cubierta por la transparencia del camisón) que fue ella quien propició el acuciamiento por haberse quedado viendo, de manera insistente, al hombre. De nuevo la sirena en acción, por partida doble.

La evidente intertextualidad literaria, aunque no explícita (excepto en el caso de Loreley), se inserta en el *Pigmalion* de Shaw, *La Odisea* homérica, el *Ulysses* de Joyce, el *Bildungsroman*, la obra de Heine sí explicitada: "Loreley es el nombre de un personaje legendario del folklore alemán, cantado en un bellissimo poema por Heine" (p. 87).

También se incorpora un registro que puede ser claramente considerado como la poética lispectoriana. En varios momentos Ulises la explana o ella, a través de sus sensaciones, la evidencia:

Lori, lee este poema y comprende —sacó del bolsillo un papel arrugado—, hago poesía no porque sea poeta sino para ejercitar mi alma, es el ejercicio más profundo del hombre. En general sale de cualquier manera, y es raro que tenga un tema: es más la búsqueda de un modo de pensar. Éste tal vez haya salido con un sentido más fácil de captar [p. 82].

—Si un día vuelvo a escribir ensayos, voy a querer el máximo. Y el máximo deberá ser dicho con la matemática perfección de la música, traspuesta al profundo arrebató de un pensamiento-sentimiento. No exactamente traspuesta, pues el proceso es el mismo, sólo que en música y en las palabras se usan instrumentos distintos. Debe, tiene que haber, una manera de llegar a eso. Mis poemas no son poéticos pero mis ensayos son largos poemas en prosa, donde ejercito al máximo mi capacidad de pensar e intuir. *Nosotros, los que escribimos, apresamos en la palabra humana, escrita o hablada, un gran misterio que no quiero*

revelar con mi raciocinio porque es frío. Tengo que no indagar en el misterio para no traicionar el milagro. Quien escribe o pinta o enseña o danza o hace cálculos en término de matemática, hace milagros todos los días. Es una gran aventura y exige mucho coraje y devoción y mucha humildad [p. 83, las cursivas son mías].

De esta manera, la propuesta subversiva no sólo se plantea respecto a la estrategia binaria y de la relación por contrarios logofalocéntrica, sino también en lo relativo al canon y la normatividad vigentes desde esa perspectiva, de los géneros literarios, como se hace asimismo con referencia a los géneros sexuales. Y para validar mi conclusión en este sentido, la refuerzo con la complicidad del narrador omnisciente:

A ella le parecía que Ulises nada aclaraba y que se contradecía siempre tranquilamente: lo que lo hacía el ser humano por excelencia. Él hacía poemas como ejercicio más profundo del hombre. ¿Y ella? ¿Qué hacía como ejercicio profundo de ser una persona? Se bañaba en el mar de mañana... [...] cuando el olor del mar todavía no usado la dejaba atontada de alegría. Era la marejada, palabra femenina, pero para Lori el olor de la marejada era masculino. [...] ¿Cómo explicar que el mar era su cuna materna pero que el olor era todo masculino? *Tal vez se tratase de la fusión perfecta* [pp. 98-99, las cursivas son mías].

De igual modo, en su viaje involutivo, su primera aventura-revelación será su propio cuerpo, es decir, el dentro y no el fuera como ocurre con Ulises. No es la relación de una mujer con el mundo circundante o con el otro, sino con la otredad que ella misma es:

se preguntó si el vestido blanco y negro serviría,
entonces del vientre mismo, como un remoto estremecerse de la tierra, que difícilmente podía considerarse señal de terremoto, del útero, del corazón contraído, vino el temblor gigantesco de un fuerte dolor conmovido, del cuerpo, todo el estremecimiento —y con sutiles máscaras de rostro y de cuerpo finalmente con la dificultad de un chorro de petróleo rasgando la tierra— vino finalmente el gran llanto seco, llanto mudo sin sonido alguno hasta para ella misma, aquel que ella no había adivinado, aquel que no quisiera jamás y no había previsto —sacudida como el árbol fuerte que se conmueve más profundamente que el árbol frágil— finalmente reventados vasos y venas, entonces,

se sentó para descansar y poco después imaginaba que era una mujer azul porque el crepúsculo más tarde tal vez fuese azul, imaginaba que hilaba con hilos de oro las sensaciones, imaginaba que la infancia era hoy y plateada de juguetes, imaginaba que una vena no se había abierto e imaginaba que de ella no estaba en silencio blanquísimo manando sangre escarlata y que no estaba pálida de muerte; pero eso imaginaba que lo estaba de verdad, en medio del imaginar necesitaba hablar de la verdad de piedra opaca para que contrastase con el imaginar verde resplandeciente, imaginaba que amaba y era amada, imaginaba que estaba acostada en la palma transparente de la mano de Dios, no Lori, sino su nombre secreto que ella por ahora no podía aún usufructuar, imaginaba que vivía y no que estaba muriendo, pues vivir no pasaba, a fin de cuentas, de aproximarse cada vez más a la muerte, imaginaba que no se quedaba de brazos caídos de perplejidad cuando los hilos de oro que hilaba se confundían y no sabía deshacer el fino hilo frío, imaginaba que era lo bastante sabia como para deshacer los nudos de marinero que le ataban las muñecas, imaginaba que tenía un cesto de perlas sólo para mirar el color de la luna pues ella era lunar, imaginaba que cerraba los ojos y seres humanos surgirían cuando abriera los ojos húmedos de gratitud, imaginaba que todo lo que tenía no era imaginar, imaginaba que distendía el pecho y una luz doradísima y leve la guiaba por un bosque de presas mudas y tranquilas mortalidades, imaginaba que no era lunar, imaginaba que no estaba llorando por dentro

pues ahora mansamente, aunque con los ojos secos, el corazón estaba mojado; había salido de la voluntad de vivir [pp. 11-12].

De esta manera, el discurso y Lori se fracturan y refractan, ponen en tela de juicio la ley, la razón, la lógica androcéntricas, derrumban las certezas y le dan paso a la contradicción y a la incertidumbre, a partir de las que habrá que reconstruirse. El reflejo de su apariencia en el espejo queda, de esta manera, hecho pedazos, mas como telaraña, extiende sus hilos bellamente tejidos, para atrapar a su víctima, ella misma. Para vivir se requiere dolor, coraje y alegría. Lori pretende negar las tres posibilidades y cree que ser no las implica, principalmente el dolor; dolor que Ulises, por el contrario, le propone como única posibilidad de ser. Cuando paulatinamente va descubriendo que es así, experimenta un miedo terrible, ésa es su condición, y su condición es "pequeña, porque un cuerpo es menor que el pensamiento". Sin embargo, "la condición no se cura pero el miedo a la condición es curable" (p. 17), y poco a poco va ampliando sus posibilidades de sentir mediante epifanías:

Todo [...] ganaba una especie de nimbo que no era imaginario: venía del esplendor de la irradiación casi matemática de las cosas y de las personas. Se pasaba a sentir que todo lo que existe —persona o cosa— respiraba y exhalaba una especie de finísimo resplandor de energía. Esta energía es la verdad más grande del mundo y es impalpable. [...] Los descubrimientos de aquel estado eran indecibles e incommunicables. Permaneció sentada, quieta, silenciosa. Era como una anunciación. No siendo sin embargo precedida por los ángeles que, suponía ella, antecedían a la gracia de los santos. Pero era como si el ángel de la vida viniera a anunciarle el mundo [p. 120].¹⁵

El discurso lispectoriano se erige, así, por la estrategia del oxímoron, de la antítesis, de la paradoja en una palabra, en propuesta deconstructiva. Propuesta que se resuelve en el desmontaje de la ley y las concepciones logofonofalocéntricas, como arriba señalaba.

El final de la novela, a pesar de que podría considerarse como de novela rosa, niega y signa, asimismo, esta presunción al concluir con dos puntos y aparte seguidos de un absoluto espacio en blanco, esto es, el silencio. Se disuelve el lenguaje como en *Altazor*. Ya no hay enunciación, desaparece el discurso. De la misma manera que el hilo conductor del ser de Lori —no de su pensamiento, sino de las sensaciones, de las vivencias— es totalmente contradictorio, ilógico en términos de una lógica androcrática, su periplo, como también antes se subrayó, será distinto. Se trata de una involución —como se advirtió—, ya que de ser una maestra de primaria retrocede al rescate de su ser mujer, regresa a la mujer antigua, milenaria, primordial, se hace animal (caballo, tigre, perro, todos masculinos y signos de libertad), después vegetal, luego los cuatro elementos de la naturaleza —agua, fuego, viento, tierra—, hasta llegar a ser mineral, ese chorro de petróleo que mana de sus entrañas, todo ello a través de rituales con los que logra alcanzar las epifanías, en ininterrumpida espera.

Tras la primera epifanía, la que marca el principio del proceso del despertar, y luego de algunas más, resalta la del encuentro con el mar. Loreley, sirena que viene de Campos (el nombre mismo ya determina la topografía), después de haber vivido durante años en Río (recuérdese que Loreley es sirena de río, el Rin), finalmente al

¹⁵ Se trata aquí de una anunciación semejante a la de la Virgen María, hecha por un ángel; pero a lo que Lori va a dar a luz es el mundo. A la vez, a la concepción se opone la menstruación y la no virginidad de la protagonista.

amanecer, cuando la playa está desierta, logra, por vez primera, penetrar y ser penetrada en y por el mar. No se trata sólo del útero de la madre, como tradicional y ortodoxamente se podría interpretar. Su encuentro es enorme sensual, aunque siniestro, y el coito a quien le revela es a ella misma. Coito de horror y placer total:

Ahí estaba el mar, la más ininteligible de las existencias no humanas. Y ahí estaba la mujer, de pie, el más ininteligible de los seres vivos. El día que el ser humano hizo una pregunta sobre sí mismo, entonces se convirtió en el más ininteligible de los seres por donde circulaba sangre. Ella y el mar.

Sólo podría haber un encuentro de sus misterios si uno se entregara al otro: *la entrega de dos mundos desconocidos*, hecha con la confianza con la que se entregarían dos comprensiones.

Lori miraba el mar, era lo que podía hacer. Sólo le estaba delimitado por la línea del horizonte, es decir, por su incapacidad humana de ver la curvatura de la tierra. [...]

Su cuerpo se consuela de su propia exigüidad en relación con la vastedad del mar porque es la exigüidad del cuerpo lo que le permite volverse caliente y delimitado, y lo que le hacía pobre y libre persona, con su parte de *libertad de perro en las arenas*. Ese cuerpo entrará en el ilimitado frío que sin rabia ruge en el silencio de la madrugada. [...] Va entrando. El agua saladísima está tan fría que la eriza y ataca sus piernas como en un ritual.

Pero *una alegría fatal —la alegría es una fatalidad—* ya la invadió, aunque ni se le ocurra sonreír. Al contrario, está muy seria. El olor es el de una fétida marejada, perturbadora que la *despierta de su más adormecido sueño secular*. Y ahora está alerta, incluso sin pensar [...] La mujer es ahora una, compacta y liviana y aguda —y abre camino en la frialdad que, líquida, se opone a ella, y sin embargo la deja entrar, como en el amor en que la oposición puede ser un solicitado secreto [pp. 69-70, las cursivas son mías].

El despertar enderezado al logro de la plenitud existencial continuará sucediéndose lenta y milagrosamente, consignado a través de la escritura, por el desperezamiento de los sentidos, a partir de la mirada, siguiendo por el olfato, el gusto, el tacto y, finalmente, el oído:

se sentó delante del papel vacío y escribió: comer-mirar las frutas del mercado-ver las caras de la gente-tener amor-tener odio-tener lo que no se sabe y sentir un sufrimiento intolerable-esperar al amado con

impaciencia-mar-entrar en el mar-comprar un traje de baño nuevo-hacer-café-mirar los objetos-oír música-manos entrelazadas-irritación-tener razón-no tener razón y sucumbir al otro que reivindica-ser perdonado por mi vanidad de vivir-ser mujer-dignificarse-reirme del absurdo de mi condición-no tener opción-tener opción-adormecerse-pero de amor carnal no hablaré [pp. 117-118].

De esta manera pesares y alegrías, dolor y placer son las dos caras de una misma moneda. Vivir/morir, dolor/placer, amor/desamor en un proceso deconstructivo y reedificador. Y a dicho proceso corporal y anímico responderá el del lenguaje, el del discurso, de análoga manera. Mas la diferencia entre ese ser femenino y uno masculino, tal como aparece en las voces de Ulises y de Lori, radicará en aquello que Hélène Cixous afirma citando a la propia Lispector:

Every woman is the woman of all women, on condition that "de-personalization" has taken place. When one reaches that, when one is corageus enough to drop the heavy self and open to the other, then everything can happen, then one becomes really the "woman of all women". This is what she calls the secret mission of life: "The gradual de-heroization of oneself is the true work that labors (with itself) under the apparent work, life is a secret mission".¹⁶

[Cada mujer es la mujer de todas las mujeres, a condición de que la des-personalización haya tenido lugar. Cuando una alcanza esto, cuando una es lo suficientemente valerosa para desasirse de su pesado [ser] sí misma y abrirse al otro, entonces todo puede suceder, entonces una llega a ser realmente la mujer de todas las mujeres. Esto es lo que ella llama la misión secreta de la vida: "La gradual desheroización de una misma es el verdadero trabajo que labora (consigo mismo) bajo el aparente trabajo, la vida es una misión secreta."]

Por ello, Lori

no hubiera querido estar con mucha frecuencia en estado de gracia. Sería como caer en un vacío, la atraería como un vicio, se volvería contemplativa como los consumidores de opio. Y si apareciera más a menudo, Lori tenía la certeza de que abusaría: llegaría a querer vivir permanentemente en gracia. Y esto representaría una fuga imperdonable al destino humano que estaba hecho de lucha y sufrimiento

¹⁶ Hélène Cixous, "Reaching the point of wheat, or a portrait of the artist as a maturing woman", conferencia impartida en la Universidad Estatal de Portland, 1984. *Remate de males*, Campinas (9): 39-54, 1989, p. 52.

y perplejidad y alegrías. [...] Sí, porque en estado de gracia se era muy feliz. Y acostumbrarse a la felicidad sería un peligro social. Seríamos más egoístas, porque las personas felices lo eran, menos sensibles al dolor humano, no sentiríamos la necesidad de procurar ayudar a los que lo necesitaban todo porque en gracia tenemos la comprensión y el resumen de la vida [p. 121].

III. DEL CÓMO VENIR A SER EN EL MUNDO

O DE LOS PESARES Y LAS ALEGRÍAS¹⁷

¿Y sólo cuando ser ya no fuese un dolor Ulises la consideraría preparada para dormir con él?

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres

A riesgo de repetir lo desarrollado hasta el momento, ya que desde el primer enunciado se entreteje en el presente trabajo, como en esta novela de Clarice Lispector, la temática de los pesares y las alegrías, intentaré concluir puntualizando algunos aspectos.

Pesares y alegrías son inseparables, no opuestos. El existir se juega entrando y saliendo en un campo común en el que los márgenes no están trazados claramente. El texto explicita ambos aspectos indiferenciándolos:

Estaba cayendo en una tristeza sin dolor. Lo cual no era malo. Era una parte de algo, con seguridad. Al día siguiente probablemente tendría alguna alegría, también sin grandes éxtasis, sólo un poco de alegría, y esto tampoco era malo. Así era como intentaba pactar con la mediocridad de vivir. Pero era tarde: ya ansiaba nuevos éxtasis de alegría o de dolor [p. 67].

Los éxtasis, propiciados por la epifanía entendida como vivencia autorreveladora, son, pues, los instantes en los que, con intensidad, se alcanzan por igual y concomitantemente ambos estados de ánimo. "[...] una alegría fatal —la alegría es una fatalidad— ya la invadió" (p. 68). Para lograr este efecto, la configuración discursiva

¹⁷ La expresión "venir a ser en el mundo" está tomada del título del trabajo de tesis que para obtener el grado de maestro en letras modernas presenta Bernardino Carvalho en la Universidad Iberoamericana: "*Pequeñas noticias y silencios absortos*": modos de venir a ser en el mundo de Clarice Lispector.

siva se borda a partir del despliegue de una estrategia cifrada en la paradoja, y concretamente en el oxímoron y la antítesis. La alternancia de silencios y enunciación va constituyendo el discurso, silencios literales a los que Ulises alude en forma directa y explícita: "Hay un gran silencio en mí. Y ese silencio ha sido la fuente de mis palabras. Y del silencio ha venido lo que es más preciso que todo: el propio silencio" (p. 63).

La existencia se trama a partir de esa confluencia de dolor/alegría, de silencio/enunciación.

¿Qué clase de dolor era? ¿El de existir? ¿El de pertenecer a alguna cosa desconocida? ¿El de haber nacido? Y después, estancado el dolor como si no hubiese siquiera existido, exhausta, tras haber nadado kilómetros en el universo vacío, permanecía anhelante, se arrojaba en las arenas brillantes de un planeta, inmóvil, de bruces.

Tampoco le había dicho a Ulises cómo había mejorado la penosa sensación de estar libre por el hecho de estar realmente libre... [p. 44].

Lori había "cortado [...] la visión de las cosas a través del dolor de existir, como antes. Sin el dolor se había quedado sin nada, perdida en su propio mundo y en el ajeno sin forma de contacto" (p. 36). Y es en este preciso momento cuando Ulises aparece en su vida. Él esperará pacientemente a que ella construya su propia existencia a través del dolor que será la alegría de ese existir propio. Mientras tanto, casi paralizada por el miedo, Lori tratará de conseguirlo. La adivina, a la "que de vez en cuando" visita, será la que guiará su trayecto existencial antes que Ulises y durante su relación con él continuará. Desde la perspectiva femenina, constituirá otra y la misma faceta del aprendizaje/crecimiento de Lori. El que Ulises le propone está planteado en los términos de una *Bildungsroman* masculina; la visión de la adivina (¿Casandra?) coincidiría, hasta cierto punto, con la perspectiva de las teóricas feministas antes aludidas. Le dice a Lori:

...te vi entrar en la sala donde todos los que ahí estaban eran conocidos tuyos. Y ninguno de los presentes, ni por casualidad, te llegaba a la suela de los zapatos en cuestión didáctica, en cuestión de *comprensión intuitiva e incluso de gracia femenina*. Y sin embargo, entraste tímida, como ausente, como una corza con la cabeza gacha. [...] Necesitas andar con la cabeza erguida, *tienes que sufrir* porque eres diferente de los otros, cósmicamente diferente, eso es lo que dicen tus cartas,

entonces acepta que no puedes tener la vida burguesa de los demás y ve hoy al cóctel, y entra en la sala con la cabeza bien erguida [p. 73; las cursivas son mías].

Sabiduría femenina entrelazada con la masculina. La mujer clarividente frente al hombre que una y otra vez se salva de la hechicera. De nuevo el discurso sincrético y, no obstante, difícilmente distinguible desde un encuadre de género. Lori sabrá después que "se puede aprender todo", "hasta tener alegría". Y "buscaba arduamente su camino" (p. 50). Mas la *espera* es el timonel de ese trayecto, se constituye en la condición de posibilidad para lograrlo. De ahí la pasión por ella.

En su derrotero Lori no navega sola. Ulises la acompañará en un viaje de propio aprendizaje en el que, tras *esperar* a que ella llegue a su puerto masculino, él experimentará un aprendizaje femenino. Al final, él que pensaba y ella que imaginaba, toca playa en la disolución del pensamiento: "Pienso —interrumpió el hombre y su voz era lenta y sofocada porque estaba sufriendo de vida y de amor—, pienso lo siguiente: " " , y un enorme y eternamente inconcluso espacio en blanco sigue a su discurso, mientras ella: "...había alcanzado lo imposible de sí misma. Entonces dijo, porque sentía que Ulises estaba nuevamente sujeto al dolor de existir..." (p. 140). Ahora es Loreley quien tiene que *esperarlo* a él desde lo alto de su roca. ¿Será acaso que en tanto que ella se masculiniza, según la visión logofalocéntrica dominante, él se feminiza? ¿O por el contrario, al diluir los márgenes, abolir los opuestos y difuminar la binariedad se logra la plenitud andrógina de un existir doloroso y exultante más allá de las diferencias y gracias al diferimiento, procrastinación, retardamiento o "*diferencia*" derridiana de la muerte que es la vida misma, ese morir "necesario" en "pleno día" para renacer como "origen de la primavera" en el alumbramiento de la "luminiscencia"? Reconstruirse no como "burguesa", no como maestra, no como amante, sino como mujer/cuerpo, existencia, dolor/alegría, muerte/vida, felicidad/ amor/sufrimiento y antes que todo y que nada, ESCRITURA signada y transitada por la ESPERA.

NOTA BIOGRÁFICA

Clarice Lispector nació en Tchetchelnik, Ucrania, en la entonces Unión Soviética, en 1925, y llegó a Brasil con dos meses de edad. Era brasileña naturalizada.

Vivió inicialmente en Recife, ciudad del noreste brasileño, en donde hizo sus primeros estudios. De acuerdo con Celso Pedro Luft, "desde los seis años" Clarice fue "gran lectora de Monteiro Lobato" (autor de relatos dirigidos al público infante-juvenil; fue el introductor de ese género en Brasil) y a esa temprana edad escribió "los primeros cuentos".

En 1934, la familia se traslada a Río de Janeiro, en donde la futura escritora hace la secundaria y la preparatoria. En esa etapa, siempre según el registro de Celso Pedro Luft, sus lecturas se continúan y amplían a "Julio Dinis, José de Alencar, Eça de Queirós, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Dostoievski, Hermann Hesse, Julien Green". Cabe mencionar por separado el descubrimiento de Katherine Mansfield, que la sorprende y encanta. En los cuentos de la escritora neozelandesa, la adolescente encuentra la forma en que quiere escribir. Mientras estudia la carrera de leyes en la Facultad Nacional de Derecho, escribe su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, en 1943, que, publicada al año siguiente, es agraciada con el Prémio Graça Aranha. Sin embargo, la crítica hace restricciones al libro; reconoce el potencial de su autora, pero opina que el texto no se realiza satisfactoriamente como construcción novelística.

En ese mismo año de 1944, Clarice Lispector recibe el grado universitario de abogada y contrae matrimonio con un ex compañero de facultad, recién ingresado en la carrera diplomática, Maury Gurgel Valente. Todavía en ese año, la pareja se traslada a Nápoles, en donde permanece por poco tiempo. Posteriormente, y siempre a causa del trabajo de su esposo, la escritora pasará varios años en el extranjero, primero en Berna y luego en Washington. Finalmente, la pareja, que había tenido dos hijos varones, se divorcia, y Clarice Lispector se establece de nuevo en Río de Janeiro, en donde radica hasta su muerte, ocurrida en 1977.

Además de novelista, Clarice Lispector fue cuentista. Su estreno en este género aconteció en 1952, con la publicación de *Algunos cuentos*. Por otro lado, también escribió crónicas y artículos periodísticos y realizó, por encargo de revistas, entrevistas a personalidades de diversas áreas de la sociedad brasileña. Parte de ese material ya ha sido recolectado y publicado en forma de libro. Finalmente, nuestra autora también incursionó en la literatura dirigida al público infantil.

La siguiente es la bibliografía de Clarice Lispector, en el orden cronológico de las primeras ediciones, bibliografía en la que ya es

considerable el número de textos editados después del fallecimiento de la autora:

- Perto do Coração Selvagem* (novela), 1944.
- O Lustre* (novela), 1946.
- A Cidade Sitiada* (novela), 1949.
- Alguns Contos* (cuentos), 1952.
- Laços de Família* (cuentos), 1960.
- A Maçã no Escuro* (novela), 1961.
- A Legião Estrangeira* (cuentos y crónicas), 1964.
- A Paixão segundo G.H.* (novela), 1964.
- O Mistério do Coelho Pensante* (infantil), 1967.
- A Mulher que Matou os Peixes* (infantil), 1968.
- Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (novela), 1969.
- Felicidade Clandestina* (cuentos), 1971.
- Água Viva* (ficción), 1972.
- Onde Estivestes de Noite* (cuentos y crónicas), 1974.
- A Via Crucis do Corpo* (cuentos), 1974.
- De Corpo Inteiro* (entrevistas), 1975.
- Visão do Esplendor* (crónicas), 1975.
- A Vida Íntima de Laura* (infantil), 1975.
- A Hora da Estrela* (novela), 1977.
- Um Sopro de Vida* (ficción), 1978.
- Para não Esquecer* (crónicas), 1978.
- Quase de Verdade* (infantil), 1978.
- A Bela e a Fera* (cuentos), 1979.
- A Descoberta do Mundo* (crónicas), 1986.

Rituales eróticos y lingüísticos en la narrativa de Cristina Peri Rossi

UTE SEYDEL

Universidad Nacional Autónoma de México

Colegio de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Letras

*A Martin: Te amo esta y otras noches
con las señas de identidad
cambiadas
como alegremente cambiamos nuestras ropas
tu vestido es el mío
y mis sandalias son las tuyas
Como mi seno
es tu seno
y tus antepasadas son las mías...
y a la noche quizás salgamos a pasear
tú o yo vestida de varón
y la otra de mujer.¹*

EL DOBLAJE SEXUAL, la parodia travesti, lo fantástico, elementos carnavalescos, lo sensorial, lo erótico y lo poético se encuentran tanto en la poesía como en la narrativa de Cristina Peri Rossi. Cabe preguntar: ¿hasta qué grado la autora uruguaya participa, a través de sus textos, en la "lucha por el poder interpretativo",² emprendido por gran parte de las escritoras en general y por las latinoamericanas en particular? ¿Con qué recursos logra

¹ Véase Cristina Peri Rossi, *Lingüística general*, Valencia, Prometeo, 1979, citado según Amy K. Kaminsky, *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1993, p. 129.

² Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México* (1989), trad. de Mercedes Córdoba, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 11.

subvertir las normas lingüísticas y el orden simbólico así como cuestionar los significados monopolizados e institucionalizados por el hombre? ¿De qué manera transgrede el orden social establecido, enfrentándose a lo exacto, lo racional y lo sagrado? Aunque tanto la poesía como la narrativa de Cristina Peri Rossi se nutren esencialmente de los mismos dos aspectos de la condición humana, a decir el amoroso y el político,³ el presente análisis se limitará a la narrativa de la escritora, en especial se analizará la novela *Solitario de amor*.⁴ La vertiente amorosa y la política aparecen como experiencias paralelas y se expresan en "una situación de desgaste" de la cultura occidental (S. Ragazzoni, p. 227). Cristina Peri Rossi aclara que no sólo sus textos que tocan el tema del exilio, de la opresión política y de la tortura, sino también aquellos que se refieren a la insensatez de la existencia, a los síntomas enfermizos sin sexo como la paranoia y la neurosis, a los amores imposibles, al erotismo, al travestismo, a la homosexualidad y al incesto, son textos políticos dado que transgreden el orden religioso y social y no respetan tabúes. En uno de sus ensayos ella constata que la transgresión es inherente a la fantasía erótica y a la vez su móvil.⁵ Además considera que la actual condición sexual de la mujer, y en especial la marginación de las lesbianas, es el resultado de un sistema político y económico que respeta primordialmente la perspectiva heterosexual masculina con el fin de mantener y perpetuar este sistema.⁶ Puntualiza en una entrevista:

Yo creo que en realidad la revolución política y la sexual van muy unidas desde el momento en que las formas de la sexualidad en una sociedad determinada corresponden a un modo de producción económica y a los roles culturales, educativos y sociales que la clase dirigente establece como "normales". [...] La revolución tiene que pasar necesariamente por la libertad sexual y por la liberación completa y absoluta de la mujer, pero para ello es necesario que se vea la relación entre

³ Susanna Ragazzoni, "La escritura como identidad: una entrevista con Cristina Peri Rossi", *Studi di letteratura ispano-americana* 15/16, 1983, pp. 227-241; p. 227.

⁴ Cristina Peri Rossi, *Solitario de amor*, Barcelona, Grijalbo, 1988.

⁵ Véase Cristina Peri Rossi, *Fantasías eróticas*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991, p. 123.

⁶ Gabriela Mora, "El mito degradado de la familia en *El libro de mis primos* de Cristina Peri Rossi", en Randolph D. Pope (comp.), *The Analysis of Literary Texts. Current Trends in Methodology*, Ypsilanti, Editorial Bilingüe, 1978, pp. 66-77; p. 72.

la dominación y los roles sexuales, entre la sociedad capitalista y la esclavitud de la mujer.⁷

Cristina Peri Rossi modifica la oposición binaria de los sexos recurriendo a la ambigüedad, a la incoherencia, al ardid y a la mascarada. Se burla de las convenciones al hablar de la multiplicación mediante las identidades cambiadas, oponiendo ésta a la sexualidad reproductiva. A la vez rechaza la fetichización de la diferencia genérico-sexual.⁸

En *La nave de los locos*,⁹ dos mujeres presentan un espectáculo de amor lésbico en el escenario de un centro nocturno, en el que una de las mujeres está vestida de varón y la otra de mujer, imitando a Marlene Dietrich y a Dolores del Río, respectivamente.¹⁰ Esta escena "subleva el poder fálico" e ironiza el "poder de los hombres" "basado en la posesión del falo" (M. R. Olivera-Williams, p. 89). Esta manifestación de una sexualidad no copulativa y un erotismo en el que las mujeres prescinden del hombre convierte al pene en algo superfluo (véase G. Mora 1990, pp. 26-27), como crítica implícita de la teoría freudiana respecto a la sexualidad femenina. Los hombres presencian excitados el espectáculo sumamente sensual. Lucía en el papel varonil es poseída por la mujer-hembra, hecho que atribuye a quebrar "todos los estereotipos de la cultura falocéntrica" (M. R. Olivera-Williams, p. 89) que parten del supuesto de la pasividad femenina. La actuación travesti de

⁷ John F. Deredita: "Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi", *Texto crítico*, vol. 4, núm. 9, enero/abril, Jalapa, 1978, pp. 131-142, p. 136. Véase también otra entrevista acerca de la relación entre la producción literaria de Cristina Peri Rossi y la política en Eileen Zeitz, "Tres escritores uruguayos en el exilio", *Chasqui* 9, núm. 1, noviembre de 1979, pp. 79-87; pp. 83-84.

⁸ Véase el poema del epígrafe del presente trabajo.

⁹ Cristina Peri Rossi, *La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

¹⁰ Véase la interpretación de este episodio en Karin Hopfe, "Cristina Peri Rossi: *La nave de los locos*", en Hans-Otto Dill et al. (comps.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Francfort/Madrid, Iberoamericana, 1994, pp. 446-460; pp. 458; Gabriela Mora, "Enigmas and Subversions in Cristina Peri Rossi's *La nave de los locos* [*Ship of Fools*]", en Lucía Guerra-Cunningham, *Splintering Darkness. Latin American Women Writers in Search of Themselves*, Pittsburgh, Latin American Review Press, 1990, pp. 19-30, pp. 25-26; Mabel Moraña: "*La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi", *Texto crítico*, núm. 34/35, Jalapa, 1986, pp. 204-213; p. 208; María Rosa Olivera-Williams, "*La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 11, núm. 23, Lima, 1986, pp. 81-89.

Lucía se convierte así en una "burla antipatriarcal". En general, la figura del travesti es especialmente importante en los tiempos del clandestinaje en sociedades dictatoriales. Según Nelly Richard, emerge del deseo reprimido de grandes sectores de la población que no están de acuerdo con el poder central. "Es la figura que socava el doble ordenamiento de esa masculinidad y femineidad reglamentarias y de fachada." Caricaturiza la heterosexualidad y hace patente "la falla de los géneros uniformados".¹¹

En textos como "Juegos",¹² *El libro de mis primos*¹³ y *Solitario de amor* se cuestiona la convención establecida y transmitida por la sociedad heterosexual (A. Kaminsky, p. 120) mediante la cual ciertas formas de comportamiento se adscriben a los dos sexos biológicos. Por consiguiente, y con el fin de devolver a la mujer la autonomía, se diluyen las oposiciones entre lo masculino y lo femenino, asociado lo primero con lo activo, positivo, dominante, etc., y lo segundo con lo pasivo, negativo y subordinado. Las identidades masculina y femenina, en lugar de permanecer como términos fijos e invariables, se transforman en la narrativa de Cristina Peri Rossi en "constelaciones fluctuantes" (N. Richard, p. 41). Consciente de que "lengua, historia y tradición no son totalidades inquebrantables sino yuxtaposiciones provisorias de multirrelatos no coincidentes entre sí que se pelean sentidos históricos en batallas de códigos materiales e interpretativos" (N. Richard, p. 39), la autora rioplatense colabora en "la empresa femenina de desmantelamiento del edificio simbólico-cultural de la cultura patriarcal". Presenta "voces descanonizantes (incluyendo las masculinas) para tejer con ellas pactos antioficiales" (*op. cit.*, p. 39) contra el poder establecido.

Con excepción de su primera colección de cuentos, *Viviendo*,¹⁴ donde las protagonistas son mujeres, los protagonistas de las obras posteriores son masculinos. Pero, a menudo, como efecto de la forma discursiva elegida por Cristina Peri Rossi, el género del sujeto hablante y deseante no se define claramente; es "una más-

¹¹ Nelly Richard, *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1989, p. 65.

¹² Cristina Peri Rossi, "Juegos", *Los museos abandonados*, Barcelona, Lumen, 1968, pp. 79-107.

¹³ Cristina Peri Rossi, *El libro de mis primos* (1969), Barcelona, Grijalbo., 1989.

¹⁴ Cristina Peri Rossi, *Viviendo*, Montevideo, Alfa, 1963.

cara sin clara elaboración genérica" (John F. Deredita, p. 138). A pesar de la confusión inscrita en el texto, el lector sí es capaz de tomar esta máscara por un hombre (*op. cit.*, p. 138). De esta manera ella puede desconstruir, en el sentido de Derrida, las estructuras existentes, la masculinidad así como la mirada masculina acerca de lo femenino desde adentro.¹⁵ El resultado es una masculinidad difuminada, un sujeto masculino en crisis que adopta parcialmente actitudes tradicionalmente calificadas como femeninas y que se enfrenta a mujeres transgresoras.¹⁶ Los textos de Peri Rossi desconstruyen la posición habitual del lector; exigen "lecturas heterodoxas", como subraya Nelly Richard; de este modo contribuyen a pluralizar el saber literario (*op. cit.*, p. 39).

Karin Hopfe señala respecto a la producción literaria de la escritora uruguaya que "si bien la temática femenina es un aspecto específico de la prosa y la lírica de Cristina Peri Rossi, parece exagerado calificar sus textos de literatura femenina" (*op. cit.*, p. 446). A diferencia de la crítica, considero que sus textos sí deberían ubicarse en el marco de la literatura femenina, entendiendo como tal, de acuerdo con Diamela Eltit, toda escritura en oposición a la discursividad masculina/hegemónica:

Si lo femenino es aquello oprimido por el poder central, tanto en los niveles de lo real como en los planos simbólicos, es viable acudir a la materialidad de una metáfora y ampliar la categoría de géneros para nombrar como *lo femenino* [cursiva en el original] a todos aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantengan los signos de una crisis [...]. Parece necesario acudir al concepto de nombrar como *lo femenino* aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario, más allá que sus cultores sean hombres o mujeres generando

¹⁵ Véase Jacques Derrida, *De la gramatología*, 2a. ed., México, Siglo XXI, 1978, pp. 32-33: "Los movimientos de desconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras. [...] Obrando necesariamente desde el interior, extrayendo de la antigua estructura todos los recursos estratégicos y económicos de la subversión, extrayéndolos estructuralmente, vale decir sin poder aislar en ellos elementos y átomos, la empresa de desconstrucción siempre es en cierto modo arrastrada por su propio trabajo".

¹⁶ Véase Maria Brigitta Clark, *The Feminine Fantastic in Short Fiction from the Riverplate*, Tennessee, Michigan University Press, 1994, pp. 188-189.

creativamente sentidos transformadores del universo simbólico establecido.¹⁷

En Cristina Peri Rossi se inscribe doblemente el signo de la marginación, por un lado, en tanto disidente política en el momento de establecerse la dictadura en Uruguay; por otro lado, en tanto exiliada desde que se instaló en España. Se podría continuar que ella está marcada por este signo también por ser mujer, por ser lesbiana y a causa de su proveniencia de una cultura periférica, es decir la latinoamericana (véase N. Richard, p. 80).

Es importante señalar que el replanteo del canon literario implica "modificar las fronterizaciones de los géneros en ambos sentidos de la palabra" (N. Richard, pp. 38-39). En la obra de Cristina Peri Rossi se realiza esta suspensión de los límites tanto entre los géneros biológicos como entre los géneros literarios. En especial en su primera novela, *El libro de mis primos*, ella mezcla deliberadamente prosa con poesía. Los versos exhiben una clara influencia del vanguardismo, están constituidos, a menudo, por una sintaxis disuelta, de sintagmas no progresivos o de series enumerativas.¹⁸ En *Solitario de amor*, en cambio, ya no se combinan los dos géneros pero sí persisten series enumerativas que producen un tono rítmico y melódico.

1. EL LENGUAJE: PLACER Y CUERPO

Yo seguí jugando con la palabra, como con una estatua nueva. Me gustaba acariciarle amorosamente los bordes, tocarla, pasarle la lengua por los costados, sorbémela como si fuera de miel.

[C. PERI ROSSI, 1989, pp. 75-76]

A la preocupación de Cristina Peri Rossi por los papeles sociales de ambos sexos se añade aquélla por el lenguaje. Consciente de que el lenguaje está relacionado con la cuestión de la opresión y del poder, ella considera que la posesión del monopolio de nom-

¹⁷ Diamela Eltit, "Cultura, poder y frontera", *Literatura y Libros*, La Época, Santiago, núm. 113, 1990, citado según N. Richard, p. 36.

¹⁸ Véase Hugo Verani, "Una experiencia de límites: la narrativa de Cristina Peri Rossi", *Revista Iberoamericana*, vol. 48, núm. 118/119, 1982, pp. 303-316; p. 313.

brar decide sobre el poder. El poseedor de este monopolio puede llamar a existir a los objetos (véase A. Kaminsky, p. 117). Más adelante veremos de qué manera relaciona Cristina Peri Rossi la existencia de la palabra con el deseo y con la experimentación de nuevas articulaciones.¹⁹ Es sabido que las autoras lesbianas consideran la búsqueda de un lenguaje auténtico y apropiado como un asunto de gran importancia para así desconstruir la creación masculina de la mujer en el lenguaje (A. Kaminsky, pp. 118 y 125). Nelly Richard afirma respecto a la crítica de los códigos lingüísticos establecidos:

No basta entonces con ser mujer (determinante sexual) para que el texto se cargue de la potencialidad transgresora de las escrituras minoritarias [*op. cit.*, p. 40].

La crítica constata a continuación que “muchas autoras hicieron del cuerpo —del registro de la corporalidad— el abecedario de su respuesta” a la pregunta por la esencia diferencial de una “escritura-‘mujer’” (N. Richard, p. 40). La meta consiste en que sus textos produzcan y no re-produzcan mediante un lenguaje innovador la diferencia genérico-sexual cifrada en la experiencia del cuerpo.

Para Nelly Richard el cuerpo es “la primera superficie a reconquistar (a descolonizar) mediante una autoerótica femenina de la letra y de la página”. Ella además subraya:

Todo un modelo de “escritura femenina” basa en el cuerpo su correlato sexuado de la identidad/diferencia: el cuerpo morfológico-sexual de la identidad natural (originaria) [N. Richard, p. 40].

El proyecto de literatura femenina va aún más allá:

el relato se hace cuerpo de mujer, se erotiza, se autodestruye en el abandono, se hace fuerte en la libertad, se somete junto a la mujer en la condena de una sociedad machista. Cada palabra intenta ir construyendo la imagen de la mujer autosuficiente [*op. cit.*, p. 33].

¹⁹ Para Cristina Peri Rossi la palabra da inicio a la existencia. En cambio, Julieta Campos, refiriéndose al *Génesis* y a la creación del mundo por una divinidad masculina hace la afirmación gnómica “en el principio fue el deseo. El deseo engendró al Verbo, que engendró a la pareja, que engendró a la Isla. La Isla fue el paraíso. La Isla fue habitada por [...] Adán y Eva [...]. Fue creada para el placer de Dios y para su mayor gloria: era la medida de su deseo”. Julieta Campos, *El miedo de perder a Eurtíce*, México, Joaquín Mortiz, 1979, p. 7.

Se puede constatar una similitud entre el proyecto literario de Cristina Peri Rossi y los postulados de Nelly Richard, ya que la escritora comenta en una entrevista acerca de su colección de poemas *Evohé*²⁰ lo siguiente:

la palabra y la mujer son dos símbolos iguales. Hay un juego permanente entre el poeta y el amante, poeta-amante, mujer-palabra, son grupos de palabras equivalentes y todo lo que se hace con las palabras se hace con la relación amorosa con la mujer. Son símbolos con los cuales se tiene una relación intelectual, afectiva, sensual, claro que cargo las tintas en la parte sensual. De la misma manera que uno pesa un cuerpo, una palabra, mide una palabra, mide un cuerpo [Cristina Peri Rossi, en Susanna Ragazzoni, p. 241].²¹

La relación entre cuerpo femenino, erotismo y producción literaria se evidencia también en otra afirmación que hace Cristina Peri Rossi en la misma entrevista:

Para mí el erotismo y el escribir son dos cosas equivalentes; hasta te diría que la libido funciona tanto para hacer el amor como para escribir, hasta tal punto que me doy cuenta, en mi propia economía, que en los periodos en que escribo mucho tengo menos actividad sexual, porque se escribe con la misma parte. El estado con que escribo es un estado orgiástico [*op. cit.*, p. 241].

La relación entre corporalidad y escritura no necesariamente sugiere que ella narra experiencias corporales, sino que se presenta un tipo de sublimación que provoca que el erotismo de la escritura reemplace el erotismo de la actividad sexual.²² Es decir que la sublimación sexualiza en lugar de desexualizar.²³

²⁰ Cristina Peri Rossi, *Evohé*, Montevideo, Girón, 1971.

²¹ En una entrevista concedida a Gustavo San Román, la autora confiesa que como niña pensaba que las palabras eran vivas. Aun como adulta ella conservó una concepción de las palabras como algo orgánico; prevalece en ella una actitud lúdica respecto al lenguaje. Véase Gustavo San Román, "Entrevista a Cristina Peri Rossi", *Revista Iberoamericana*, vol. 57, núm.160/161, 1992, pp. 1041-1048; pp. 1043 y 1044; G. Mora analiza el lenguaje en *El libro de mis primos* constatando que aparecen una variedad de neologismos y palabras sin referente (1988; p. 76).

²² Véase A. Kaminsky, p. 123: "The connection between bodiliness and writing [...] suggests not that she writes out of bodily experience but the contrary, that a kind of sublimation is going on, and that the erotism of writing displaces the erotism of sexual activity".

²³ Véase Néstor A. Braunstein, *Coce*, México, Siglo XXI, 1990, p. 34: "Sublimar es

Cristina Peri Rossi hace explícitamente profesión a una actitud “festiva, orgiástica, que tiene un aspecto de deleite real” (*op. cit.*, p. 241). Jugar con las palabras le produce placer, puesto que de esta manera participa en la creación (H. Verani, p. 313). Ella lo caracteriza como “gozo de nombrar, la cosa panteísta de que el lenguaje está para nombrar las cosas y lo primero es el verbo” (C. Peri Rossi en una entrevista con G. San Román, p. 1043). Hugo Verani resume la actitud de la autora frente al lenguaje:

El goce de la palabra se transforma en una erótica del lenguaje como cuerpo. El deseo de romper con todo lo que limita la libertad humana y de despojarse de convencionalismos e hipocresías encuentra en el lenguaje y el erotismo un placer semejante. [*op. cit.*, p. 313]²⁴

El propósito de la escritora es “escribir literatura erótica sin falsas máscaras” y de “asumir el rol homosexual [...], sin ningún tipo de disfraz, no por provocación o exhibicionismo, sencillamente por amor a la libertad” (C. Peri Rossi en una entrevista con S. Ragazzoni, p. 241). A pesar de esta declaración, el lesbianismo no es explícito en su prosa sino que aparece de manera oblicua. Por esta razón, la mayoría de los críticos hace caso omiso de ello (A. Kaminsky, p. 116).

La autora logra desvincular la palabra de la discursividad y *ratio* masculinos para convertirla en un medio de expresión de las emociones, los deseos, pasiones, así como de las fantasías eróticas de hombres y mujeres. Por el placer del lenguaje que considera de la misma índole que el placer erótico logra realizar textos de placer en el sentido de Roland Barthes:

El texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico. El placer del texto sería irreductible a su funcionamiento gramatical (feno-texto) como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica.

El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a

sexualizar y no, como querría una lectura apresurada, ‘desexualizar’. Pues la sexualidad es simbolización del goce que es así des-naturalizado, humanizado, apalabrado en la relación de la mujer y del hombre con sus cuerpos y con el cuerpo del Otro”.

²⁴ Hugo Verani usa los términos “placer” y “goce” como sinónimos, a pesar de la definición de Roland Barthes.

seguir sus propias ideas pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.²⁵

El texto de placer se escribe a sí mismo, desvinculando de esta manera el código erótico del código racional. Es preciso distinguir el texto de placer del texto de goce:

Texto de placer: él contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* [cursiva en el original] de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector; la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje [*op. cit.*, p. 25].

Individuos que manejan goce y placer simultáneamente participan, según la opinión de Roland Barthes,

al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura (que penetran en él apaciblemente bajo la forma de un arte de vivir del que forman parte los libros antiguos) y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia de su *yo* [cursiva en el original] (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso [*op. cit.*, p. 25].

En el mismo ensayo Roland Barthes advierte que el exceso del placer lingüístico o erótico provoca que el placer se convierta en goce (*op. cit.*, p. 18). Produce la destrucción. Lo erótico surge en esta conjuntura (*op. cit.*, p. 15).

A modo de ejemplo se analizará en la siguiente parte cómo se tematizan los rituales amorosos y eróticos, así como los lingüísticos de manera artística, en especial en la novela *Solitario de amor*. Además, el interés se enfocará en la manera con la que se concientiza el protagonista por la función social, privada y erótica del lenguaje.

²⁵ Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France* (1974), 10a. ed., trad. de Nicolás Rosa y Óscar Terán, México, Siglo XXI, 1993, p. 29.

2. REFLEXIONES LINGÜÍSTICAS Y LA RITUALIZACIÓN DEL LENGUAJE EN SOLITARIO DE AMOR

el grito te nombra y te identifica, te funde y te
cimienta, te bautiza y te confirma

C. PERI ROSSI, 1988, p. 20

Si la poesía y el amor surgen realmente en el mismo acto creativo y se realizan en situaciones ritualizadas como afirma Cristina Peri Rossi (entrevista con S. Ragazzoni, p. 240), esto debería plasmarse también en los textos literarios. A continuación se analizará la reflexión lingüística en la novela *Solitario de amor*. Esta novela inicia como una novela convencional que relata una relación amorosa entre un hombre y una mujer. Pero la acción, el llamado *plot*, es mínima. Es la historia de un amor que se vuelve imposible, narrado desde el punto de vista de un protagonista masculino que no puede aceptar el término de la relación. Inicia el texto aparentemente como novela realista para concluir como novela fantástica en la que la mujer, saciada por el exceso de placer, realiza un ritual de purificación. Las expectativas del lector no sólo se ven frustradas, dado que no es una novela de amor, ni una novela erótica, sino, más bien, un reflejo de las obsesiones y angustias de un hombre enamorado. No cabe en el marco de las novelas eróticas, puesto que, según Roland Barthes, estas últimas "representan no tanto la escena erótica sino su expectación, su preparación, su progresión: es en esto que resultan 'excitantes'" (*op. cit.*, p. 94). En cambio, en la novela de Cristina Peri Rossi se narran de manera detallada, en un lenguaje altamente metafórico, las escenas eróticas. En contraste con el tipo de novela que define Barthes y que según él se debería llamar "libro de Deseo", la novela *Solitario de amor* es una novela "de Placer" (véase R. Barthes, p. 94). Por el placer excesivo, no obstante, se convierte paulatinamente en texto de goce.

En los momentos de comprensión entre los amantes, lo que les produce deleite es la relación lúdica con el lenguaje. En diccionarios buscan palabras antiguas y modernas, palabras existentes y, paradójicamente, también palabras inventadas. Según el humor con el que despiertan pronuncian palabras con las iniciales "m"/"M" o "b"/"B". La "B" y la "M" aluden gráficamente a la

duplicación, al ser dos en uno. Es digno de atención que la cadena de palabras libremente asociadas y que inicia con "b"/"B" es más extensa que la otra referente a la "m"/"M". En una lectura superficial la enumeración parece carecer de sentido, parece transformarse incluso, por momentos, en un balbuceo parecido a aquel de un bebé que siente deleite por los sonidos que aprende a pronunciar:

Babel, bacante, bárbara, bella y brutal, bramadora, burlona, bravía, bovina, bilios, bostezante, a veces beoda, babeante, bestial.

—Bala, bebe, bencina, burbuja, benjuí, bisturí, boca, blanco, bolo blond —dice Aída asociando libremente.

—bruja, belga, barca, Barcelona, Bremen, bramido, branquias, belladonas, bostezo, bajo, besamano —agrego yo, enseñuida [*op. cit.*, p. 99].

El lector se encuentra después de la primera lectura a la deriva, sin orientación, hasta que descubre que las palabras no constituyen solamente una enumeración de palabras sino que reflejan el estado anímico de los dos personajes, se refieren a su relación, a las imágenes que tienen de ellos mismos y al espacio de sus encuentros: la casa de Aída. El lector, frente a la indecisión del texto y la angustia provocada por él, puede, sin embargo, sentir cierto goce por la destrucción de la discursividad convencional y por la misma tensión que surge de la confusión:

[el goce] ora un exceso intolerable del placer, ora una manifestación del cuerpo más próxima a la tensión extrema, al dolor y al sufrimiento [N. A. Braunstein, p. 12].

Semejante confusión ante el placer de jugar con la palabra experimenta el lector al confrontarse con la enumeración de verbos que se refieren todos al hecho de hablar atropelladamente y apuntan a la imposibilidad de hablar. El protagonista los profiere de manera entrecortada en el momento del mayor éxtasis:

Gime. Gimo. Grita. Grito. Jadea. Jadeo. Aúlla. Aúllo. [...] Farfullo. Farfulla. Bramo. Brama. Goteo. Gotea. Borboteo. Borbotea [*op. cit.*, p. 125].

Se podría concluir que los amantes sólo se pueden comunicar en una comunicación no verbal.

siva se borda a partir del despliegue de una estrategia cifrada en la paradoja, y concretamente en el oxímoron y la antítesis. La alternancia de silencios y enunciación va constituyendo el discurso, silencios literales a los que Ulises alude en forma directa y explícita: "Hay un gran silencio en mí. Y ese silencio ha sido la fuente de mis palabras. Y del silencio ha venido lo que es más preciso que todo: el propio silencio" (p. 63).

La existencia se trama a partir de esa confluencia de dolor/alegría, de silencio/enunciación.

¿Qué clase de dolor era? ¿El de existir? ¿El de pertenecer a alguna cosa desconocida? ¿El de haber nacido? Y después, estancado el dolor como si no hubiese siquiera existido, exhausta, tras haber nadado kilómetros en el universo vacío, permanecía anhelante, se arrojaba en las arenas brillantes de un planeta, inmóvil, de bruces.

Tampoco le había dicho a Ulises cómo había mejorado la penosa sensación de estar libre por el hecho de estar realmente libre... [p. 44].

Lori había "cortado [...] la visión de las cosas a través del dolor de existir, como antes. Sin el dolor se había quedado sin nada, perdida en su propio mundo y en el ajeno sin forma de contacto" (p. 36). Y es en este preciso momento cuando Ulises aparece en su vida. Él esperará pacientemente a que ella construya su propia existencia a través del dolor que será la alegría de ese existir propio. Mientras tanto, casi paralizada por el miedo, Lori tratará de conseguirlo. La adivina, a la "que de vez en cuando" visita, será la que guiará su trayecto existencial antes que Ulises y durante su relación con él continuará. Desde la perspectiva femenina, constituirá otra y la misma faceta del aprendizaje/crecimiento de Lori. El que Ulises le propone está planteado en los términos de una *Bildungsroman* masculina; la visión de la adivina (¿Casandra?) coincidiría, hasta cierto punto, con la perspectiva de las teóricas feministas antes aludidas. Le dice a Lori:

...te vi entrar en la sala donde todos los que ahí estaban eran conocidos tuyos. Y ninguno de los presentes, ni por casualidad, te llegaba a la suela de los zapatos en cuestión didáctica, en cuestión de *comprensión intuitiva* e *incluso de gracia femenina*. Y sin embargo, entraste tímida, como ausente, como una corza con la cabeza gacha. [...] Necesitas andar con la cabeza erguida, *tienes que sufrir* porque eres diferente de los otros, cósmicamente diferente, eso es lo que dicen tus cartas,

entonces acepta que no puedes tener la vida burguesa de los demás y ve hoy al cóctel, y entra en la sala con la cabeza bien erguida [p. 73; las cursivas son mías].

Sabiduría femenina entrelazada con la masculina. La mujer clarividente frente al hombre que una y otra vez se salva de la hechicera. De nuevo el discurso sincrético y, no obstante, difícilmente distinguible desde un encuadre de género. Lori sabrá después que "se puede aprender todo", "hasta tener alegría". Y "buscaba arduamente su camino" (p. 50). Mas la *espera* es el timonel de ese trayecto, se constituye en la condición de posibilidad para lograrlo. De ahí la pasión por ella.

En su derrotero Lori no navega sola. Ulises la acompañará en un viaje de propio aprendizaje en el que, tras *esperar* a que ella llegue a su puerto masculino, él experimentará un aprendizaje femenino. Al final, él que pensaba y ella que imaginaba, toca playa en la disolución del pensamiento: "Pienso —interrumpió el hombre y su voz era lenta y sofocada porque estaba sufriendo de vida y de amor—, pienso lo siguiente: " , y un enorme y eternamente inconcluso espacio en blanco sigue a su discurso, mientras ella: "...había alcanzado lo imposible de sí misma. Entonces dijo, porque sentía que Ulises estaba nuevamente sujeto al dolor de existir..." (p. 140). Ahora es Loreley quien tiene que *esperarlo* a él desde lo alto de su roca. ¿Será acaso que en tanto que ella se masculiniza, según la visión logofalocéntrica dominante, él se feminiza? ¿O por el contrario, al diluir los márgenes, abolir los opuestos y difuminar la binariedad se logra la plenitud andrógina de un existir doloroso y exultante más allá de las diferencias y gracias al diferimiento, procrastinación, retardamiento o "*diferencia*" derridiana de la muerte que es la vida misma, ese morir "necesario" en "pleno día" para renacer como "origen de la primavera" en el alumbramiento de la "luminiscencia"? Reconstruirse no como "burguesa", no como maestra, no como amante, sino como mujer/cuerpo, existencia, dolor/alegría, muerte/vida, felicidad/ amor/sufrimiento y antes que todo y que nada, ESCRITURA signada y transitada por la ESPERA.

NOTA BIOGRÁFICA

Clarice Lispector nació en Tchetchelnik, Ucrania, en la entonces Unión Soviética, en 1925, y llegó a Brasil con dos meses de edad. Era brasileña naturalizada.

Vivió inicialmente en Recife, ciudad del noreste brasileño, en donde hizo sus primeros estudios. De acuerdo con Celso Pedro Luft, "desde los seis años" Clarice fue "gran lectora de Monteiro Lobato" (autor de relatos dirigidos al público infanto-juvenil; fue el introductor de ese género en Brasil) y a esa temprana edad escribió "los primeros cuentos".

En 1934, la familia se traslada a Río de Janeiro, en donde la futura escritora hace la secundaria y la preparatoria. En esa etapa, siempre según el registro de Celso Pedro Luft, sus lecturas se continúan y amplían a "Julio Dinis, José de Alencar, Eça de Queirós, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Dostoievski, Hermann Hesse, Julien Green". Cabe mencionar por separado el descubrimiento de Katherine Mansfield, que la sorprende y encanta. En los cuentos de la escritora neozelandesa, la adolescente encuentra la forma en que quiere escribir. Mientras estudia la carrera de leyes en la Facultad Nacional de Derecho, escribe su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, en 1943, que, publicada al año siguiente, es agraciada con el Prémio Graça Aranha. Sin embargo, la crítica hace restricciones al libro; reconoce el potencial de su autora, pero opina que el texto no se realiza satisfactoriamente como construcción novelística.

En ese mismo año de 1944, Clarice Lispector recibe el grado universitario de abogada y contrae matrimonio con un ex compañero de facultad, recién ingresado en la carrera diplomática, Maury Gurgel Valente. Todavía en ese año, la pareja se traslada a Nápoles, en donde permanece por poco tiempo. Posteriormente, y siempre a causa del trabajo de su esposo, la escritora pasará varios años en el extranjero, primero en Berna y luego en Washington. Finalmente, la pareja, que había tenido dos hijos varones, se divorcia, y Clarice Lispector se establece de nuevo en Río de Janeiro, en donde radica hasta su muerte, ocurrida en 1977.

Además de novelista, Clarice Lispector fue cuentista. Su estreno en este género aconteció en 1952, con la publicación de *Algunos cuentos*. Por otro lado, también escribió crónicas y artículos periodísticos y realizó, por encargo de revistas, entrevistas a personalidades de diversas áreas de la sociedad brasileña. Parte de ese material ya ha sido recolectado y publicado en forma de libro. Finalmente, nuestra autora también incursionó en la literatura dirigida al público infantil.

La siguiente es la bibliografía de Clarice Lispector, en el orden cronológico de las primeras ediciones, bibliografía en la que ya es

considerable el número de textos editados después del fallecimiento de la autora:

- Perto do Coração Selvagem* (novela), 1944.
- O Lustre* (novela), 1946.
- A Cidade Sitiada* (novela), 1949.
- Alguns Contos* (cuentos), 1952.
- Laços de Família* (cuentos), 1960.
- A Maçã no Escuro* (novela), 1961.
- A Legião Estrangeira* (cuentos y crónicas), 1964.
- A Paixão segundo G.H.* (novela), 1964.
- O Mistério do Coelho Pensante* (infantil), 1967.
- A Mulher que Matou os Peixes* (infantil), 1968.
- Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (novela), 1969.
- Felicidade Clandestina* (cuentos), 1971.
- Água Viva* (ficción), 1972.
- Onde Estivestes de Noite* (cuentos y crónicas), 1974.
- A Via Crucis do Corpo* (cuentos), 1974.
- De Corpo Inteiro* (entrevistas), 1975.
- Visão do Esplendor* (crónicas), 1975.
- A Vida Íntima de Laura* (infantil), 1975.
- A Hora da Estrela* (novela), 1977.
- Um Sopro de Vida* (ficción), 1978.
- Para não Esquecer* (crónicas), 1978.
- Quase de Verdade* (infantil), 1978.
- A Bela e a Fera* (cuentos), 1979.
- A Descoberta do Mundo* (crónicas), 1986.

Rituales eróticos y lingüísticos en la narrativa de Cristina Peri Rossi

UTE SEYDEL

Universidad Nacional Autónoma de México

Colegio de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Letras

A Martin: Te amo esta y otras noches
con las señas de identidad
cambiadas
como alegremente cambiamos nuestras ropas
tu vestido es el mío
y mis sandalias son las tuyas
Como mi seno
es tu seno
y tus antepasadas son las mías...
y a la noche quizás salgamos a pasear
tú o yo vestida de varón
y la otra de mujer.¹

EL DOBLAJE SEXUAL, la parodia travesti, lo fantástico, elementos carnavalescos, lo sensorial, lo erótico y lo poético se encuentran tanto en la poesía como en la narrativa de Cristina Peri Rossi. Cabe preguntar: ¿hasta qué grado la autora uruguaya participa, a través de sus textos, en la "lucha por el poder interpretativo",² emprendido por gran parte de las escritoras en general y por las latinoamericanas en particular? ¿Con qué recursos logra

¹ Véase Cristina Peri Rossi, *Lingüística general*, Valencia, Prometeo, 1979, citado según Amy K. Kaminsky, *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1993, p. 129.

² Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México* (1989), trad. de Mercedes Córdoba, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 11.

subvertir las normas lingüísticas y el orden simbólico así como cuestionar los significados monopolizados e institucionalizados por el hombre? ¿De qué manera transgrede el orden social establecido, enfrentándose a lo exacto, lo racional y lo sagrado? Aunque tanto la poesía como la narrativa de Cristina Peri Rossi se nutren esencialmente de los mismos dos aspectos de la condición humana, a decir el amoroso y el político,³ el presente análisis se limitará a la narrativa de la escritora, en especial se analizará la novela *Solitario de amor*.⁴ La vertiente amorosa y la política aparecen como experiencias paralelas y se expresan en "una situación de desgaste" de la cultura occidental (S. Ragazzoni, p. 227). Cristina Peri Rossi aclara que no sólo sus textos que tocan el tema del exilio, de la opresión política y de la tortura, sino también aquellos que se refieren a la insensatez de la existencia, a los síntomas enfermizos sin sexo como la paranoia y la neurosis, a los amores imposibles, al erotismo, al travestismo, a la homosexualidad y al incesto, son textos políticos dado que transgreden el orden religioso y social y no respetan tabúes. En uno de sus ensayos ella constata que la transgresión es inherente a la fantasía erótica y a la vez su móvil.⁵ Además considera que la actual condición sexual de la mujer, y en especial la marginación de las lesbianas, es el resultado de un sistema político y económico que respeta primordialmente la perspectiva heterosexual masculina con el fin de mantener y perpetuar este sistema.⁶ Puntualiza en una entrevista:

Yo creo que en realidad la revolución política y la sexual van muy unidas desde el momento en que las formas de la sexualidad en una sociedad determinada corresponden a un modo de producción económica y a los roles culturales, educativos y sociales que la clase dirigente establece como "normales". [...] La revolución tiene que pasar necesariamente por la libertad sexual y por la liberación completa y absoluta de la mujer, pero para ello es necesario que se vea la relación entre

³ Susanna Ragazzoni, "La escritura como identidad: una entrevista con Cristina Peri Rossi", *Studi di letteratura ispano-americana* 15/16, 1983, pp. 227-241; p. 227.

⁴ Cristina Peri Rossi, *Solitario de amor*, Barcelona, Grijalbo, 1988.

⁵ Véase Cristina Peri Rossi, *Fantasías eróticas*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991, p. 123.

⁶ Gabriela Mora, "El mito degradado de la familia en *El libro de mis primos* de Cristina Peri Rossi", en Randolph D. Pope (comp.), *The Analysis of Literary Texts. Current Trends in Methodology*, Ypsilanti, Editorial Bilingüe, 1978, pp. 66-77; p. 72.

la dominación y los roles sexuales, entre la sociedad capitalista y la esclavitud de la mujer.⁷

Cristina Peri Rossi modifica la oposición binaria de los sexos recurriendo a la ambigüedad, a la incoherencia, al ardid y a la mascarada. Se burla de las convenciones al hablar de la multiplicación mediante las identidades cambiadas, oponiendo ésta a la sexualidad reproductiva. A la vez rechaza la fetichización de la diferencia genérico-sexual.⁸

En *La nave de los locos*,⁹ dos mujeres presentan un espectáculo de amor lésbico en el escenario de un centro nocturno, en el que una de las mujeres está vestida de varón y la otra de mujer, imitando a Marlene Dietrich y a Dolores del Río, respectivamente.¹⁰ Esta escena "subleva el poder fálico" e ironiza el "poder de los hombres" "basado en la posesión del falo" (M. R. Olivera-Williams, p. 89). Esta manifestación de una sexualidad no copulativa y un erotismo en el que las mujeres prescinden del hombre convierte al pene en algo superfluo (véase G. Mora 1990, pp. 26-27), como crítica implícita de la teoría freudiana respecto a la sexualidad femenina. Los hombres presencian excitados el espectáculo sumamente sensual. Lucía en el papel varonil es poseída por la mujer-hembra, hecho que atribuye a quebrar "todos los estereotipos de la cultura falocéntrica" (M. R. Olivera-Williams, p. 89) que parten del supuesto de la pasividad femenina. La actuación travesti de

⁷ John F. Deredita: "Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi", *Texto crítico*, vol. 4, núm. 9, enero/abril, Jalapa, 1978, pp. 131-142, p. 136. Véase también otra entrevista acerca de la relación entre la producción literaria de Cristina Peri Rossi y la política en Eileen Zeitz, "Tres escritores uruguayos en el exilio", *Chasqui* 9, núm. 1, noviembre de 1979, pp. 79-87; pp. 83-84.

⁸ Véase el poema del epígrafe del presente trabajo.

⁹ Cristina Peri Rossi, *La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

¹⁰ Véase la interpretación de este episodio en Karin Hopfe, "Cristina Peri Rossi: *La nave de los locos*", en Hans-Otto Dill et al. (comps.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Francfort/Madrid, Iberoamericana, 1994, pp. 446-460; pp. 458; Gabriela Mora, "Enigmas and Subversions in Cristina Peri Rossi's *La nave de los locos* [Ship of Fools]", en Lucía Guerra-Cunningham, *Splintering Darkness. Latin American Women Writers in Search of Themselves*, Pittsburgh, Latin American Review Press, 1990, pp. 19-30, pp. 25-26; Mabel Moraña: "La nave de los locos de Cristina Peri Rossi", *Texto crítico*, núm. 34/35, Jalapa, 1986, pp. 204-213; p. 208; María Rosa Olivera-Williams, "La nave de los locos de Cristina Peri Rossi", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 11, núm. 23, Lima, 1986, pp. 81-89.

Lucía se convierte así en una "burla antipatriarcal". En general, la figura del travesti es especialmente importante en los tiempos del clandestinaje en sociedades dictatoriales. Según Nelly Richard, emerge del deseo reprimido de grandes sectores de la población que no están de acuerdo con el poder central. "Es la figura que socava el doble ordenamiento de esa masculinidad y femineidad reglamentarias y de fachada." Caricaturiza la heterosexualidad y hace patente "la falla de los géneros uniformados".¹¹

En textos como "Juegos",¹² *El libro de mis primos*¹³ y *Solitario de amor* se cuestiona la convención establecida y transmitida por la sociedad heterosexual (A. Kaminsky, p. 120) mediante la cual ciertas formas de comportamiento se adscriben a los dos sexos biológicos. Por consiguiente, y con el fin de devolver a la mujer la autonomía, se diluyen las oposiciones entre lo masculino y lo femenino, asociado lo primero con lo activo, positivo, dominante, etc., y lo segundo con lo pasivo, negativo y subordinado. Las identidades masculina y femenina, en lugar de permanecer como términos fijos e invariables, se transforman en la narrativa de Cristina Peri Rossi en "constelaciones fluctuantes" (N. Richard, p. 41). Consciente de que "lengua, historia y tradición no son totalidades inquebrantables sino yuxtaposiciones provisorias de multirrelatos no coincidentes entre sí que se pelean sentidos históricos en batallas de códigos materiales e interpretativos" (N. Richard, p. 39), la autora rioplatense colabora en "la empresa femenina de desmantelamiento del edificio simbólico-cultural de la cultura patriarcal". Presenta "voces descanonizantes (incluyendo las masculinas) para tejer con ellas pactos antioficiales" (*op. cit.*, p. 39) contra el poder establecido.

Con excepción de su primera colección de cuentos, *Viviendo*,¹⁴ donde las protagonistas son mujeres, los protagonistas de las obras posteriores son masculinos. Pero, a menudo, como efecto de la forma discursiva elegida por Cristina Peri Rossi, el género del sujeto hablante y deseante no se define claramente; es "una más-

¹¹ Nelly Richard, *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1989, p. 65.

¹² Cristina Peri Rossi, "Juegos", *Los museos abandonados*, Barcelona, Lumen, 1968, pp. 79-107.

¹³ Cristina Peri Rossi, *El libro de mis primos* (1969), Barcelona, Grijalbo., 1989.

¹⁴ Cristina Peri Rossi, *Viviendo*, Montevideo, Alfa, 1963.

cara sin clara elaboración genérica" (John F. Deredita, p. 138). A pesar de la confusión inscrita en el texto, el lector sí es capaz de tomar esta máscara por un hombre (*op. cit.*, p. 138). De esta manera ella puede desconstruir, en el sentido de Derrida, las estructuras existentes, la masculinidad así como la mirada masculina acerca de lo femenino desde adentro.¹⁵ El resultado es una masculinidad difuminada, un sujeto masculino en crisis que adopta parcialmente actitudes tradicionalmente calificadas como femeninas y que se enfrenta a mujeres transgresoras.¹⁶ Los textos de Peri Rossi desconstruyen la posición habitual del lector; exigen "lecturas heterodoxas", como subraya Nelly Richard; de este modo contribuyen a pluralizar el saber literario (*op. cit.*, p. 39).

Karin Hopfe señala respecto a la producción literaria de la escritora uruguaya que "si bien la temática femenina es un aspecto específico de la prosa y la lírica de Cristina Peri Rossi, parece exagerado calificar sus textos de literatura femenina" (*op. cit.*, p. 446). A diferencia de la crítica, considero que sus textos sí deberían ubicarse en el marco de la literatura femenina, entendiendo como tal, de acuerdo con Diamela Eltit, toda escritura en oposición a la discursividad masculina/hegemónica:

Si lo femenino es aquello oprimido por el poder central, tanto en los niveles de lo real como en los planos simbólicos, es viable acudir a la materialidad de una metáfora y ampliar la categoría de géneros para nombrar como *lo femenino* [cursiva en el original] a todos aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantengan los signos de una crisis [...]. Parece necesario acudir al concepto de nombrar como *lo femenino* aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario, más allá que sus cultores sean hombres o mujeres generando

¹⁵ Véase Jacques Derrida, *De la gramatología*, 2a. ed., México, Siglo XXI, 1978, pp. 32-33: "Los movimientos de desconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras. [...] Obrando necesariamente desde el interior, extrayendo de la antigua estructura todos los recursos estratégicos y económicos de la subversión, extrayéndolos estructuralmente, vale decir sin poder aislar en ellos elementos y átomos, la empresa de desconstrucción siempre es en cierto modo arrastrada por su propio trabajo".

¹⁶ Véase Maria Brigitta Clark, *The Feminine Fantastic in Short Fiction from the Riverplate*, Tennessee, Michigan University Press, 1994, pp. 188-189.

creativamente sentidos transformadores del universo simbólico establecido.¹⁷

En Cristina Peri Rossi se inscribe doblemente el signo de la marginación, por un lado, en tanto disidente política en el momento de establecerse la dictadura en Uruguay; por otro lado, en tanto exiliada desde que se instaló en España. Se podría continuar que ella está marcada por este signo también por ser mujer, por ser lesbiana y a causa de su proveniencia de una cultura periférica, es decir la latinoamericana (véase N. Richard, p. 80).

Es importante señalar que el replanteo del canon literario implica "modificar las fronterizaciones de los géneros en ambos sentidos de la palabra" (N. Richard, pp. 38-39). En la obra de Cristina Peri Rossi se realiza esta suspensión de los límites tanto entre los géneros biológicos como entre los géneros literarios. En especial en su primera novela, *El libro de mis primos*, ella mezcla deliberadamente prosa con poesía. Los versos exhiben una clara influencia del vanguardismo, están constituidos, a menudo, por una sintaxis disuelta, de sintagmas no progresivos o de series enumerativas.¹⁸ En *Solitario de amor*, en cambio, ya no se combinan los dos géneros pero sí persisten series enumerativas que producen un tono rítmico y melódico.

1. EL LENGUAJE: PLACER Y CUERPO

Yo seguí jugando con la palabra, como con una estatua nueva. Me gustaba acariciarle amorosamente los bordes, tocarla, pasarle la lengua por los costados, sorbérmela como si fuera de miel.

[C. PERI ROSSI, 1989, pp. 75-76]

A la preocupación de Cristina Peri Rossi por los papeles sociales de ambos sexos se añade aquélla por el lenguaje. Consciente de que el lenguaje está relacionado con la cuestión de la opresión y del poder, ella considera que la posesión del monopolio de nom-

¹⁷ Diamela Eltit, "Cultura, poder y frontera", *Literatura y Libros*, La Época, Santiago, núm. 113, 1990, citado según N. Richard, p. 36.

¹⁸ Véase Hugo Verani, "Una experiencia de límites: la narrativa de Cristina Peri Rossi", *Revista Iberoamericana*, vol. 48, núm.118/119, 1982, pp. 303-316; p. 313.

brar decide sobre el poder. El poseedor de este monopolio puede llamar a existir a los objetos (véase A. Kaminsky, p. 117). Más adelante veremos de qué manera relaciona Cristina Peri Rossi la existencia de la palabra con el deseo y con la experimentación de nuevas articulaciones.¹⁹ Es sabido que las autoras lesbianas consideran la búsqueda de un lenguaje auténtico y apropiado como un asunto de gran importancia para así desconstruir la creación masculina de la mujer en el lenguaje (A. Kaminsky, pp. 118 y 125). Nelly Richard afirma respecto a la crítica de los códigos lingüísticos establecidos:

No basta entonces con ser mujer (determinante sexual) para que el texto se cargue de la potencialidad transgresora de las escrituras minoritarias [*op. cit.*, p. 40].

La crítica constata a continuación que “muchas autoras hicieron del cuerpo —del registro de la corporalidad— el abecedario de su respuesta” a la pregunta por la esencia diferencial de una “escritura-‘mujer’” (N. Richard, p. 40). La meta consiste en que sus textos produzcan y no re-produzcan mediante un lenguaje innovador la diferencia genérico-sexual cifrada en la experiencia del cuerpo.

Para Nelly Richard el cuerpo es “la primera superficie a reconquistar (a descolonizar) mediante una autoerótica femenina de la letra y de la página”. Ella además subraya:

Todo un modelo de “escritura femenina” basa en el cuerpo su correlato sexuado de la identidad/diferencia: el cuerpo morfológico-sexual de la identidad natural (originaria) [N. Richard, p. 40].

El proyecto de literatura femenina va aún más allá:

el relato se hace cuerpo de mujer, se erotiza, se autodestruye en el abandono, se hace fuerte en la libertad, se somete junto a la mujer en la condena de una sociedad machista. Cada palabra intenta ir construyendo la imagen de la mujer autosuficiente [*op. cit.*, p. 33].

¹⁹ Para Cristina Peri Rossi la palabra da inicio a la existencia. En cambio, Julieta Campos, refiriéndose al *Génesis* y a la creación del mundo por una divinidad masculina hace la afirmación gnómica “en el principio fue el deseo. El deseo engendró al Verbo, que engendró a la pareja, que engendró a la Isla. La Isla fue el paraíso. La Isla fue habitada por [...] Adán y Eva [...]. Fue creada para el placer de Dios y para su mayor gloria: era la medida de su deseo”. Julieta Campos, *El miedo de perder a Eurídice*, México, Joaquín Mortiz, 1979, p. 7.

Se puede constatar una similitud entre el proyecto literario de Cristina Peri Rossi y los postulados de Nelly Richard, ya que la escritora comenta en una entrevista acerca de su colección de poemas *Evohé*²⁰ lo siguiente:

la palabra y la mujer son dos símbolos iguales. Hay un juego permanente entre el poeta y el amante, poeta-amante, mujer-palabra, son grupos de palabras equivalentes y todo lo que se hace con las palabras se hace con la relación amorosa con la mujer. Son símbolos con los cuales se tiene una relación intelectual, afectiva, sensual, claro que cargo las tintas en la parte sensual. De la misma manera que uno pesa un cuerpo, una palabra, mide una palabra, mide un cuerpo [Cristina Peri Rossi, en Susanna Ragazzoni, p. 241].²¹

La relación entre cuerpo femenino, erotismo y producción literaria se evidencia también en otra afirmación que hace Cristina Peri Rossi en la misma entrevista:

Para mí el erotismo y el escribir son dos cosas equivalentes; hasta te diría que la libido funciona tanto para hacer el amor como para escribir, hasta tal punto que me doy cuenta, en mi propia economía, que en los periodos en que escribo mucho tengo menos actividad sexual, porque se escribe con la misma parte. El estado con que escribo es un estado orgiástico [*op. cit.*, p. 241].

La relación entre corporalidad y escritura no necesariamente sugiere que ella narra experiencias corporales, sino que se presenta un tipo de sublimación que provoca que el erotismo de la escritura reemplace el erotismo de la actividad sexual.²² Es decir que la sublimación sexualiza en lugar de desexualizar.²³

²⁰ Cristina Peri Rossi, *Evohé*, Montevideo, Girón, 1971.

²¹ En una entrevista concedida a Gustavo San Román, la autora confiesa que como niña pensaba que las palabras eran vivas. Aun como adulta ella conservó una concepción de las palabras como algo orgánico; prevalece en ella una actitud lúdica respecto al lenguaje. Véase Gustavo San Román, "Entrevista a Cristina Peri Rossi", *Revista Iberoamericana*, vol. 57, núm.160/161, 1992, pp. 1041-1048; pp. 1043 y 1044; G. Mora analiza el lenguaje en *El libro de mis primos* constatando que aparecen una variedad de neologismos y palabras sin referente (1988; p. 76).

²² Véase A. Kaminsky, p. 123: "The connection between bodiliness and writing [...] suggests not that she writes out of bodily experience but the contrary, that a kind of sublimation is going on, and that the erotism of writing displaces the erotism of sexual activity".

²³ Véase Néstor A. Braunstein, *Coce*, México, Siglo XXI, 1990, p. 34: "Sublimar es

Cristina Peri Rossi hace explícitamente profesión a una actitud "festiva, orgiástica, que tiene un aspecto de deleite real" (*op. cit.*, p. 241). Jugar con las palabras le produce placer, puesto que de esta manera participa en la creación (H. Verani, p. 313). Ella lo caracteriza como "gozo de nombrar, la cosa panteísta de que el lenguaje está para nombrar las cosas y lo primero es el verbo" (C. Peri Rossi en una entrevista con G. San Román, p. 1043). Hugo Verani resume la actitud de la autora frente al lenguaje:

El goce de la palabra se transforma en una erótica del lenguaje como cuerpo. El deseo de romper con todo lo que limita la libertad humana y de despojarse de convencionalismos e hipocresías encuentra en el lenguaje y el erotismo un placer semejante. [*op. cit.*, p. 313]²⁴

El propósito de la escritora es "escribir literatura erótica sin falsas máscaras" y de "asumir el rol homosexual [...], sin ningún tipo de disfraz, no por provocación o exhibicionismo, sencillamente por amor a la libertad" (C. Peri Rossi en una entrevista con S. Ragazzoni, p. 241). A pesar de esta declaración, el lesbianismo no es explícito en su prosa sino que aparece de manera oblicua. Por esta razón, la mayoría de los críticos hace caso omiso de ello (A. Kaminsky, p. 116).

La autora logra desvincular la palabra de la discursividad y *ratio* masculinos para convertirla en un medio de expresión de las emociones, los deseos, pasiones, así como de las fantasías eróticas de hombres y mujeres. Por el placer del lenguaje que considera de la misma índole que el placer erótico logra realizar textos de placer en el sentido de Roland Barthes:

El texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico. El placer del texto sería irreductible a su funcionamiento gramatical (feno-texto) como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica.

El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a

sexualizar y no, como querría una lectura apresurada, 'dessexualizar'. Pues la sexualidad es simbolización del goce que es así des-naturalizado, humanizado, apalabrado en la relación de la mujer y del hombre con sus cuerpos y con el cuerpo del Otro".

²⁴ Hugo Verani usa los términos "placer" y "goce" como sinónimos, a pesar de la definición de Roland Barthes.

seguir sus propias ideas pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.²⁵

El texto de placer se escribe a sí mismo, desvinculando de esta manera el código erótico del código racional. Es preciso distinguir el texto de placer del texto de goce:

Texto de placer: él contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* [cursiva en el original] de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector; la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje [*op. cit.*, p. 25].

Individuos que manejan goce y placer simultáneamente participen, según la opinión de Roland Barthes,

al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura (que penetran en él apaciblemente bajo la forma de un arte de vivir del que forman parte los libros antiguos) y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia de su *yo* [cursiva en el original] (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso [*op. cit.*, p. 25].

En el mismo ensayo Roland Barthes advierte que el exceso del placer lingüístico o erótico provoca que el placer se convierta en goce (*op. cit.*, p. 18). Produce la destrucción. Lo erótico surge en esta conjuntura (*op. cit.*, p. 15).

A modo de ejemplo se analizará en la siguiente parte cómo se tematizan los rituales amorosos y eróticos, así como los lingüísticos de manera artística, en especial en la novela *Solitario de amor*. Además, el interés se enfocará en la manera con la que se concientiza el protagonista por la función social, privada y erótica del lenguaje.

²⁵ Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France* (1974), 10a. ed., trad. de Nicolás Rosa y Óscar Terán, México, Siglo XXI, 1993, p. 29.

2. REFLEXIONES LINGÜÍSTICAS Y LA RITUALIZACIÓN DEL LENGUAJE EN *SOLITARIO DE AMOR*

el grito te nombra y te identifica, te funde y te
cimenta, te bautiza y te confirma

C. PERI ROSSI, 1988, p. 20

Si la poesía y el amor surgen realmente en el mismo acto creativo y se realizan en situaciones ritualizadas como afirma Cristina Peri Rossi (entrevista con S. Ragazzoni, p. 240), esto debería plasmarse también en los textos literarios. A continuación se analizará la reflexión lingüística en la novela *Solitario de amor*. Esta novela inicia como una novela convencional que relata una relación amorosa entre un hombre y una mujer. Pero la acción, el llamado *plot*, es mínima. Es la historia de un amor que se vuelve imposible, narrado desde el punto de vista de un protagonista masculino que no puede aceptar el término de la relación. Inicia el texto aparentemente como novela realista para concluir como novela fantástica en la que la mujer, saciada por el exceso de placer, realiza un ritual de purificación. Las expectativas del lector no sólo se ven frustradas, dado que no es una novela de amor, ni una novela erótica, sino, más bien, un reflejo de las obsesiones y angustias de un hombre enamorado. No cabe en el marco de las novelas eróticas, puesto que, según Roland Barthes, estas últimas "representan no tanto la escena erótica sino su expectación, su preparación, su progresión: es en esto que resultan 'excitantes'" (*op. cit.*, p. 94). En cambio, en la novela de Cristina Peri Rossi se narran de manera detallada, en un lenguaje altamente metafórico, las escenas eróticas. En contraste con el tipo de novela que define Barthes y que según él se debería llamar "libro de Deseo", la novela *Solitario de amor* es una novela "de Placer" (véase R. Barthes, p. 94). Por el placer excesivo, no obstante, se convierte paulatinamente en texto de goce.

En los momentos de comprensión entre los amantes, lo que les produce deleite es la relación lúdica con el lenguaje. En diccionarios buscan palabras antiguas y modernas, palabras existentes y, paradójicamente, también palabras inventadas. Según el humor con el que despiertan pronuncian palabras con las iniciales "m"/"M" o "b"/"B". La "B" y la "M" aluden gráficamente a la

duplicación, al ser dos en uno. Es digno de atención que la cadena de palabras libremente asociadas y que inicia con "b"/"B" es más extensa que la otra referente a la "m"/"M". En una lectura superficial la enumeración parece carecer de sentido, parece transformarse incluso, por momentos, en un balbuceo parecido a aquel de un bebé que siente deleite por los sonidos que aprende a pronunciar:

Babel, bacante, bárbara, bella y brutal, bramadora, burlona, bravía, bovina, bilios, bostezante, a veces beoda, babeante, bestial.

—Bala, bebe, bencina, burbuja, benjuí, bisturí, boca, blanco, bolo blond —dice Aída asociando libremente.

—bruja, belga, barca, Barcelona, Bremen, bramido, branquias, belladonas, bostezo, bajo, besamano —agrego yo, enseguida [*op. cit.*, p. 99].

El lector se encuentra después de la primera lectura a la deriva, sin orientación, hasta que descubre que las palabras no constituyen solamente una enumeración de palabras sino que reflejan el estado anímico de los dos personajes, se refieren a su relación, a las imágenes que tienen de ellos mismos y al espacio de sus encuentros: la casa de Aída. El lector, frente a la indecisión del texto y la angustia provocada por él, puede, sin embargo, sentir cierto goce por la destrucción de la discursividad convencional y por la misma tensión que surge de la confusión:

[el goce] ora un exceso intolerable del placer, ora una manifestación del cuerpo más próxima a la tensión extrema, al dolor y al sufrimiento [N. A. Braunstein, p. 12].

Semejante confusión ante el placer de jugar con la palabra experimenta el lector al confrontarse con la enumeración de verbos que se refieren todos al hecho de hablar atropelladamente y apuntan a la imposibilidad de hablar. El protagonista los profiere de manera entrecortada en el momento del mayor éxtasis:

Gime. Gimo. Grita. Grito. Jadea. Jadeo. Aúlla. Aúllo. [...] Farfullo. Farfulla. Bramo. Brama. Goteo. Gotea. Borboteo. Borbotea [*op. cit.*, p. 125].

Se podría concluir que los amantes sólo se pueden comunicar en una comunicación no verbal.

En otro episodio, el protagonista se dedica a renombrar las partes del cuerpo de Aída, comparando esta acción con un rito sagrado:

—Hemos recuperado el espacio de lo sagrado— le digo a Aída: volvemos a tener la capacidad de bautizar.

Voy poniendo nombres a las partes del cuerpo de Aída, soy el primer hombre, asombrado y azorado, balbuceante, babeante, babélico, y en medio de la confusión de mi nacimiento inmerso en el misterio, murmuro sonidos viscerales que (re)conocer. Palpo su cuerpo, imagen del mundo, y bautizo los órganos; emocionado, saco palabras como piedras arcaicas y las instalo en las partes de Aída, como eslabones de mi ignorancia [p. 18].

Exclama entusiasmado por su participación en este acto creativo: "El lenguaje debió nacer así, de la pasión, no de la razón" (*op. cit.*, p. 18). Aída, manifestando su desacuerdo con el supuesto de la palabra divina, sostiene que "el lenguaje lo inventaron las mujeres para nombrar lo que parían" (*op. cit.*, p. 20).

Sólo si ella lo nombra, su amante deja de ser "un ser anónimo, despersonalizado, sin carácter, sin identidad". Si no, se convierte en "un niño castrado" (*op. cit.*, p. 179).

En varias citas anteriores aparecieron las palabras "Babel" y "babélico" en alusión al antiguo mito bíblico según el cual la confusión de las lenguas provoca malentendidos entre los hombres. Entre el protagonista, quien modifica el mensaje bíblico, y Aída, a pesar de que sus códigos tampoco son idénticos, se establece una comunicación y una coincidencia en las relaciones sexuales:

Nos amamos en lenguas [cursiva en el original], pienso, como dos extranjeros que sólo conocen, del otro, unas pocas frases, ciertos signos, algunos símbolos [*op. cit.*, p. 22].

El juego erótico permite que cohabiten el lenguaje de los cuerpos de los amantes y el lenguaje abstracto y conceptual de la sociedad.²⁶ El viejo mito bíblico respecto a la confusión de las lenguas en Babel cambia de esta manera el sentido. Roland Barthes da también una interpretación positiva de la confusión de las lenguas, argumen-

²⁶ Véase Santiago Rocca, "Cristina Peri Rossi, *Solitario de amor*", *Revista Iberoamericana*, vol. 47, núm. 160-162, 1992, pp. 1237-1238; p. 1237.

tando que es precisamente por esta razón que puede surgir el texto de placer:

...la confusión de lenguas deja de ser un castigo, el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan *conjuntamente* [cursiva en el original] el texto de placer en una Babel feliz [R. Barthes, 1993, p. 10].

Es solamente en el placer que los amantes pueden establecer una simetría, puesto que ambos buscan satisfacer su necesidad de placer. Dada la heterogeneidad de los goces y la asimetría de los goces masculino y femenino, éstos no confluyen sino rivalizan. Por lo tanto en este nivel no hay satisfacción (N. Braunstein, pp. 34-35). Tampoco en el nivel de los deseos hay la posibilidad de que el hombre y la mujer se complementen, porque "los goces del uno y del otro (sexo) se instauran en un plano de oposición y concurrencia (*sic*) (competencia)" (*op. cit.*, p. 27). La obsesión por poder fundirse con la amada resulta insensata. A pesar de que el protagonista en *Solitario de amor* reconoce la diferencia de los códigos originada en la diferencia sexual, no acepta que su anhelo de poder fundirse completamente con Aída no podrá realizarse nunca:

El sexo de Aída es una cerradura. Intervengo en él como el extranjero dotado de una llave que abre la puerta para explorar la casa extraña. Yo soy ese extranjero, ese explorador. El navegante perdido. El apátrida del tiempo y del espacio. [...] Hablo una lengua que no conoce, puesto que mi cuerpo es diferente al suyo y mi sexo es una llave, no una casa. [...] Y aun cuando mis labios carnosos se fijan como ventosas a la pulpa de su sexo, [...] aun entonces mi lengua es otra, diferente a su lengua, diferente a su habla [*op. cit.*, p. 35].

El protagonista como sujeto hablante sólo existe por su deseo de la madre perdida. De acuerdo con Jacques Lacan, él es carencia y por lo tanto es lo que no es.²⁷

Con nostalgia el protagonista se acuerda de los tiempos remotos cuando las palabras no estaban deformadas por el uso.

Entonces las palabras, las viejas palabras de toda la vida, aparecen súbitamente, ellas también desnudas, frescas, resplandecientes, cru-

²⁷ Véase Jacques Lacan, *Escritos 2*, traducido por Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1993, 17a. ed., p. 714.

das, con toda su potencia, con todo su peso, desprendidas del uso, en toda su pureza, como si se hubieran bañado en una fuente primigenia. Como si Aída las hubiera parido entre los dientes, y una vez rota la tela de los labios —bolsa prenatal— estallaran, rojas, imberbes, iguales a sí mismas [*op. cit.*, pp. 14-15].

A causa de su nostalgia por el paraíso perdido él se imagina no sólo que Aída está pariendo las palabras sino también a él, como si fuera su hijo a quien entrega a la cultura:

El lenguaje convencional estalla, bosque desfoliado, nazco entre las sábanas de Aída y conmigo nacen otras palabras, otros sonidos, muerte y resurrección [*op. cit.*, p. 15].

La mujer amada aparece de esta manera como diosa creadora, como mujer arquetípica y madre primigenia del mundo anterior a la palabra y, al tiempo, como creadora de las palabras a pesar de que el lenguaje es considerado como elemento del orden simbólico y fálico.

3. RITUALES ERÓTICOS EN *SOLITARIO DE AMOR*

Cristina Peri Rossi constata en la colección de ensayos *Fantasías eróticas* que, en las culturas antiguas que veneraron a diosas, los rituales religiosos incluían cultos orgiásticos y eróticos (*op. cit.*, pp. 120-122). A continuación subraya que en la actualidad todavía muchos amantes ritualizan el transcurso del juego erótico y amoroso escuchando ciertas melodías, utilizando ciertos objetos, en especial prendas de vestir, y sirviéndose de ciertas expresiones ritualizadas (*op. cit.*, pp. 129-131).

Algunas de estas ritualizaciones se encuentran también en *Solitario de amor*, por ejemplo:

El pañuelo de seda blanca con el que yo te tapaba los ojos, antes de comenzar, morosamente, a amarte, para que en la oscuridad de la tela contra los ojos las caricias fueran tu única sensación [...] [*op. cit.*, p. 170].

El paralelismo entre culto religioso y amoroso se expresa además en cuanto a la exigencia de tributos por parte de los dioses y los seres amados. Ambos son inalcanzables para el adorador:

Si no consigo estar integrado a Aída —como el creyente no logra estar integrado a la divinidad, sino que debe seducirla, conquistarla, ofrecerle tributos, oraciones, votos— podría, renunciando a mi amor, integrarme por fin al mundo. Los otros serían, otra vez, mis semejantes: abolido este culto idolátrico y solitario a una divinidad esquiva y menor [...] [*op. cit.*, pp. 85-86].

El protagonista se pone “místico” cuando está con Aída y confiesa que la ama “inmoderadamente, como a un ídolo antiguo” (*op. cit.*, p. 99).

Las prendas de vestir que permanecen en la casa de Aída después de que los amantes se separan, son caracterizadas como tributos de Aída que ella “inmola” “en el altar de un dios sangriento” (*op. cit.*, p. 169).

4. LA OBSESIÓN POR LA UNIDAD: FUENTE DE PESARES Y ALEGRÍAS

Los placeres son efímeros y casi siempre vinculados con el gozo del lenguaje o del cuerpo. El deleite experimentado durante los juegos con las palabras se ubica del lado de las alegrías. Pero también forma parte de ellas el placer perverso que experimenta el protagonista al fingir participar en los rituales sociales y al participar de tal forma en la mascarada de las apariencias (*op. cit.*, p. 79). Goza de su desdoblamiento:

La gente que veo en la sala me parece extraordinariamente plana: tienen una sola dimensión, la social. Están enteramente en sus diálogos, en su manera de beber y de comer. No están escindidos, divididos por el amor, no guardan un secreto. Experimento cierta complacencia en ser un hombre desdoblado, en tener conciencia de que puedo cumplir a la perfección los ritos del mundo y, sin embargo, estar ausente, separado, distante. Esta clase de goce (parecido a la autosuficiencia) me vuelve eufórico [*op. cit.*, p. 80].

Le produce regocijo jugar con los roles sociales, portarse como “animal perfectamente urbano y civilizado” (*op. cit.*, p. 81).

Por la fuerza transgresora inherente al amor el protagonista se encuentra en los márgenes de una sociedad donde el amor no tiene un espacio vital. Se siente como “exiliado del mundo, de la vida convencional [...] y del lenguaje”. Su lenguaje es aquél “gutural del

salvaje, el balbuceo babélico del expatriado, la jerga del recluso, la germanía del delincuente, el lunfardo del arrabalero" (*op. cit.*, pp. 81-82). Su goce consiste además en evadir la Ley del Padre, escaparse del mundo simbólico para regresar por lo menos por instantes al mundo imaginario o semiótico. Ciertos juegos lingüísticos o poéticos con la lengua, le permiten, dado que es la lengua materna como representante de la madre (véase R. Barthes, p. 61), dedicarse al cuerpo materno vedado. Por esta razón Julia Kristeva habla del incesto en la lengua que se produce a través de una práctica poética específica que causa que lo semiótico entre en el orden de lo simbólico.²⁸

El hecho de ubicarse en los márgenes de la sociedad y compartir la condición de los exiliados posibilita al solitario de amor ver con otra mirada:

te veo desde mi avergonzado macho cabrío y desde mi parte de mujer enamorada de otra mujer [*op. cit.*, pp. 27-28].

Esto hace patente que él acepta sus aspectos femeninos y, por esto, es capaz de adoptar una mirada femenina.²⁹

Otras alegrías del protagonista se refieren a los momentos de amor feliz con Aída, cuando los amantes experimentan una unión en el acto amoroso, durante el cual el protagonista se siente parte del universo y conectado con el pasado humano y de la vida en general (*op. cit.*, p. 37). Todo le da placer al protagonista, el escuchar el bullir de las entrañas, el dar nombre a las partes del cuerpo de Aída. El protagonista siente placer cuando se une a Aída, mientras que ella lo experimenta al oponerse a él. De tal modo trata de asegurarse del prestigio de su adversario (*op. cit.*, p. 49), hecho que comprueba que los deseos del hombre y de la mujer son distintos.

Los momentos de placer están siempre amenazados por la descomposición, evocada con metáforas del mundo vegetal y animal:

²⁸ Véase Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache* (1974), traducción e introducción por Reinold Werner Frankfurt am Main, 1978, pp. 59-60.

²⁹ En la novela *La nave de los locos* el protagonista Equis, por su condición de exiliado es también capaz de cambiar su mirada y de adaptar una mirada femenina [véase Karin Hopfe, 1994, pp. 453, 458-459].

La luz del paraíso: un cielo nacarado, con pátinas de cobre, el verde intenso de las hojas mojadas, la tierra negra que rezuma, del musgo empapado, el azufre de unas nubes que resbalan como sobre una pista encerada..., la soledad de Aída y yo de pronto solos, únicos habitantes de un paraíso húmedo y silencioso que lentamente se desflora, que se pierde después del diluvio. ...y presiento, bajo las losas de jardines ocultos tras los muros, el bullir de los insectos, el crujido de morosos arácnidos, la actividad creciente de las arañas, el despertar de los gusanos, el desperezarse de los grasientos escarabajos [*op. cit.*, p. 33].

En la imaginación del yo masculino, Aída y él aparecen como la pareja bíblica "en la soledad del paraíso anterior a la caída" (*op. cit.*, p. 34) y Aída, la amada, se convierte en la

mujer sin ombligo todavía, la parida por nadie, la mujer sin madre, la que no tiene nombre, ni antepasados, ni progenie, ni marido. La amo en la inmensidad de un paraíso goteante, con reflejos que se responden como ecos [*op. cit.*, p. 34].

El protagonista tiene que aceptar que Aída no es esa mujer antes de la palabra en el paraíso original:

La amo en la soledad de un paraíso a punto de perderse, de destruirse, en cuanto a las sandalias de Aída, mojadas, atraviesan la delgada frontera de la Cofradía de Ingenieros y se posan en la vereda opuesta, que aguarda tras la esquina, infierno de ruido y de turba, de puertas de metal y escaleras mecánicas, donde volverá a ser, otra vez, la mujer dotada de ombligo [*op. cit.*, p. 34].

Para el enamorado no existen límites espaciales ni temporales:

[...] soy un hombre de ningún lugar, de cualquier tiempo, un hombre encerrado en un museo [...] Mi ansiedad [...] es fijar la mirada. La mirada que se alarga y se prolonga en la densidad de un tiempo sin tiempo, igual a la eternidad y a la muerte [*op. cit.*, pp. 27-28].

De la misma manera que para el protagonista no existen límites de espacio y tiempo, al terminar la relación amorosa confiesa:

No podría decir cuándo ha comenzado el placer ni cuándo ha terminado [*op. cit.*, p. 10].

La diferencia de lenguas causa malentendidos entre el hombre

y la mujer amada. Ella habla por su clítoris mientras que él habla por su voz (*op. cit.*, p. 96). Él es el preso del falogocentrismo, mientras que Aída se entrega al placer de manera absoluta. Él sólo puede tratar de interpretar los deseos de Aída y complacerlos. Ella ya no es la mujer que da reposo al hombre, ni es la mujer que da placer al hombre y que goza sintiéndose gozada, en cambio ella manifiesta su deseo de seducción, su anhelo de placer (véase *op. cit.*, p. 168) y reclama al hombre que satisfaga ambos:

Si te he escuchado bien, podré penetrar quizás hasta el patio, quizás hasta la recámara. El acceso, la clave para entrar, tú sola la posees. La das o la quitas, la concedes o la niegas. Yo sólo puedo entrar: soy la llave, no una casa. Tú, que eres la dueña de la casa, el ama, puedes quedarte sola, puedes abrir o cerrar las habitaciones, puedes dejar entrar a este o a otro viajero [*op. cit.*, pp. 96-97].

Ella escoge los amantes y toma el papel de "matrona pública y privada" (p. 168). Lleva una vida social mientras que el hombre la espera. Se invierte la envidia por el pene (*Penisneid*) descrita por Freud por la envidia del hombre por no tener una vagina, un clítoris y un útero.

yo soy el afuera, tú eres el adentro. Y afuera es el desamparo, la miseria, el frío, la noche, la necesidad de habitar. Afuera es el terror de la soledad [*op. cit.*, p. 97].

Se desmitifica y desconstruye la virilidad, la capacidad del hombre de penetrar, de ser el activo, dado que pierde su fuerza si no lo dejan entrar. El pene se convierte en un miembro inútil:

Es cierto que puedo salir o entrar: pero no puedo, en cambio, alojar a nadie [*op. cit.*, p. 97].

Envidia a Aída por la maternidad, el embarazo, la lactancia. Él experimenta una situación de exilio ante la imposibilidad de regresar a la unidad prenatal, a la unidad preedípica. Solamente en el coito, por un instante, puede superar su soledad:

Condenado a la soledad, salvo en este instante, sagrado, en este instante, sacro, en este instante, uterino, umbrario, total, en el que penetrando en ti, accediendo a tu interior, lamido por tus jugos, acunado por tus mucosas, [...] soy el tronco hundido en la matriz, soy

el árbol terciario nacido en la caverna, soy el arado que abre la tierra, soy el mástil en la barca que se mece y se mece, portándonos, arrasándonos corriente arriba, corriente abajo, hasta la muerte [*op. cit.*, p. 98].

Aparece entonces en un plan imaginario el Eros en relación con Thanatos, un viejo tema de la literatura si pensamos en las parejas Romeo y Julieta, Calixto y Melibea, Othelo y Desdémona, etc. La muerte como única forma para perpetuar el amor. De otra manera, el amor y el placer corren el peligro de convertirse en desamor, en pesares. Resultan los pesares del hecho de no hablar las mismas lenguas y de no tener deseos convergentes.

Este amor obsesivo, donde el amante prefiere el dolor mezclado con el placer a perder la intensidad de los encuentros con Aída (p. 58), solamente deja desechos. La mujer, Aída, permanece en la casa, mientras que el hombre queda excluido de este espacio metafórico, equiparado con el útero materno, con una madriguera. Recuerda el final del cuento "Juegos". En este cuento es también la mujer la que se harta de los juegos amorosos y eróticos ritualizados. Dejando tras de sí al hombre que la amaba dentro de los desechos y destrozos causados por los juegos, Ariadna sale del museo, espacio *per se* para guardar objetos de la cultura patriarcal occidental. En cambio en *Solitario de amor*, donde la casa es la guarida de Aída, ella, "ahíta de su propio placer" (*op. cit.*, p. 163), echa al hombre y lleva a cabo un ritual de purificación en el que quema ropa, las prendas de vestir del amante, en especial las corbatas y cordones de zapato, que metafóricamente se asocian con el falo y, de esta manera, símbolos del lazo que garantizaba la unión de los dos amantes:

Aída, airada, es una bacante ebria que inmola, en el altar de un dios sangriento, los objetos más amados. La pira se enciende con los tributos de Aída: mis corbatas, un cordón de mis zapatos, las sábanas sobre las cuales nos amamos [...].

Bacante furiosa, busca afanosamente por la casa todos los objetos que alguna vez nos pertenecieron y los echa a la pira, con pasión destructora, como el fuego [*op. cit.*, p. 169].

De este modo el placer de Aída se transforma en goce, en deleite por la destrucción (véase R. Barthes).

En una retrospectiva, el protagonista relata cómo al principio de su relación con Aída él se quemó con un cerillo y Aída indulgente, sin piedad, le confesó lo siguiente: "Me gustaría quemar el placer como un castillo de fuegos artificiales" (*op. cit.*, p. 167), con lo que se plasma el poder destructor del placer. A ella no le interesa la unión con el amante; a él en cambio sí. Ella se quiere soñar a sí misma (*op. cit.*, p. 147). El ex amante que la calificaba como diosa, gigantea, etc., ahora la compara con una comadreja que alimenta inicialmente a sus víctimas para disfrutar posteriormente del "placer de chupar, sangrar, lacerar, halagar, sorber, acorrallar, mamar, morder, masticar" su "presa" (*op. cit.*, pp. 162-163). Nótese la simetría que guarda esta serie enumerativa de los verbos del comer y devorar con la serie enumerativa en relación con los verbos del hablar, arriba citada. Se convierte en el prototipo de la mujer vampiresa, de la mujer fatal, la madre terrible y devoradora, ajena al dolor humano. En los fantasmas del hombre, a la mujer fálica no le interesan los dolores de los hombres. En la visión del solitario de amor, ella no tiene la menor misericordia con sus ex amantes, y los deja tras de sí como un "reguero de inútiles" (P. Santiago Rocca, p. 1238).

Resumiendo, se puede constatar que la pasión del protagonista vacila entre la euforia y el vicio, entre la idealización de la mujer amada y la perversión. Está cargada de neurosis y envidia. Por un lado se entrega a Aída tomando el papel de víctima, sacrificándose; por el otro, su pasión está caracterizada por el afán exagerado de poseer a la mujer amada; por lo tanto, su pasión resulta egoísta, circular y finalmente destructora para los dos, pero en especial para él. Resulta fallido el intento de romper a través del amor heterosexual los límites de identidades. En cambio Cristina Peri Rossi sí presenta la conversión de las identidades como una posibilidad en la relación lesbiana, tematizada a través de la metáfora del seno que comparten las dos mujeres en el poema del epígrafe de este ensayo, como si fueran siamesas.

Bibliografía

- Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland (eds.), *The Voyage in: Fictions and Female Development*, Hanover, University Press of New England, 1983.
- Adams, Ian M., *Three Authors of Alienation: Bombal, Onetti, Carpentier*, Austin, University of Texas Press, 1975.
- Agosín, Marjorie, *Las hacedoras; mujer, imagen, escritura*, Chile, Cuarto Propio, 1993.
- , "Hacia una poética del fracaso o la negación del deseo en las obras de María Luisa Bombal", en *Silencio e imaginación: metáforas de la escritura femenina*, México, Katún, 1986.
- Alegría, Fernando, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, Ediciones del Norte, 1986.
- Alonso, Amado, Prólogo a *La última niebla*, de María Luisa Bombal, Buenos Aires, Andina, 1973.
- Amorós, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- Anderson Imbert, Enrique, Carta-prólogo en *El arcángel del perdón* de Rima de Vallbona, Buenos Aires, Ayala Palacio Ediciones, pp. 7-12.
- Antoine, Régis, *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique*, París, Karthala, 1992.
- Arciniegas, Germán, *América ladina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Argüelles, Miriam y José, *Lo femenino*, Barcelona, Kairós, 1989.
- Aristóteles e Hipócrates, *De la melancolía*, prólogo de Julio Hubbard, trad. de Conrado Tostado, México, Vuelta/Heliópolis, 1994.

- Arnáiz Amigo, Aurora, *Feminismo y femineidad*, 3a. ed., México, Miguel Ángel Porrúa, 1981.
- Artous, Antoine, *Los orígenes de la opresión de la mujer*, 3a. ed., Barcelona, Fontamara, 1982.
- Ayerza de Castilho, Laura y Odile Felgine, *Victoria Ocampo*, París, Criterion, 1991.
- Bâ, Amadou Hampaté, "Les religions traditionnelles africaines comme source de valeurs de civilisation", *Actes du Colloque de Cotonou, Présence Africaine*, París, 1972, pp. 65-87.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Universidad, 1990.
- Barradas, Efraín, *Entre la esencia y la forma: el momento neoyorquino en la poesía de Julia de Burgos*. Explicación de textos literarios, Sacramento, Cal. (Ext1) 15:2, pp. 138, 152.
- Barthes, Roland, *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France* (1974), 10a. ed., México, Siglo XXI, 1993.
- Basaglia, Franca, *Mujer, locura y sociedad*, 1a. reimp., México, Universidad Autónoma de Puebla, 1987.
- Bastos, María Luisa, "Escrituras ajenas, expresión propia: *Sur* y los *Testimonios* de Victoria Ocampo", *Revista Iberoamericana*, núm. 110-111, 1980, pp. 123-137.
- , "Dos líneas testimoniales, *Sur*, los escritos de Victoria Ocampo", *Sur*, núm. 348, pp. 9-23.
- , "Relectura de *La última niebla* de María Luisa Bombal", *Revista Iberoamericana*, vol. 51, núm. 132-133, 1985, pp. 557-564.
- Bauer, Dale M., y Susan Jaret McKinstry, *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, Nueva York, State University of New York Press, 1991.
- Beauvoir, Simone de, "La mujer rota", *La mujer rota*, trad. de Dolores Sierra y Néstor Sánchez, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, pp. 127-264.
- Belli, Gioconda, *La mujer habitada*, México, Diana, 1988.
- , *Sofía de los presagios*, México, Diana, 1989.
- Benedeit, *El viaje de San Brandán*, 2a. ed., trad. y prólogo de Marí José Lemarchand, Madrid, Siruela, 1988.
- Benoist, Jean (dir.), *Les sociétés antillaises*, Montreal, Études Anthropologiques, Centre de Recherches Caraïbes de l'Université de Montréal, 1975.
- Bente, Thomas O., "María Luisa Bombal's Heroines: Poetic Neuroses and Artistic Symbolism", *Hispanófila* 28.1, 1984, pp. 103-113.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *L'Éloge de la créolité*, París, Gallimard, 1989.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. de María Luisa Pérez Torres, Madrid, Espasa Calpe, 1973.
- Bilbija, Ksenija, *(Des)enmascaramientos textuales. Diferencia e identidad en la narrativa femenina hispanoamericana* (tesis doctoral), The University of Iowa, 1990.
- Bombal, María Luisa, *La última niebla*, Buenos Aires, Andina, 1973.

- Borinsky, Alicia, "La historia y el círculo de la domesticidad", *Discurso literario* 5.2, 1988, pp. 389-394.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Bosi, Alfredo, *Historia de la literatura brasileña*, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica (Col. Tierra Firme), 1982.
- , *História Concisa da Literatura Brasileira*, 2a. ed., São Paulo, Editóre Cultrix, 1977.
- Brasil, Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Comunicações e Documentação, Grupo de trabalho para a elaboração do livro "Brasil", (G.T.E.L.B.), 1979.
- Braunstein, Néstor A., *Goce*, México, Siglo XXI, 1990.
- Brito, Eugenia, *Campos minados*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990.
- Brunner, José Joaquín, *Campo artístico, escena de avanzada y autoritarismo en Chile*, Santiago de Chile, Documento de FLACSO núm. 46, 1987.
- , *La cultura autoritaria en Chile*, Chile, FLACSO, 1981.
- , *Un espejo trizado, Ensayo sobre cultura y políticas culturales*, Chile, FLACSO, 1988.
- Burgos, Julia de, *Antología poética*, San Juan de Puerto Rico, Coqui, 1987.
- Buarque de Holanda, Sergio, *Antología dos Poetas Brasileiros de Fase Colonial*, Brasil, Perspectiva, 1979.
- Calderón, Gustavo Adolfo, "El mar metafórico de Julia de Burgos como voz moduladora", *Actas de la decimotercera conferencia anual de literaturas hispánicas*, Indiana, University of Pennsylvania.
- Campos, Julieta, *El miedo de perder a Eurídice*, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- Carreño, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos, 1981.
- Carrera Suárez, Isabel y Ma. Socorro Suárez Lafuente (coords.), *Como mujeres... relejendo a escritoras del XIX y XX*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1994.
- Castellanos Tena, Fernando, *Evolución de las venganzas penales*, México, Porrúa, 1986.
- Castillo, Debra A., *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Nueva York, Cornell University Press, 1992.
- Catelli, Nora, *El espacio autobiográfico*, 1a. ed., Barcelona, Lumen, 1991.
- Ciplijauskaitė, Biruté, *La mujer insatisfecha*, 1a. ed., Barcelona, Edhasa, 1984.
- , *La novela femenina contemporánea (1970-1985), Hacia una tipología de la narración en primera persona*, 1a. ed., Barcelona, Anthropos, 1988.
- Cixous, Hélène, *Reading with Clarice Lispector*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- Clark, Maria Brigitta, *The Feminine Fantastic in Short Fiction from the River Plate*, Tennessee, Michigan University Press, 1994.
- Clark, Vévé A., "Developing Diaspora Literacy", *Out of the Kumbia. Caribbean Women and Literature*, en C. Davies y E. Fido (eds.), Trenton, Africa World, 1990, pp. 303-319.

- Coddou, Marcelo (ed.), *Los libros tienen sus propios espíritus*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1987.
- Condé, Maryse, *Le roman antillais*, 2 vols., París, Fernand Nathan, 1977.
- Coords, Rosa, "La necesidad de escribir historias. Entrevista con Isabel Allende", *La Jornada Semanal*, 241, 23 de enero de 1994, pp. 30-34.
- Cortázar, Julio, "Soledad sonora", *Sur*, núm. 192-194, 1950, p. 294.
- Corzani, Jacques, "Voix féminines en Martinique et Guadeloupe", *Coloquio de literaturas francófonas*, México, 1989 (mecanografiado).
- , "Prosateurs des Antilles et de la Guyane", *Encyclopédie Antillaise*, Fort-de-France, Désormeaux, 1971.
- Cruz, sor Juana Inés de la, *Obras completas*, 8a. ed., México, Porrúa, 1992.
- Cuadernos Americanos*, número 28, julio-agosto de 1991.
- Cuchi Coll, Isabel, *Dos poetisas de América: Clara Lair, Julia de Burgos*, Barcelona, s.e., 1970.
- Cudjoe, Selwyn (ed.), *Caribbean Women Writers. Essays from the First International Conference*, Wellesley, University of Massachusetts Press, 1990.
- Chamoiseau, Patrick y Raphaël Confiant, *Lettres Créoles. Tracés Antillais et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, París, Hatier, 1991.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Paidós, AID, 1986.
- , *Dictionnaire des symboles*, París, Éditions Robert Laffont-Jupiter, 1985.
- Childers, Joseph y Gary Hentzi, *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.
- Da linea colorada, Literarische Facetten Lateinamerikas*, Pas Arabische Buch, Andenbuch, Haus der Kulturen der Welt, s/f.
- Davies, Carole Boyce y Elaine Savory Fido, *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*, Trenton, Africa World, 1990.
- Debate feminista*, vol. 3, *Del cuerpo a las necesidades*, México, Epiqueya, marzo de 1991.
- Debate feminista*, vol. 8, *Fronteras, límites, negociaciones*, México, Epiqueya, septiembre de 1993.
- Debate feminista*, vol. 9, *Crítica y censura*, México, Epiqueya, marzo de 1994.
- Defoe, Daniel, *Moll Flanders*, Nueva York, Dell, 1963.
- De Laurentis, Teresa, *Technologies of Gender*, Estados Unidos, Indiana University Press, 1987.
- Delgado, Washington, *Historia de la literatura republicana*, 2a. ed., Perú, Ediciones Rikchay Perú, 1984.
- Deredita, John F., "Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi", *Texto crítico*, vol. 4, núm. 9, Jalapa, enero/abril, pp. 131-142.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, 2a. ed., México, Siglo XXI, 1978, pp. 32-33.
- Díaz-Diocaretz, Myriam e Iris M., Zavala (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española*, Barcelona, Anthropos/Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Domenech M., Isabel, *Estudio neo-feminista. Mujeres en transición y transforma-*

- ción en la novelística de Isabel Allende* (tesis doctoral), The Florida State University, 1990.
- Domenella, Ana Rosa, "Leonora Carrington. Escritora Surrealista", *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 8, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1992.
- Domínguez, Nora y Adriana Rodríguez Pérsico, "Autobiografía de Victoria Ocampo: la pasión del modelo", *Lecturas Críticas*, Buenos Aires, núm. 2, 1984, pp. 22-23.
- Dorsinville, Max, "Violence et représentation féminine dans le roman haïtien", *La deriva delle francophonie, Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, Vol. II, *Les Antilles, Atti dei seminari annuali di Letteratura francophone*, dirigidos por Franca Marcato-Falzoni, Bolonia, Éditions CLUEB, 1992, pp. 63-78.
- Dowling, Lee H., "Point of View in Rima de Vallbona's Novel *Las sombras que perseguimos*", *Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, núm. 1, 1985, pp. 64-73.
- Durán Cubillo, Ofelia, "Rasgos del relato moderno en el orden temporal de *Noche en Vela*", *Kañina. Revista de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, vol. XVI, núm. 2, 1992, pp. 9-16.
- Ecker, Gisela (ed), *Estética feminista*, Barcelona, ICARIA Editorial, 1986.
- Eisler, Riane, *El cáliz y la espada*, Santiago de Chile, Cuatro Vientos, 1990.
- Eltit, Diamela, "Cultura, poder y frontera", *Literatura y libros*, núm. 113, Santiago de Chile, La Época, 1990. Citado según Nelly Richard (1989), p. 36.
- Engelbert, Manfred, "¿Cómo valorizar el arte literario actual? Escrituras de mujeres chilenas: Isabel Allende/Diamela Eltit", *Wiss. Zeitschrift der Humboldt, Universität zu Berlin*, vol. 30, núm. 50, 1990.
- Epple, Juan Armando, "La literatura chilena del exilio", *Texto crítico* 22-23, año VII, julio-diciembre de 1981, pp. 209-237.
- Espina, Gioconda, *La función de las mujeres en las utopías. La utopía de una, México*, DEMAC, 1991.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, París, Éditions du Seuil (Points No. 26), 1952.
- Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.
- Ferré, Rosario, *Sitio a Eros*, 1a. ed., México, Joaquín Mortiz, 1980.
- , "Entre Clara y Julia" (Dos poetas puertorriqueñas), *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, PA (RI), octubre-diciembre, de 1986, 52:137.
- Finke, Laurie A., *Feminist Theory. Women's Writing*, Nueva York, Cornell University Press, 1992.
- Finkelkraut, Alain, *La sabiduría del amor*, México, Gedisa Mexicana, 1989.
- Franco, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México* (1989), México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Freud, Sigmund, "Lo ominoso", en *Obras completas*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Color Efe, 1991.

- , "Lo siniestro. Escisión del 'yo' en el proceso de defensa", trad. de Luis Ballesteros, en *Obras completas*, t. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.
- Gale, Leonore, "Julia de Burgos: visión y expresividad", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, vol. 15, núm. 57, octubre-diciembre de 1972, pp. 31-42.
- Garreton, Manuel Antonio, S. Sosnowski y B. Subercaseaux, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Chile, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- , *El proceso chileno*, Santiago de Chile, FLACSO, 1983.
- Gelpi, Juan, "Las tribulaciones de Jonás ante el paternalismo literario", *La Torre*, San Juan, Revista de la Universidad de Puerto Rico, 5:19, julio-septiembre de 1991, pp. 297-313.
- Germani, Gino, *El concepto de marginalidad, raíces históricas y cuestiones teóricas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- Giglo, Ágata, *María Luisa (sobre la vida de María Luisa Bombal)*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1984.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1984.
- Gilmore, Leigh, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self Representation*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1994.
- Glissant, Édouard, *Le Discours antillais*, París, Éditions du Seuil, 1981.
- Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, t. III, época contemporánea, Barcelona, Crítica, 1988.
- , *La novela chilena, Los mitos degradados*, Santiago de Chile, Universitaria, 1971.
- Gómez Parham, Mary, "Men in the Short Stories of Rima de Vallbona", *Confluencia*, vol. 8, núm. 1, pp. 39-48.
- González, José Emilio, "Julia de Burgos: la mujer y la poesía", *Sin nombre*, vol. 7, núm. 3, octubre-diciembre, pp. 86-104.
- González, Mario M., *Historia y cultura en la conciencia brasileña*, Leopoldo Zea (comp.), México, Fondo de Cultura Económica (Col. Tierra Firme), 1993.
- Granados, Esperanza, *Isabel Allende. A Critical Study of her Work* (tesis doctoral), The Pennsylvania State University, 1991.
- Grau Duhart, Olga, *Ver desde la mujer*, Santiago de Chile, La Morada/Cuarto Propio, 1990.
- Guerra, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Colombia, Casa de las Américas, 1994.
- Guerra-Cunningham, Lucía, "Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser", *Revista Chilena de Literatura* 25, núm. 1985, pp. 87-99.
- Haag, H., et al., *Diccionario de la Biblia*, España, Herder, 1990.
- Hart, Patricia, *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende* (tesis doctoral), Chapel Hill, The University of North Carolina, 1987.

- Hawthorne, Nathaniel, *La letra escarlata*, Buenos Aires, Ediciones Selectas, 1962.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Historia de la cultura en la América latina*, México, Fondo de Cultura Económica (Col. Popular), 1973.
- Historia de América Latina 2, América Latina colonial: Europa y América en los siglos XVI, XVII, XVIII*, Ediciones Leslie Berthell; Cambridge University Press; Barcelona, Crítica, 1990 (serie mayor).
- Historia de América Latina 3, América Latina colonial: economía*, Ediciones Leslie Berthell; Cambridge University Press; Barcelona, Crítica, 1990 (serie mayor).
- Historia de América Latina 4, América Latina colonial: población, sociedad y cultura*, Ediciones Leslie Berthell; Cambridge University Press, Barcelona, Crítica, 1990 (serie mayor).
- Hopenhayn, Martín, *Arte en Chile desde 1977; escena de avanzada y sociedad*, Santiago de Chile, Documento FLACSO núm. 46, 1987.
- Hopfe, Karin, "Cristina Peri Rossi: *La nave de los locos*", en Hans-Otto Dill et al. (comp.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt am Main/Madrid, Iberoamericana, 1994, pp. 446-460.
- Invernizzi, Virginia, *The Novels of Isabel Allende. A Reevaluation of Genre* (tesis doctoral), University of Virginia, 1991.
- Iriarte, Ana, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus, 1990.
- Jiménez de Báez, Yvette, *Julia de Burgos. Vida y Poesía*, San Juan de Puerto Rico, Coqui, 1966.
- Johnson, Barbara, *Freedom and Interpretation*, Nueva York, BasicBook (Division of Harper Collins Publishers), 1993.
- Juranville, Anne, *La mujer y la melancolía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.
- Kaminsky, Amy K., *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- King, John, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, trad. del inglés de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Koski, Linda I., *Women's Experience in the Novels of Four Modern Chilean Writers: Marta Brunet, María Luisa Bombal, Mercedes Valdiviejo, and Isabel Allende* (tesis doctoral), Stanford University, 1989.
- Kristeva, Julia, "Women's Time", en Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl (eds.), *Feminism. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993.
- , *Die Revolution der poetischen Sprache* (1974), traducción al alemán e introducción por Reinold Werner, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1978.
- La Biblia de Jerusalem*, Bilbao, Edición Pastoral, 1984.
- Lacan, Jacques, *Escritos 2*, 17a. ed., México, Siglo XXI, 1993.

- Leal, Luis, Presentación de "Mujeres y agonías" de Rima de Vallbona, Houston, Arte Público Press, 1982, pp. 5-9.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, París, Éditions du Seuil, 1975.
- , *Je est un autre, L'Autobiographie, de la Litterature aux medias*, París, Éditions du Seuil, 1980.
- , *Moi Aussi*, París, Seuil, 1986.
- Lértora, Juan Carlos, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, 1a. ed., Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1993.
- , "Categorías postmodernistas y la narrativa de Diamela Eltit", en *Literatura y lingüística*, Santiago de Chile, FLACSO núm. 5, 1992.
- López González, Aralia, *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, México, UAM-Iztapalapa, 1985.
- Lorite Mena, José, *El orden femenino, origen de un simulacro cultural*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- Ludmer, Josefina, "Tretas del débil", en Patricia E. González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Huracán, 1985, pp. 47-54.
- Lugo Ortiz, Agnes, "Memoria infantil y perspectiva histórica en *El Archipiélago de Victoria Ocampo*", *Revista Iberoamericana*, núm. 140, 1987, pp. 651-661.
- Lurker, Manfred, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, España, Herder, 1992.
- Lutterbeck, Jorge Alfredo, S.J., *Jesuítas no sul do Brasil. Capítulos de Historia de Missao e Província Sul-Brasileira da Companhia de Jesus*, Brasil, Instituto Archietano de Pesquisas São Leopoldo, 1977.
- Lyotard, Jean-Francois, "Qué era la postmodernidad", en *El debate modernidad/postmodernidad*, Buenos Aires, Nicolás Casullo, El Cielo por Asalto, 1993.
- Macaya, Emilia, *Cuando estalla el silencio*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1992.
- Maldonado, Manuel, *Puerto Rico, una interpretación histórico social*, México, Siglo XXI, 1974.
- Martínez, Z. Nelly, *El silencio que habla: aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- Massiolo, Francine, "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia", *Revista Iberoamericana*, vol. 51, núm. 132-133, 1985, pp. 807-822.
- Matamoros, Blas, *Genio y figura de Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Eudeba, 1986.
- May, Georges, *La autobiografía*, trad. del francés de Danubio Torres Fierro, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Meaney, Gerardine (*Un*)*Like Subjects: Women, Theory, Fiction*, Cornwall, Londres, T.J. Press (Padstow), 1993.
- Méndez-Ródenas, Adriana, "El lenguaje de los sueños en *La última niebla: la metáfora del Eros*". Presentado en la Ninth Cincinnati Conference of Romance Languages and Literatures, Cincinnati, mayo de 1989.

- Meyer, Doris, *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*, trad. del inglés de Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Sudamericana, 1981.
- Miranda, Ana, *Boca del infierno*, trad. de Elena Losada, Barcelona, Anagrama, 1991.
- Miranda Albónico, Consuelo, *Clarice Lispector: Diccionario íntimo*, Chile, Cuarto Propio, 1993.
- , *María Luisa Bombal: Con el corazón al aire puro*, Santiago de Chile, La Noria y Cía., 1985.
- Molloy, Sylvia, *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1991.
- , "Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y El Archipiélago de Victoria Ocampo", *Filología*, núm. 20, pp. 279-293.
- Mora, Gabriela, "El mito degradado de la familia en *El libro de mis primos* de Cristina Peri Rossi", en Randolph D. Pope (comp.), *The Analysis of Literary Texts. Current Trends in Methodology*, Ypsilanti, Bilingual, 1978, pp. 66-77.
- , "Enigmas and Subversions in Cristina Peri Rossi's *La nave de los locos* [*Ship of Fools*]", en Lucía Guerra-Cunningham, *Splintering Darkness. Latin American Women Writers in Search of Themselves*, Pittsburgh, Latin American Review Press, 1990, pp. 19-30.
- Moraña, Mabel, "La nave de los locos de Cristina Peri Rossi", *Texto crítico*, Jalapa, vol. 12, núm. 34/35, 1986, pp. 204-213.
- Mordecai, Pamela y Elizabeth Wilson (eds.), *Her True, True Name*, Oxford, Heinemann, 1989.
- Munnich, Susana, *La dulce niebla. Lectura femenina y chilena de María Luisa Bombal*, Santiago de Chile, Universitaria, 1991.
- Muñoz, Willy O., *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*, Madrid, Pliegos, 1992.
- , "Isabel Allende y la escritura ginocéntrica en *La casa de los espíritus*", en *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*, op. cit., pp. 111-131.
- Natella, Arthur A., "Algunas observaciones sobre el estilo de María Luisa Bombal", *Explicación de textos literarios*, vol. III, núm. 2, 1974-1975, pp. 167-171.
- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, México, Alianza Editorial, 1986.
- O'Callaghan, Evelyn, "Feminist consciousness: European/American Theory, Jamaican Stories", *West Indian Literature and its Political Context (Record of the Seventh Annual Conference on Literature of the West Indies)*, Kingston, 1987, pp. 27-52.
- Olivera-Williams, María Rosa, "La nave de los locos de Cristina Peri Rossi", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 11, núm. 23, Lima, 1986, pp. 81-89.
- Ortega, Julio, "Discurso crítico y formación nacional" *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, año XVII, núm. 33, 1991.
- , "Postmodernism in Latin America", en Theo D'Haen y Haus Bertens

- (eds.), *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- , "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit", *La Torre*, Puerto Rico, año 4, núm. 14, abril-junio de 1990.
- Ortega y Gasset, José, *El hombre y la gente*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Oyarzún, Kemy, *Poética del desengaño: deseo, poder, escritura*, Santiago de Chile, L.A.R., 1989.
- Pacheco, Cristina, "Camino con la muerte de la mano. Conversación con Isabel Allende", *La Jornada Semanal*, núm. 289, 24 de diciembre de 1994, pp. 18-23.
- Páez de Ruiz, María J., "Mito y realidad en *Mujeres y agonías* de Rima de Vallbona", *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, Siglo XX*. II Simposio Internacional de Literatura. Costa Rica, EDUCA, 1987, pp. 81-90.
- Palacios, María Fernanda, Prólogo a *Obras escogidas* de Teresa de la Parra, México, Monte Ávila Latinoamericana/Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 9-22.
- Palma, Milagros, *La mujer es puro cuento*, 1a. reimp., Bogotá, Colombia, Índigo, Tercer Mundo Editores, 1993.
- Parra, Teresa de la, *Ifigenia* (1925), *Obras escogidas*, México, Monte Ávila Latinoamericana/Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 28-361.
- Payne, Judith A., y Earl E. Fitz, *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America: A Comparative Assessment*, Iowa City, University of Iowa Press, 1993.
- Peixoto, Marta, *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis, Estados Unidos, University of Minnesota Press, 1994.
- Pfaff, Françoise, *Entretiens avec Maryse Condé*, París, Karthala, 1993.
- Pfeiffer, Erna, *América Latina*, Weiner Frauenverlag Himberg, 1991.
- , *EntreVistas*, México, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1992.
- Pichois, Claude y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.
- Piña, Juan Andrés, *Conversaciones con la narrativa chilena*, Chile, Los Andes, 1991.
- Pluchon, Pierre (dir.), *Histoire des Antilles et de la Guyane*, Toulouse, Éditions Privat, 1982.
- Pouillon, Jean, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós.
- Ponty, Marleau Maurice, *Fenomenología de la percepción*, s.l., Origen Planeta, s/f.
- Prieto, Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*, Rosario, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 1966.
- Ragazzoni, Susanna, "La escritura como identidad: una entrevista con Cristina Peri Rossi", *Studi di letteratura ispano-americana*, núm. 15/16, 1983, pp. 227-241.
- Ramos, Lilia, Preámbulo a *Polvo del camino* de Rima de Vallbona, Autores Unidos, 1971, pp. 7-11.

- Reisz, Susana, "¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y *Eva Luna*", *Mester*, vol. XX, núm. 2, otoño de 1991, pp. 107-126.
- Revista Alaluz*, revista de poesía y narración. Colaboran Sofía Acosta, María Granata, Olga Orozco, Luisa Pasamanik, Alejandra Pizarnik, Julia Priultzky Farny..., etc., Universidad de California, otoño de 1975.
- Richard, Nelly, "El signo heterodoxo", *Nueva Sociedad*, Caracas, núm. 116, noviembre-diciembre de 1991.
- , *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1989.
- , *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994.
- , *Margins and Institutions, Art in Chile since 1973*, Melbourne, Art & Text, 1986.
- , *Masculino/femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1993.
- Rivera, Félix, Amílcar Tirado y Nélica Pérez, *Julia de Burgos, 1914-1953*, Nueva York, Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, University of New York City, 1986.
- Rivero, Eliana, "Julia de Burgos y su visión poética del ser", *Sin nombre*, vol. 11, núm. 3, octubre-diciembre de 1980, pp. 51-57.
- , "Dialéctica de la persona poética en la obra de Julia de Burgos", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 2, núm. 4, julio-diciembre de 1976, pp. 31-41.
- Rodríguez, Ileana, *House/Garden/Nation*, Durham/London, Duke University Press, 1994.
- Rodríguez, José Honorio, *Historia del Brasil siglo XVIII*, trad., A. Atorre, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Comisión de Historia 93, núm. 264, 1963.
- Román Morales, Belén, *La poesía de Julia de Burgos: cono de la nueva mujer puertorriqueña*. Dissertation-Abstracts-International, Ann Arbor, MI (DAI), septiembre de 1991.
- Rosas, Yolanda, "Hacia una identidad en *Cosecha de pecadores* de Rima de Vallbona", *The Americas Review*, vol. 19, núm. 3-4, pp. 134-135.
- Rose, Gillian, *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Rosowski, Susan J., "The Novel of Awakening", en Elizabeth Abel, Marianne Hirsh y Elizabeth Langland, *The Voyage in: Fictions of Female Development*, Hanover, University Press of New England, 1983.
- Ross, Waldo, *Nuestro imaginario cultural*, España, Anthropos, 1992.
- Roura, Assumpta, *Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- Rowe, William y Vivian Schelling, *Memoria y modernidad*, 1a. ed., México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Russotto, Mária, *Tópicos de retórica femenina*, 1a. ed., Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990.

- Sabino, Mario, *Istoé Senhor*, Brasil, núm. 1144, agosto de 1991.
- Sandoval de Fonseca, Virginia, *Las sombras que perseguimos o una práctica de lectura*, pp. 67-79.
- Santiago Rocca, P., "Cristina Peri Rossi, *Solitario de amor*", *Revista Iberoamericana*, vol. 47, núm. 160-162, 1992, pp. 1237-1238.
- San Román, Gustavo, "Entrevista a Cristina Peri Rossi", *Revista Iberoamericana*, vol. 57, núm. 160/161, 1992, pp. 1041-1048.
- Santos, Nelly E., "El itinerario temático de Julia de Burgos: el amor y la muerte", *Cuadernos americanos*, vol. 203, núm. 6, noviembre-diciembre de 1975, pp. 234-246.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Sauter, Silvia, "Julia de Burgos, poeta consciente de su autofragmentación", en Martínez-Masdeu-Edgar (eds.), *Actas del Congreso Internacional Julia de Burgos*, San Juan de Puerto Rico, Ateneo Puertorriqueño, 1995.
- Schwartz, Perla, *El quebranto del silencio. Mujeres poetas suicidas del siglo XX*, 1a. ed., México, Diana, 1989.
- Sefchovich, Sara (introducción y selección), *Mujeres en espejo 1*, 1a. ed., México, Folios, 1983.
- , *Mujeres en espejo 2*, 1a. ed., México, Folios, 1985.
- Shelton, Marie-Denise, "Women Writers of the French-speaking Caribbean: An Overview", en Selwyn R. Cudjoe (ed.), *Caribbean Women Writers. Essays from the First International Conference*, Wellesley, University of Massachusetts Press, 1990, pp. 346-356.
- Silva, Hernán y Luz Elena Zamudio, *Antología de textos teóricos y de crítica para el estudio de la lírica*, México, UAM-I, CSH, Departamento de Filosofía.
- Silva, Raúl, "La obra como un camino por emprender. Entrevista con Isabel Allende", *La Jornada Semanal*, núm. 43, 8 de abril de 1990, pp. 15-19.
- Silva-Velázquez, Caridad L, y Nora Erro-Orthman, *Puerta abierta*, 1a. ed., México, Joaquín Mortiz, 1986.
- 4o., Simposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina. Guadalajara, Jalisco, México. MCMXCIII. *Presente y precedente de la literatura de mujeres latinoamericanas*, vol. 1, Guadalajara, Jalisco, La Luciérnaga, 1994.
- 4o., Simposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina, Guadalajara, Jalisco, México. MCMXCIII. *Presente y precedente de la literatura de mujeres latinoamericanas*, vol. 2, Guadalajara, Jalisco, La Luciérnaga, 1994.
- Smith, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- Sollors, Werner, *The Return of Thematic Criticism*, Londres, Harvard University Press, 1993.
- Spengenmann, William C., *The Forms of Autobiography*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1980.

- Spivak, Gayatri Chakravorty, *In other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Nueva York, Routledge, 1988.
- Swales, Martin, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- Taylor, Charles, *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*, 1a. ed. en español, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Tolliver, Joyce, "Otro modo de ver: The Gaze in *La última niebla*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVII, 1, otoño de 1992.
- Torres Robles, Carmen, "Social Irredentism in the Prose of Julia de Burgos", *Bilingual Review/Revista Bilingüe*, vol. 17, núm. 1, enero-abril de 1992, pp. 43-49.
- Toumson, Roger, "La littérature antillaise d'expression française, Problèmes et perspectives", *Présence Africaine*, Revue Culturelle du Monde Noir, París, núm. 121-122, 1982, pp. 130-134.
- , "Lire/Écrire en pays créole", *Le français aujourd'hui*, Revue de l'AFEF, París, núm. 106, 1994.
- Umpierre, Luz María, "De la protesta a la creación: una nueva visión de la mujer puertorriqueña en la poesía", en *Image: International-Chicano Poetry Journal*, Boston, MA, Imagine.
- Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la literatura española*, t. 2, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.
- Valenzuela, María Elena, *La mujer en el Chile militar*, Santiago de Chile, Ediciones Chile y América-CESOC, 1987.
- Varios, *Relatos de mujeres* (Antología de narradoras de Costa Rica). Prólogo de Sonia Marta Mora. Compilación y presentación de Linda Berrón. San José de Costa Rica, Mujeres, 1993.
- Verani, Hugo, "Una experiencia de límites: la narrativa de Cristina Peri Rossi", *Revista Iberoamericana*, vol. 48, núm. 118/119, 1982, pp. 303-316.
- Vidal, Hernán (ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reconvención*, Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.
- , *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*, Barcelona, Hijos de José Bosch, 1976.
- Villegas Morales, Juan, *El discurso lírico de la mujer en Chile en el periodo 1973-1990*, 1a. ed., Santiago de Chile, Mosquito, 1993.
- Villordo, Óscar Hermes, *El Grupo Sur. Una biografía colectiva*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- Warner, Marina, *Tú sola entre las mujeres*, Madrid, Taurus, 1991.
- Weisstein, Ulrich, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Y diversa de mí entre vuestras plumas ando*, *Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Ediciones de Sara Poot Herrera/El Colegio de México, 1993.
- Zamudio, Luz Elena, James Valender, Linda Hutcheon et al., *De la ironía a lo*

- grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos), México, UAM-Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1992.
- Zeitz, Eileen, "Tres escritores uruguayos en el exilio", *Chasqui*, vol. 9, núm. 1, noviembre de 1979, pp. 79-87.
- Zurita, Raúl, *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*, Chile, CENECA.

Bibliografía selectiva de Isabel Allende

- La casa de los espíritus*, 3a. ed., México, Diana, 1990.
- Cuentos de Eva Luna*, México, Diana, 1990.
- De amor y de sombra*, 3a. ed., México, Diana, 1991.
- Eva Luna*, México, 5a. ed., Diana, 1992.
- El plan infinito*, México, Diana, 1992.
- Paula*, México, Plaza & Janés/Vid, 1994.

Bibliografía selectiva de Maryse Condé

Novelas:

- Hérémakhonon*, París, Unión General de Ediciones, 1976.
- Une saison à Rihata*, París, Robert Laffont, 1981.
- Ségou, Les murailles de terre*, París, Robert Laffont, 1984.
- Ségou, La terre en miettes*, París, Robert Laffont, 1985.
- Moi, Tituba, sorcière,.. Noire de Salem*, París, Mercurio de France, 1986.
- La vie scélérate*, París, Seghers, 1987.
- La bruja de Salem*, Barcelona, Ediciones B, 1988.
- Traversée de la Mangrove*, París, Mercurio de Francia, 1989.
- Les derniers rois mages*, París, Mercurio de Francia, 1992.
- La colonie du nouveau monde*, París, Robert Laffont, 1993.

Teatro:

- Dieu nous l'a donné*, París, Pierre-Jean Oswald, 1972.
- Mort d'Oluwemi d'Ajumako*, París, Pierre-Jean Oswald, 1973.
- Pension Les Alizés*, París, Mercurio de Francia, 1988.
- Au Tan Revolisyon: Elle court, elle court la liberté*, Guadalupe, Consejo Regional, 1989.

Relatos para niños:

- Hugo le terrible*, París, Sépia, 1990.
- Haiti chérie*, París, Bayard, 1991.

Crítica literaria:

- Le roman antillais*, París, Fernane Nathan, 1977.
- La poésie antillaise*, París, Fernane Nathan, 1977.

- La civilisation du Bossale — Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et la Martinique*, París, L'Harmattan, 1978.
- Le profil d'une oeuvre — Cahier d'un retour au pays natal*, París, Hatier, 1978.
- La parole des femmes — Essai sur les romancières des Antilles de langue française*, París, L'Harmattan, 1978.

Esta bibliografía ha sido seleccionada de una bibliografía selectiva que aparece en Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, París, Khartala, 1993, pp. 185-203.

Bibliografía selectiva de Rima de Vallbona

- Noche en vela*, San José de Costa Rica, 1967.
- Polvo del camino*, Autores Unidos, 1971.
- Mujeres y agonías* (relatos), Houston, Arte Público Press, 1982.
- Los infiernos de la mujer y algo más*, Madrid, Ediciones Torremozas, 1992.
- Vida y sucesos de la Monja Alférez: autobiografía atribuida a Doña Catalina de Erauso*, Tempe, Arizona, Arizona State University, 1992.

Bibliografía selectiva de Lygia Fagundes Telles

- "El muchacho del saxofón" *El cuento, Revista de imaginación*, México, D. F., t. XI, núm. 73.
- Las horas desnudas*, trad. de Basilio Losada, Barcelona, Plaza & Janés, 1990.
- "The Corset", en Thomas Colchie (ed.), *A Hammock Beneath the Mangoes*, Penguin Books, 1992.
- "La cacería" *Puerta Abierta - La nueva escritora latinoamericana*, Caridad L, Silva-Velázquez y Nora Erro-Orthman, México, Joaquín Mortiz, 1986, pp. 103-107.

Bibliografía selectiva de Victoria Ocampo

- De Francesca a Beatrice* (con un epílogo de Ortega y Gasset), Madrid, Revista de Occidente, Buenos Aires, 1924, Sur, 1963.
- La laguna de los nenúfares* (fábula escénica), Madrid, Revista de Occidente, 1926.
- La laguna de los nenúfares* (fábula escénica), 2a. ed., Buenos Aires, Fundación Sur, 1982.
- Testimonios, I serie*, Madrid, Revista de Occidente, 1935.
- Testimonios, I serie*, 2a. ed., Buenos Aires, Fundación Sur, 1982.

- Domingos en Hyde Park*, Buenos Aires, Sur, 1936.
Testimonios, II serie, Buenos Aires, Sur, 1941.
San Isidro (con un poema de Silvina Ocampo y 68 fotografías de Gustav Torlichen), Buenos Aires, Sur, 1941.
 338,171 T.E. Buenos Aires, Sur, 1942; Buenos Aires, Sur, 1963.
Testimonios, III serie, Buenos Aires, Sudamericana, 1946.
Soledad sonora (Testimonios, IV serie), Buenos Aires, Sudamericana, 1950.
El viajero y una de sus sombras (Keyserling en mis memorias), Buenos Aires, Sur, 1951.
Lawrence de Arabia y otros ensayos, Madrid, Aguilar, 1951.
Virginia Woolf en su diario, Buenos Aires, Sur, 1954.
Testimonios, V serie (1950-1957), Buenos Aires, Sur, 1957.
Habla el algarrobo (Luz y sonido), Buenos Aires, Sur, 1960.
Libro de cumpleaños (R., Tagore), selección y trad. de... Buenos Aires, Sur, 1961.
Tagore en las barrancas de San Isidro, Buenos Aires, Sur, 1961.
Testimonios, VI serie (1957-1962), Buenos Aires, Sur, 1962.
Juan Sebastián Bach, El hombre, Buenos Aires, Sur, agosto de 1964.
La Bella y sus enamorados, Buenos Aires, Sur, septiembre de 1964.
Testimonios, VII serie (1962-1967), Buenos Aires, Sur, 1967.
Diálogo con Borges, Buenos Aires, Sur, 1969.
Diálogo con Mallea, Buenos Aires, Sur, 1969.
Testimonios, VIII serie (1968-1970), Buenos Aires, Sur, 1971.
Roger Caillois y la Cruz del Sur en la Academia Francesa, Buenos Aires, Sur, 1972.
Testimonios, IX serie (1971-1974), Buenos Aires, Sur, 1975.
Testimonios, X serie (1975-1977), Buenos Aires, Sur, 1977, 2a. ed., 1978.
 AUTOBIOGRAFÍA I, *El Archipiélago*. Buenos Aires, Ed. Revista Sur, 1a. ed., 1979, 2a. ed., 1980. 3a. ed., 1981.
 AUTOBIOGRAFÍA II, *El Imperio Insular*, Buenos Aires, Ed. Revista Sur, 1980.
 AUTOBIOGRAFÍA III, *La Rama de Salzburgo*, Buenos Aires, Ed. Revista Sur, 1981.
 AUTOBIOGRAFÍA IV, *Viraje*, Buenos Aires, Ed. Revista Sur, 1982.
 AUTOBIOGRAFÍA V, *Figuras simbólicas. Medida de Francia*, Buenos Aires, Ed. Revista Sur, 1983.
- En francés:
De Francesca à Béatrice, París, Éditions Bossard, 1926.
Le Vert Paradis, Buenos Aires, Lettres Françaises, 1947.
 338,171 T.E. (*Lawrence d'Arabie*), N.R.F., París, Gallimard, 1947.
- En inglés:
 338,171 T.E. (*Lawrence of Arabia*), trad., de David Garnet, Londres, Gollancz, 1963.

Traducciones:

- Albert Camus: *Calígula*, Buenos Aires, Sur, marzo-abril de 1946, núms. 137-138.

- Colette y Anita Loos: *Gigi*, Buenos Aires, Sur, 1946.
- Dostoievsky-Camus: *Los poseídos*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- William Faulkner-Albert Camus: *Réquiem para una reclusa*, Buenos Aires, Sur, 1957.
- Graham Greene: *El cuarto en que se vive*, Buenos Aires, Sur, 1953.
- Graham Greene: *El que pierde gana*, Buenos Aires, Sur, 1957.
- Graham Greene: *La casilla de las macetas*, Buenos Aires, Sur, 1957.
- Graham Greene: *El amante complaciente*, Buenos Aires, Sur, 1959.
- Graham Greene: *Tallando una estatua*, Buenos Aires, Sur, 1965.
- Graham Greene: *La vuelta de A. J. Raffles*, Buenos Aires, Sur, 1976.
- Lanza del Vasto: *Vinoba* (en colaboración con Enrique Pezzoni), Buenos Aires, Sur, 1955.
- T. E. Lawrence: *El troquel*. Buenos Aires, Sur, 1955.
- Dylan Thomas: *Bajo el bosque de leche* (con la colaboración de Félix della Páolera), Buenos Aires, Sur, 1959.
- Jawaharlal Nehru: *Antología* (selección y prefacio de Victoria Ocampo), Buenos Aires, Sur, 1966.
- John Osborne: *Recordando con ira*, Buenos Aires, Sur, 1958.
- Mahatma Gandhi: *Mi vida es mi mensaje*, Buenos Aires, Sur, 1970.
- Paul Claudel: *Oda jubilar*, Buenos Aires, Sur, 1979.

Bibliografía selectiva de Cristina Peri Rossi

- Viviendo*, Montevideo, Alfa, 1963.
- Evohé*, Montevideo, Girón, 1971.
- "Juegos", en *Los museos abandonados* (1968), Barcelona, Lumen, 1974, pp. 70-107.
- Lingüística general*, Valencia, Prometeo, 1979.
- La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- Solitario de amor*, Barcelona, Grijalbo, 1988.
- El libro de mis primos* (1969), Barcelona, Grijalbo, 1989.
- Fantasías eróticas*, Madrid, Temas de Hoy (Colección Biblioteca Erótica), 1991.
- Fantasías eróticas*, trad. al alemán por Margit Klinger-Clavijo, Viena, Wiener Grauenverlag, 1993.

Bibliografía selectiva de Simone Schwarz-Bart

- Un plat de porc aux bananes vertes* (en colaboración con André Schwarz-Bart), París, Éditions du Seuil, 1967.
- Pluie et vent sur Têlumée Miracle*, París, (Éditions du Seuil, Points núm., R15), 1972.

Ti Jean l'horizon, París, Éditions du Seuil, Points núm., R29, 1979.
 Ton beau capitaine, París, Éditions du Seuil, 1987.

Textos sobre Simone Schwarz-Bart

- Degras, Priska, "Une femme précurseur: Simone Schwartz-Bart", *Notre Librairie*, núm. 117; *Nouvelles écritures féminines*, 1. *La parole aux femmes*, París, CLEF, 1994, pp. 17-20.
- Dingome, Jeanne, "La réinvention du théâtre francophone", *Notre Librairie*, pp. 126-128.
- Ellington, Athleen, "L'interdépendance, un discours d'avenir: Calixte Beyala, Werewere Liking et Simone Schwarz-Bart", *Notre Librairie*, pp. 102-106.
- Textes, études et documents*, No., monographique sur *Pluie et vent sur Têlumée Miracle*, Centre Universitaire Antilles-Guyane, París, Éditions Caribéennes, 1979.
- Toureh, Fanta, *L'imaginaire dans l'oeuvre de Simone Schwarz-Bart, Approche d'une mythologie antillaise*, Monde Antillais, Recherches et Documents/París, L'Harmattan, 1986.

Bibliografía selectiva de Luisa Valenzuela

- Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.
- Presentación de *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor con Literal, 1991, pp. 5-6.
- Cambio de armas*, Hannover, NH, Ediciones del Norte, 1982.
- Clara: Thirteen Short Stories and a Novel*, trad. de Hortense Carpentier y J. Jorge Castello, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Cola de lagartija*, Buenos Aires, Bruguera, 1983.
- Como en la guerra*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- Donde viven las águilas*, Buenos Aires, Celtia, 1983.
- "The First Feline Vision", *Antaeus* 48, 1983, pp. 75-78, trad. de Evelyn Picon Garfield de un capítulo de *El gato eficaz*.
- El gato eficaz*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- Hay que sonreír*, Buenos Aires, Americalee, 1966.
- He Who Searches*, trad. de Helen Lane de *Como en la guerra*, Elmwood Park, IL, Dalkey Archive Press, 1979.
- Los heréticos*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- "A Legacy of Poets and Cannibals: Literature Revives in Argentina", *Nueva York Times Book Review*, vol. 3, núm. 37, 16 de marzo de 1986.
- Libro que no muerde*, México, UNAM, 1980.

- The Lizard's Tail*, trad. de Gregory Rabassa, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1983.
- "La mala palabra", *Revista Iberoamericana* 132, 1986, pp. 489-491.
- "Mis brujas favoritas", en Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft (eds.), *Theory and Practice of Feminist Criticism*, Ypsilanti, MI, Bilingual Press/Bilingüe, 1982, pp. 156-174.
- "My Extraordinary Ph, D.", trad. de Evelyn Picon Garfield de un capítulo de *El gato eficaz*, *The Review of Contemporary Fiction*, 6.3, otoño de 1986, pp. 7-8.
- Novela negra con argentinos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1990.
- Open Door Stories*, trad. de Hortense Carpentier, San Francisco, North Point, 1988.
- "Pequeño manifiesto", *Hispanamérica* 45, 1986, pp. 81-85.
- Realidad nacional desde la cama*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- "Springtime", trad. de Evelyn Picon Garfield de un capítulo de *El gato eficaz*, *Formations*, primavera de 1986, pp. 1-3.
- Strange Things Happen Here: Twenty-Six Stories and a Novel*, trad. de Helen Lane, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979.
- The Censors*, trad. de H. Lane, H. Carpentier, J. J. Castillo, C. Leland, M. Sayers Peden y D. Unger, Willimantic, CT, Curbstone Press.
- "Writing with the Body", *The Writer on her Work*, vol. II, *New Essays in New Territory*, Janet Sternburg (ed.), Nueva York, W.W. Norton, 1991, pp. 192-199.

Textos sobre Luisa Valenzuela

- Araújo, Helena, "Valenzuela's 'Other Weapons'", *The Review of Contemporary Fiction*, 6.3, otoño de 1986, pp. 78-81.
- Case, Barbara, "On Writing, Magic and Eva Perón: An Interview with Argentina's Luisa Valenzuela", *MS* 12.4, 1983, pp. 18-20.
- Castillo, Debra A., "Appropriating the Master's Weapons: Luisa Valenzuela", *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1992, pp. 96-136.
- Cordones-Cook, Juanamaría, *Poética de transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*, Nueva York, Peter Lang (Series II, Romance Languages and Literature 173), 1991.
- Flores, Ana M., "Valenzuela's Cat-O-Nine Deaths", *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, otoño de 1986, pp. 39-47.
- García Pinto, Magdalena, "Entrevista con Luisa Valenzuela en Nueva York, noviembre de 1982 y junio de 1983", *Historias íntimas, conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*, Hannover, NH, Ediciones del Norte, 1988.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise, "Luisa Valenzuela", *Interviews with Latin Amer-*

- ican Writers, Elmwood Park, IL, The Dalkey Archive Press, 1989, pp. 293-322.
- , "The Sorcerer and Luisa Valenzuela: Double Narrators of the Novel/Biography, Myth/History", *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, otoño de 1986, pp. 62-66.
- Glantz, Margo, "Luisa Valenzuela's *He Who Searches*", *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, otoño de 1986, pp. 62-66.
- Gómez Engler, Raquel, "Borrón y cuenta nueva: reflexión sobre el uso de las máscaras de belleza en un cuento de Luisa Valenzuela", *Alba de América* 3.4-5, 1985, pp. 123-128.
- Hicks, Emily, "That Which Resists: The Code of the Real in Luisa Valenzuela's *He Who Searches*", *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, otoño de 1986, pp. 55-61.
- , "That Which Resists: The Code of the Real in Luisa Valenzuela's *Como en la guerra*" y "Valenzuela: The Imaginary Body", *Border Writing: The Multidimensional Text, Theory and History of Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, vol. 80, 1991.
- Lagos-Pope, María Inés, "Mujer y política en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", *Hispanamérica* 16.46-47, 1987, pp. 71-83.
- Magnarelli, Sharon, *Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela*, Nueva York, Peter Lang, Series II, Romance Languages and Literature 80, 1988.
- , "Framing Power in Luisa Valenzuela's *Cola de lagartija* [*The Lizard's Tail*] and Isabel Allende's *La casa de los espíritus* [*The House of the Spirits*]", *Latin American Women Writers in Search of Themselves*, Lucía Guerra-Cunningham (ed.), Pittsburgh, Pennsylvania, Latin American Literary Review Press Series (Explorations), 1990, pp. 43-62.
- , "*The Lizard's Tail*: Discourse Denatured", *The Review of Contemporary Fiction* 6, 3, otoño de 1986, pp. 97-104.
- Maci, Guillermo, "The Symbolic, the Imaginary and the Real in Luisa Valenzuela's *He Who Searches*", *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, otoño de 1986, pp. 67-77.
- Martínez, Z. Nelly, "Entre el abismo y la Medusa: *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela", *La escritora hispánica: Actas de la decimotercera conferencia anual de literaturas hispánicas en Indiana University of Pennsylvania*, Nora Erro-Orthmann y Juan Cruz Mendizábal (eds.), Miami, Universal, 1990, pp. 101-107.
- , "Luisa Valenzuela's *Lizard's Tail*: The Deconstruction of the Peronist Mythology", *El Cono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura*, Rose S. Minc (ed.), Upper Montclair, NJ, Montclair State College, 1985, pp. 123-130.
- , "El gato eficaz de Luisa Valenzuela: la productividad del texto", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 4.1, otoño de 1979, pp. 73-80.
- , "Luisa Valenzuela's *Where the Eagles Dwell*: From Fragmentation to Holism", *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, otoño de 1986, pp. 109-115.
- Marting, Diane, "Female Sexuality in Selected Short Stories by Luisa Valen-

- zuela: Toward an Ontology of her Work", *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, otoño de 1986, pp. 48-54.
- Morello-Frosch, "Other Weapons: When Metaphors Become Real", *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, otoño de 1986, pp. 82-87.
- Mull, Dorothy S., "Ritual Transformation in Luisa Valenzuela's *Rituals of Rejection*", *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, otoño de 1986, pp. 88-96.
- y Elisa B. de Angulo, "An Afternoon with Luisa Valenzuela", *Hispania* 69, 1986, pp. 350-352.
- Muñoz, Willy O., "Cambio de armas de Luisa Valenzuela: la aventura de la adquisición de la escritura ginocéntrica", *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*, Madrid, Pliegos, 1992.
- "Luisa Valenzuela: tautología lingüística y/o realidad nacional", *Revista canadiense de estudios hispánicos* 7,2, invierno de 1991, pp. 333-342.
- Ordóñez, Montserrat, "Máscaras de espejos, un juego especular: entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela", *Revista Iberoamericana* 51, 1985, pp. 875-82.
- Paley Francescato, Martha, "Cola de lagartija: Látigo de palabra y la triple P", *Revista Iberoamericana* 51, 1985, pp. 511-519.
- Picon Garfield, Evelyn, "Luisa Valenzuela", *Women's Voices from Latin America*, Detroit, Wayne State UP, 1987, pp. 141-165.
- , "Muerte-Metamorfosis-Modernidad: *El gato eficaz* de Luisa Valenzuela", *Insula* 400-01, 1980, p. 17.
- , "Interview with Luisa Valenzuela", *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, otoño de 1986, pp. 25-30.
- Sabino, Osvaldo, "Los nombres y los gatos: Luisa Valenzuela y sus siete libros", *Alba de América* 1-1, 1983, pp. 155-166.
- Tobin, Patricia, "Voices in the Silence", *Modern Latin American Fictions*, Harold Bloom (ed.), Nueva York, Chelsea House, 1990.

Nota sobre las autoras

ENID ÁLVAREZ es puertorriqueña. Estudió en la Universidad de Puerto Rico, la Universidad de Massachusetts en Amherst y la UNAM. Actualmente es profesora de la UAM Iztapalapa.

BLANCA L. ANSOLEAGA nació en la ciudad de México. Es maestra en letras modernas y doctora en filosofía por la Universidad Iberoamericana. Es profesora de filosofía y literatura en la Universidad Iberoamericana. Ha publicado una antología de *Filosofía de la comunicación* y dos libros de poemas: *Ayeres* y *Nostalgia del cuerpo*, y es coautora de *Escribir la infancia, Narradoras mexicanas contemporáneas*, Colmex, 1996. Ha participado en el Taller de Narrativa Femenina del PIEM (El Colegio de México) de 1988 a 1992, y en la actualidad en el Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán.

NARA P. ARAÚJO, cubana, es doctora en ciencias filológicas por la Universidad de Moscú (1984) y profesora titular de la Universidad de La Habana (1993). Autora de la compilación *Viajeras al Caribe*, La Habana, 1983, y de los libros de investigación crítico-literaria *El alfiler y la mariposa*, La Habana, 1997, y *Visión romántica del otro*, México, 1998. Ha impartido conferencias en universidades de Europa, los Estados Unidos, América Latina y el Caribe. Profesora invitada en la Universidad de París (1987-1988), ha recibido la

Orden Palmas Académicas de Francia (1993) y ha sido becaria de la Fundación Rockefeller (1998) en la Universidad Internacional de Florida. Actualmente es profesora invitada de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.

LAURA CÁZARES H. nació en Coatzacoalcos, Veracruz. Es maestra en letras españolas por la Universidad Veracruzana, con estudios de doctorado en El Colegio de México. Entre otros trabajos, ha publicado "El paralelismo en la épica española", "El examen de maridos de Juan Ruiz de Alarcón", "El narrador en las novelas de Nellie Campobello: *Cartucho y Las manos de mamá*", "Nellie Campobello, novelista de la Revolución", "Génesis de la novela y novela de la génesis", "Los adolescentes en la obra de Sergio Pitol", "Ironía, parodia y grotesco en 'Aparición de la falsa tortuga', de Sergio Pitol", "La mascarada: presencia de Tirso de Molina en *El desfile de amor*". También es coautora del libro *Técnicas actuales de investigación documental*. Desde 1974 trabaja como maestra e investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Es coautora de *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, El Colegio de México, 1991. Participó en el Taller de Narrativa Femenina Mexicana del PIEM (El Colegio de México), desde su inicio, en 1984, hasta 1992; en la actualidad participa en el Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán.

ANA ROSA DOMENELLA nació en Córdoba, Argentina. Cuenta con licenciatura y profesorado en letras modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Reside en México desde 1973. Tiene un doctorado en letras hispánicas por El Colegio de México (1982). Obtuvo el premio "José Revueltas" de ensayo otorgado por el INBA y el estado de Durango en 1981. Es profesora titular de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa e integrante del área de Literatura Hispanoamericana. Ha sido coordinadora del Taller de Narrativa Femenina Mexicana del PIEM, El Colegio de México (1984-1992), y del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán; coeditora del libro *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (Colmex, 1991). Es autora del libro *Jorge Ibarguengoitia. La transgresión por la ironía*, UAM-I, 1989; coautora de *Cuento contigo*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1993, y *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamerica-*

nos), UAM-I, 1992, y *Escribir la infancia*, Colmex, 1996. Ha publicado, además, ensayos y artículos sobre escritoras (María Luisa Puga, Aline Pettersson, Silvia Molina) y pintoras (Leonora Carrington) en publicaciones especializadas. Es investigadora nacional desde 1990.

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO. De nacionalidad mexicana, es maestra en letras por la Universidad de Guadalajara. Realizó estudios de especialización en germanística y romanística en la Universidad Julius Maximilian de Würzburg, Alemania. Cuenta con un doctorado en literatura hispánica por El Colegio de México, con una tesis sobre Salvador Elizondo (1984). Trabajó como investigadora en el proyecto de "Narrativa contemporánea mexicana" en El Colegio de México. Es coautora de los libros *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, Colmex, 1991, y *Escribir la infancia*, Colmex, 1996. Coordinó el Seminario de Crítica Literaria Feminista y participó en el Taller de Narrativa Mexicana Femenina, ambos del PIEM-El Colegio de México. Dirigió el Centro de Lenguas del ITAM, y actualmente coordina el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer en El Colegio de México.

LAURA LÓPEZ MORALES es licenciada en letras modernas (francesas) por la UNAM y doctora en literatura francesa contemporánea por la Universidad de Caen, Francia. Actualmente es profesora de tiempo completo de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, e investigadora nacional. Recibió las Palmas Académicas del Gobierno de Francia y la Orden de los Francófonos de América del gobierno de Quebec. Los temas centrales de sus investigaciones se refieren a las diferentes literaturas en lengua francesa sobre las que ha impartido numerosos cursos, seminarios y conferencias, y ha publicado varios títulos: *Decir la diferencia*, Conaculta, 1991; *Literatura francófona I: Europa; II: América; III: África*, 1995, 1996, 1998, FCE, entre otros.

SANDRA LORENZANO. Profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana. Miembro del SNI. Doctora en Letras, especialista en literatura latinoamericana contemporánea. Ha publicado ensayos sobre el tema en diversos libros y revistas mexicanos y del extranjero. Es coordinadora del libro *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, CCyDEL, UNAM, 1997.

GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE nació en la ciudad de México. Es doctora en letras modernas por la Universidad Iberoamericana. Pertenece al SNI. Ha obtenido las becas Salvador Novo y del Centro Mexicano de Escritores para ensayo literario; la CB Smith de la Universidad de Texas en Austin; la del Seminario de Cultura y la de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; la del gobierno canadiense para fomento a la investigación. Por su libro *Pornografía del alma. Ensayos sobre la narrativa de Juan García Ponce*, recibió el premio nacional de ensayo Carlos Echánove. Es autora de *Una poética de lo subterráneo. La narrativa de Inés Arredondo*, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1996, y editora de *¿Sentenciados al aburrimiento? Tópicos de cultura canadiense*, CISAN, UNAM, 1996. Actualmente es investigadora titular en el Centro de Investigaciones sobre América del Norte en el área de estudios canadienses. Es miembro del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán.

EDITH NEGRÍN nació en la ciudad de México. Estudió literatura y sociología en la UNAM y en la Universidad de Essex, Inglaterra. Actualmente trabaja en el Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, y se dedica a la narrativa contemporánea mexicana. Es coautora, junto con Yvette Jiménez de Báez y Diana Morán, del libro *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, Colmex, 1979, y autora de *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas*, UNAM/Colmex, 1995. Con una parte de este trabajo recibió el premio nacional de ensayo "José Revueltas" en 1982. Está en prensa la antología *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas frente a la crítica*, Era/UNAM y la *Obra literaria de Renato Leduc*, compilada y prologada por ella, México, FCE. Ha escrito artículos y reseñas sobre diversos narradores mexicanos: Héctor Pérez Martínez, Benita Galeana, Rodolfo Benavides, Agustín Yáñez, José Manuel Puig Cassauranc, Xavier Icaza, Sergio Pitol, Orlando Ortiz, Silvia Molina, Carlos Montemayor, Gerardo de la Torre.

NORA PASTERNAK nació en Argentina. Vive en México desde 1976. Cursó el doctorado en letras hispánicas en El Colegio de México. Trabajó como docente en la UNAM durante nueve años. Participó en la coordinación del Taller de Narrativa Mexicana Femenina (1984-1992) en el PIEM-El Colegio de México, y en la actualidad forma parte del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán.

Realizó varios estudios sobre escritoras mexicanas y otros temas histórico-literarios. Asimismo, tradujo numerosos libros y artículos del francés al español para diversas editoriales argentinas y mexicanas. Es coautora y coeditora del libro *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, El Colegio de México, 1991; coordinadora y coautora del libro *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, El Colegio de México, 1996. Actualmente es miembro del comité de redacción de la revista *Estudios* publicada por el Instituto Tecnológico Autónomo de México, institución en la que es maestra de tiempo completo.

GLORIA PRADO G. nació en México, D.F. Cuenta con licenciatura y maestría en lengua y literaturas hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Iberoamericana; es doctora en letras modernas por la UIA; ha sido directora del Departamento de Letras de esa casa de estudios (1974-1976 y 1980-1984), así como coordinadora de Estudios de Posgrado en Letras, profesora de tiempo completo y profesora emérita de la misma universidad, profesora invitada o huésped de la UNAM, Universidad Autónoma de Nuevo León, la Universidad de Monterrey, la Universidad Iberoamericana de La Laguna, la Universidad Autónoma de Zacatecas, la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la Universidad Autónoma del Estado de México, el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM), la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, entre otras. Miembro del PIEM, del Taller de Narrativa Femenina Mexicana y del Seminario de Crítica Femenina (1984-1992). En la actualidad es integrante del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán. Ha publicado, en revistas y órganos de difusión especializados, textos sobre la literatura de Angélica Muñiz, Elena Garro, Carlos Fuentes, Brianda Domecq, Aline Pettersson, así como sobre crítica y teoría literaria, hermenéutica, teoría de la recepción, psicoanálisis y literatura. Es coautora de *Palabras de mujer. Antología crítica de narrativa femenina mexicana*, Diana, 1989, y de *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, Colmex, 1991, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, Colmex, 1995, *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, El Colegio de México, 1996, y autora de *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, Diana, 1992, entre otras publicaciones.

UTE SEYDEL nació en Alemania. Es maestra en enseñanza del alemán como lengua extranjera, letras hispánicas y literatura comparada por la Universidad Ludwig Maximilians de Munich, Alemania. Es doctorante en estudios latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín, Alemania. Ha publicado ensayos de crítica literaria sobre autoras alemanas y latinoamericanas. De 1990 a 1996 fue docente para lengua y literatura alemanas por parte del Servicio Alemán de Intercambio Académico. Desde 1993 participa en el Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán. Actualmente es profesora en el Colegio de Letras Modernas en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

MARGARITA TAPIA ARIZMENDI nació en Chiltepec, Estado de México. Es maestra en estudios literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México. Ha participado en el Taller de Narrativa Femenina Mexicana del PIEM (1984-1992) y en la actualidad es miembro del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán. Ha publicado artículos en las revistas *Dos Valles*, *Coatepec*, *Omnia*, *Escénica*, entre otras. Es coautora de los siguientes libros: *Mujer y literatura mexicana y chicana*; *Elena Garro: reflexiones a su obra y Escribir la infancia*. Es aspirante al doctorado en letras modernas por la Universidad Iberoamericana. Actualmente trabaja en la Universidad Autónoma del Estado de México.

IRMA TAPIA es licenciada en derecho por la Universidad Autónoma del Estado de México. Diplomada en creación literaria por la Sociedad General de Escritores de México, S.G.C. de I.P., Instituto Mexiquense de Cultura, Escuela de Escritores del Estado de México. Miembro de diversos talleres literarios. Participante del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán. Ha publicado los cuentos "Delirio" y "El intruso" en la antología *La semana comienza los sábados* y el poema "Barranca", en la Carta Literaria de la Tribu tunAstral.

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ es licenciada en letras españolas, maestra en letras iberoamericanas y doctora en literatura mexicana; profesora-investigadora de tiempo completo en la UAM-I desde 1974. Participó en el Taller de Narrativa Femenina Mexicana del PIEM, el seminario de Crítica Literaria Feminista de 1990 a 1992 y en

el Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán. Es coautora de *Técnicas actuales de la investigación documental; De la ironía a lo grotesco; América-Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos; Escribir la infancia*, y ha publicado artículos sobre escritores hispanoamericanos.

MARÍA TERESA ZUBIAURRE-WAGNER es doctora en literatura comparada por la Universidad de Columbia, Nueva York. Fue profesora de tiempo completo del ITAM y de asignatura en el programa de literatura comparada de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Actualmente es profesora visitante del Departamento de Español y Portugués de la Universidad del Sur de California en Los Ángeles. Ha publicado diversos artículos sobre narrativa moderna y contemporánea, española y latinoamericana, así como sobre teoría literaria y feminismo. Es autora del libro *El espacio en la novela realista, pasajes, miniaturas, perspectivas*.

De pesares y alegrías.
Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas
se terminó de imprimir en septiembre de 2002
en los talleres de Corporación Industrial Gráfica,
S.A. de C.V., Francisco Landino 44, col. Miguel Hidalgo
13200 México, D.F. Se imprimieron 1 000 ejemplares
más sobrantes para reposición.

Asimismo han colaborado en revistas especializadas: *Revista Casa de las Américas, Cuba y México; Mujeres y Cultura*, año XXXI, núm. 183, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1991, y en *Iztapalapa*, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, año 15, núm. 37, julio-diciembre de 1995, número dedicado a *Escritoras latinoamericanas*, con edición y presentación a cargo de Laura Cázares H., México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.



Aunque parezca un clisé, los pesares y las alegrías
definen la vida de los seres humanos.
Este volumen reúne diversas lecturas
sobre escritoras latinoamericanas
—entre otras, Clarice Lispector, Luisa Valenzuela,
Rosario Ferré, Victoria Ocampo, Isabel Allende,
Cristina Peri Rossi— a partir de esos dos ejes temáticos.
Los acercamientos se sustentan
en propuestas metodológicas y enfoques teóricos
de actualidad.



EL COLEGIO DE MÉXICO



Universidad Autónoma Metropolitana
Vigésimo quinto aniversario

Colección CSH