

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Caja abierta al tiempo *Azcapotzalco*
División de Ciencias Sociales y Humanidades

II SEMESTRE DE 1998

\$ 20.00

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

12

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

División de Ciencias Sociales y Humanidades

II SEMESTRE DE 1998

Imagen de Portada

Pintura de Fanny Rabel

D. R. © *El camerino* (1985)

Acrílico sobre fibracel, 69 x 89 cm.

Col. Galería de Arte Mexicano

Tomada del catálogo

50 Mujeres en la plástica de México (1997)

ISBN 970-654-002-4

Galería Metropolitana

D. R. ©Universidad Autónoma Metropolitana

Escritoras mexicanas del Siglo xx

Coordinador Editorial de la Revista

Vicente Francisco Torres Medina

DIRECTORIO

Rector General

Dr. José Luis Gázquez Mateos

Secretario General

Lic. Edmundo Jacobo Molina

Rectora de la Unidad Azcapotzalco

Mtra. Mónica de la Garza Malo

Secretario de la Unidad

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez

Jefa del Departamento de Humanidades

Lic. Gabriela Medina Wiechers

Consejo Editorial

Margarita Alegría de la Colina

Begoña Arteta

Jaime Erasto Cortés

Alejandra Herrera

Antonio Marquet

Oscar Mata

Alberto Paredes

Vicente Quirarte

Edelmira Ramírez Leyva

Vladimiro Rivas Iturralde

Joaquina Rodríguez Plaza

Jorge Ruedas de la Serna

Severino Salazar

Marcela Suárez Escobar

Vicente Francisco Torres

Margarita Villaseñor

Coordinador Editorial de La Revista
Vicente Francisco Torres

Asesor Técnico Editorial
Silvia Pappe

Distribución
Adriana Corona

Diseño
Israel Ayala
Eugenia Herrera

"D. R." © 1998 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades, Tel. 724-5840
Av. San Pablo N° 180 Col. Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de Licitud de título y contenido en trámite
ISSN en trámite

Diseño
No p@se.
Via Mercurio 56 Arcos de la Hda.
Cuautitlán I. C.P. 54730 Edo. de Mex.
Tel. 2871857

Impresión
AGES. Poniente 108 No. 354-F
Col. Defensores de la República, México, D.F.

Impreso en México
Printed in Mexico

Presentación Vicente Francisco Torres	9
Algunas consideraciones sobre el cuento Amparo Dávila	11
La mirada deshabitada (La narrativa de Amparo Dávila) Óscar Mata Juárez	13
<i>Cartucho</i> de Hellie Campobello: deuda saldada, deuda soldada Sara Poot Herrera	25
Enriqueta Ochoa: una poética del deseo Esther Hernández Palacios	45
El vacío o la comunicación con el ser en la obra de Josefina Uicens Silvestre Hernández	57
Margarita Villaseñor y la soledad iluminada José Francisco Conde Ortega	81
Particularismos y universalidad en <i>Los ríos profundos</i> y <i>Balún-Canán</i> . Reminiscencias de la utopía Ezequiel Maldonado	99
Cuatro visiones literarias acerca de la cocina: Dávila, Castellanos, Pacheco y Mastretta José Ángel Escarpeta Sánchez	127

Abrió el baúl cuando la necesidad fue apremiante. La narrativa de Elena Garro en la década de los 90 Delia V. Galván	143
Con-fidencias de Angelina Muñiz-Huberman Antonio Marquet	159
Las palabras se adhieren lentamente: la poética de Dolores Castro Angélica Tornero	169
Entre el viento y el sauce. Un acercamiento a la poesía amorosa de Rosario Castellanos Julieta Jiménez Torres	199
Las mujeres escriben sobre mujeres Alejandra Herrera Galván	215
El espacio narrativo de <i>Callejón sucre y otros relatos</i> de Rosario Sanmiguel Miguel Rodríguez Lozano	229
Rosario Castellanos y el discurso amoroso entre la fe y el matrimonio Noé Santos Jiménez	249
Carmen Boullosa y los caminos de la escritura Priscilla Gac-Artigas	267
Esbozo de Ángeles Mastretta Vicente Francisco Torres	281
Escritura de mujeres y crítica literaria feminista Guadalupe Chiunti Sánchez	299
Las posibilidades del odio de María Luisa Puga: una mirada antropológica Tomás Bernal Alanís	317
Dentro del laberinto. En recuerdo de otros sesenta y ochos Olga Harmony	329

Vicente Francisco Torres*

El secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes.

Rosario Ferré

Este no es un libro feminista ni un texto beligerante; es, en su mayoría, un homenaje amoroso que cada uno de los participantes rinde a alguna escritora mexicana del siglo xx. Y no es un libro feminista porque, hasta donde he podido observar, las militantes no tienen bien claro en qué consiste el feminismo literario. *La sartén por el mango*, uno de los libros más conocidos y que recoge testimonios de Josefina Ludmer, Martha Traba y Rosario Ferré, entre otras escritoras, habla de hembrismo, esencia femenina, sensibilidad femenina, problemática femenina, punto de vista femenino, etc., pero el resumen de los debates deja la impresión de que se discutían cosas muy vagas y poco categorizadas. Ignacio Trejo Fuentes recuerda una broma: si nos atenemos a puntos de vista, voces narrativas y cantidad de libros protagonizados por mujeres, la mejor escritora mexicana es Juan

García Ponce. En una mesa que convocaba a puras mujeres escritoras, en la Feria del libro de Guadalajara (diciembre de 1998), la exitosa cubano boricua Mayra Montero afirmó que, entre las cosas que esperaba para el nuevo milenio, estaba la desaparición de los congresos feministas y las mesas de escritoras, pues ella no veía por qué era mejor estar con puras mujeres y no al lado de Luis Rafael Sánchez o Edgardo Rodríguez Juliá, ya que la Feria estuvo dedicada a Puerto Rico.

No podemos negar que los congresos y los libros sobre escritoras han servido para destacar figuras de muy escaso valor literario que son las que promueven demencialmente los publicistas. Si esta avalancha, por el momento, es inevitable, estemos en ella decorosamente, recordando que si las jóvenes de hoy son importantes, no lo son menos aquellas autoras que no alcanzaron los favores de la mercadotecnia. Elogiemos los libros de Ángeles Mastretta y otras de su calidad, pero no olvidemos a figuras como Amparo Dávila, Rosario Castellanos, Josefina Vicens y otras que han dejado una huella memorable en la literatura mexicana del siglo xx, en nuestra gran literatura sin sexo y sin adjetivos.

ALGUNAS CONSIDERACIONES

SOBRE EL CUENTO

Amparo Dávila

Pocos son los novelistas y poetas que han resistido la tentación de escribir un cuento o un libro de cuentos; los más han sucumbido ante la aparente facilidad de ese género literario tan seductor y peligroso como el canto de las sirenas. El cuento entraña riesgos insospechados, sorpresas, trampas, dificultades, y en él se encuentran, muchas veces, peligrosas o fatídicas arenas movedizas. “El cuento es un género difícil y peligroso, dice Julio Cortázar; sí, algo sé sobre lo que cuesta lograr plenamente un cuento. En cada libro que publico no estoy satisfecho más que con uno o dos de los cuentos. Los otros, después de múltiples tentativas, se niegan a adoptar esa forma demasiado perfecta que quisiéramos darles. Pocos son los cuentos que nacen plenamente vivos, con ese derecho a perdurar en la memoria que es su terrible fuerza y su más exacta belleza (...) Lo más difícil de todo es escribir un poema, después viene el cuento, y por último la novela, dijo Faulkner contestando a una pregunta.

En la novela hay suficiente espacio y tiempo para narrar, describir personajes, cosas o situaciones; en el cuento el espacio y el tiempo son mínimos: el lenguaje tiene que ser concreto, preciso, la palabra exacta como jugada de ajedrez. En la novela

un capítulo poder ser flojo o denso, casi aburrido, pero si el siguiente o los siguientes capítulos son interesantes, nos hacen olvidar al anterior. En el cuento el interés debe ser sostenido o en crescendo. Hay novelas que empiezan sin despertar mayor interés y se sigue leyendo, a veces por disciplina, o con la esperanza de que algo suceda y se componga la novela. Pero nadie lee un cuento que desde el principio no tenga una frase o una palabra que agarre y despierte el interés del lector.

Para Mario Benedetti el cuento requiere de mayor rigor literario que la novela, “si ese rigor, dice Benedetti, se le aplicara a la novela, ésta resultaría más interesante pero inigualable”.

Hay quienes confunden el cuento con el relato, hay libros que anuncian una serie de cuentos y sólo contienen un manojito de relatos. Entre el cuento y el relato la distancia es considerable. “Expresando la superficie de lo vivido, el relato viene a ser línea recta en el espacio, instante en el tiempo, dice Eunice Odio, dista del cuento lo que el cuadrado del cubo”. Para Eunice Odio, el cuento es una figura geométrica con reglas que exigen planteamiento, desarrollo y un desenlace literariamente lógico, los personajes tienen también dimensiones de cuerpo geométrico: largo, ancho y profundidad.

Comparto con Eunice Odio el mismo criterio respecto al relato y al cuento. Para mí, el relato es lineal, con un principio y un fin, sin mayor complicación, y el cuento es una figura geométrica, concretamente un triángulo con su base o planteamiento, una línea ascendente, el nudo o conflicto y otra línea descendente, el desenlace, que cierra el triángulo.

Debo también decir que el cuento es un género inagotable, lleno de posibilidades y recursos, de matices y de tonos. Es, en resumen, una caja de Pandora.

LA MIRADA DESHABITADA

(LA NARRATIVA DE AMPARO DÁVILA)

Óscar Mata Juárez*

A muy temprana edad, a la cuentista Amparo Dávila el miedo le entró por los ojos, a través de las ilustraciones de Doré al *Infierno* de Dante. Fue una niña solitaria, que pronto perdió a su único hermano, y enfermiza que habitaba en la casa grande del poblado minero Los Pinos, en Zacatecas.

Pinos, el pueblo donde nací, es el pueblo de las mujeres enlutadas de Agutín Yañez, es también Luvina donde sólo se oye el viento de la mañana a la noche, desde que uno nace hasta que muere... es un viejo y frío pueblo minero de Zacatecas con un pasado de oro y plata y un presente de ruina y desolación.

Yo nací en la casa grande del pueblo y a través de los cristales de las ventanas miraba pasar la vida, es decir la muerte, porque la vida se había detenido desde hacía mucho tiempo en ese pueblo. Pasaba la muerte en diaria caravana. No había cementerios en varios ranchos cercanos y a Pinos iban a en-

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

terror a los muertos. Yo los veía llegar tirados en el piso de una carreta...¹

Los Pinos es, entonces, un lugar para mantenerse alejado de él; viene a ser la antítesis perfecta al paraíso infantil que algunos mortales tuvieron la fortuna de disfrutar al inicio de sus existencias. En la obra de Amparo Dávila nunca se le menciona y en sus dos únicos cuentos que se desarrollan en pequeños poblados –“El huésped” y “Óscar”– hay sendos monstruos, que mantienen en jaque a quienes tienen la desgracia de vivir cerca de ellos.

Pero la niña Amparo no sólo miraba el paso de la muerte. Otras imágenes, quizá más tremendas, pues tenían vida, se movían y en cualquier momento podían atravesar la ventana, acompañaban ese miedo infantil.

En la noche el aspecto del pueblo se volvía más dramático... Los hombres se envolvían en gruesos jorongos y se metían los sombreros anchos hasta las orejas, las mujeres se embozaban completamente dejando descubiertos sólo los ojos; agobiados por el frío, pesadamente se movían a lo largo de las calles oscuras como si fuera una procesión de enormes cuervos negros.

... Una mujer vestida de blanco, con una vela encendida, muy pálida y sin ojos, buscaba algo a través de la larga noche, crujían las puertas y los muebles, pasaban sombras, bultos, se oían voces, suspiros, quejidos... Así pasaba la noche, así pasaron muchas noches de mi infancia.²

1 Amparo Dávila “Amparo Dávila” en *Los narradores ante el público*. Confrontaciones, México, J. Mortiz, 1966. p. 129.

2 *Ibid.*, p. 130.

Difícilmente el cuadro podría ser más dantesco, más revelador del lado oscuro de la vida que la obra de Amparo Dávila, minera de las profundidades humanas, extrae de los seres enfermos del alma que deambulan por sus cuentos. Esa mirada sin ojos, esa mirada deshabitada, que se da en silencio o con apenas un puñado de palabras (parquedad que la convierte en un acto, un hecho idóneo para el cuento), pues en ella a fin de cuentas sólo hay lugar para el vacío (puesto en palabras como enfermedad, angustia, terror o muerte) se convertiría en la marca de agua de su escritura.

La mirada es el elemento más significativo en la narrativa de Amparo Dávila. Su presencia enseñoera la inmensa mayoría de sus textos. A cada instante surge en las páginas escritas por la zacatecana. Sus personajes, caracterizados por todo el vigor posible, para resaltar su inmediato derrumbe, se muestran a través de la mirada, ella les basta para expresarse, para externar cualquier pensamiento o sentimiento, o para guardárselo. Siempre hay una mirada en un momento significativo de la narración, siempre una mirada lo dice o lo calla todo, una buena cantidad de sus cuentos culminan con una mirada. Las miradas, aun entre personas que se estiman y tienen toda la confianza del mundo, pesan y llegan a incomodar, como sucede con Tina Pérez y su amiga Rosa. ¿Qué decir del masoquista de "Fragmento de un diario" a quien hieren las miradas de sus vecinos de edificio?.. Una mirada siempre es capaz de decirlo todo. Renée, una estudiante francesa, responde así a la insinuación del poderoso industrial que protagoniza "El entierro" de ser "un padrino que la oriente":

La mirada con que ella aceptó el ofrecimiento fue tan significativa, que él supo que podría aspirar a ser algo más que un tutor. Y así fue...³ (MC, 139)

La obra de Amparo Dávila es parca en parlamentos, pero en cambio posee abundancia de miradas. Más que hablar y escuchar, los personajes miran o son vistos. Moisés y Gaspar, del cuento homónimo, hacen sentir su presencia al narrador que se ha hecho cargo de ellos.

De pronto sentí sus ojos atrás de mí, salté de la silla y me di vuelta; allí estaban Moisés y Gaspar... mirándome fijamente, no sabría decir si con hostilidad o desconfianza, pero con mirada terrible. (MB, 106)

En los últimos renglones de “Detras de la reja” se lee lo siguiente:

- 3 A partir de aquí, se hará referencia a los libros de Amparo Dávila por medio de las iniciales mayúsculas de los títulos y la página en que se encuentra el pasaje citado. Hay que señalar que, de sus tres libros, el único que desde hace más de diez años es posible encontrar en librerías es *Tiempo destrozado*, reeditado en 1985 con el título de *Muerte en el bosque*, edición que además incluye el último cuento de *Música concreta*, “El entierro”, por lo que en este trabajo las referencias a él se ofrecen con las siglas MB. De esta forma, las referencias y los títulos a los que se refieren son las siguientes:

MB *Muerte en el bosque*. México, FCE-Conaculta, 1985. 132 pp. (Lecturas mexicanas, 74)

MC *Música concreta*. México, FCE, 1964. 149 pp. (Letras mexicanas, 79)

AP *Árboles petrificados*. México, J. Mortíz, 1977. 129 pp. (Nueva narrativa hispánica)

yo gritaba desesperada que yo no era la enferma, sino la otra, Paulina, la que estaba detrás de la reja y desde ahí miraba, sin inmutarse, cómo me iban llevando. (MC, 78)

Una vez que los miembros de la familia de don Carlos Román han conseguido librarse del azote que representaba Óscar, la narración termina: "Ninguno volvió la cabeza para mirar por última vez la casa incendiada". (AP, 82)

Amparo Dávila es una autora concisa. Tres plaquettes de poesía y tres libros de cuentos conforman toda su producción literaria. Fue poetisa en su juventud, transcurrida en San Luis Potosí, donde estudió en colegios de monjas y publicó sus tres poemarios: *Salmos bajo la luna* (1950),⁴ *Perfil de soledades* (1954) y *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954). Ya en la ciudad de México, por sugerencia de don Alfonso Reyes, de quien fue secretaria, incursionó en el cuento, que en ella es género de madurez. Sus primeros cuentos aparecieron en revistas como *Estaciones*, la *Revista Mexicana de Literatura* y *Letras Potosinas* en 1956. Publicó su primer libro justo a los 31 años: *Tiempo destrozado* (1959), con doce cuentos; el segundo es *Musica concreta* (1964), con ocho. En realidad ambos forman un solo volumen y así los reeditó el Fondo de Cultura Económica en 1978. Su tercer y hasta la fecha último libro de cuentos es *Árboles petrificados* (1977), que obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 1978, y que contiene 12. Si bien *Árboles petrificados* es el libro más sólidamente construido, el de más altos valores literarios, los dos títulos que lo preceden de

4 Véase la ficha de Amparo Dávila en Ocampo, Aurora (direc.). *Diccionario de escritores mexicanos*, t. II (D-F), México, UNAM, 1992. pp. 9-11.

ninguna manera desmerecen ante el volumen galardonado. Amparo Dávila desde su primera narración mostró su capacidad como cuentista y durante las dos décadas en las cuales publicó narrativa fue puliendo sus habilidades con una constancia no exenta de paciencia.

Como escritora a quien sus temas escogieron, en sus treinta y dos cuentos puede advertirse la reincidencia de personajes y situaciones a lo largo de su trabajo. Seres monstruosos, legados que esclavizan, amenazas que en cualquier momento se materializan y aniquilan, personajes inermes ante la vida que acaban buscando la muerte; mujeres insomnes como la misma escritora, hombres que intentan ahogar su miedo bebiendo por las noches. Los contados críticos que se han ocupado de su obra señalan que lo característico de ella es el tránsito de lo cotidiano a lo fantástico y señalan a Edgar Allan Poe como una influencia principal. En una entrevista que le hizo Miguel Ángel Quemain⁵ ella declaró que por mucho tiempo le resultó imposible leer más de un par de páginas de Poe, debido a las abrumadoras coincidencias entre ambos. Agregó que sólo pudo leerlo en su totalidad años después, cuando Julio Cortázar (entusiasta lector de la narradora zacatecana) le regaló su traducción de los cuentos completos, y, por esos tiempos, Amparo Dávila ya había escrito la mayor parte de su obra. En tal sentido, Luis Mario Schneider acota con certeza.

La crítica ha insistido, quizá demasiado, en que los cuentos de Amparo Dávila vienen directamente del universo de

5 Miguel Ángel Quemain, "Amparo Dávila, 'El tiempo destrozado'" en *Reverso de la palabra*. México, La memoria del Tlacuilo, 1996. pp. 319-328.

Edgar Allan Poe, de Franz Kafka y de los latinoamericanos Borges, Arreola y Cortázar. No sería mejor ¿antes de hallar influencias hablar de afinidades espirituales? Si otra cosa distingue a la narrativa de Amparo Dávila es su originalidad y su honradez que no proviene por vía intelectual, sino por esa ligadura a una existencia padecida, también imaginada.⁶

A fin de cuentas, quien escribe es una niña asustada por lo que ve; una niña a quien no se le permitió terminar la educación media superior y cuya única enseñanza estuvo constituida por lecturas, hechas a conciencia, aunque de manera desordenada. Debido a ello, se debe insistir en el hecho de que el rasgo más notable de la narrativa de Amparo Dávila es que la dicta la mirada. En esta mirada deshabitada la felicidad es una estrella muy distante, de la cual apenas es dable percibir unos debilísimos destellos: un acto amoroso en la noche, antes de que la mujer satisfecha deba despedirse del amante y fingir que duerme para que su esposo no la incomode; una vida llena de estrecheces con un marido cumplido, pero que apenas gana lo suficiente para que su familia la vaya pasando; un amor a escondidas que acaba costando el internamiento definitivo en una clínica neuro-psiquiátrica.

Paradójicamente —o quizá muy lógicamente— esta narrativa erigida con base en la mirada es pobre en descripciones, como si su dueña no quisiera ver lo que sus ojos registran. Los espacios físicos apenas están esbozados con sabios trazos que permiten, más que visualizarlos, que lo fantástico y lo terrible

6 Luis Mario Schneider, nota introductoria a *Amparo Dávila*. Material de lectura. México, Coord. de Difusión Cultural, Dir. de Literatura, 1991. p. 5 (El cuento contemporáneo, 81).

de súbito se apoderen de ellos. La más acuciosa descripción de la autora de *Árboles petrificados* está en los primeros diez renglones de “El último verano”: una cuarentona constata su lamentable estado físico y se compara con la muchacha hermosa que sonríe en un retrato que le tomaron a los dieciocho años, cuando ya era novia del hombre que sólo supo llenarla de hijos y de obligaciones domésticas.

En tal sentido, todos y cada uno de los cuentos de Amparo Dávila están contruidos –y muy posiblemente también concebidos– a partir de un personaje, un ser humano que desde el principio se encuentra en una penosa situación o debe encarar un grave problema. Resulta sintomático que en la mayoría de las frases inaugurales de sus narraciones aparezca el nombre del ser humano que párrafos adelante estará en una situación insoportable, se verá sometido a una rigurosísima prueba, o terminará sacrificado. Veamos algunos inicios de *Música concreta*: “Arthur Smith se levantó...” (MC, 7), “Se parece a Marcela...” (MC, 17), “Aquel verano cumplí 23 años y Paulina 40...”, “Cuando Carmen bajó...” (MC, 79), “Tina Reyes se despidió de sus compañeras...” (MC, 111) Socialmente, estos personajes son seres anodinos, expuestos a toda clase de abusos e injusticias o personas que no han logrado cumplir sus proyectos o realizar sus ilusiones. Económicamente pertenecen a los estratos medios y bajos, con la excepción de doña Matilde Espejo, la rica viuda que amasó una fortuna envenenando a sus esposos; el poderoso –pero anónimo– protagonista de “El entierro”; y María Camino, que en “La celda” mata a su prometido días antes de la boda. A propósito, en las relaciones de pareja se advierte una constante en la obra de Amparo Dávila: los hombres convierten la vida de las mujeres en un infierno del que algunas logran salir matando a sus torturadores. Claro que

algunas mujeres llegan a dañar, e incluso ultimar, a sus parejas amorosas, pero no pasan de ser casos aislados.

Los ojos de sus creaturas, humanas o no, la obsesionan al grado de que son lo único que describe de sus personajes, no en vano a través de ellos conoció el miedo. Veamos algunos ejemplos de una lista que fácilmente puede rebasar la centena. Hemos tomado un par de citas de los tres libros de la autora, para hacer notar que esta constante abarca desde los primeros hasta los últimos cuentos. En “La celda” de *Tiempo destrozado*:

Al día siguiente María se levantó sintiéndose contenta y ligera. Durante el desayuno Clara notó que tenía los ojos brillantes y que sonreía sin darse cuenta. (MB, 51)

En “La señorita Julia”, lo primero que la protagonista ve de las ratas son “unos ojillos muy redondos, muy rojos y brillantes”. (MB, 81) En la mujer la brillantez era sinónimo de felicidad, en las roedoras la marca de una amenaza.

Dos ejemplos de *Música concreta*. Tina Reyes, la costurera, nota que el galán que la aborda en plena calle —sólo sabemos que es joven— tenía “unos ojos negros algo rasgados”, que se iluminaron cuando le sonrió. (MC, 121) “El desayuno” es el único cuento de Amparo Dávila con un asunto político de fondo, el movimiento estudiantil de 1968. Los cuatro miembros de una familia discuten acerca de las manifestaciones y las protestas de los jóvenes; poco antes, Carmen, la hija, cuenta su pesadilla de la noche anterior, en que soñó la muerte de Luciano. Un detalle no la dejaba en paz la mañana siguiente:

— Así estaban los ojos de Luciano. Estáticos y verdes como un cristal opaco... Tenía los ojos verdes muy abiertos, muy

abiertos... Los ojos de Luciano me miraban fijamente, fijamente, como si quisieran traspasarme. (MC, 87)

Árboles petrificados también ofrece varios pasajes en los cuales se resaltan los ojos. Griselda –protagonista del cuento del mismo nombre– se quitó sus “enormes ojos de un extraño color, azul, gris, verde” (AP, 52) al enterarse de la muerte de su amado. En las primeras líneas del monólogo “La carta” la narradora se refiere a “... las palabras nunca dichas, pero leídas en tus ojos claros”. (AP, 83) y poco antes de concluir recuerda “nuestras frustradas vacaciones en el mar, los ojos nocturnos de los peces”. (AP, 88)

La obsesión de Amparo Dávila por los ojos de las creaturas de sus relatos llega hasta los animalillos que servían de base para el platillo obligado de los domingos que todo mundo paladeaba, a excepción de la narradora de “Alta cocina”.

Cuando oigo la lluvia golpear en las ventanas vuelvo a escuchar sus gritos. Aquellos gritos que se me pegaban a la piel como si fueran ventosas. Subían de tono a medida que la olla se calentaba y empezaba a hervir. También veo sus ojos, unas pequeñas cuentas negras que se salían de las órbitas cuando se estaban cociendo. (MB, 61)

Los ojos son elemento primordial de los monstruos y las apariciones calamitosas, y horripilantes, de las narraciones de Amparo Dávila. El primer ser terrible de esta galería es precisamente el huésped, un individuo, según el marido que un buen día aparece con él en su hogar, “inofensivo” que sólo se alimentaba de carne y –según la narradora y la mujer que le ayudaba con sus labores domésticas– en cualquier momento podía aca-

bar con sus hijos y con ellas. Su presencia convierte la vida de las dos en un infierno.

No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas. (MB, 17)

Cierta noche la narradora se despierta y “lo vi junto a mi cama, mirándome con su mirada fija, penetrante...” (MB, 20) Esta escena es idéntica a una de “El jardín de las tumbas”, de *Música concreta*, en la cual un obispo muerto mucho tiempo atrás observa al narrador “penetrándolo hasta el alma con sus cuencas vacías”. (MC, 49) En el cuento “Música concreta” hay otra aparición monstruosa. La amante del marido de Marcela se convierte en un enorme sapo de enormes ojos saltones (MC, 26-7) y la persigue por las noches. Óscar, del cuento homónimo de *Árboles petrificados*, también desarrolla su máxima actividad por las noches y también mantiene aterrizado a los habitantes de la casa donde mora. Es un ser colérico, tiránico, temeroso a la soledad, durante sus peores crisis “tiene los ojos enrojecidos y como saltados”. (AP, 77)

Otras apariciones, no monstruosas sino bellas o al menos de aspecto agradable, pero de efectos también aniquilantes, irrumpen en otros cuentos. En “Estocolmo 3” es “una muchacha rubia vestida de blanco” AP, 91), que forma parte del departamento recientemente rentado por una pareja, que muy pronto debe abandonar el inmueble. En “La rueda”, se trata de un hombre joven y moreno a quien la narradora identifica, sin librarse de un fuerte escalofrío de pies a cabeza, como Marcos, con el que sostuvo una relación tormentosa, capaz de destruirla. (AP, 20)

Agradables o no, estos seres capaces de hacer trizas una existencia han sido huéspedes recurrentes de las páginas de una de las obras narrativas más sinceras –y sólidas– de nuestras letras, la que emana de la mirada deshabitada de Amparo Dávila.

CARTUCHO DE NELLIE CAMPOBELLO:

DEUDA SALDADA, DEUDA SOLDADA

Sara Poot Herrera*

A Perita Jefferson

En el espacio bélico de la bien afamada novela de la revolución mexicana, un cartucho femenino se carga de signos y revienta en 1931: es *Cartucho*¹ de Nellie Campobello que, pasando por una criba de aprobación, corte y modificaciones de la propia autora, se reedita en 1940², tres años después de que se publicara *Las manos de mamá*³. Como el

* University of California, Santa Bárbara.

1 Publicada por primera vez en Xalapa, Ediciones Integrales, 1931.

2 México, EDIAPSA, 1940.

3 Nellie Campobello, *Las manos de mamá*, México, Ediciones Juventudes de Izquierda, 1937. Como *Cartucho*, se publica por segunda ocasión pocos años después; es una reedición ilustrada por José Clemente Orozco (México, Ediciones Villa Ocampo, 1949). Con los otros títulos de Campobello, *Cartucho* y *Las manos de mamá* se reúnen en *Mis libros* (México, Cía. General de Ediciones, 1960).

subtítulo lo indica –*Relatos de la lucha en el norte*–, *Cartucho*⁴ es una serie de relatos literarios que atestiguan, recreándolos, episodios del movimiento armado del México revolucionario, especialmente de Hidalgo del Parral, que se convierte en espacio representativo de la lucha en el norte de México, sobre todo de los estados de Durango y de Chihuahua.

Los episodios que se narran surgen de las vivencias almacenadas en la mente de una niña. De ahí –eje paradigmático, resguardo de la memoria–, después de una tregua de muchos años de distanciamiento histórico y geográfico, las selecciona la escritora y, a partir de un trabajo estético de creación literaria, va soldando una cadena narrativa –eje sintagmático, “cartuchera” de recuerdos– con la que salda una deuda de carácter ético personal.

Difícilmente las cosas hubieran caído en el olvido: “Cuentos para mí que no olvidé. Mamá los tenía en su corazón” (p. 918), dice la voz femenina de *Cartucho*. Sin embargo, para cumplir con el compromiso hubo un trabajo propio y previo de mediación: un cuaderno verde recogió la memoria infantil y anotó la cuenta que se había de rendir desde una conciencia de justicia personal, familiar y social; quiere decir que desde antes se ha tenido la intención de contar algún día lo que contó y vivió la madre, lo que oyó y vivió la hija, ella, la narradora infantil que –ya adulta y en la ciudad de México– hizo de su cuenta cuentos, al madurar el cuaderno verde en los relatos de *Cartucho*⁵.

4 Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte*, en *La novela de la Revolución Mexicana*, ed. Antonio Castro Leal, México, Aguilar, 1959, pp. 903-940. Utilizo esta edición y anoto en el texto las páginas que cito.

5 Luis Leal incluye a Nellie Campobello en su *Breve historia del cuento*

El juramento y la promesa devienen de palabra de honor a palabra de amor; palabras que son a su vez una realidad literaria; se ha “salvado” la salva con la que se rellenará *Cartucho*, saludo hecho –literalmente– con armas de fuego⁶.

mexicano, México, Ediciones de Andrea, 1956, pp. 111-112. El estudio –que ofrece una breve bibliografía– aclara: “Los treinta y dos episodios allí incluidos, más que cuentos, son etapas de la Revolución” (p. 111). La *Breve historia del cuento mexicano* fue reeditada en 1990 por la Universidad Autónoma de Tlaxcala y la Universidad Autónoma de Puebla. Aparece con una advertencia de A. Pavón (pp. VII-IX) y un prólogo, “Luis Leal: crítico del cuento mexicano (Mínimo homenaje)” de J. Bruce Novoa (pp. XI-XXIX). Volviendo a las palabras del profesor Leal, en mi trabajo no toco lo relativo al género literario de *Cartucho*; en cuanto el número de episodios –se anota la edición de 1931 y la de 1940–, Esperanza Jefferson trabaja en su tesis de doctorado (UCSB) los cambios de edición de *Cartucho*.

- 6 Antecedes a mi lectura las que hice del libro de Martha Robles, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, México, UNAM, 1985, 2 ts.; véase del t. 1., “Nellie Campobello” que, en la edición de México, Diana, aparece en 159-178. De Laura Cázares, “El narrador y las novelas de Nellie Campobello: *Cartucho* y *Las manos de mamá*”, leído en Tijuana, Baja California, en el Primer Coloquio Fronterizo del 22 al 24 de abril de 1987 y publicado en *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, eds. A. López González, A. Malagamba y E. Urrutia, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 1988, pp. 159-169; Laura Cázares, “Eros y Tanatos: infancia y revolución en Nellie Campobello”, en *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, comps. N. Pasternac, A. R. Domenella y L. Gutiérrez de Velasco, México, El Colegio de México, 1996, pp. 37-58. Y de Kemy Oyarzún, “Mujer, memoria, Historia: *Cartucho*, de Nellie Campobello”, *The Latin American Short Story: Essays on the 25th Anniversary of Seymour Menton's El cuento hispanoamericano*, ed. K. Oyarzún, Riverside, University of California, Riverside, 1989, pp. 75-84; Kemy Oyarzún, “Identidad Femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*”, leído en Tijuana en el Tercer Coloquio Fronterizo de 1989 y publicado en *Sin imágenes falsas sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, coord. A. López González, México, El Colegio de México, 1995, pp. 51-75. Consultese la biblio-

La dedicatoria del libro es el primer gesto de gratitud: “A mamá que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas”. Acto seguido, se organizan los relatos: muchos son “cuentos verdaderos” contados por la madre; otros son vividos por la hija; y hay algunos que, años después, otras personas cuentan a la escritora. Niña y escritora los cuentan como “verdaderos” a los lectores. La letra de la deuda se retira –se salda– al escribir las letras de *Cartucho*. No podía titularse mejor. Nellie Campobello paga su deuda con los cartuchos de su escritura.

El título *Cartucho* se dispara desde muchas entradas léxicas: es un papel –una *charta*–, es el texto mismo. Cada relato es un tiro de municiones –la historia– y un tiraje de letras –la escritura– que dan en el blanco: internamente, a los personajes que uno por uno reciben la carga de explosivos, muchas veces frente a los ojos de la niña; externamente, a los lectores quienes reciben el impacto de la escritura de una autora que se lee a sí misma –su historia infantil, su cuaderno de notas– y encapsula recuerdos en pequeñas pero intensas dosis de escritura. Cada relato está envuelto en un cucurucho que en lugar de tener dulces –textualizados en los “puños de chiclosos”, en los dulces que Babis le regalaba a la niña (pp. 907-908)– tiene perdigones, granos de plomo que producen heridas y que son dispositivos que preparan el final de las batallas que se pierden y el

grafía que ofrecen estos estudios. Véase también de Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centarura del Norte*, pról. E. Poniatowska, México, Cal y Arena, 1997. Publica “Fuentes” que incluyen “Escritos de Nellie Campobello” (Poesía y prosa, ensayos y artículos y argumentos de ballet [seleccionados]); “Otras fuentes” y “Créditos fotográficos”.

fin de la lectura que las recupera en el propio *Cartucho* —de plomo y de pluma— de la escritura.

El libro está dedicado a la madre, pero pareciera que los relatos están dedicados por la hija y por la madre a los personajes que —uno detrás del otro— van por orden de aparición cubriendo las tres partes de *Cartucho*: “Hombres del Norte”, “Fusilados” y “En el fuego”. Los relatos de cada una de estas tres partes —7, 28 y 21 respectivamente— se titulan en su mayoría con el nombre, la alusión o la situación de los personajes. De ellos habla *Cartucho*; en su memoria se escriben esos *Relatos de la lucha en el Norte*. Son parte de la deuda contraída por Nellie Campobello que —como personaje, testigo y escritora— asume una historia y decide contarla, “borrada en la historia de la revolución” (p. 906).

En la entrevista a Nellie Campobello que en 1965 publicara Emmanuel Carballo⁷, la autora con plena conciencia de escritora —“me sobra imaginación de novelista; todo lo convierto en imágenes”— aclara al mismo tiempo a su entrevistador: “Los hombres de la Revolución, jóvenes, no necesitan que los novelen; traen en sí mismos la novela. No tenían entrañas. Eran unos Nibelungos”. Y directa y rápida como una bala contesta a las preguntas sobre las razones de su escritura: “Mis libros los he escrito para contestar ofensas o para pagar deudas... [*Cartucho*] Lo escribí para vengar una injuria. Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletas de mentiras contra los hombres de la Revolución, principal-

7 Véase “Nellie Campobello” en la sección “Narradores de la Revolución y posrevolucionarios” de Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, pp. 408-419.

mente contra Francisco Villa”. Y remata: “Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado”. Carballo presenta su entrevista de ya hace varios años diciendo que la literatura de Nellie Campobello “está escrita con temple infantil, de infancia que conoce la crueldad de la Revolución y la ternura de las relaciones familiares”⁸.

Allí se ubica *Cartucho*. En su gran mayoría, los relatos son narrados desde la visión y la voz de una niña –acciones y recuerdos del pasado– que, con la autora –voz y visión de los presente–, proclaman lo que podría llamarse una revolución de carácter femenino. Entre paréntesis en uno de los relatos dice la narradora, cuya voz corresponde a la voz de la escritora:

Yo tenía los ojos abiertos, mi espíritu volaba para encontrar imágenes de muertos, de fusilados; me gustaba oír aquellas narraciones de tragedia, me parecía verlo y oírlo todo. Necesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros de terror, lo único que sentía era que hacían que los ojos de mamá, al contarlo, lloraran (p. 914).

En la cita hay tres visiones y tres voces recogidas en una: la de la madre, la de la hija/niña y la de la hija/escritora. Unas se han fusionado con otras y, desde esa fusión, a veces se marcan como distintas, del presente de la escritura al pasado de la historia. La autora recuerda e interpreta lo que veía, oía y necesitaba la niña, al mismo tiempo que siente pesarosamente el dolor con el que la madre acompañaba sus relatos: con avidez, la niña fija imágenes, absorbe relatos, se los apropia. Si el

8 *Ibid.*, pp. 415, 416, 417 y 13.

corazón de la madre se deshace al contar, la niña lo rehace al contar ella misma lo que antes le fue contado por la madre.

Hemos hablado de “revolución femenina”. Antes de sugerir en qué consiste –visión apuntalada en los recuerdos de una niña y apuntada en los signos de una escritora–, habría que aclarar qué es lo que *Cartucho* revoluciona de la narrativa de la revolución mexicana. Su ingreso a principios de los años treinta en esta narrativa se lo da el tema que trata: episodios de la lucha armada revolucionaria; y se hace respetando una estructura triangular, como años antes lo había hecho Mariano Azuela en *Los de abajo* (1916), y narrando los hechos como testigo visual y auditivo. Se respeta el tema, sí, y un elemento que lo caracterizaría: la figura del héroe que en *Cartucho* es Pancho Villa. Hay personas reales conocidas detrás de los personajes: Felipe Ángeles, José Rodríguez, Rodolfo Fierro...; hay lugares reales también detrás de los que aparecen en la novela, que es Parral: Chihuahua, Durango; y hay un tiempo que es histórico: la lucha revolucionaria en su etapa más violenta. Hasta aquí se inscribiría –aunque semiolvidada, sólo mencionada e incluso cuestionada hace unos cuantos años– en el canon de la novela de la revolución mexicana.

Sin embargo –y ahí reside una gran parte de su innovación– esta lucha resulta de un modo muy específico: la narra una niña que vio llegar la revolución al lugar donde vivía, convertido alternadamente en sitio de batalla y en sitio de tregua. De esa inmediatez –de lo cercano a lo lejano– habló de su casa –de puertas abiertas, de asilo y de riesgos–, de su barrio y de su calle –la Segunda del Rayo–, del pueblo donde vivía –Parral, Chihuahua– y de pueblos circundantes y lejanos –San Pablo de Balleza, Chihuahua, Santiago Papasquiario, Las Nieves, Guajuato– hasta volver a Parral y a la Segunda del Rayo.

Otra innovación consistió en la manera como los soldados revolucionarios apuntaron o fueron apuntados por la carabina y otras armas. Sobresalen los muchachos del pueblo y de pueblos cercanos: entre otros, Elías Acosta, El Kirilí, Rafael Galán, Martín López. Fueron soldados revolucionarios que la niña guardó en su memoria y en las notas de su cuaderno verde, guardián de la memoria y del sueño eterno de los personajes de *Cartucho*.

No falta el héroe mayor: Pancho Villa, a quien se le representa en situaciones cotidianas, “humanas” podríamos decir: acierta y se equivoca, se compadece y se arrepiente, y se le ve sobre todo desde un costado positivo: “—Los villistas eran un solo hombre. La voz de Pancho Villa (metálica y deparramada) sabía unir a los pueblos” (p. 930). Es el héroe —figura unificadora— de la madre a quien la niña se refiere desde cierta familiaridad —propia de los niños y propia de los pueblos: “La revolución y su amistad con Pancho hicieron de él un soldado de la revolución, al que cuidaba el Santo Niño de Atocha” (p. 919).

Entre las figuras de los héroes, hay dos extremos: el correspondiente a Pancho Villa —centauro de centauros— y “Él”, el anónimo personaje del primer relato de “Hombres del norte”; el primer cartucho que no dice su nombre y que será nombrado Cartucho (con mayúsculas) y evocado en una imagen: “Se había quedado disparando su rifle en la esquina” (p. 899). Con este cartucho —relato y personaje— se inician los otros; en relación con “Él” se ubica “jugando debajo de una mesa” la pequeña narradora; se contextúa la lucha entre villistas y carrancistas. De no tener nombre —y de quedarse sin vida en la primera vuelta de línea del texto, en la primera esquina que se nombra de Parral—, de él sale el nombre *Cartucho* con el que se bautizan los relatos. Como los otros cartuchos, llega a la casa de la narradora; todos ellos juegan, cantan, usan sombrero, fuman, toman café;

algunos, como el primero, son cartuchos enamorados disparados en la revolución, como Nacha Ceniceros, a quien *Cartucho* dedica uno de sus relatos.

Entre el héroe mayor y el cartucho inicial están esos pequeños héroes, “los niños héroes” de la pequeña narradora —en su mayoría mártires, víctimas jóvenes e inocentes. Se les llama por su nombre y apellido o por su sobrenombre. Se les nombra con historia personal, con rasgos físicos, vicios y virtudes, en su contexto familiar y local, en esas relaciones cotidianas, contacto familiar de las personas del pueblo donde se desarrollan los relatos. Allí pareciera que las clases sociales no están marcadas. La causa mayor —la revolución— de algún modo los ha colocado en situaciones iguales, sobre todo a los personajes de Hidalgo del Parral, lugar de los sucesos.

En *Cartucho* “grandes” y “pequeños” personajes son presentados en pequeños relatos/retratos de cartera, contrapuestos a la gran figura mural de la Revolución. De este modo se rompe el género literario, el de la novela de la revolución. Ya no sólo se magnifica al gran héroe dejando en el anonimato —y sin historia— a los anteriormente concebidos como una colectividad difusa, sino a los otros se los individualiza, de su nacimiento a su muerte: son parientes —allí está el hermano, “el Siete”—, vecinos, paisanos. Los relatos o retratos se conciben en pequeñas unidades y en descripciones precisas de rasgos y de virtudes y defectos que dan unidad global al conjunto y en contar realidades como si fueran cuentos y cuentos como si fueran realidades, porque en verdad son las dos cosas. En su mayoría son personajes conocidos: se dice cómo se llaman, dónde y cuándo nacieron; se trazan biografías —retratitos de cartera, hemos dicho— y se traza la geografía de Parral y sus alrededores.

En ese trazo biográfico y geográfico arrasado por la revolución y rastreado por la escritura de Nellie Campobello, están

las imágenes de una niña que sigue los pasos de la madre. No sólo describe con crudeza las escenas, retratando el rostro y la mueca de sus muertes y se obsesiona con “sus” muertos sino que al igual que la madre llora, se desespera, siente la muerte de sus amigos, revela injusticias –“El hombre era yaqui, no hablaba español, murió por un beso que el Oficial galantemente le adjudicó” (p. 907)– y también se rebela: quiebra la jeringa con la que jugaba “asustando” a Zafiro y Zequiel, sus amigos mayas que pasaban por la Segunda del Rayo, con sus zapatotes que a la niña le “parecían dos casas arrastradas torpemente” (p. 904). La ternura de la niña –reflejo de la ternura de la madre a quien ayuda cuando cura a los heridos– se mezcla con la inocencia y la rebeldía de quien para testimoniar no puede involucrarse tan de lleno:

No me saltó el corazón, ni me asusté ni me dio curiosidad, por eso corrí. Los encontré uno al lado del otro. Zequiel boca abajo y su hermano mirando el cielo. Tenían los ojos muy abiertos, muy azules, empañados, parecía como si hubieran llorado. No les pude preguntar nada, les conté los balazos, volteé la cabeza de Zequiel, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poco y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: “Pobrecitos, pobrecitos”.

La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de bordón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre.

Les vi los zapatos, estaban polvosos ya no me parecían casas, hoy eran unos cueros negros que no me podían decir nada de mis amigos.

Quebré la jeringa.

El fragmento del relato “Zafiro y Zequiél” es representativo de cómo se narra en *Cartucho*. Hay impavidez en parte y por parte de la niña; se narra con sangre fría, pero no con indiferencia; es precisa la descripción y cuidadoso el trato de los personajes; hay conciencia de la muerte, hay luto y duelo, literal y poético. Estas particularidades cuestionan el “género literario” canónico del relato de la revolución mexicana –novela mural de la revolución– y marcan otras relativas al género masculino/femenino. Quien escribe es mujer, quien narra es una niña, la autoridad entre la narradora y la autora es la madre. La triple presencia femenina –tres en una, una en tres– que se extiende a las “Mujeres del Norte” tienen como sujeto u objeto de los relatos principalmente a la población masculina. Y a partir de aquí podríamos ver que los dos cuestionamientos de género –literario y sexual– corresponden a lo que hemos llamado “revolución femenina”. El ojo de la niña acomoda las poses de sus propios modelos, los retrata y revela; la mano de la escritora pone el pie de foto, las inscripciones de los relatos.

¿En qué consiste esta revolución femenina que como una alternativa novelística se ofrece desde hace más de 65 años? Y aquí podríamos ver varios niveles de esta revolución. En primer lugar, en cuestionar la historia oficial de la lucha armada, dando una perspectiva distinta; ya no desde el campo de batalla en el que se mueven personajes anónimos en gran medida, sino en ofrecer historias personales, cotidianas marcadas con el sello de la cotidianidad, del detalle y la minucia. Se cuenta con la “curiosidad al filo de los ojos”, se narra con precisión respecto a datos, números, fechas, horas, puntos cardinales, orden y duración de los acontecimientos. Los marcos geográficos son la casa, la calle, las esquinas, los cerros y el camposanto de Parral.

La autora –“(Todo esto es una suposición inocente, nacida hoy acá donde las gentes ignoran al Santo Niño de Atocha y

al general Tomás Urbina)” (p. 919)— se sitúa entre la voz de la madre que le cuenta la revolución y la voz de la niña narradora que cuenta la revolución en la novela. Esos “cuentos verdaderos” son los relatos revolucionarios narrados “con la sencillez que tiene el caso” (p. 919). ¿Y quién es esa autora que propone esa estética de la sencillez en su creación verbal”? Nellie Campobello, también llamada Francisca, Xica, Nelly, Nellie, y cuyos apellidos fluctúan entre Luna, Morton, Campbell, Campobello. Como en el caso ambiguo de Sor Juana —Juana Inés, Juana Ramírez, Juana de Asbaje, Juana de Asuaje, Sor Juana Inés de la Cruz— la figura del padre está ausente y, como en el de la monja jerónima, sobresale la del abuelo materno —hacendado en ambos casos— y, sobre todo, sobresale la figura de la madre, mujer fuerte, sola, con muchos hijos, tal vez de distintos padres. Y —también como Sor Juana nació en noviembre, ¿1648?, ¿1651?— no se sabe si Nellie Campobello es de 1900, 1907, 1908 o 1909. De familia migrante, de Bocas del Río se fueron a San Miguel de Bocas, a Villa Ocampo, a Hidalgo del Parral y más adelante de Parral a la ciudad de Chihuahua y de allí a la ciudad de México —como la de Nepantla—, lugar donde se hizo la obra para aclarar un panorama que “fue el mismo para todos. Hombres del campo, temidos de frente y muertos por la espalda” (p. 918).

Nellie Campobello ve ese panorama con “los ojos de mamá, hechos grandes de revolución” (p. 911) y retrata de frente revelando la lealtad que gozan y la traición que sufren sus personajes. A esa mirada la hace acompañar de la voz de la niña que narra y que a su vez es vista por los ojos y la voz que años después, en México, organiza las tres partes de la novela.

Allí se escribe la historia, lejos del sitio de las batallas, como un nuevo Bernal, femenino en este caso. Se escribe desde otro lugar y muchos años después, cuando la memoria y el olvido

dictan la obra, hablan en voz alta, configuran la oralidad en la escritura. Ya no es a la manera de un abuelo que cuenta la historia, sino a la de una nieta, una hija legítima de la Revolución; ya no se desmiente a ningún biógrafo sino se “venga una injuria” en palabras de la propia autora; había que restituir la figura de Pancho Villa, de allí que roce de cerca la obra de Martín Luis Guzmán, su amigo, el de “La fiesta de las balas” de *El águila y la serpiente* (1928), con la que *Cartucho* de Nellie Campobello parece estar incrustada; los dos títulos son parte de la misma familia de textos, cara y cruz de la moneda en la que se estampa la imagen de Francisco Villa. Ella –la niña– se queda en la casa y escribe sus apuntes sobre la vida militar de Pancho Villa; él –joven– como Mambrú se va a la guerra y en gran parte de allí saca sus *Memorias de Pancho Villa* (1951).

Años después de la Revolución, con un paréntesis en La Habana, la autora desde la ciudad de México reconstruye a su personaje infantil, a la niña que lleva adentro, y narra en un cruce de voces y miradas –primera voz narradora, tercera mirada– una historia nacional o local desde una historia personal que afirma su identidad en sus paisanos, a los que Esperanza Jefferson llama “soldaditos de plomo”, esos personajes casi infantiles convertidos para mí en “soldaditos de pluma”, personajes que empiezan a ocupar desde el principio los primeros planos de los retratos que la niña va haciendo desde tomas estratégicas, ya sea debajo de la mesa donde juega o detrás de la ventana donde mira desde la casa número 21 –su casa– la calle Segunda del Rayo –su calle– convertida en avenida de un desfile de jinetes y caballos, en campo de batalla, en paredones de fusilamientos, en escaparate del recuerdo.

El propio texto explica esa técnica del retrato: “Extendió su sarape, se levantó la forja, dejó descubierta su frente, parecía como si fuera a sacar un retrato –las cámaras de los rifles le

descompusieron la compostura” (p. 921). Los soldados aparecen a los ojos de la niña como los soldaditos del tiro al blanco; y la niña los ve, los oye, le dicen, los imagina que les dan no sólo por el frente sino también por la espalda. Por eso ella los retrata de frente, anotando en el retrato su biografía o una dedicatoria que ella les escribe.

Antes, esos soldados han llegado a la casa de la niña, pero pocas veces vuelven a llegar de nuevo. Si la madre se ocupa en resarcir la ropa de los heridos, la niña se ocupa en reconstruir la vida de esos soldados. La urdimbre narrativa de *Cartucho* es un tejido y destejido de cuerpos —una cabeza, una quijada, como seis piernas más... una costilla— y de prendas de vestir —camisas, botones, pantalones, sombrero, hebillas. Se pide la cabeza de Villa. “Una señora salió a la puerta y le gritó a uno de los oficiales: —Oye cabrón, tráime un huesito de la rodilla herida de Villa, para hacerme una reliquia”(p. 906). Macabro sentimiento característico de muchos de los admiradores de Pancho Villa.

Como dice Kemy Oyarzún al hablar de *Cartucho* y de *Las manos de mamá*: “Tres máquinarias posibilitan la narrativa de los textos de Campobello: la máquina de coser, la máquina de guerra y la máquina de escribir”⁹. Esta triple maquinaria —de construcción y de destrucción— se funda en la máquina de la imaginación de la autora, de la narradora infantil. Con la labor de costura de la madre, la narradora metafórica personifica y el lugar de los sucesos. Así comienza la novela: “Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones” (p. 905). El kirilí tenía “una sonrisa fácil hecha en su ojal de cara” (p. 900). “Parral

9 “Máquina de costura, máquina de guerra, máquina de escritura” en “Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*”, pp. 67-71; la cita, en p. 68.

de noche es un pueblo humilde, sus foquitos parecen botones de camisa” (p. 915).

Entre las voces y las miradas del pasado y del presente, de la niña y la autora se construye *Cartucho*, una novela dura, un texto soldado con pequeñas piezas –los breves relatos que también cuestionan el género. Un relato es un cartucho; un personaje es también un cartucho. La novela –*Cartucho*– es más que la suma de sus partes, de sus relatos y personajes; los cartuchos son pólvora que quema, palabras certeras, juicios que descolocan lo que los adultos creen que los niños piensan, que descolocan también lo que se enseña y se lee respecto a la revolución.

Y para que se crea lo que se cuenta, que lo diga una niña porque los niños dicen lo que piensan, y para que se crea que es cierto lo que se narra se jura por la madre que es verdad, porque además ella lo contó. Ella autoriza la escritura, y aquí Nellie Campobello se convierte en antecesora importante de aquellas escritoras que tienen como motor de su creación a su madre. Uno de los ejemplos es Elena Poniatowska, quien no casualmente ha escrito sobre Nellie Campobello¹⁰. La niña narradora de *Lilus Kikus*¹¹ y de *La “Flor de Lis”*¹² tienen deudas con la niña narradora de *Cartucho*.

10 Véase su “Prólogo” en Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centauro del Norte*, pp. 1-xii; y también su “Introduction” a *“Cartucho” and “My Mother’s Hands”*, transl. by D. Meyer and I. Matthews, Austin, University of Texas Press, 1995.

11 México, Los Presentes, 1954.

12 México, Era, 1988.

Si cuando leo los testimonios revolucionarios de Nellie Campobello, cuyos estudios proliferan sobre todo en la última década, pienso en los testimonios del soldado escritor y cuando pienso en su historia personal y en su obra la concibo como un puente entre Sor Juana, las voces olvidadas del siglo XIX y la literatura contemporánea, cuando leo la biografía de 1997 que ofrece Irene Matthews, *Nellie Campobello. La centaura del Norte*, relaciono a la escritora también con otras escritoras. Su libreta verde de infancia en la que anotó *Cartucho* me hace pensar en los cuadernos de Josefina Vicens de *El libro vacío*¹³. Cuando Matthews cuenta y da cuenta de la veintena de gatos de Nellie Campobello no puedo dejar de relacionarla con Elena Garro¹⁴. Cuando se habla de la ironía de Nellie, de su humor negro que recoge su estilo: “Lo fusilaron una tarde fría, de esas tardes en que los pobres recuerdan su desamparo. Le cayó muy bien la cobija de balas que lo durmió para siempre” (p. 921), pienso en la ironía y el humor negro de Rosario Castellanos. Y cuando se habla del apego a la patria –vía la madre– la referencia inmediata es de nuevo Elena Poniatowska. Además, la madre de una y otra fueron enfermeras en sendos contextos bélicos: la de Nellie Campobello durante la Revolución Mexicana, tal y como se narra en *Cartucho*; la de Elena, durante la Segunda Guerra Mundial, como la misma Paula Amor-Poniatowska narra en *Nomeolvides*¹⁵, sus memorias dedicadas a su hija escritora.

13 México, Cía. General de Ediciones, 1958.

14 Helena Paz –su hija– escribe en el epígrafe de *Andamos huyendo Lola*: “Detrás de cada gran hombre hay una gran mujer y detrás de cada gran mujer hay un gran gato” (México, Joaquín Mortiz, 1980).

15 Trad. y prólogo de E. Poniatowska, México, Plaza & Janés, 1996.

La autora de *Cartucho* se sitúa entre la autoridad de la madre y la autorización que recibe la niña. La voz de la narradora infantil dice lo que vio; está autorizada para decirlo. La autoridad materna es punto de referencia fundamental. De ella vienen las historias. A *Ella* se le dedican. La voz narrativa—léase niña y léase autora— cuenta las cosas que le cuenta la madre y cuenta las cosas que vio; involucra a la madre en su propia historia, la hace protagonista, heroína de la familia y del pueblo a cuyos hijos ayudó a sanar las heridas.

La madre es una de esas “Mujeres del Norte” que aparecen y con el que se titula el penúltimo relato de *Cartucho*. Si estas “Mujeres del Norte”, como dice la novela, “extienden la mano y señalan, y tornan a recordar las figuras de los centauros de la sierra de Chihuahua” (p. 938), su autora empuña la mano y con su pluma traza su experiencia y su visión de aquellas figuras. Así extiende el horizonte de la novela de la Revolución, orienta con sus personajes a sus lectores. Ella misma es parte de “aquellas mujeres testigos de las tragedias” (p. 939), como escribe con su puño y letra que recoge “las voces de aquellas buenas e ingenuas mujeres del Norte” (*id.*). Estas mujeres siguen siendo testimonio vivo de sus hijos muertos. Fueron luces en las verdades, sirvieron la mesa y orientaron las esquinas y los caminos. Allí están en *Cartucho*, con sus cacerolas y sus máquinas de coser listas para cantar las canciones que sus muchachos dejaron para los pobres (p. 934).

A los hombres que murieron, a “Los oficiales de la Segunda del Rayo” los inmortaliza: “Su alegría, nadie, ni las balas, logró desbaratarla. Ni los desengaños de amor, ni la muerte, han podido alejarlos de una calle adonde vienen en las noches” (p. 933). Esta calle donde las puertas se cierran y se abren a viliistas y carrancistas es la Segunda del Rayo, tal vez la calle más revolucionaria y literaria de la literatura mexicana. Está en

Parral, antecedente importante de *Pueblo en vilo* de Luis González; un pueblo villista, por voluntad y por fuerza. Allí llegó la Revolución y le arrebató sus hombres al pueblo: “Los cantos de aquellos oficiales alegraban la calle, se les veía en las esquinas haciendo una rueda para juntar sus voces, abrazados por los hombros” (p. 934). La autora de *Cartucho* sabe de deudas y lo dice: “Son así las deudas entre hombres: se pagan con canciones y balas” (p. 936).

La novela de Nellie Campobello es un canto para esa juventud masculina, cartuchos quemados, generación hecha polvo y pólvora. La juventud femenina, sin embargo y con raras excepciones, no ocupa la misma posición: “Las muchachas de la Segunda del Rayo se olvidaron de los oficiales y dieron hijos a otros hombres” (p. 934). En cambio, la novela es deuda pagada a las mujeres mayores, comenzando con la mamá.

En esta figura se rinde homenaje a la mujer del Norte. La función de la madre de la autora se hace modelo, paradigma de los personajes femeninos: “Los brazos de las madrecitas de ocasión señalan los lugares” (p. 939). Las mujeres —como la mamá de Nellie— se convierten en madres para todos, para quien las necesita. En ellas reside la visión optimista de la novela: “¡Pero ellos volverán en abril o en mayo!” (*id.*). “Las madres de ocasión” tienen el gesto de la esperanza y la espera. Como dice la narradora: “Volverían a oírse las pezuñas de los caballos” (p. 940). La niña comparte a su mamá con la gente del pueblo: “Yo sentí un orgullo muy adentro, porque mamá había salvado a aquellos hombres” (p. 925).

La segunda parte de *Cartucho* informa que la madre ha muerto: “Mamá ya no estaba con nosotros, sin estar enferma cerró los ojos y se quedó dormida allá en Chihuahua —yo sé que mamá estaba cansada de oír los 30-30” (p. 911). Y años después, la narradora/autora agradece que maten al general

que insultó a la madre; ella lo hubiera acabado con cien tiros. Sin embargo, la novela concluye con un signo positivo. Después de un triunfo villista hay un final hipotéticamente feliz: “Se alegraría otra vez nuestra calle, mamá me agarraría de la mano –las manos de mamá– hasta llegar al templo donde la Virgen la recibía” (p. 940). Y con la ilusión a la Virgen –Virgen del Rayo, milagrosa y justiciera– se cierra un círculo femenino que va de la niña, la autora, la madre a la Virgen¹⁶. Madre, niña y Virgen conforman una unidad femenina con la que concluye la novela.

Los signos femeninos que prevalecen en *Cartucho* –mujeres del Norte, niña, mamá, Virgen– participan en la revolución femenina de Nellie Campobello quien, en el cambio que propone y con el que se justifica esa revolución, pone en el blanco a esa otra figura: al personaje femenino que discretamente –como las unidades discretas de *Cartucho*– da razón y fe de la Revolución mexicana.

La revolución femenina de Nellie Campobello consiste en considerar a ese otro pero sin perder de vista al personaje masculino que ahora se convierte en el otro que va a ser narrado, visto con ojos de niña, mirada de mujer, de mujer del Norte, de Nellie Campobello. El cambio que se da no es un rechazo a lo establecido sino es ponerlo a funcionar de otra manera. La niña de *Cartucho*, por ejemplo, no deja de jugar con su muñeca, ni de comer dulces y chiclosos, pero es una niña de guerra y sabe de pedradas y de balas, vio vivos a los muertos y a los vivos hizo

16 Respecto a la Virgen como madre, una de las “formas femeninas investidas e investoras de poder”, véase lo que cita y rebate Jean Franco de Luce Irigaray y Julia Kristeva en *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México (Versión actualizada)*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, p. 16.

suyos y los quiso cuidar. Bien supo que la revolución no era un juego y se lo creyó en serio. Se asombró de que hubiera mucha gente en el mundo y asombró a su lector por su manera de ver la revolución, ¿pero es que podría verla de otra manera? Tampoco *Cartucho* es un rechazo al héroe, al que los personajes siguen en el nombre del padre o que es padre por su nombre: el de Pancho Villa. Pero si al seguirlo hay riesgos y heridas, también se puede volver —a la Madre— que activamente se quedó en casa, como residencia segura para curar las heridas.

La hija —que también permaneció en casa y que con sensibilidad de niña y de mujer captó el detalle y detalla la revolución en sus relatos— al final se queda con su deseo infantil. Volverían la esperanza y la alegría a la Segunda del Rayo y su mamá la agarraría de la mano, de esa mano con la que años después escribió *Las manos de mamá*.

La deuda que se saldó y soldó en *Cartucho* es un regalo a los lectores. No es una leyenda fabricada, como tampoco lo es el dolor y el amor con los que Nellie Campobello escribió sus *Relatos de la lucha en el norte*, donde la niña vio que las lajas eran lilas y las piedras azules.

ENRIQUETA OCHOA:

UNA POÉTICA DEL DESEO

Esther Hernández Palacios*

Enriqueta Ochoa nació en Torreón, Coahuila, en 1928, en el seno de una tradicional familia de relojeros y orfebres. Comenzó a escribir poemas desde los 9 años, sin tener conciencia de lo que hacía. Con su trabajo de grabadora en metal pudo costear la edición de tres números de la revista *Hierba* (1952-1953). vivió algún tiempo en Francia y al norte de África.

Durante años se dedicó a enseñar literatura en la Universidad Veracruzana, en la del Estado de México y en el Colegio de Bachilleres del Distrito Federal, en donde fijó su residencia desde el año de 1969 y en donde actualmente se dedica a coordinar talleres de poesía, al mismo tiempo que sigue escribiéndola.

Contemporánea en el ámbito poético de Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Rosario Castellanos y Dolores Castro, y cercana en sensibilidad a José Revueltas y Juan Rulfo, se nutre en las fuentes de la poesía clásica y de los Siglos de Oro. De entre estos poetas prefiere a los místicos: Santa Teresa y San Juan de la Cruz, y también se reconoce como partícipe de la estirpe que fluye en los ríos secretos de Juan Lead, Emily Dic-

* Universidad Veracruzana.

kinson, Charlotte Brönte, Virginia Wolf, Delmira Agustini y Alfonsina Storni.

Su poesía, mezcla de religiosidad y sensualismo, de urgencia de Dios y de realización amorosa, de eros e iluminación mística, es la confirmación plena de las proféticas palabras que Justo Sierra pronunciara en el años de 1899, dentro de un homenaje que el escritor Cayetano Rodríguez Beltrán organizara al cumplirse un año de la muerte de Josefa Murillo:

“Juro que creo en la misión divina de la poesía, juro que creo que el poeta del porvenir es la mujer, que será ella quien hará levantar los ojos hasta Dios a los que luchan a los que triunfan, a los que caen, tañendo en las alturas las campanas del ideal”.¹

Tal vez en un primera lectura de sus poemas percibamos un gustillo anacrónico en la forma, pero no podemos pasar por alto la fuerza del instinto femenino, el eros desnudo y velado de la mujer del siglo xx que busca trascender el cuerpo varonil, pero en última instancia en Dios, en un Dios por venir.

La crítica respetó por muchos años la fortaleza que la poesía de Ochoa levantara, su obra no fue incluida en ninguna de las principales antologías poéticas publicadas a partir de 1960. Ni *Poesía Mexicana 1915-1960* de Max Aub, ni *Poesía en Movimiento* de Octavio Paz, ni *Poesía Mexicana 1915-1979* de Carlos Monsiváis, ni *Omnibus de poesía mexicana* de Gabriel Zaid dieron cuenta de su existencia. Mientras tanto, su poesía creció en el tiempo, sin detenerse en las fechas. En 1987 se pu-

1 Justo Sierra. “Pepa Murillo” en *Homenaje a Josefa Murillo*, edición de Cayetano Rodríguez Beltrán, Tlacotalpan, 1899.

blicó en la Colección Lecturas Mexicanas su *Retorno de Electra*, con un tiraje de 30,000 ejemplares, para cuando los lectores en lengua española lo descubran, tendrá una madurez inusitada, fruto del secreto crecimiento. Entonces se le reconocerá² su valor y sus aportaciones a la voz poética de la mujer en particular y a la poesía en general.

En otro momento³ dije que “La vírgenes terrestres”, uno de sus principales poemas, escrito tempranamente —en 1952—, es un canto a la vida, al amor y a la condición femenina. Y que, telúrico, remarca la primigenia identidad de la mujer en la tierra. También notaba en esa ocasión que “Las vírgenes terrestres” es una celebración del instinto por donde se escapa la fuerza femenina para satisfacer su deseo. Hoy quisiera profundizar en este último punto, para conectarlo además con otros poemas en los que Enriqueta Ochoa aborda el mismo tema calcinante: el deseo. Antes de pasar a revisar los versos, me parece prudente detenerme en la elucidación del término. Para la Real Academia deseo es el “movimiento enérgico de la voluntad hacia el conocimiento, posesión o disfrute de una cosa”.⁴

Ahora bien, la poesía toda, no sólo la de Enriqueta Ochoa, se debate entre la acción que busca —el movimiento— y el sitio que encuentra. Más lejos o más cerca del conocimiento, el disfrute o la posesión del “otro” igual en condición o superior, di-

- 2 Lo que ya empieza a suceder como pudimos constatar con el homenaje que se le rindió en Bellas Artes en el pasado mes de marzo y con el *Dossier* que sobre su obra prepara, para este año, el *Periódico de Poesía*.
- 3 Esther Hernández Palacios, “Enriqueta Ochoa o el retorno del mito” en *La realidad imaginaria*, Jalapa, Universidad Veracruzana, Col. Cuadernos, 1995, p. 296.
- 4 *Diccionarios de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, decimonovena edición, 1970, p. 452.

vino en ese tipo especial de poesía en el que se evoca el lado sagrado de la vida, aquella que, desde sus orígenes, ha buscado la unidad con Dios.

En uno y otro caso, la poesía ha efectuado una acción, se ha movido, enérgica y voluntariamente hacia la realización total del ser y ha encontrado un sitio en las palabras: la expresión del deseo amoroso. Expresión que se traduce así en “Las vírgenes terrestres”:

Hay una corriente oscura disuelta en las entrañas,
que nos veda mirar sin ser oídas
y sostener equilibrio de rodillas,
con un racimo de luces extasiadas
sobre el pecho.

Dicen que una debe
morderse todas las palabras
y caminar de puntas, con sigilo,
cubriendo las rendijas,
acallando el instinto desatado,
y poblando de estrellas las pupilas
para ahogar el violento delirio del deseo.

Y más adelante continúa:

¿Es lícito permitir que se extinga
en servidumbre enferma
el bárbaro reclamo que nos sube
de abordar a la tierra por la tierra?

Sin en estos versos podemos leer la expresión decidida de un deseo carnal, es indudable que también se nos insinúa el

deseo espiritual que su autora desarrollará más tarde. ¿Quién pide su eternidad limpio y derecho? ¿el cuerpo, o el espíritu? y, si es cierto que no hay nada más terrenal que la tierra, también lo es que Gea, la Tierra, es una diosa y es el origen, el elemento primordial, el caos primigenio, el útero que engendra cielo, mar y montañas, la Madre de los dioses todos. ¿No es entonces este deseo femenino de “abordar a la tierra por la tierra” algo más que la voluntad dirigida hacia la unión carnal, aunque en el movimiento espiritual hacia la Unidad se cumpla también el disfrute del otro?

Al leer estos versos sospechamos que el amor vive bajo la forma del deseo, sea el objeto amado un mortal o el mismo Dios. Si “Las vírgenes terrestres” enuncian y anuncian, desean, despiertan al amor, la poesía posterior de Ochoa clarifica, celebrándola, esta enunciación.

No hay acción sin deseo, no hay movimiento poético que no aspire a su realización, y en la poesía de Ochoa, el canto del deseo alcanza grandes alturas. Cercana a la tradición mística, para hablar del amor espiritual utiliza las metáforas del amor carnal⁵; aunque también invierte los términos, manifestando en uno y otro caso, la presencia de dos fuerzas: lo natural y lo sagrado.

En ocasiones, al expresar su deseo subraya su carácter natural, instintivo, utilizando metáforas zoomórficas. Así, por ejemplo, en su poema “Para evadir el cierzo de la muerte que llega”, dice:

5 Sobre la tradición de la poesía mística que utiliza la retórica del amor carnal véase: Denis de Rougemont *Amor y occidente*, México, editorial Leyenda, 1945.

Hay la fiebre en los ojos
que va tras de la luz, estremeciéndose.
Hay la sangre a galope⁶

Y en “Sin ti, no”:

De improviso,
se oye el bramido de mis toros en celo
que embisten contra las trancas.
Los maderos crujen, se astillan,
ceden bajo el impacto, y ya está,
corro a tu lado, abrevó en ti,
y en mis llanos sedientos la linfa mágica de tu ser se
me vierte
y anega mi corazón de una dulzura misteriosa y fértil.⁷

Además de otros símbolos, como la fiebre y la luz en el primer caso y la sed y la linfa en el segundo, en ambos fragmentos la poeta nos presenta el deseo y su realización mediante los símbolos zoomórficos de un caballo y un toro, que se esconden detrás de un juego metonímico; es el galope el que nos remite al caballo y el bramido quien connota a los toros en celo. Ambos animales son metáforas del instinto, del deseo carnal y los dos son símbolos eróticos y femeninos. Según Mertens Strenon⁸, el caballo simboliza las energías cós-

6 Cito de Enriqueta Ochoa. *Retorno de Electra*, México, SEP, 2a. serie de Lecturas Mexicanas, No, 72, p. 58.

7 *Ibidem*, p. 63.

8 Citado por Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de simbolos*, Barcelona, editorial Labor, 6a. edición, 1985, p. 119.

micas, las fuerzas ciegas del caos primigenio femenino. Para Jung, el caballo representa a la madre, en otras simbologías se le relaciona con el agua, el mar, lo cíclico, o con el fuego y la luz. Por su parte, los toros han sido símbolo de la tierra, la madre y el principio húmedo. En el ritual de Mitra⁹ el sacrificio del toro “expresaba la penetración del principio femenino por el masculino y del húmedo por el ígneo de los rayos solares, origen y causa de la fecundidad”¹⁰ Tanto el caballo como el toro, además de connotar animalidad, instinto desbocado, fuerza desenfrenada, se unen con antiguos símbolos de la femineidad, el origen y la procreación y nos remiten a otros símbolos fundamentales, como son el agua y el fuego.

En “Las vírgenes terrestres” y en otros poemas que Enriqueta Ochoa compuso más tarde, la presencia de estos elementos relacionados precisamente con el deseo y el amor es fundamental. Así, en los versos que hemos citado de Las vírgenes...” encontramos la referencia a “una corriente oscura disuelta en las entrañas”. Este líquido, fluido, corriente oscura, en “Para evadir el cierzo...” se ha transformado, definitivamente, en la sangre y en el poema “Sin ti, no”, también es un fluido sanguíneo, aunque en este caso no es obscuro, sino que, calificado de “mágico” se convierte en linfa fértil y dulce, líquido claro y fecundo, seminal. También la luz —extasiada sobre el pecho femenino de Las vírgenes terrestres”, y en “Si ti, no”, objetivo de los ojos febriles, hacia la que se despliega la voluntad en movimiento— es parte esencial de este deseo:

Los ojos sembrados de estrellas se deslían,
abren las esclusas,

9 Del que en última instancia se derivan las corridas.

10 Cirlot, *op. cit.*, p. 495.

el caudal poderoso se desborda y aquí estoy:
curvada, dolorida,
con el garfio del frío hincado en las honduras¹¹

Porque en la poesía de Enriqueta Ochoa el líquido vital –agua, sangre semen– y la luz, ambos principios del cosmos, fluyen entre lo femenino y lo masculino, son los lazos que unen, las corrientes que comunican, los agentes mediante los cuales se realiza el deseo. Y, aunque el símbolo del agua sea uno de los más eminentemente femeninos en todas las culturas, no son exclusivos del hombre o la mujer, sino el curso que impulsa la vida, la unión entre ambos.

Si, otras poetas, antes y después de ella, marcan límites y diferencias, preocupadas por reivindicar un lugar o luchar por un poder, Enriqueta Ochoa se sabe reivindicada por un poder más alto y se sitúa –como en el paraíso terrenal– justo al lado del hombre, nacidos ambos del agua y de la luz, que los reúnen y envuelven en el constante fluir del deseo.

En otro momento de su poesía podemos leer:

Jalapa fue el varón
que equilibró el vaivén de mis temperaturas.
Yo lo amé hasta la médula misma de los días.
Tenía un cedro en llamas
bajándole desde el cerco de sus ojos de ciervo,
hasta la sed de mi cintura.
Nunca mejor jinete cabalgó en las llanuras,
nunca la rueca hiló mejor el misterio de su música.¹²

11 De "Sin ti, no", *op. cit.*, p. 63.

12 De "Cuadros de Jalapa bajo la lluvia", *ibid.*, p. 135.

Pero mentiría si afirmara que en esta obra no existe tensión entre lo masculino y lo femenino. Si revisamos con atención la producción poética de nuestra poeta, encontraremos el desarrollo de una historia, un proceso de maduración que va de la rebeldía a la obediencia. En “Avispero”, un poema temprano, escrito en 1955, apenas tres años después de “Las vírgenes terrestres”, la tensión alcanza su punto más álgido:

Cualquier cosa es mejor
a este avispero en llamas que me aguija,
porque aquí, donde estoy, me duele todo:
la tierra, el aire, el tiempo,
y este volcanizado sueño a ciegas, sucumbiendo.

Anoche sollozaba por un vaso de luz,
toda la noche ardí de sed
y amanecí vacía.

Otra noche fue el sobresalto dulce, el de la sangre;
enardecida fui de la jaula al látigo,
del látigo al silbido
agresivo y caliente de las venas,
amanecí amargada.

Otra vez, me adentré un amor como montaña:
gacela estremecida vagué temblando húmeda de lágrimas.

Mansamente en silencio,
ahíta de ternura,
bebí luz de cristal entre los sueños,
se me quebró en la entraña, me cortaba,
y me quedé en tinieblas...

Cuántas cosas he dicho,
palabras que se arrancan por no llorar de rabia,
ya no puedo dormir sobre la misma almohada
aunque los ojos sueñen:
me repudio al decirlo,
pero cualquier cosa es mejor
a este avispero en llamas en que vivo.¹³

Destaquemos dos cosas, pocos poemas hablan con tanta fuerza de la urgencia, de la incontrolable marejada del deseo, hay aquí un erotismo decidido que más que anunciar, enuncia la realización amorosa. Hay acción, movimiento en la pura expresión del deseo. Pero el fuego –la luz– se autoconsume y pierde el rumbo, la posibilidad de la contemplación y la unión fascinada del otro. Por otra parte fijémonos en el hecho de que también aquí hay una connotación zoomórfica y otra vez bajo el uso de la metonimia: la jaula, el látigo, el silbido. No se trata de un caballo ni de un toro, sino de una fiera salvaje en cautiverio, a la que se intenta domar. Un león, símbolo femenino que representa nada menos que a la tierra, pero que también puede ser el señor natural, el poseedor de la fuerza y del principio masculino y que, en su carácter de domado simboliza la virilidad existencial; o un tigre, la oscuridad, el desenfreno de todas las potencias inferiores del instinto, cuando está en libertad, pero que en su carácter de domado representa el valor y la fuerza.

La verdad de la tierra, la fuerza del principio masculino, el valor para asumir la obediencia que exige la relación amorosa, la realización del deseo. Realización que, por supuesto, no se

13 "Avispero", *ibid*, pp. 32-33.

celebra en “Avispero”, sino en un poema posterior “Estos templos que somos”, fechado en 1976:

Ahora sé que me mantuviste en cuativerio,
calcinándome bajo el ojo sin párpado del desierto.
Por qué soltaste dentro de mi cabeza
un viento oscuro que azotaba, solando sin descanso:
por qué pusiste por nervios en mi cuerpo
esta red enfermiza de cristales;
por qué me fui haciendo mínima:
pasita seca en el corazón de la miseria.
Y por qué hoy,
justo antes de partir,
levantas mi castigo
y rompes el sello que invalidaba mi lengua.
Ha sido para que mi esencia encontrara en ti
su fuente de contacto;
para que aprendiera a beberme el mar
en una sola de tus lágrimas;
para que en el dolor te conociera
al conocer la dimensión del hombre
y pudieran, a través de mis labios,
transminar su agua todos los muros
de estos templos que somos sin saberlo.¹⁴

Antes y después, Enriqueta Ochoa conserva la condición de las palabras sagradas, la antigua ambivalencia corporal, hacia lo que sacia nuestro cuerpo. Y para contener también, en esta manifestación, la sed de la unidad, de aquella unidad que se

14 “Estos templos que somos”, *ibid*, p. 111.

sitúa por encima de todo sentimiento sensual, como un sentimiento metafísico.

¿Qué ha madurado? ¿el cuerpo? ¿el alma? ¿o la identidad formada por ambos? Antes y después es igualmente fuerte la expresión del deseo, la manifestación de Eros, sólo que en los poemas primeros urge una realización, un movimiento que alcance su objetivo y el sitio que se encuentra es el mismo deseo. En este último poema, Ágape acompaña a Eros, hombre y mujer se han permitido obedecer, se han inundado en la realización de sus cuerpos y han encontrado en esta unión su propio templo: el templo que la poesía de Enriqueta Ochoa ha edificado en este desacralizado fin de siglo.

EL VACÍO O LA COMUNICACIÓN

CON EL SER EN LA OBRA DE JOSEFINA VICENS

Silvestre Hernández

A manera de introducción

El presente ensayo tiene como objeto dilucidar los conceptos y categorías que a juicio del autor se encuentran implícitos en las novelas *El libro vacío* y *Los años falsos* de Josefina Vicens, concebidos como una comunión con el ser.

El análisis que se emprende, parte de una lectura donde el autor concibió la idea de “mirar en el fondo de la narración” no la cotidianidad evidente de los hechos que se narran en las obras, sino el sustento en que se forjan las acciones de los actores del drama, que trascienden la inmediatez de la realidad reflejada, y se fusionan en el vacío-ser que subyace en la propuesta literaria de Vicens.

I Vacío y Ser

I. El vacío

De manera similar a la concepción que comúnmente se tiene de vacío o nada, donde no hay anterioridad ni posterioridad terminológica que los abarque en su totalidad, sino otra categoría que comparte las mismas posibilidades y limitantes referenciales y narrativas, que es el todo o ser, Josefina Vicens coloca a José García, personaje central de *El libro vacío*, en una situación que se podría denominar “límite”¹, donde su vida oscila entre la aceptación de la improductividad literaria (vacío) y el deseo de escribir (ser, en tanto que expresión de lo humano). Luis Alfonso, protagonista de *Los años falsos*, se debate entre lo que fue pero pervive (su padre, en tanto que ideología impuesta) y su propio pensamiento y decisiones, que conjuntados forman su ser: espejo de las contradicciones internas de su vida y del vacío que lo abriga.

Como se observa de lo anterior, “vacío” y “ser” están correlacionados con “nada” y “todo”; y haciendo un análisis formal de las categorías en cuestión, si se quiere de corte hegeliano, el “ser” se emparenta con el “todo”, pero “todo” y “nada” (vacío) son la misma cosa. Y en la narrativa de Vicens el ser, que es el vacío de los protagonistas, sustenta el *leit motiv* de las obras.

1 La referencia inmediata en literatura y filosofía es la obra de Sartre, quien habla de una situación límite y angustiante que posibilita la elección del ser humano, y por tanto el ejercicio de su libertad. Cfr. *L'existentialisme est un humanisme* y *Le mur*, Gallimard, Paris, 1964.

En *El libro vacío* se encuentra un interés de tipo filosófico donde vacío y ser posibilitan la narración en una especie de implicación en doble sentido; de José García, protagonista de la novela, hacia el cuaderno vacío, y de éste hacia José; estableciendo con ello una comunión que sólo tiene sentido para el mundo que esa obra plasma: la vida cotidiana de un hombre que desea escribir, y con ello trascender la lucha interna que lo agobia.

(...)tienes que hacerlo..., tienes
que hacerlo.

(...) hacérmelo perdonar...²

(...) creo que no lo haré nunca.
Hoy digo la verdad. No podré
escribir jamás³.

El vacío, representado por el cuaderno de notas, ejemplifica la insignificancia de lo externo para el personaje central, y la imposibilidad de volcar en grafías su interioridad:

Si Lorenzo lo leyera algún día,
¿podría comprender esto?
¿podría ver en él todo lo que no
digo y todo el dolor que me causa
el no poder decirlo? Está vacío,
lo sé muy bien, no dice nada.

2 Josefina Vicens: *El libro vacío*, SEP, México, 1986, p.11

3 *Ibid.*, pp.15 y 17.

Pero yo sé, yo únicamente, que
ese vacío está lleno de mí mismo⁴.

La descripción de José García, a lo largo de la narración, que inicia con una indecisión de manifestar sus ideas, acontecimientos y emociones, se torna filosófica en tanto que reflexiona sobre la vida y la sensibilidad del hombre, es decir, pasa de una concepción individual a una universal, pero sin trastocar el sentido del relato, ya que en el hombre particular encuentra rasgos vivenciales que caracterizan al género humano, como lo es el anhelo de verse a sí mismo o participar del ser al cual se “agarran” para darle sentido a su existencia. La paradoja vivencial de José García establece un puente entre el “deber”, como trabajo de escritor, y el “ser”, en tanto integridad humana, pues la verdadera presencia del ser consiste en hacer suya, para siempre, la nada, esa nada que cubre lo vacío del libro, libro o cuaderno que no es otra cosas que su vida: soledad sin edad ni duración.

El vacío, en *Los años falsos*, se revela en las contradicciones de amor-odio, búsqueda-rechazo, experimentadas por Luis Alfonso, que en el fondo no son sino la “evidencia” del vacío de su vida, del sinsentido de la existencia, pues no tiene ningún principio al cual asirse y justificar su “ser”:

Un día cualquiera, por algo que
sucede o por alguien que lo ordena,
uno deja de ser lo que era. Deja de
respirar o sigue respirando. Es igual⁵.

4 *Ibid.*, p. 200.

5 Josefina Vicens: *Los años falsos*, Martín Casillas Editores, México, 1985, p. 24.

El vacío de Luis Alfonso, que desemboca en la “copia de la vida de su padre”, en “hacer lo que a él le hubiera gustado”, le hace ver al mundo desde una perspectiva hostil, donde lo que lo rodea lo va asfixiando lentamente, y lo encamina hacia los recuerdos de la infancia, hacia la inocencia violentada por la imposición del vivir del padre, y lo coloca ante la transitoriedad de su autonomía y la inquietud “metafísica” de los sentimientos albergados en su alma.

La “comunión con el ser”, en *Los años falsos*, se da de manera irónica cuando Luis Alfonso se hace amante de la ex amante de su padre. Lo anterior se sostiene en el hecho de que ambos dependían de la variabilidad de carácter de “Poncho Fernández”, y en este sentido la “relatividad existencial” de Luis Alfonso se conjunta con la parte del padre que tiene Elena, que es la sinrazón de la vida del narrador-personaje:

Y la verdad es que yo, sin que Elena
pudiera defenderse ni explicárselo,
la hice caer en tu fosa y en tu cama,
y que en ambas nos amamos, nos
torturamos y nos gozamos los dos,
los tres, intensamente,
desesperadamente inseparables...
hasta que yo quiera matarte, papá,
porque si vives aún es porque yo así
lo dispongo, así te lo ordeno⁶.

6 Vicens: *Los años falsos*, ..., p. 101.

El “develamiento del ser”, en Luis Alfonso, se expresa en la gama de reacciones mentales que finalizan con la fusión de la soledad interna y la nula valoración de la vida externa.

En la “comunidad del ser”, el sentido de la realidad aparente y la conciencia de la insignificancia del mundo íntimo, en tanto que ser finito, se transparenta en las reflexiones y actos de los personajes centrales, que trascienden cualquier tipo de referencia inmediata o material, y se sumergen en “el otro sentido” de lo humano de la vida: el enfrentamiento con la teleología del vivir.

II. El silencio

“En la soledad se prepara, germina, se organiza la palabra.
En el silencio toma formas divinas.”

José Vasconcelos.

En la tesis que se desarrolla, el silencio es una de las categorías imprescindibles que animan la narración, ya que en él se patentiza mejor el entramado psicológico de los personajes, pues al no abundar los diálogos y sintetizar en lo esencial los apartados de las novelas, Vicens da la pauta para escuchar el fluido de las aflicciones de José García y Luis Alfonso en expresiones cortas pero imbuídas de “vida vivida”.

El epígrafe de *El libro vacío*:

A quien vive en silencio,
Dedico estas páginas,
Silenciosamente⁷.

ya nos advierte de la finalidad que Josefina Vicens tiene: plasmar la lucha interna de los “yo” que impulsan y reprimen a José García en su deseo de escribir. Y esta misma lucha y silencio va a ser determinante para que al final de la novela el protagonista se de cuenta que su gran creación ha sido ese “guardar silencio” en su libro vacío, pues la nada que lo resguarda es igual a su silencio ante los vaivenes de los “yoes” de su ser, y el silencio y el vacío intemporal se transforman en plenitud de ser—nada que lo dignifican ante sí mismo.

La infancia “silenciosa” de Luis Alfonso le hace intuir la soledad de su alma, y lo que en el futuro será una búsqueda de sentido:

Sentí que había yo llegado al centro mismo del silencio y que era ahí donde debía permanecer⁸.

Como se deduce de la cita, el centro mismo del silencio no es otra cosa que el ser en tanto que fundamentación del término y vivencia del individuo, pero a la vez también es la presencia del vacío, en tanto que es la ausencia de algo referencial a lo externo del sujeto.

7 Josefina Vicens: *El libro vacío*, ..., p. 9.

8 Josefina Vicens: *Los años falsos*, ..., p. 38.

En la relación del personaje central con los demás protagonistas de la novela, el silencio se vuelve la “vuelta hacia sí mismo” y el alejamiento de la esfera existencial de los demás protagonistas, como lo es la relación de Luis Alfonso con su madre:

Comprendo que a veces sufra por mi indiferencia, por mi rudeza, por mi silencio. Sobre todo por mi silencio⁹.

Luis Alfonso, al dialogar con su padre, que “está dentro de él”, opta por el silencio ante el “sinsentido” del diálogo:

¿No puedes decir algo tuyo?
¿Vas a pasarte la vida repitiendo
lo que yo digo?
Y para no repetirlo guarda silencio¹⁰.

En el silencio, el lenguaje adquiere mayor sentido y permite la coparticipación de pensamiento y sensibilidad.

José García cobra conciencia de la realidad en el silencio que le “facilita la improductividad literaria”, pero también le hace ver la imposibilidad de captarla en su esencia:

(...) sentida, vivida es recia y conmovedora; narrada, aun con la más legal sobriedad, se deforma extrañamente y adquiere algo de queja indigna¹¹.

9 *Ibid.* p. 70.

10 *Ibidem*, p. 77.

11 Josefina Vicens: *El libro vacío*, ..., p. 169.

El silencio, en las novelas, es parte del “estado límite” donde el sujeto contempla su posibilidad de ser, en tanto que trascender el ahí del no decir nada en el cuaderno de notas (José García), o el volcar las palabras de odio y reclamo al padre que le robó la vida y lo dejó ahogándose en los recuerdos de la infancia y adolescencia (Luis Alfonso).

III. El tiempo

El tiempo, como categoría propia, pero dependiente del vacío o ser, subyacente en la obra de Vicens, es la forma de la sensibilidad que manifiesta la lucha interna del escribir y no escribir de José García, y es la percepción por la cual el vacío y el ser se unen en la inexpresividad del personaje, es decir, el tiempo narrativo que define a José García a través de los diálogos y relatos internos, donde el presente del pasado se vuelve vida inaprehensible y el presente deja de ser en cuanto termina la enunciación, se funde en un “tiempo total” que es el ser en tanto resplandor y lobreguez de vacío y existencia:

Y así, deseando que pase el tiempo para que pasen también los problemas diarios que nos agobian, nos encontramos un día con que ha pasado nuestro tiempo¹².

En la situación de Luis Alfonso, la omnipresencia de su padre en su vida se da desde una tríada de tiempos en forma de triángulo, cuyos vértices de la base son la infancia del protago-

12 *Ibidem*, ..., p. 227.

nista y la figura del padre ejerciendo su dominio, y el vértice superior el momento en que Luis Alfonso cuenta su historia y a la vez vive el presente: consecuencia de acciones pasadas. Tiempos que al transcurrir dejan un vacío en el “ahora del personaje, pues al ser los tres una unidad indivisible en la personalidad de Luis Alfonso, no dan cabida para que otro tiempo los desplace.

Literalmente, el tiempo, como sucesión de vivencia en el paisaje formal de las novelas, posibilita el desarrollo de la interioridad y exterioridad de los personajes, ya sea en un instante actual o en un pretérito hecho presente por medio del lenguaje:

No he querido hacerlo. Me he resistido durante veinte años. Veinte años de oír: tienes que hacerlo..., tienes que hacerlo. De oírlo de mí mismo¹³.

Todos hemos venido a verme. (...) es fecha especial: aniversario. El tercero, el cuarto, ya no sé. Tenía quince años y acabo de cumplir diecinueve. El cuarto aniversario¹⁴.

La “comunidad con el ser”, desde la categoría aplicada, se da en un tiempo determinado cuando los personajes asumen su condición terrenal y finita, cuando José García pide esa luz para encontrar la primera frase del libro, o cuando Luis Alfonso expresa su odio a su padre y quiere que muera, muriendo él mismo.

El tiempo, ser vivencial y finito en el hombre, y en apariencia oscilatorio, en tanto que está en el pasado y en el presente del relato individual, no es sino el intento de aprehender de una vez para siempre el ser del vacío que gira en un círculo mental limitado por los impulsos de transformar en palabras lo inefable de la vida interior.

13 Vicens, *op. cit.*, p. 11.

14 Josefina Vicens: *Los años falsos*, ..., p.11.

II Lenguaje y creación

I. Construcción de la novela

Josefina Vicens, de una manera muy lógica y bastante ponderada, urde el eje central de sus novelas, o estructura, desde la claridad de la idea fundamental que va a desarrollar: el mundo interno de sus personajes principales, y lo pristino que esa interioridad conlleva, para luego relacionarlo con los demás personajes y el ambiente, supeditados al “adentro del hombre”, en voz de la propia Vicens:

(...) me gusta indagar el adentro del hombre. Me gusta que primero mi personaje esté bien explicado por dentro, y luego trazo su entorno¹⁵.

Es así como la escritora construye la vida interna de José García y Luis Alfonso, describiendo lo que sienten, anhelan o desean, sueñan, y lo que no realizan. Hilvanando las emociones y sentimientos en un campo psicológico superior a las relaciones continuas de los hechos que el personaje relata o hace.

Estructuralmente, *Los años falsos* se compone de veinticuatro partes, donde se contempla la secuencia de los recuerdos de Luis Alfonso entremezclados con su vida actual, alrededor de la cual giran los demás personajes, que tienen relevancia en cuanto se vinculan con la conducta interna de él.

15 Marco Antonio Campos: “Con Josefina Vicens”, en *De viva voz*, Premio editora, México, 1986. p. 119.

El libro vacío está dividido en veintinueve apartados, a través de los cuales se va confirmando el problema íntimo de José García: la imposibilidad de asirse a un principio expresivo para transmutar su opresión en lenguaje, en signos intersubjetivos que le permitan dar una razón de su estado de ánimo no sólo a su esposa y a su hijo, quienes saben que “todas las noches trabaja en su libro”, sino darse una explicación a sí mismo, ver en palabras lo que siente.

En ambas obras, presente y pasado se fusionan en el mundo íntimo de los personajes centrales, que no son sino manifestaciones del ser en cada uno de ellos; pues el pasado se vuelve presente en tanto que pervive en la memoria y enunciación de los protagonistas; y el presente se disuelve en el lenguaje mismo de la narración, que es la vida de los narradores.

Los demás elementos importantes que conforman las novelas, desde el análisis del autor de este trabajo, y que ayudan a dilucidar la tesis expuesta, son los siguientes:

a) El ambiente.

La descripción de lo externo a los personajes se limita a detallar sólo aquello que tiene correspondencia con la psicología de Luis Alfonso o José García, respectivamente. No hay términos de más o detalles innecesarios de los objetos o seres que conforman el drama interno del protagonista. Lo que podría ser un “divertimiento literario” de lo decorativo, e incluso espiritual, es hecho a un lado gracias a la percepción del vacío que se tiene.

b) Personajes.

Amén de las brillantes y precisas descripciones de los protagonistas principales, los demás integrantes de las novelas son “retratados” sin ninguna dificultad y con vocablos muy pro-

pios para su función en la novela, servir de “contra peso” al aparente monólogo y tesis de la creación, que en el fondo son:

(...) reflexiones íntimas del ser expresadas de la manera más sencilla¹⁶.

c) El estilo.

Emparentado con la habilidad artística de la composición y forma expresiva, el estilo se explaya en el mundo idiomático de las novelas de Vicens. Admirable en cuanto narración, pues lo nimio, lo común y maravilloso de la existencia, es captado en un lenguaje que deviene en virtud artística.

Josefina Vicens pone ante los ojos del lector una vida ya hecha, inquietante desde el punto de vista de la reflexión de lo cotidiano en el vivir, y de lo que el vivir tiene para el hombre como tal. Lo que Vicens realiza en las novelas es la integración de las percepciones sensibles en un sistema que tiende a matizar la verosimilitud de los personajes, y con ello:

Se encuentra así con un cierto lenguaje, con normas más o menos explícitas que orientan la forma de considerar la realidad¹⁷.

Realidad forjada en el imaginario de la escritora donde el tiempo actual y el precedente le permiten el desarrollo de la narración, pues sus personajes constantemente están desplazándose mentalmente de una acción presente a una anterior,

16 Campos, Marco Antonio: “Con Josefina Vicens”, ..., p.120.

17 Rafael García Alonso: “El artista paciente”, “Atención y recepción”, en *Ensayos sobre literatura filosófica*, Siglo XXI, Madrid, 1995, p.5.

cuya finalidad por parte de Vicens, es ir aprehendiendo todas las vivencias que generan el corpus lingüístico de sus personajes.

Lo que atrajo la atención de Vicens, la imposibilidad de comunicación de un individuo común, o la vida robada de un adolescente, se constituyó en el centro en torno del cual ciñó su pensamiento que:

(...) le obliga concentrarse y que, si su búsqueda es intensa, puede conducirle a una vivencia estética plena,...¹⁸

vivencia que en la literatura, donde lenguaje y creación van unidos, y donde la construcción de la novela responde a una idea muy clara de qué es lo que se pretende hacer con cada palabra, se concretiza en el pensamiento literario, cuya vida está completamente ligada a los sentimientos, a lo que metafóricamente se podría llamar “corazón de la obra”, comunión con el ser.

II. El lenguaje como forjador del vacío y develador del ser

El uso del lenguaje, en las obras de Josefina Vicens, se orienta correctamente a delinear lo espiritual de los protagonistas en formas verbales que marcan el ritmo de la narración y el perfil en que los personajes sienten y sufren el devenir:

Me era imposible seguir oyéndolos, seguir observando cómo se iban desintegrando por dentro, a cada frase¹⁹.

18 García Alonso, *op. cit.*, p. 5.

19 Josefina Vicens: *Los años falsos*, ..., p. 67.

La fuerza de las palabras transita del mundo interno de los personajes centrales a la descripción de la cotidianidad que los rodea, y regresa a sí misma para recrearse en el sentido y carga anímica de las oraciones e imágenes que las grafías producen.

La vida de las novelas, equivale al vacío y la soledad que en sus seno se encuentra; y aunque parezca una perogrullada, es por medio del lenguaje que el vacío se va forjando, es decir, la utilización del valor de las palabras corresponde a una intención determinada: “desnudar el alma del personaje”. Para tal efecto, la emotividad desprendida de la narración de José García o Luis Alfonso se orienta bajo la premisa que Vicens tiene del ser literario como ente total, inmerso en la vida que el pensamiento del escritor le otorga:

Si el libro no tiene eso, inefable, milagroso, que hace que una palabra común, oída mil veces, sorprenda y golpee; si cada página puede pasarse sin que la mano tiemble un poco; si las palabras no pueden sostenerse por sí mismas, sin los andamios del argumento; si la emoción sencilla, encontrada sin buscarla no está presente en cada línea, ¿qué es un libro? ¿Quién es José García?²⁰

Ahora bien, si el “sentido común” indica que toda vida, por el simple hecho de serlo, tiene un significado, es gracias al lenguaje que el “sentido”, “significado”, y “razón” en que se “sustentan” es compartido por los sujetos que intervienen en un diálogo o participan de un relato en tanto “espectadores”. En

20 Josefina Vicens: *El libro vacío*, ..., pp. 16-17.

este tenor, el vacío de José García y Luis Alfonso se devela en la creación artística de Vicens por la función semántica de las construcciones verbales:

Las palabras se me quedaron muertas, como si ya no pertenecieran a mis actos, ni a mi tiempo, ni a mi vida²¹.

expresión que denota el ser que la escritora quiso moldear en el personaje principal.

Si el presente estudio abreva en dos obras, bien podría inferirse que hay dos tipos de lenguaje, y por lo tanto dos finalidades distintas en cada narración, dos formas de concebir el ser de los personajes: una de ellas la angustia de no poder decir nada y la “lucha” por hacerlo, José García en *El libro vacío*; la otra, el sinsentido de la existencia o soledad plena de un sujeto que actúa desde “una vida que no es la suya”, Luis Alfonso en *Los años falsos*. Pero “finalidad” y “ser” se “dan” desde la manifestación del lenguaje, desde la terminología más sencilla que refleja las grandes cosas:

Todo escrito con palabras y frases usuales que son las importantes²².

Desde esta perspectiva Josefina Vicens forja y devela el vacío y el ser, con vocablos que si bien son usuales, metafóricamente hablando, adquieren personalidad en la estructura de cada parte de la narración, y en el código lingüístico compar-

21 Josefina Vicens: *Los años falsos*, ..., p. 69.

22 Marco Antonio Campos: “Con Josefina Vicens”, ..., p. 118.

tido por los lectores, y valor filosófico-literario en la trama, casi ontológica, que sustenta a la novela:

De todos modos yo no existía. Y ella, ellas, mi madre y mis hermanas, también habían dejado de existir. La cabeza me daba vueltas. No sabía si estaba yo ausente o si estaba muerto. No sabía si eso era la soledad o la nada. Como tenía que encontrar un sitio para mí, escogí tu caja, tu pedazo de tierra, tus gusanos, tus lagartijas y tu bugambilia. Como alguno de los dos tenía que proteger a tus mujeres, te representé en silencio. Como tenía que elegir entre la soledad y la nada, decidí ser mi propio compañero porque nadie que no fuera yo mismo, o tú, podía permitirle que me acompañara²³.

III Ponderación de la obra en su aspecto estético y humano

I. El hombre dentro de las categorías filosófico-literarias

El hombre, o la caracterización que hace de él Josefina Vicens en sus novelas, por medio de los personajes, está determinado por el conocimiento filosófico-literario que subyace en la narración, donde la expresividad y coherencia verbal responden a un arquetipo que concentra las categorías sostenedoras de la historia: ser-vacío.

El hombre, “prototipo de héroe”, como lo es José García, es contemplado en la narrativa de Vicens como un ser íntegro

23 Josefina Vicens: *Los años falsos, ...*, p. 75.

que asume su imposibilidad de escribir y necesidad de expresarse como algo transitorio pero esencial en su vivir, pues sabe que en ese no decir nada lo dice todo. Su existir se concentra y se diluye en el cuaderno vacío, en la inexpressión lingüística vuelta afirmación de su nada, fraternidad con los demás seres que como él se enfrentan al instante del vacío, pero también al reconocimiento de sí mismos, que al decir de Octavio Paz:

Creo que los que saben que nada tienen lo tienen todo: la soledad compartida, la fraternidad en el desamparo, la lucha y la búsqueda²⁴.

Luis Alfonso refleja otro ámbito de la concepción del hombre, las contradicciones amor-odio, soledad-compañía, búsqueda-rechazo, que nos hablan de las preocupaciones de Vicens por indagar en lo más próximo y palpable del ser humano, que es su relación con el otro, traslucida por la intensidad con que la escritora vivió: "A mí me ha interesado más vivir que escribir"²⁵.

Ahora bien, en el interior de cada novela se plasman dos formas de ser, dos sentidos del actuar humano:

- a) En *El libro vacío* hay dos visiones del hombre; una la representa la esposa del protagonista, abocada a los problemas cotidianos, poseedora de una "sabiduría de la vida"; y José García, angustiado con su dilema íntimo, incommunicable, que sabe de su "medianía", de su escasa

24 Josefina Vicens: *El libro vacío*, Prólogo de Octavio Paz, SEP, México, 1986, p. 8.

25 Marco Antonio Campos: "Con Josefina Vicens", en *De viva voz*, Premia editora, México, 1986, p. 119.

capacidad discursiva y de su razonable ambición en los aspectos más inmediatos de la vida. Se acepta como hombre común, igual a millones de hombres.

- b) En *Los años falsos*, los polos se establecen con la “madre manipuladora” que convierte al hijo en el marido, en tanto que le delega el mando de la familia y no objeta su voluntad, como si todo fuera una reacción del cónyuge (ya muerto). La otra vertiente que marca la separación de “hombres y mujeres”, es la conciencia de las hermanas, quienes se dan cuenta que:

(...) la familia estaba dividida: de un lado, el prepotente y ruidoso mundo de los hombres; del otro, el sumiso y mínimo de las mujeres²⁶.

Luis Alfonso, por su parte, busca la comprensión de su soledad y vida robada en el seno de su madre, pero sólo encuentra una reacción ya condicionada por las costumbres y prejuicios de su sexo, de su “condición de esposa y madre”.

Aunado a lo anterior, en las obras se vislumbra el hacer y ser de la gente sencilla, individuos comunes como la propia escritora:

Soy una gente sencilla y para mí lo más hermoso son las pequeñas grandes cosas²⁷.

26 Josefina Vicens: *Los años falsos*, p. 23.

27 Campos, *op. cit.*, p. 120.

Y gracias a la “simplicidad del vivir”, uno presencia la corrupción del sistema político en *Los años falsos*; o el ejercicio de la burocracia en *El libro vacío*; donde se desarrollan los personajes principales, pero no se enajenan de la situación.

Si bien Vicens retrata personajes comunes, o “mediocres”, no lo hace desde una perspectiva jerárquica de valores previamente asimilada, desde la cual juzgue a los seres humanos, sino desde el conocimiento interpersonal que tuvo con esa clase social que le permitió empaparse de la sensibilidad con que ven la vida, de ahí que ella diga:

Trazo entonces el mundo en el que me muevo que no es otro sino el de la clase media²⁸.

La apreciación de Josefina Vicens sobre el hombre no implica ningún juicio ético o moral, y sí una plasticidad de la vivencia, pues los actos de los personajes son tomados en su significado original, en lo que de esencial tienen para la grandeza o miseria humanas. La elección propia, a pesar de las paradojas que sufren los protagonistas, está respetada en su totalidad. El hombre, en términos generales, simplemente actúa en su contingencia interna, y existe en su realidad externa.

28 *Ibidem*, p. 119.

II. Valoración de la obra de Vicens en su importancia literaria y en su referencia filosófica

“El hombre en el arte es hombre integral”

M. M. Bajtin

Literariamente, las novelas de Vicens se sustentan en la armonía de reflexión y descripción hechas por los personajes, en donde el contexto vivencial o contingencia humana pasa del nivel enunciativo de la narración al peldaño de la experiencia artística gracias a la estructura verbal, a la coherencia e integridad discursiva y plástica.

El libro vacío y *Los años falsos* pertenecen al ámbito de las obras “de los humano”, esto es, el tema de cada novela se centra en un problema concreto del hombre, ya sea la incomunicación o las contradicciones afectivas. Y esto, en términos artísticos, tiene importancia porque de un hecho simple y evidente crea todo un mundo significativo que rebasa la individualidad del personaje y se adentra en lo que axiológicamente iguala a la humanidad como seres contemplativos de un producto verbal portador de matices estéticos.

Las obras de Josefina Vicens son importantes porque a través de la historia que se narra, en apariencia sencilla y común, se vislumbra un tema plenamente filosófico, como lo es el tema de la nada (vacío) y la forma en que el hombre la aborda o participa de ella. Si bien es el problema por excelencia de la ontología, ello no implica la prohibición conceptual en la literatura, donde no necesariamente se expone con argumentos lógico-formales, y sí con situaciones donde el ser humano parece no tener salida a dilemas donde “se le va la vida”.

Josefina Vicens, que bien se le puede aplicar el calificativo de artista, o su propia definición que pone en labios de José García:

El artista es un ser distinto, vulnerable, asombrado, trémulo, herido de nacimiento y por vida, difícilmente incorporable a la realidad diaria²⁹.

extrae los mejores elementos pertenecientes al hombre normal, y convierte los hechos reales en obra de arte, es decir, de una parte de la realidad “conocida de siempre”, hace que el lector “la note por primera vez”, plasmando lo más connatural de las cosas, llámense sentimientos o reflexiones:

El niño, como el hombre, no posee más que aquello que inventa. Usa lo que existe, pero no lo posee³⁰.

no busca el “sentido habitual” de las cosas, sino su transformación para producir belleza.

Esquemáticamente, las obras literarias de Vicens conservan una línea referencial que desciende de la estética al valor, de éste a la belleza, de ella al arte, y finalmente de ahí a los sentimientos, cuya conjunción conmueve y deleita debido a la contemplación de las imágenes forjadas por el lenguaje:

Ninguno de nosotros se acuerda ya de cómo muere un día.
Ni de cómo nace, ni de cómo nos parece, a las cinco de la mañana, que no va a poder nacer; y en el rotundo medio día,

29 Josefina Vicens: *El libro vacío*, ..., p. 205.

30 *Ibid.* p. 18.

que no habrá de morir, y a las agónicas seis de la tarde, que no podrá salvarse³¹.

Los valores literarios pervivientes en las novelas de Vicens no se quedan en el puro deleite estético, sino que se explayan hasta tocar los límites de la sensibilidad y la reflexión, que vistas desde el imaginario literario de Josefina Vicens, se transmutan en *póiesis* del hablar o el callar, síntesis de belleza y pensamiento.

A manera de conclusión

Las dos novelas de Josefina Vicens, *El libro vacío* y *Los años falsos*, permitieron aprehender una parte de la sensibilidad del Hombre, manifiesta en las vivencias y actitudes de José García y Luis Alfonso, quienes reflejan, a través de su mundo tan íntimo, un vacío consustancial al ser humano, patente en ese sentir que a la vida le falta algo para ser plena.

La “comunidad con el ser”, tesis desarrollada en el ensayo, no apeló al ser en sentido filosófico, sino al ser que cada persona lleva en sí mismo y en su devenir intenta asirlo. En este contexto, el vacío o “sinsentido” de la existencia que el autor percibió en la narración de los personajes centrales de las novelas y en la ponderación del valor de las palabras, se volcó hacia sí mismo para volverse la razón del vivir: el no decir nada que lo dice todo (la fraternidad de José García), y la afirmación de la dignidad humana a pesar de la imposición de una vida (Luis Alfonso).

31 *Ibidem*, p. 63.

La sencillez expresiva y estructural de las obras de Vicens generaron una de las virtudes inherentes a la literatura: decir de la forma más simple y bella posible grandes cosas. "Grandes cosas" que perviven en el quehacer estético del hombre en tanto que se adentra en la finalidad del vivir, en la cotidianidad de la existencia, donde pensamiento, imaginación y arte se conjuntan en instantes de póiesis y belleza.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

Vicens, Josefina. *Los años falsos*, Martín Casillas Editores, México, Segunda Edición, 1985, 102 pp.

_____. *El libro vacío*, Secretaría de Educación Pública, Segunda serie, Lecturas Mexicanas, México, 1986, 230 pp.

COMPLEMENTARIA

Campos, Marco Antonio: "Con Josefina Vicens", en *De viva voz* (Entrevistas con escritores), Premia editora, México, 1986, Pp. 118-120.

García Alonso, Rafael: "El artista paciente", "Atención y recepción", en *Ensayos sobre literatura filosófica*, Siglo XXI, Madrid, 1995, pp. 5-11.

José Francisco Conde Ortega*

Escribe Paul Eluard, en el último verso de la primera estrofa de “La muerte, el amor, la vida” –poema incluido en *El ave fénix*–:

La soledad me pareció más viva que la sangre.¹

Y si pensamos que el libro –publicado un año antes de la muerte del poeta– está dedicado a Dominique, su última amada y ardoroso pretexto para su “última resurrección”² en nombre del amor, quizás podamos entrever uno de los misterios mayores de la existencia: aun en los momentos más plenos de la pasión amorosa –compartirse en cuerpo y alma con el ser amado– cierto desasosiego vital cerca al poeta para repensar otra iluminación: la soledad.

Paul Eluard vivió los últimos diez años de su vida con Dominique. Y en esta historia de amor, éste fue cantando una posibilidad de que la pareja humana sirviera como núcleo para

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco.

1 Paul Eluard. *El ave fénix*, p. 47.

2 Prólogo de Alaide Foppa a *Ibid.*, p. 11.

irradiar ese amor a toda la especie. No obstante, aparece la soledad. No como queja ni pretexto para inundar de tedio a esa región entrañable. Antes bien, como otra forma de entender la ventura de la vida, la alegría de compartir el pan y el lecho con la pareja que implica siempre otra resurrección. Y para pensar –repensar– en el misterio del canto: el poema en su tesitura de bitácora de vuelo, y también en su compromiso con las mejores palabras de la tribu. Tal vez por este camino vaya la obra poética de Margarita Villaseñor, sobre todo en dos de sus libros: *El rito cotidiano* y *De muerte natural*.

Margarita Villaseñor nació en la ciudad de México en 1934. Estudió la licenciatura en Letras Francesas en la UNAM, la maestría en Letras Españolas en la Universidad de Guanajuato y el doctorado en Literaturas Comparadas en la Universidad de París. Su actividad como escritora, difusora de la cultura y profesora la ha realizado en un buen número de instituciones, revistas y periódicos. No es ocioso dar una apretada síntesis de la actividad intelectual de la autora de *Poemas cardinales*.

Fue profesora del Antoch College de Guanajuato y del Monterey Institute of Foreign Students. Actualmente lo es de la Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco. En la Universidad de Guanajuato fue profesora, subdirectora del Departamento de Difusión Cultural (1967-71), directora de la imprenta, de la revista y de la editorial de esa casa de estudios (1969-72). Ha sido jefa de Difusión Cultural de la delegación Cuauhtémoc (1974), traductora en NAFINSA (1971-75), investigadora en ciencias de la comunicación de la Subdirección Administrativa del IMSS (1971-76) y en la Dirección de Estudios de la Comunicación de Televisa (1972-75) y asesora de la vicepresidencia de investigaciones y de estudios de la comunicación de Televisa (1978-86).

Ha colaborado en *La Rana Sabia*, *Excélsior*, *El Nacional*, *El Sol de México*, *Letras Nuevas* y *Estaciones*. También ha sido guionista de televisión y adaptadora de telenovelas. Ha traducido a Darío Fo, Arthur Miller, Arthur Koestler y Sandro Sanotti. Autora de los libros de poesía: *Poemas* (1956), *Tierra hermana* (1985), *Poemas cardinales* (1962), *La ciudad de cristal* (1966), *El rito cotidiano* (1981, Premio Xavier Villaurrutia) y *De muerte natural* (1984); de ensayo: *El tiempo y el espacio en la obra de Ramón del Valle Inclán* (1962, tesis de maestría); de las adaptaciones: *La Celestina* (1969, en colaboración con Miguel Sabido, Premio Festival de Manizales en 1970), *La ilustre fregona*, *Bodas de sangre*, *Casa de muñecas* y *Diego el mulato*; el guión de cine: *La Celestina* (1973, en colaboración); de las obras de teatro: *La gesta de Juárez* (1972, premio del DDF), *Apocalipsis 1910* (1973), *El árbol de la vida* (1973), *Los sueños de Quevedo* (1974), *Entremeses de la Nueva España* (1974) y *Camino negro*, así como de la telenovela *El extraño retorno de Diana Salazar* (1988). En 1986 recibió el Premio a la Mejor Adaptación de la Asociación de Escritores de México por *Comala* y otros murmullos.

En la actualidad es profesora del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco, donde imparte, en la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, la materia de Teatro Mexicano. Además, continúa con su labor de búsqueda de obra significativa en guiones, traducciones, adaptaciones y obra personal. Variada y rica la actividad cultural de Margarita Villaseñor: curiosidad a toda prueba: indagación de los poderes de la palabra. Excelente conversadora y dueña de un fino sentido del humor, Margarita Villaseñor ha asumido que el frecuentar géneros, actividades, instituciones y personas en un fragor laborioso y constante es un camino para entender la soledad creativa.

Es decir, no el aislamiento feroz de la misantropía; antes bien, la forma más certera de aprovechar los momentos de reposo en el tráfago de todos los días. Por eso la apuesta escritural: rigor formal y puesta a prueba de todos los sentidos: decantación de la experiencia vital en las líneas del poema arduamente trabajado. Y aunque –apenas si vale la pena repetirlo– la poesía no es su única actividad, es ésta la que define y da sentido a la persona, a la mujer que responde al nombre de Margarita Villaseñor.

Su obra poética consta, hasta la fecha, de unos cuantos títulos, algunos de difícil consulta por diferentes razones –o sin razones–. Pero eso habla de reposo y concentración, de respeto al oficio. A mí me interesan, particularmente, los dos últimos libros –*El rito cotidiano* y *De muerte natural*– por tres razones: señalan la madurez expresiva y existencial de la autora, se complementan en temas, asuntos y tratamiento de éstos y, sobre todo, en estos títulos se expone una suerte de Arte Poética esencialmente comprometido con la vida. Voy a intentar explicarme.

En *El rito...* y *De muerte...* Margarita Villaseñor llega a una síntesis decantada de sus procedimientos expresivos. En estos libros se advierte el punto de reunión de las intenciones y el resultado. Si se quiere esto es algo natural: un poeta va afinando sus armas hasta conseguir su propia voz: su modo de expresión único e irrepetible. Es una obviedad, pero no todos los poetas consiguen traducir todas las veces ese mundo de lo inefable que es la poesía. A fuerza de rigor autorcrítico y de trabajar, lenta y morosamente, las líneas del poema, en los libros antedichos se nota esa difícil sencillez que solamente se adquiere con la seguridad en el oficio. Así, el ritmo del poema, por ejemplo, es sostenido con base en versos endecasílabos justamente distribuidos. Y no es que la autora de Poemas pre-

tenda ajustarse a un cómputo silábico determinado; lo que sucede es que la necesidad de un oído poético —adquirido en la infatigable lectura de la poesía del Siglo de Oro, por citar una de las influencias más fácilmente advertibles— que no se permite concesiones dota a los versos de esa musicalidad tan cara a los buenos poetas.

De este modo, la selección acentual de las vocales y los encabalgamientos sostienen ese ritmo poético que agradece el lector. Con ello, el inventario léxico, que se remite a todas las cosas de la vida diaria, no encuentra tropiezos para desenrañar la liturgia mayor de la existencia: la celebración del amor: el rito del amor que debiera volverse pan de todos los días: cotidiano: asunción de que la vida es la suma de experiencias en nombre de ese otro Dios que, de muchos modos, nos exige y justifica.

Por eso son libros tan cercanos. Como si fueran uno solo. Mejor: como si en la aparente simpleza de lanzar una moneda al aire, ésta iluminara con sus dos caras la voluntad de contar el rito del amor; y como si al caer, esa moneda quedara de canto para señalar que los encuentros y los desencuentos, el olvido y la memoria, la tristeza y la alegría son el misterio, el altar y la eucaristía de esa religión del amor que tiene en los cuerpos de un hombre y una mujer a sus oficiantes. Ese es el tema: el amor y sus inconveniencias necesarias. Su tratamiento está en función del milagro de las cosas de todos los días: compartir un lecho, morder una manzana, mirar la puesta del sol, servirse una taza de café, requerir la nostalgia del olvido...

Por esto, en ambos libros puede leerse esa suerte de Arte Poética que implica, irremediablemente, cuestionarse a cada paso ese oficio —el poético— tan generosamente autodestructivo. Es decir, reflexionar acerca de la necesidad del poema: de ese compromiso con la vida que, en la palabra, encuentra su

punto de partida y de llegada. Fondo es forma, se repite casi siempre que se encuentran poemas que, a un tiempo, conmueven, se comparten y obligan a pensar. Y fondo es forma es, esencialmente, una postura moral —en la acepción más alta de moral—. De aquí el discurso que también se lee en los poemas de Margarita Villaseñor. Ese que nos habla de la concentración en el estado más puro de la especie: la soledad. Sólo que, aquí, pureza debiera significar preparación para el rito cotidiano del amor, nostalgia de la compañía más ardorosa y oportunidad para agradecer el saber pensar en las mejores palabras para decir la vida. Hablemos del amor.

Escribe Octavio Paz:

El amor humano es la unión de dos seres sujetos al tiempo y a sus accidentes: el cambio, las pasiones, la enfermedad, la muerte. Aunque no nos salva el tiempo, lo entreabre para que, en un relámpago, aparezca su naturaleza contradictoria, esa vivacidad que sin cesar se anula y renace y que, siempre y al mismo tiempo, es ahora y es nunca. Por esto, todo amor, incluso el más feliz, es trágico.³

Y escribe Margarita Villaseñor en dos poemas, uno de cada uno de los libros citados:

en *El rito cotidiano*:

Como a la niña de mis ojo
he cuidado este amor
moldeado de soles y distancias

3 Octavio Paz, *La llama doble*, p. 111.

como a la transparencia
de la miel y la lluvia
como a la flor que asoma en el abismo
de un tiesto abandonado
como al páramo
como al misterio de una única leyenda
como al revoloteo de los sentidos
para poner en el poema
más mariposas
más mariposas que palabras. (p. 13)

en *De muerte natural*:

Me lastima este amor
hecho a hurtadillas,
a tientas,
a tropiezos.
Me agota este ir a golpes de martillo
este llevar a pulso
este coser a mano.
Me trastorna este amor ganado a crédito
y tomado a plazos.
Este amor que crece a la deriva
madura casi a solas.
Me hace daño este amor
nacido a medias
dicho a medias palabras
guardado a media luz
impreso a medias tintas.
Qué triste amor siempre en espera
de no sé quién
de no se qué

de no sé cuándo
en la espera segura de la muerte
y me ocupa
la mitad de mi reino con su asedio
la mitad de mi cama con su ausencia
la mitad del corazón con mi deseo.
Oscuro vino bebido siempre a oscuras.
Ardiente amor sin fuego desfogado
sin alas desalado
sin alma desalmado.
Ciego amor sin ojos
deshojado. (p. 31)

Aquí la naturaleza contradictora del tiempo como verdugo inocente del amor. En los dos poemas, ese comenzar con un dicho popular implica una sujeción al tiempo inexorable. Las palabras se dan, suceden, ocurren en el tiempo. Y algunas perduran, como los recursos del habla popular: sabiduría práctica. Por eso, en el primer poema, las palabras aluden a un tiempo inacabado, “como el misterio de una única leyenda”. Tiempo que se detiene y se depura en el poema; pero tiempo que se vuelve un enemigo que se quiere encarcelar en la palabra. Allí lo trágico de que habla Octavio Paz. Lo mismo ocurre en el segundo. Amén del regusto de clandestinidad que puede leerse entre líneas, el tiempo presente es, ahora, ese duro enemigo que conspira contra la plenitud del goce. Se adivina una entrega sin condiciones; se advierte la dolorosa certidumbre del tiempo inacabado: compartir el tiempo con una realidad que no se nombra: tragedia que se encona con la ausencia.

No obstante, Margarita Villaseñor se reconoce en su capacidad de oficiante en esta liturgia de la vida. Y como los místicos españoles —apenas si vale la pena repetir que se está aludiendo

a santa Teresa y a san Juan—, ella sabe que el misterio del amor está en perder la propia voluntad para ganar la otra: perderse para reencontrarse. Y si la santa de Ávila y Juan de Yépez aspiraban a la voluntad divina —Dios—, Margarita Villaseñor dirige su enajenarse a una voluntad por demás terrenal. Escribe en *El rito cotidiano*:

En el momento—exilio
cuando ni el sol, ni el huracán ni el hielo
que me tocan tienen noción de ti, de tu contacto.
(.....)
(.....)
a ti me arrimo,
a la sabrosa sombra de ti mismo
al húmedo trópico de tu presencia innata
a mi interior rescoldo que te anima. (p. 16.)

Francesco Alberoni lo explica de este modo:

La persona amada es como la aurora: da inicio a nuestra vida. Es como el ocaso: constituye un límite. Por tanto, es toda nuestra vida, como una jornada de sol: comienza con ella y termina con ella. Es el principio y el fin del tiempo.⁴

Y aunque esto lo saben —cuando menos lo intuyen— los que aman, sólo un poeta es capaz de ofrecer alguna certidumbre: la de saberse perdido en esa claridad que ciega los sentidos. Por eso, en el mismo libro, dice Margarita Villaseñor:

4 Francesco Alberoni, *Te amo*, p. 69.

Para mirarte me sobra el parpadeo
que empaña tu figura en mis pupilas.
Te escribes en la palma de mi mano,
en la línea exacta de la vida
y no quiero borrarte
ni dejar que el tiempo a sí mismo se aniquile,
si lo intentara
aparecerías en el corazón o en la memoria. (p. 17)

Y para que todo se cumpla. Para que el rito se cumpla en la plenitud, los oficiantes necesitan una casa, un templo que resguarde los misterios de la liturgia: las palabras, sí; pero también el cuerpo donde habita la existencia: la oración en el templo de los cuerpos. Así, Margarita Villaseñor escribe uno de los más bellos poemas de *El rito cotidiano*. Es un poema que retoma, en algunos momentos cimeros, el tono de la oración que sustenta la idea católica del pan, la casa y el perdón en el cielo y en la tierra. Pero también es una afirmación de la voluntad; una asunción de su condición de mujer –sin estériles proclamas feministas–, y un acto de fe. Cito los últimos versos:

Soy fiel a mis datos generales
de credo nombre y sexo
pero no soy quien soy sino quien eres
te entrego las llaves de mis casa
te escrituro el corazón y el sueño
te empeño la voluntad y la palabra.
Y aquí estoy
usurpada así en la tierra como en el huerto
bebiendo de tu copa
comiendo de tu mano
y durmiendo así en tu lecho. (p. 18-19)

Otra vez perderse para reencontrarse. Otra vez perder la propia voluntad para ganar la otra: la construcción –cesión– del espacio necesario para el rito: un templo y una oración que resarcen los estragos del tiempo. Una necesidad de decir la historia que se va gestando todos los días; una verdad que necesita, apenas, el resquicio de una respiración que se aprende a escuchar con los recursos de la memoria vigilante.

Escribe Roland Barthes que:

Dis–cursus es originalmente la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, “andanzas”, “intrigas”. En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra si mismo. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos del lenguaje (...) Se puede llamar a estos retazos de discurso figuras (...) Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: “¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje.” Para ciertas operaciones de su arte, los lingüistas se valen de un algo vago: el sentimiento lingüístico; para componer las figuras no se necesitan ni más ni menos que esta guía: el sentimiento amoroso.⁵

Es decir, el verbo, la capacidad de nombrar para crear. Y si Dios dijo –en la tradición occidental–: Hágase la luz; Vicente Huidobro concebía al poeta como un pequeño Dios. Sin embargo, en el rito del amor, tal como lo concibe Margarita Vi-

6 Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 13.

llaseñor, existe un impulso que concentra lo anterior. Si contiene un discurso que se deja guiar por el sentimiento amoroso; si, también, se sujeta a la concepción divina del verbo; y, sobre todo, entiende que el acto de nombrar es la certeza de encontrar el Dios que nombra y es nombrado: el que es y deja de ser a un tiempo: el que da sentido a toda historia de amor.

En el poema titulado justamente “Verbo” –también de *El rito cotidiano*–, Margarita Villaseñor resume su postura estética y su actitud existencial. Sabe que todo está dicho. Que la palabra amor es la más utilizada en la historia de la poesía. Que las historias amorosas –únicas para quien las vive– pueden ser atrocemente anodinas: que por eso hay que reinventar la palabra amor para que exprese la experiencia personal e irreptible:

Para decir te amo
en la esquina de esta noche y de este sueño,
recojo los lugares comunes,
la palabra cansada de su forma,
la frase agotada en su costumbre. (p. 26)

De ahí que deba resolverse todo con otro Dios. Aun a pesar de todos los riesgos:

–Al margen del poema–
para decir te amo
el verbo –que era Dios–
se ha revestido de cansancio. (Id).

Después puede venir la atroz consecuencia del amor: el desencuentro, el alejamiento, el olvido. Fatalmente sabemos –en este desencantado fin de siglo que nos está tocando vivir– que ya nadie se muere de amor, aunque la mayor desventura se dé

en la ausencia. No obstante, queremos entender, aunque ahora sepamos que ni siquiera el amor es eterno, que la eternidad puede durar ese instante en que se cumple el rito amoroso: el encuentro de los cuerpos. Y que después, la memoria en la palabra se resguarda por ese vislumbrar la eternidad en el instante amoroso. Y si para Quevedo el orgasmo era una pequeña muerte, en cada desencuentro, en cada recuerdo de la ausencia hay siempre otra forma de morir. Margarita Villaseñor sabe que después de cada celebración amorosa puede llegar el olvido como algo natural: la muerte natural.

Por esto, *De muerte natural* es la aceptación de que, después de todo, el amante debe resignarse a que todo acaba; a que todo tiene un límite; a que ahora quizás ya no sea posible la magnífica herejía —en su tiempo— de Quevedo. Quisiéramos que su polvo enamorado cubriera nuestros huesos. Pero la historia es diferente. Por eso, acaso, escribe Margarita Villaseñor en este libro:

Me faltó tiempo para cumplir el rito cotidiano. (p. 15)

De ahí ese empeño de la resignación en la palabra desolada en el mismo poema:

Me desperté sin ti con la cabeza llena de pájaros
La realidad confusa entre las sábanas.
Abrí camino al sol de la ventana
y me bebí un sorbo de tu ausencia. (id.)

Y la construcción de otro rito cotidiano: otra vez las cosas de todos los días, pero ahora dolidas por la ausencia. De nuevo el cumplir con los hábitos de existencia, pero con la memoria herida. Otra vez la terca voluntad de seguir viviendo, pero sin el

—ahora se sabe— precario escudo del amor. Ahora el insomnio como otro Dios más destructivo. En *De muerte...* escribe Margarita Villaseñor:

Clarea el día,
comienzan a sonar las campanas
a llenarse los ejes viales
de esta región no transparente
en tanto yo —transida—
me enlace dulcemente a tu insomnio. (p. 17)

Y en el poema “Intercambio” del mismo libro:

Te entrego mi suspiro, se me llenan los ojos
de recuerdos
confirmando la ineficacia del somnífero,
del cigarro, del televisor,
y del hombro que tomé prestado para llorar
mi desventura. (p. 21)

Aun así, para no morir del todo, algo muy parecido a la esperanza busca mantener encendida una luz, si bien escasa, si se quiere suficiente para alumbrar un posible regreso. La obstinada fuerza del recuerdo se empeña en la reconstrucción. Por eso Margarita Villaseñor, en uno de los poemas más dolorosamente bellos en *De muerte natural*, escribe:

Te dejo
las luces encendidas
el almidón prendido a tus camisas
los colores puestos con alfileres
el café recién hecho

las llaves y el corazón sobre la mesa.
Te guardo en el armario.
Escondo entre las sábanas el aroma de espliego
y mi tristeza en el bolsillo de tu traje.
Refundo en el cajón de la cocina
aquello que nunca hicimos
y una gardenia seca entre las páginas de un libro.
Me envuelvo en tu recuerdo.
Me abrigo –antes de salir–
con todo el amor que nos tuvimos
y me trago las lágrimas.
Me llevo –eso sí– clavada la puntilla.
Afuera está lloviendo. (p. 20)

Y lo más terrible, quizás, del desencuentro, de la ausencia, es no saber qué hacer con ese tiempo que se le dedicaba al ser amado. Allí la tragedia de que hablaba Octavio Paz⁶. Allí la forma más dolorosa del olvido. Esta es la versión de Margarita Villaseñor:

El tiempo es un espacio vacío.
Sin un rayo de luz, sin una sombra,
hueco como el olvido. Se me vuelve distancia en el calor de mayo.
Se me alarga en el ocio del nublado.
Socava en mi corazón una cisterna.
Me sobra el tiempo con tu lejanía. (p. 28)

Por eso, la muerte natural no puede ser otra que la soledad. Sí, la soledad para pensar en el oficio, pero, sobre todo, para

6 *V. supra.*

reflexionar en la medida de la ausencia. Tal vez para entender la generosa deconstrucción del amor en la palabra irreplicable. Porque, como dice Margarita Villaseñor,

Entonces, sólo entonces,
podría yo aceptar mi retorno
a una soledad no mitigada,

es como se puede soportar el olvido: el poema como recurso de la memoria, pero también como resguardo ante lo que ya no es.

Como certeza del desastre:

Imagino que me duerno en tu pecho,
en el olvido.
Imagino que no tengo otro recuerdo.
Me duele tanto amarnos a destiempo y fuera de lugar.
En esta soledad iluminada
que ya no quiere amor
y no cree en nada. (p. 38)

Y así se cumple la parte más dolorosa del rito. Es cierto: Margarita Villaseñor construye una liturgia: oficia en una religión en cuyo centro está un Dios terrible y generoso: el amor. Pero este Dios, lo mismo nos ofrece la justificación de su existencia en la experiencia de dos cuerpos juntos, que nos arroja a la muerte más cruel: la soledad.

Por eso la apuesta escritural de Margarita Villaseñor es, también, una apuesta vital. Ella sabe, a fin de cuentas, que “el amor es un huésped que importuna” –como bien lo supo Luis G. Urbina–. Y como un intento de conjurar ese maleficio inexorable

del olvido, escribe en “De muerte natural”, último poema del conjunto:

Qué estamos haciendo sino confirmar de golpe
los recuerdos,
lo que fuimos ayer y lo que somos.
Unir un día a otro día.
Una separación a otra.
Poner tu soledad junto a la mía. (p. 68)

aunque haya dicho al principio de este poema –o tal vez por eso–

A veces me pregunto
qué estamos haciendo
sino amontonando soledades. (Id.)

Acaso porque, después de todo, el descubrimiento de la soledad se da únicamente cuando se comienza a extrañar al ser amado; cuando el tiempo adquiere otra dimensión; cuando se va uno haciendo a la idea de que esta vez sí se cumplió el edicto del olvido; cuando se sabe que lo que sigue es pensar en el poema para que ilumine a la soledad; cuando

Por un resquicio del corazón
un soplo conturba mi rito cotidiano:
por primera vez te echo de menos. (p. 48)

Ciudad Nezahualcóyotl–UAM–Azcapotzalco, otoño de 1998.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberoni, Francesco. *Te amo*. 5a. ed. Trad. de Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona, España, Gedisa, 1997. 226 pp.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. 12a. ed. Trad. de Eduardo Molina. México, Siglo XXI, 1996. 254 pp.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. 11a. reimp. México, Seix-Barral, 1997. 223 pp.
- Villaseñor, Margarita. *De muerte natural*. México, Katún, 1984. 69 pp.
- . *El rito cotidiano*. México, UNAM, 1981. 39 pp. (Cuadernos de poesía)

Ezequiel Maldonado*

La siguiente es una investigación propia de la literatura comparada en obras situadas en un tiempo similar: *Los ríos profundos*, (1958) y *Balún-Canán*, (1957), y en espacios afines: pueblos indios en Perú y México. La temática central gira en torno a la cuestión indígena, su relación con la tierra, con la sociedad. En las dos obras está presente el carácter autobiográfico: un joven y una niña relatan múltiples peripetias de su entorno. Las novelas se sitúan en la corriente literaria del 'realismo' donde José María Arguedas y Rosario Castellanos mantienen un tratamiento específico de las lenguas quechua y tzotzil en su vínculo-rechazo con el castellano. En el manejo del lenguaje, su dimensión verbal, fundamento gran parte de mi estudio así como en la cultura e historia indígenas.

* Área de Literatura, Departamento de Humanidades, UAM-A.

Historia y cultura

La Revolución Mexicana es un acontecimiento que trastoca las relaciones sociales de la época y marca el destino, hasta el momento, de todo un pueblo. Movimiento social y económico, político y cultural que relega relaciones de producción capitalistas agotadas y libera un impulso creador entre las masas. Sectores de la burguesía y pequeñoburguesía que habían permanecido a la zaga y otros colaborando con el viejo régimen porfirista, permanecieron atentos al curso revolucionario. Calibran contradicciones y avizoran en figuras populares como Francisco Villa con su División del Norte y Emiliano Zapata con campesinos del centro mexicano, como genuinos representantes de sentimientos populares. Se alían a generales como Carranza y Obregón y toman las riendas del proceso. Traicionado Zapata y derrotado Villa no hubo obstáculo alguno en institucionalizar una revolución de corte democrático-burgués. Sin embargo, la clase en el poder, con algunos sectores radicalizados, requería la justificación de un proyecto nacionalista no sólo en la pacificación plena del país, sino para la cimentación de bases modernizadoras.

El proyecto cultural de esta clase se dio a la búsqueda de la *mexicanidad* de México o de lo típicamente mexicano. En ese ámbito *convivieron*, entre 1920 y 1940, tres corrientes de pensamiento en busca del estereotipo mexicano: el indigenismo, el hispanismo y el panamericanismo¹. Era sumamente di-

1 Ricardo Pérez Montfort, "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana" en *Cultura e identidad nacional*. México, FCE-CONACULTA, 1994. pp. 343-383. No es objeto del presente ensayo la revisión de esas tres expresiones. Sólo analizo características del indigenismo de la época.

ficil para los sectores dominantes ignorar la presencia del principal contribuyente en vidas, sangre y sudor. La retórica oficial identificó al pueblo de México como el protagonista esencial de la gesta y principal destinatario de sus beneficios². Ese discurso reconoce al indio con plenitud de derechos pero en la realidad se promueven como estereotipos de la mexicanidad al charro y a la china poblana, terratenientes vinculados a la clase en el poder. Artistas, narradores, ensayistas mexicanos señalan la necesidad de recuperar “lo indígena” en pro de la cultura mexicana hecho que implicaba el reconocimiento de las contribuciones indias a la nación. Los medios de difusión de la época, cine y teatro, tiras cómicas, espectáculos musicales, promocionaron la figura del indio como personaje y, poco a poco, ya convertido en estereotipo, se le fue identificando como parte inherente de la mexicanidad. Se revaloró sobre todo el indio del pasado prehispánico frente al olvido del indígena contemporáneo.

Este indigenismo popular avanzó con la ayuda de concursos como el de “India Bonita”, en 1921, logrando combinar la extravagancia con el sentimiento nacionalista del pueblo, por un lado, y los afanes modernizadores y eurocéntricos de la clase gobernante. Esta Venus india, a decir de esta clase, y otras actrices representantes *genuinas* de lo mexicano evidenciaban ya los rasgos de *lo indígena* que el pueblo reconocería como tal: forma de vestir, ademanes, sumisión en la conducta, cabello trenzado, un habla peculiar, y el color de la piel oscurecido, gracias al maquillaje³ A través del cine y la música popular se perfila esa imagen estereotipada, pero fue en el teatro y en las

2 *Op. cit.*, p. 344.

3 *Ibid*, p. 356.

carpas populares donde se configuró plenamente ese indio argüendero y juguetón: “el personaje carecía de ‘conciencia revolucionaria’ y su comicidad radicaba en los retruécanos y malos entendidos. La ridiculización de sus gestos, y sobre todo de su formade hablar, parecía ser lo que más gustaba al público (...) salía vestido de pantalón y camisa de manta, huaraches y una gran faja alrededor de la cintura. Su cabello era negro y despeinado, y tenía cierta apariencia de sucio y desarreglado”⁴ Estos personajes caminaban de brinquito y la forma de hablar, imitando un léxico *campirano* mezcla de castellano y lengua hñañú o tzeltal, creaban el estereotipo de lo que sería el indio mexicano, de esa época y hasta nuestros días.

En el área cultural andina, a principios de siglo y en particular en los años veinte, se expresan importantes manifestaciones culturales y literarias vinculadas al proyecto indigenista. A esta zona, diversa en su geografía, etnias y culturas, se le intentó unificar de forma artificial en la conquista y colonización españolas. La similitud de los comportamientos lingüísticos del área es una prueba del proyecto unificador. Los mestizos se mantuvieron durante siglos bajo los esquemas de la cultura dominante y mostraron incapacidad de desarrollar cultura y literatura propias. La población india, convertida en la base de la explotación de la tierra, conservó mediante férrea resistencia la vieja tradición cultural autóctona.⁵

Con Manuel González Prada a fines del siglo XIX y en los años veinte con Haya de la Torre, Mariátegui, Vallejo, entre

4 Alfonso Morales. *El país de las tandas*. México, Museo de Culturas Populares, 1984. *Apud* Ricardo Pérez M. *Op. Cit.*, p. 359.

5 Angel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. 3a. Edición. México, Siglo XXI, 1987. Pp. 119-159.

otros, se inicia y continúa un movimiento crítico. Los ensayistas explican las bases de la *parálisis* de la estructura social que, de alguna manera, la literatura es un reflejo (anacronismo y repetición de modelos antiguos, más notorios frente a obras de la literatura argentina y mexicana). En el área andina el modernismo poético fue tardío, débil y rigurosamente minoritario (cuando este movimiento fue el primero generado en Latinoamérica, con Rubén Darío). González Prada, a decir de Ángel Rama, tuvo la genialidad de encontrar y explicar el vínculo que unía a dominadores y dominados ante la rígida forma en que creían estar separados; vio que el desprecio al indio por los blancos peruanos y el sojuzgamiento al que se les sometía se reiteraba inversamente con la misma valoración hacia los blancos peruanos de parte de los europeos.

La presencia del indio en la literatura, para este crítico, es la equivalencia que encuentra entre indigenismo–mesticismo; esta forma llamada indigenismo no es más que la visión y la expresión del mestizo frente al indio: *mesticismo*. Rostro enmascarado que hablará en lugar del indio quien, en realidad, no posee rostro ni voz. Estas visiones de lo indio se enmarcan en el contexto de una formación de la conciencia de una clase media emergente: exige un trato más justo para los descendientes de las culturas autóctonas. Sin ser mecánica, la expresión inicial indigenista se inspira en un deseo de justicia social, tal vez por ello, idealiza al indio, su vida y su cultura.⁶ Esta visión mestiza utilizará recursos artísticos, estéticos, lingüísticos, de la cultura dominante; concepción del mundo eurocéntrica que acentúa el exotismo y folklore supuestamente *inherentes* a las culturas indias.

6 *Ibid*, p. 140.

Características del “colonialismo tardío” latinoamericano. En el contexto latinoamericano, la categoría ‘colonial’ funciona para evidenciar formas de explotación y sumisión aparentemente ya rebasadas e instaladas en el museo de los anacronismos sociales. Esta categoría hoy trasciende modos de producción y muestra a una organización del trabajo con rasgos pertenecientes a otra época. Por ejemplo, el concepto ‘indio’ aun permanece como una categoría colonial que implica desprestigio, sumisión, burla, hostigamiento; es una categoría social, dice González Casanova, que no ha trascendido como categoría política. En México, la mayor parte de los grupos étnicos se dicen a sí mismos indios, mientras que en Ecuador se autodenominan indígenas. Otro ejemplo, las lenguas indígenas mantienen un *status* similar al que les otorgaron los conquistadores: lenguas de sumisión, incomprensibles, denotan el atraso de las culturas indígenas y su permeabilidad a la cultura *nacional*. El acontecimiento en México de una literatura escrita en zapoteco, tzeltal o mixe, se le percibe como reaccionario en un universo que se torna *moderno* y globalizado.

El panorama de los pueblos latinoamericanos, a veces idealizado por antropólogos sociales, plantea fisuras y contradicciones manifiestas aun en el actual ascenso de sus movimientos. La presencia de una lucha de clases interna, la estratificación de clases y/o la *movilidad* social, afecta lazos solidarios. Indios caciques detentan privilegios, o indios pobres que explotan y discriminan a otros más depauperados, como el caso de la “Convención” en Perú donde unos indios pobres, contratados por un latifundista, contrataron a otros más pobres –los *allegados*– para que realizaran el trabajo encomendado. “El sistema se volvió más diferenciado cuando los *allegados* siguieron los mismos pasos y contrataron a otros indios para que fueran sus arrendatarios; estos subarrendatarios se

llamaban *sub-allegados*".⁷ En México se habla de una élite indígena enquistada en diversas comunidades, especie de cacicazgo que controla rituales, la administración económica y la política y acumula bienestar y cierta riqueza. En las comunidades triquis, en el estado de Oaxaca, funciona un sistema de cargos que distribuye riqueza e impone jerarquías: los "nobles" o de linaje superior detentan elevados cargos, y a la "gente del común" se le otorgan cargos menores, reflejo de relaciones no "del todo democráticas"⁸. En los Altos de Chiapas, al interior de comunidades indias, varios cargos de elección popular están en manos de maestros bilingües, auténticos instrumentos del Estado con un nuevo tipo de cacicazgo ideológico, intermediarios que transmiten órdenes del gobierno local o nacional a los miembros de la comunidad.⁹ Ante la centralización del poder en algunas comunidades, luchas internas y/o enfrentamientos religiosos, siempre con trasfondo político, no es gratuita la afirmación: "Desde la conquista, los indios han sido controlados y dominados por indios, siempre bajo la protección de los conquistadores o de las clases dominantes..."¹⁰

- 7 Pablo González Casanova "Las etnias coloniales y el Estado multiétnico" en *Democracia y Estado multiétnico en América Latina*. México, La Jornada y Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades/ UNAM, 1996. P. 27.
- 8 César Huerta Ríos. "Análisis genético-funcional del sistema de cargos en una etnia en transformación" en *Boletín de Antropología Americana*. (México DF) Dic. de 1994. pp. 70-71
- 9 Mario Humberto Ruz. "Los mayas de hoy" *Del Katún al siglo*. México, Conaculta, 1992. P. 253.
- 10 Pablo González Casanova, *Op. cit.* P. 26.

Otra razón que impide la unificación de los indios como categoría política y social, en sí y para sí, es que son la matriz principal del campesinado latinoamericano. Una gran parte se convierten en ‘mestizos’, en campesinos o trabajadores agrícolas bajo una bandera o nacionalidad más amplia, se identifican con una cultura nacional y estatal. Al uniformarse y “reconocerse” como peruanos y mexicanos –ya no serán quechuas o choles– bajo leyes, estatutos, preceptos de la nación–Estado los indios retornan a su condición de eternos perdedores. Paradójicamente, esta igualdad ante la ley descubre o subsume a unos indios sin los atributos para alcanzar la ciudadanía *integral*: no hablan español, su vestimenta, costumbres y hábitos son *extrañas* a las occidentales. El reconocimiento como *nacionales* es muy tardío en algunas regiones. Todavía en 1935, a decir de Arguedas, “era difícil tener desde el interior de los Andes una imagen del Perú: los campesinos (...) no se reconocían en los símbolos nacionales; ignoraban el significado de la bandera o del himno”¹¹

Esa uniformidad, vinculada a prejuicios ancestrales, se expresa cuando no sólo el colonialismo interno los identifica como campesinos sino cuando doctrinas y teorías de corte eurocéntrico en su proyecto campesinista negaron riqueza y diversidad de múltiples etnias. Tratamiento similar el que *igual*a a todos los indios de América Latina, *peruanos* o *mexicanos*, sin distinguir un quechua de un tzeltal.¹² En sociedades donde no todos los

11 José María Arguedas. *Los ríos profundos* Edición de Ricardo González Vigil. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. P.44.

12 En varias obras literarias de corte indigenista autores como Gregorio López y Fuentes en su ambición por caracterizar a una comunidad india con los atributos y defectos de todos los indios mexicanos, las cincuenta y seis etnias, uniforman lo que es rico y diverso. Véase su novela *El indio*.

campesinos son indios ni todos los indios campesinos ¿quiénes son unos y quiénes los otros? La definición conceptual de indio reviste una maraña de intereses, verdades a medias y prejuicios ancestrales. Son indios quienes viven en comunidades, visten atuendos tradicionales y hablan lenguas distintas al español, etcétera. El indio que cuenta en el censo es aquél que no habla castellano, vive en el campo, pertenece a una comunidad. Y de ahí las estadísticas maquilladas política e ideológicamente sobre la cantidad de indios que habitan en Nuestra América. González Casanova, respecto a la definición de indio, señala dos significados: “uno relacionado con el sistema global en que los indios viven y trabajan, y otro relacionado con las diversas culturas, lenguas y organización política de las comunidades indias (...) Los indios son la categoría social remanente y renovada de las relaciones de producción y dominación coloniales”¹³. A decir de este autor, los indios siguen conservando los papeles que la época clásica colonial les otorgó y desempeñan nuevos papeles en el “neoliberalismo periférico” con estratificaciones y negociaciones de corte colonial. De los más de cuarenta millones de indios que habitan en nuestro continente la CELAM define sus rasgos comunes: 1) Ser descendientes de los aborígenes amerindios; 2) Mantener una relación vital con la tierra; 3) Tener un fuerte sentido comunitario y religioso; 4) Conservar en mayor o menor grado su propia lengua, y 5) Conservar ciertas peculiaridades en sus formas de vida familiar, de vestir, de alimentación, de salud y de transmisión de la educación.¹⁴

13 González Casanova, *Op. cit.* P. 29.

14 Documento del Departamento del CELAM, 16 de agosto de 1985. Apud. Marcelo de Barros y José Luis Caravias. *Teología de la tierra*. Madrid, Ediciones Paulinas, 1988. Pp. 72.

El lenguaje popular en *Balún-Canán*: expresión de una cultura. *Balún-Canán* es una novela de corte autobiográfico en la que Rosario Castellanos narra las vicisitudes de una familia de terratenientes en el estado sureño de Chiapas. Son los años de gobierno de Lázaro Cárdenas, 1934-1940, quien promueve una Reforma Agraria de corte capitalista que *destraba* caducas relaciones de producción junto con el impulso de una educación masiva y la defensa del petróleo mexicano frente a transnacionales. Reforma agraria que disminuye algunos privilegios a latifundistas, quienes perciben como amenaza las últimas expresiones de la llamada guerra cristera: momentánea cancelación del culto católico frente a la ampliación del culto católico. Rumores de toda especie circulan entre los hacendados: rebeldías, alzamientos de indios, *propiciadas* por leyes que el cardenismo ha promulgado creando división entre los propios indios: “unos quieren seguir, como hasta ahora, a la sombra de la casa grande. Otros ya no quieren tener patrón”,¹⁵ señala una indígena.

Es la historia de una familia terrateniente que vive en la ciudad de Comitán (padre, madre y dos pequeños, Mario de cinco años, el varón, y una niña de siete, narradora principal del relato). Esta pequeña mantiene lazos muy estrechos con su nana india quien la introduce al mundo indígena, delicado trance pues ésta padece el rechazo de su propia gente: “¿Es malo querernos?” pregunta la niña. “Es malo querer a los que mandan, a los que poseen. Así dice la ley” (p.24). La familia se traslada a su finca en el poblado de Chactajal. Ahí el patrón aparenta cumplir con una de las recientes leyes cardenistas y

15 Rosario Castellanos. *Balún-Canán* en Obras T. 1. México, FCE, 1996. P. 36. Todas las citas en el texto pertenecen a esta edición.

lleva a los indios tzeltales un “maestro” que supuestamente enseñará “castilla” a los pequeños. El maestro no habla tzeltal y los niños indios no entienden el español. Ante este engaño, los indios deciden no colaborar en el trapiche y tareas de la finca. A punta de pistola y fuele los obligan a trabajar cuando un incendio destruye gran parte de los cañaverales, potreros y siembra de maíz. Ante el desastre, el miedo y resentimiento de indios y patrones, éstos últimos vuelven a la ciudad. La parte final de la novela narra cómo el padre, en la ciudad capital, Tuxtla Gutiérrez, se enreda en laberintos burocráticos pues la Reforma ha devuelto algunas tierras a los indios y los patrones exigen deslinde de unas y devolución de otras. Pasan los meses y el deterioro familiar se precipita cuando el varón y principal heredero, Mario, muere de una rara enfermedad vinculada a hechizos indios. La madre enloquece y la pequeña, con un sentimiento de culpa atroz, carga con la muerte del hermano.

A diferencia del indigenismo tradicional (explotación por hacendados malos a indios buenos pero tontos, revelación de un mundo exótico, habla torpe y balbuciente de los indios, tópicos folklóricos, descuido de la forma ante un contenido “denunciador de injusticias”, etcétera), Rosario Castellanos logra salvar la “simplicidad” en que caen algunos narradores indigenistas: “Los indios no me parecen misteriosos ni poéticos. Lo que ocurre es que viven en una miseria atroz. Es necesario describir cómo esa miseria ha atrofiado sus mejores cualidades” (P. 231). Bajo esos preceptos supera en gran medida lo narrado por sus colegas y no cae en la tentación de hacer hablar a indios en un *castilla*, o *castía*, entrecortado, una lengua tzeltal salpicada por el castellano o una palabra o frase tzeltal con una traducción instantánea al español, avisos al lector, decía Brecht. Elude también todo el aparato paratextual, los glosarios o la nota infrapaginal, ley del menor esfuerzo que rindió buenos divi-

dendos a otros colegas. Desconocedora del tzeltal, por lo menos en una época,¹⁶ no se atreve a tzeltalizar o indianizar el español. Al *salvar* esos escollos lingüísticos, o no siendo su objetivo primordial la reelaboración del lenguaje, relega un espacio clave para la interiorización de la cultura india, un ámbito de la lengua “que puede considerarse como el registro más auténtico y fiel de la tradición de cada lugar”¹⁷ A diferencia de un José María Arguedas que, en la misma época y en similares circunstancias, reelabora el castellano tradicional al mezclar la sintaxis quechua con el español “en una pelea verdaderamente infernal con la lengua”¹⁸

En el primer párrafo de *Balún-Canán* la nana indígena invoca a un interlocutor ausente: “—... Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria” (p.19) Y bajo esa invocación, la palabra robada o arrebatada, Rosario Castellanos emprende un relato que pondrá a prueba su proyecto hílico, dimensión hílca de su obra, que García Méndez define como

16 En 1955, Rosario Castellanos colabora con el Instituto Nacional Indigenista, INI, en San Cristobal de Las Casas, Chiapas. Viaja a las diversas zonas indígenas de los Altos de Chiapas con un teatro guiñol ambulante. Crea un personaje Petul “Sus aventuras de indio en trance de aprender los modos de vida de los otros mexicanos servían de diversión y de aleccionamiento a sus compañeros de raza (...) Nuestro equipo constaba de siete personas; tres indígenas cuya lengua materna era el tzotzil, todos bilingües, y yo, que no hablaba más que español”. Rosario Castellanos. “Incidente en Yalentay” *El uso de la palabra*. México, Excélsior, 1974. P.181.

17 Cit. por Jesús Morales Bermúdez. ON O T'IAN. *Antigua palabra. Narrativa indígena Chol*. México-UAM-A, 1984.P.38.

18 Cit por Rosario Castellanos “José María Arguedas y la problemática indigenista” en *El mar y sus pescaditos. La literatura y el tiempo*. México, Editores Unidos Mexicanos, 1982. P. 186.

“el conjunto de su masa verbal en tanto que constituido por fragmentos de discursos que tienen una existencia concreta fuera del mundo novelesco, que ese fuera sea o no la sociedad de referencia de la novela”¹⁹ Así, el ambiente verbal de la novela estará signado por dificultades y aciertos de una novelista que, de inicio, está consciente del brutal despojo de que han sido víctimas sus personajes. Quizá esta certidumbre la inhibe y, paradójicamente, propicie de manera involuntaria el monopolio de la palabra. Por ejemplo, uno de los patrones mata de forma gratuita a un venado. Los indios se acercan y abren el párpado del ciervo; se alejan alarmados y murmuran entre sí en su lengua: “—¿Qué dicen? —pregunta Ernesto con un principio de malestar (...) Mi padre apaga los restos del fuego, pisoteándolo con sus botas fuertes. —Nada. Supersticiones. Desata los caballos y vámonos. Su voz está espesa de cólera. Ernesto no entiende (...)” (p.62-63). Aquí se presenta una dificultad de Castellanos o su incapacidad técnica de trasponer en la escritura “la sucesión de los términos del diálogo tal como este tiene lugar en la realidad”²⁰. Ello desencadena la intervención de la autora que intenta resolver el *enigma* a través de una explicación e incurre en el mecanismo descrito anteriormente o de *tetización*. Otro problema se presenta dentro del mecanismo llamado *retorización*: el momento en que la autora deja sus huellas en la elección de las formas enunciativas. Es el frustrado intento de otorgar veracidad a una situación en donde escuchamos una voz popular: “(...) una muchacha que lleva un cesto sobre la ca-

19 Javier García Méndez. “Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana” Casa de las Américas (La Habana, Cuba) Enero-febrero de 1987. No. 160 P.15. El aparato teórico, categorías y conceptos utilizados, los tomo directamente de este autor.

20 *Ibid*, p.16

beza y grita, temerosa de que salgan los perros, temerosa de que salgan los dueños: —¿Mercan tanales?” (p. 21). El temor mayor de la india es el relativo dominio de un lenguaje que le es extraño o que le ha sido impuesto pero que recurre a él ante la imperiosa necesidad de un comercio que la induce, a la vez, a *transgredir* el habla de sus patrones. Pero en esa *transgresión* concurre un pacto lingüístico no escrito y que requiere de una lengua común, no la india, sino la dominante, más cercana al consumidor potencial y más necesaria a los comerciantes: “recorren todos los climas, todos los lugares de Chiapas llevando su figura pintoresca, su acento cantarín, su habla rebuscada, su utilidad de hormigas acarreadoras” (p.92).

La desconfianza de éste y otros personajes ante la palabra señalan la dificultad de la novelista al otorgar el habla, una palabra que les ha cedido a cuenta gotas o a través de monosílabos pero también manifiesta la consciencia de hallarse entre seres que les “arrebataron lo que habían atesorado: la palabra”. Rosario Castellanos, al igual que otros de sus colegas, presta una especial atención a este novedoso vínculo con el lenguaje. “Atención que se manifiesta en la voluntad no de señalar la superficie pintoresca de un sociolecto sino de aprehender el lenguaje desde dentro y, transponiéndolo al texto mismo de la novela, de hacer sentir en ella las palpitations de su ritmo singular”²¹. Castellanos avanza en su cometido hílico al manejar, mediante documentos indios, la intertextualidad oral; escuchamos la voz emergente de personajes populares que habían permanecido mudos; se manifiesta la presencia de voces indígenas en medio de descripciones; los indios disputan la voz a un representante de la clase en el poder; surgen fisuras o

21 *Ibid*, p. 23.

resquicios lingüísticos que destraban el férreo monopolio detentado por la ideología liberal.

La trama discursiva de la novela fluye intermitentemente pues de la respuesta de unos indios que oran "con una sola voz anónima" (p.65) y "rostros oscuros e iguales y el rumor de un dialecto incomprensible" (p. 21) el texto trasciende el anonimato, la colectividad informe, el dialecto se transforma en lengua, y es la hora de presentar a un indio con nombre y dos apellidos quebrantando convencionalismos mestizos; al dirigirse a sus patrones en español cuando le han hablado en tzeltal violenta otro precepto o ley no escrita pero entendida por *todos* los indios y hace pensar a la patrona monolingüe: "¿Qué desacato era éste? Un infeliz indio atreviéndose, primero, a entrar sin permiso hasta donde ellos están. Y luego a hablar en español. Y a decir palabras como camarada (...)" Y el peor desacato, el infeliz indio se presenta: "Me escogieron a mí, Felipe Carranza Pech, para que yo fuera la voz".(p.84) Es la voz de un indio que ha aprendido a leer y hablar castilla para penetrar en el pensamiento y habla de los patrones. Felipe Carranza Pech estudió en la ciudad pero ha regresado a su terruño y ahora exige a los blancos un maestro para que los niños indios hablen la lengua de los blancos; exige a sus camaradas indios que se comprometan y no sean cobardes ante el blanco: "Se apiñaron en la sombra como queriendo protegerse, como queriendo huir. Porque las palabras de Felipe los acorralaban igual que los ladridos del perro pastor acorralan al novillo desmanadado" (p.88) La propia mujer lo desconoce; no es el mismo Felipe que se fue apenas hace unos años. El verdadero Felipe era callado y respetuoso con los patrones. "La mujer se deslizó sin hacer ruido hasta la puerta. No podía seguir escuchando"(p.87). ¿Quién le había dado autoridad a Felipe? Otros al igual que él habían aprendido el español, pero Felipe era de los pocos

que había regresado leyendo y hablando este idioma. Conoció al general Cárdenas y había leído un papel que hablaba de igualdad entre blancos e indios. Y Felipe volvió...

“Pero esta vez que volvió de Tapachula ya no era el mismo. Traía la boca llena de palabras irrespetuosas, de opiniones audaces...”(p. 91)

Estas rebeldías de “indios alzados” que pretenden apropiarse del mundo verbal de sus patrones se presenta en una etapa crucial y contradictoria en la historia mexicana: después del proceso revolucionario, 1910-1917, la ideología liberal ya no habló de “*desindianizar*, sino de *integrar* o de incorporar a las comunidades indígenas al proyecto de desarrollo económico mexicano”²². La propuesta lingüística de intelectuales como José Vasconcelos y Antonio Caso, a través de la escuela rural, fue la proscripción de las lenguas nativas en aras de la enseñanza de la lengua nacional oral y escrita. Esa política de Estado en la educación encontraba férrea resistencia entre sectores que difícilmente entenderían los tiempos nuevos de un capitalismo que requería mano de obra que fuese bilingüe en su expresión: “—Oílo vos, este indio igualado. Está hablando castilla. ¿Quién le daría permiso? Porque hay reglas” (p.41). Estas reglas de blancos y mestizos hacia “indios igualados” se resquebrajan en forma acelerada cuando un nuevo indigenismo integrador del indio a la sociedad mestiza se hace presente en la llamada educación bilingüe que implica una *castellanización más huma-*

22 Dora Pellicer. “Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica” en *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México, CONACULTA, 1993. P.44.

nizada²³. Rosario Castellanos participó en proyectos del INI, programas agrícolas, alfabetización de niños y adultos, construcción de caminos, consideraba fundamental esta labor para que los indios no carecieran “de lo más elemental: un idioma común”²⁴ y se integraran como ciudadanos a la nación mexicana.

Este pensamiento responde a las limitaciones de un ambiente ideológico prejuiciado, junto con la propia condición de clase de la autora, donde la búsqueda de la igualdad obnubilaba la diversidad; la aspiración a un idioma común, el español no el tzeltal, estaba en consonancia con las ideas dominantes de la época, con el proyecto del Estado-nación; el referirse a los indios era hablar de la *problemática* indígena. Esto no le impidió avizorar un hecho clave para la comprensión de los fenómenos sociales: la cuestión de la identidad. Logra vincular la búsqueda de la identidad femenina a la identidad étnica en un país multilingüe y pluricultural: ambos son sujetos subalternos, comparten la subordinación frente al sujeto hegemónico que es masculino y blanco; son seres considerados genéricos. Así se habla en general del indio y de la mujer, considerados *iguales* en el imaginario social; la categoría indio, con carácter genérico e indiferenciado, abarca y designa esa gran variedad de pueblos diferentes. Es una categoría del orden colonial que identifica globalmente al colonizado. Igualmente, las mujeres carecen de individualidad y, por lo tanto, todas son idénticas; en la ideología dominante, los indios son sujetos pasivos y sin dinámica propia. La mujer, como sujeto sin autonomía, en su

23 *Ibid.*, p. 46.

24 Rosario Castellanos. “Teoría y práctica del indigenismo” en *El uso de la palabra*, Ob. Cit. p. 132.

‘ser para otros’, es asimismo incapaz de tomar decisiones por sí misma y su pasividad es vista como un atributo *natural*.

La traducción de una cultura en *Los ríos profundos*

Un padre y su joven hijo, Ernesto de catorce años, viajan por la zona del Cuzco en Perú. El padre, abogado de oficio, va en busca de un pariente, “el Viejo”, donde supuestamente hará el negocio de su vida y ya no tendrán necesidad de viajar por la serranías peruanas. El encuentro con “el Viejo”, un avaro irremediable, resulta un nuevo fracaso junto con una ciudad que oprime, “En ningún sitio debía sufrir más la criatura humana”, por lo que deciden enfilarse a la alta población de Abancay, cercada en lo hondo por el río Pachachaca. En Abancay, Ernesto entra a un colegio católico y el padre, en la angustia por no hallar trabajo, acepta un nuevo ofrecimiento que, ahora sí, los sacará de pobres. La despedida implica nuevas soledades para el joven Ernesto.

En el Colegio abanqueño, un espacio de intrigas, pasiones, sufrimientos, “guerras”, fraternidad, Ernesto conoce y se relaciona con otros jóvenes de condiciones similares a la suya: Palacios, “el añuco”, Lleras, Romero, Valle, el “peluca”, la “opa” Marcelina, una joven demente, Antero, apodado “Markaska”. También se vincula con los padrecitos, el Director del colegio y los maestros. En la población abanqueña, en las chicherías, disfruta en compañía de los músicos populares y participa de una rebelión de mujeres comandada por Doña Felipa. Goza y sufre en el enfrentamiento de las chicheras con los sacerdotes, la policía, el ejército. La inicial y sólida amistad con Antero se desvanece cuando descubre el río profundo que lo separa de

quien acabará pensando y asumiéndose como patrón o terrateniente. El arribo de la peste, con cientos de colonos, quiebra el frágil equilibrio del Colegio y de Abancay y es el momento de partir. Ernesto ha madurado en su relación con la naturaleza y los padrecitos, con las chicheras y los apestados. Ha escuchado el rumor del Pachachaca y del zumbayllu, el canto y la música de los arpistas, el resignado dolor de los indios, el indignado clamor de las chicheras.

A diferencia de otros autores contemporáneos que desarrollaron el tema indígena en sus obras literarias –incluida Rosario Castellanos–, Arguedas no sufre ni se complica la existencia al ceder la palabra a sus personajes populares –indios, cholos, mestizos. Él más que ningún otro autor–personaje padeció, en menor medida pero con plena consciencia, el hurto de la palabra a sus “hermanitos”, los indios comuneros, los colonos. Arguedas desconfía de la palabra que carece de autenticidad, de aquella palabra que disfraza “el mundo tanto casi como las personas contra quienes intentaba escribir y a quienes pretendía rectificar...”²⁵ En inflexible autocrítica descubre en una de las primeras versiones de *Agua* que ha tropezado con la misma piedra con que han caído otros: el uso del castellano tradicional. Una lengua que por sí misma ya se muestra incapaz de aprehender la originalidad de un universo que ha sido fotografiado, analizado, pero sin calar a profundidad y que hasta el hallazgo del peruano permanecía en un callejón sin salida. El mundo verbal indígena ubicado en glosarios o, la mayor de las veces silenciado, Arguedas lo aprehende y lo transpone al “texto mismo” de *Los ríos profundos*. La fluidez del estilo oral,

25 Rosario Castellanos. “José Ma. Arguedas y la problemática indigenista” *Op. Cit.* p. 187.

el paso del quechua al español o, al revés, el dominio de un español quechuizado, el uso de la nota a pie de página o la explicación de vocablos dentro del texto, garrafales deficiencias del indigenismo literario tradicional, no empobrecen la riqueza verbal ni limitan la voz india o chola sino que “instalan el discurso popular en el seno mismo del texto”²⁶ La técnica tradicional, propia de los cultores del indigenismo, en complicidad con el castellano tradicional representaba el universo indígena y su mundo verbal mediante un léxico disfrazado o injertado. Arguedas doblemente consciente, “¡Eres un indiecito, aunque pareces blanco!”²⁷ como bien lo percibe su contrincante Rondinel, y también Lleras, “indio traicionero”(p.89), enfrenta y sale airoso en un conflicto ligado a su identidad: “Su proyecto de significar el universo indígena, del cual él mismo ha surgido, y la necesidad de hacerlo a través de la lengua dominante, extranjera a ese universo”²⁸. El proyecto hílico de Arguedas se materializa pues escuchamos en el texto la voz de los diversos ámbitos lingüísticos, quechua-castellano, y viceversa, en que se mueven sus personajes, estamos en dos mundos, en dos culturas.

El momento cumbre de la liberación de la palabra popular se manifiesta en el motín que escenifican las chicheras destacando Felipa, la dirigente principal. Antes de este capítulo, hemos oído diversos huaynos, cantos guerreros, cantos tristes, cantos a la naturaleza, canto *jarahui* que dedican las mujeres a

26 Javier García Méndez. *Ob cit.* p. 23

27 José María Arguedas. *Los ríos profundos*. Octava edición. Bs. As. Argentina, Editorial Losada, 1977. p. 83. Todas las citas en el texto pertenecen a esta edición.

28 Javier García M. *Ob. Cit.* p. 24.

Ernesto en su despedida de la comunidad india que lo albergó, canto antiguo sobre tarántulas que escucha en sueños ¿sonorización de una pesadilla? La trama discursiva de Arguedas se desplaza en ambiente verbal donde el castellano tiene una función de preámbulo, o un discurso formal “neutro” mientras que las emociones se expresan en quechua: el padre de Palacitos le hablaba en castellano “pero cuando se irritaba, perdía la serenidad e insultaba en quechua a su hijo” (p.58) El chahuanquino que le ofrece un trabajo al padre le habla a Ernesto en español, cuando empezara a hablar en quechua hasta sus actitudes serían distintas, “se quitaría la bufanda, o se la envolvería al cuello como era debido” (p. 40). Este hacendado se desahoga en quechua y pretende consolar al padre de Ernesto “le hablaba en quechua, ofreciéndole todas las recompensas y los mundos que en el idioma de los indios pueden prometerse (...) pronunciando las palabras en voz cada vez más alta y tierna” (p.41). En este universo verbal “la palabra se convierte en arma de defensa y ataque, por lo que la utilización del verbo difiere de personaje a personaje, dependiendo del grupo social al que pertenece, a sus intereses y al contexto social y cultural”²⁹. Ese conflicto verbal se redimensiona cuando las chicheras trastocan el ‘apacible’ mundo de Abancay:

— ¡Patibambapak! ¡Patibambapak! –gritaban las mujeres
y arreaban las mulas. Les abrieron campo.
Desde algunos balcones, en las calles del centro,
insultaron a las cholos.

29 Carlos Huaman. “La palabra del Supay o el verbo como instrumento” capítulo de su tesis de maestría en la UNAM. p. 90.

— ¡Ladronas! ¡Descomulgadas!

No sólo las señoras, sino los pocos caballeros que vivían en esas casas insultaban desde los balcones.

— ¡Prostitutas, cholas asquerosas!

Entonces una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval

El grupo la coreó con la voz más alta (p.279)

Dos rostros en la encrucijada de dos mundos

Las dos novelas son autobiográficas: el punto de vista de un niño de catorce años, Ernesto, en *Los Ríos profundos* y los sucesos narrados por el punto de vista de una niña de siete en *Balún-Canán*. Rosario Castellanos y José María Arguedas recrean la acción de su novela en el mundo indígena. La niña convive intensamente con una nana india que le trasmite la concepción del mundo tzeltal; Ernesto ha convivido con quechuas y participa de su concepción del universo. La relación de éste con los indios es más intensa pues habla el quechua y el español. La niña es una sagaz observadora y logra penetrar a un complejo mundo indígena muy ajeno a su condición de mestiza. Esa situación marca el destino de las dos novelas. El tratamiento lingüístico de *Los ríos profundos* resulta de mayor complejidad: Arguedas recrea un español quechuizado o con rasgos quechuas, introduce canciones en quechua con traducción simultánea sin que por ello pierda frescura el relato o se convierta en un testimonio antropológico. Ernesto al traducir nombres quechuas al español “llegamos a la cima de las cordilleras que cercan el Apurímac. ‘Dios que habla’ significa el nombre de este río” (p.26) o seguir el hilo de una conversación:

“los soldados hablaban en quechua, contaban historias soeces y graciosas...” (p.159) nos introduce al espíritu de un mundo, a la complejidad de una cultura.

Dos sucesos hermanan el destino de las novelas: Ante la despedida de la niña y de Ernesto en los viajes que emprenderán, los guardianes, amigos o protectores cobran relevancia. La nana india de la pequeña la lleva frente a un altar y la encomienda al Señor en un rito donde vincula la religión católica con los preceptos tradicionales indígenas: “Vengo a entregarte a mi criatura. Señor, tú eres testigo de que no puedo velar sobre ella ahora que va a dividirnos la distancia. Pero tú que estás aquí lo mismo que allá, protégela. Abre sus caminos para que no tropiece, para que no caiga. Que la piedra no se vuelva en su contra y la golpee. Que no salte la alimaña para morderla. Que el relámpago no enrojezca el techo que la ampare...”(p.58) En *Los ríos profundos* las mujeres indias cantan a Ernesto un *jarahui*, “la forma más excelsa de la poesía y de la música”³⁰, pleno de contenido animista:

“¡No te olvides, mi pequeño,
no te olvides!
Cerro blanco, hazlo volver;
agua de la montaña, manantial de la pampa
que nunca muera de sed.

29 Sigue explicando Arguedas en “Canciones quechuas”: ... son cantos de imprecación. No los entonan los hombres, sólo las mujeres, y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de las personas muy amadas o muy importantes (...) La vibración de la nota final taladra el corazón y trasmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido por ese grito final”. *Apud*, Angel Rama. *Op. Cit.* p. 249.

Halcón, cárgalo en tus alas
y hazlo volver.
Inmensa nieve, padre de la nieve,
no lo hieras en el camino.
Mal viento,
no lo toques.
Lluvia de tormenta, no lo alcances /.../”(p.46)

Estas despedidas marcan dos concepciones frente a la vida: el canto *jarahui* que las indias dedican a Ernesto es en quechua, con su respectiva traducción al castellano, y cuando padre e hijo, éste con el corazón acongojado, trotan en la campiña india. El rezo de la nana es en español pero el contenido del mensaje, sus matices, el simbolismo inherente y el ser parte de una tradición indígena oral, pareciesen más cercanos al ánimo india, a la invocación en tzeltal, que a la religiosidad católica; nana y niña están en una oscura y cerrada capilla. El otro suceso se refiere a la percepción de la imagen de Cristo y su vínculo con lo indígena de estos personajes-narradores. La pequeña de *Balún-Canán* inmersa en escenas de la guerra cristera ve cuando su madre devela la imagen de un “Cristo largamente martirizado. Pende de la cruz, con las coyunturas rotas. Los huesos casi atraviesan su piel amarillenta y la sangre fluye con abundancia de sus manos, de su costado...”(p.42) Esta revelación horroriza a la pequeña y enloquece al grado de ser abofeteada y exigirle una explicación: “Es igual (dijo señalando al crucifijo), es igual al indio que llevaron macheteado a nuestra casa” (p.43). En *Los ríos profundos* Ernesto, en su visita al Cuzco, queda impresionado ante la conducta de un pongo al que caracteriza por su actitud servil “como un gusano que pidiera ser aplastado” (p. 17). Ahora están su padre, “el Viejo” y él arrodillados frente del venerado y temido Señor de Los

Temblores: “El rostro del Crucificado era casi negro, desencajado, como el del pongo. Durante las procesiones, con sus brazos extendidos, las heridas profundas, y sus cabellos caídos a un lado, como una mancha negra (...) avanzaría ahondando las aflicciones de los sufrientes, mostrándose como el que más padece...”(p.23). Las dos imágenes causan horror y provocan sufrimiento. La imagen del martirio cristiano se agota en la comparación del indio macheteado. La caracterización del pongo, anterior a la imagen del Cristo, permite una lectura diferente de la clásica imagen: un Cristo-indio humillado que provoca compasión, pero es, simultáneamente, un ser degradado que no mitiga el sufrimiento popular sino que lo ahonda.

La visión de Arguedas rebasa el indigenismo tradicional en donde se exalta o se recrea la imagen idealizada del indio; representa al indio a base de contrastes: recrea a indios comuneros fuertes, dignos y rebeldes mientras que los indios sirvientes están sometidos a blancos o mistis y parecen “desvirilizados como niños”³¹. Los comuneros son libres y tienen una comunicación plena; entre los sirvientes de los blancos hay tristeza y poca o nula comunicación. La visión de Castellanos es lineal y con una perspectiva materna al señalar que el “mundo infantil es muy semejante al mundo de los indígenas, en el cual se sitúa el mundo de la novela (... *Balún-Canán*). Las mentalidades de la niña y de los indígenas poseen en común varios rasgos que las aproximan (...) la niña y los indios se ceden la palabra y las diferencias de tono no son mayúsculas” (p.14). Respecto del lenguaje que hablarán sus personajes Arguedas se pregunta ¿cómo hacer hablar a los indios! ¿En qué idioma localizar la

31 José María Arguedas. *Los ríos profundos*. Edición de Ricardo González Vigil. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995. p. 20

expresión literaria que le permita aprehender el universo indio! La elección del castellano tradicional significa la ley del menor esfuerzo y lo salva de caer en los regionalismos de un idioma "sin prestigio", el quechua. Elige la vía dolorosa, los riesgos supremos, en la búsqueda de un estilo que le permita aprehender una cultura, un espíritu, una lengua. ¡El castellano tradicional no! "Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo como inventado, sin médula y sin sangre; un típico mundo 'literario', en que la palabra ha consumido a la obra"³². La propuesta de Rosario Castellanos es de índole diferente. En 1963 recuerda su trabajo en el INI con tzotziles bilingües y que ella "no hablaba más que español"³³. Basa su proyecto en el manejo poético de "imágenes: en momentos las frases se ajustan a cierta musicalidad. La acción avanza muy lentamente..."³⁴. Al inicio de la novela plantea una posibilidad, un proyecto que se torna trunco, en el manejo del lenguaje. La voz de un negociante de feria reprime a un indio por hablar en la lengua de Dios, como decían en Chiapas:

— Oílo vos, este indio igualado. Esta hablando castilla.

¡Quién le daría permiso!

Porque hay reglas. El español es privilegio nuestro. Y lo usamos hablando de usted a los superiores; de tú a los iguales; de vos a los indios" (p.41)

32 José María Arguedas. "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú" en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1976. /Serie Valoración Múltiple/ p. 401.

33 Rosario Castellanos. "Incidente en Yalentay, *Op. Cit.* p. 181. En esa "torre de Babel" lingüística, en el estado de Chiapas, es relativamente sencillo el intercambio verbal entre un tzotzil y un tzeltal.

34 Rosario Castellanos. *Obras*. T1 *Op. Cit.* p. 13.

Esta lección de lingüística rudimentaria, de un mestizo a un indio, no la siguió Rosario Castellanos en su texto. Implicaba un esfuerzo mayúsculo el uso de un lenguaje *común* entre las sociedades india y mestiza, el *castía*, que pondría a prueba la dimensión hílca de la autora. Una dimensión en donde el vos, el tú o el usted cobraran esas vibraciones y resonancias a que aludía Arguedas. Ése era el supremo reto: utilizar los arcaísmos y modismos de las viejas formas del español *inherentes* a una *lengua en acción* que es corriente en San Cristóbal de las Casas, Chiapas: el castía. “Este tipo de habla es la que se conoce con el nombre de ‘castía’ para diferenciarla de las formas depuradas del lenguaje español”³⁵ Estas son algunas de sus características: “Uso del pronombre vos en lugar del tú, en la segunda persona del singular... Uso frecuente del adjetivo neutro ‘lo’, anteponiéndolo al verbo (...) Recurrencia a los adverbios de posesión mi, tu, su (...) Para el caso indígena, uso excesivo e indiscriminado de los verbos en tiempo presente; ejemplo: lo tengo visto (–lo ví), entonces ahí que se muere (–murió)”³⁶. Estos arcaísmos, excesivamente utilizados en el comercio –fanega, cuartía, almud, libra– están más cercanos al castellano de Centro América y Argentina que al México del norte y del centro y traducen, de alguna forma, “la estructura mental de indígenas y mestizos de la región y muestra que los factores económicos y sociales no obran del mismo modo en todos lugares”³⁷.

Tanto Rosario Castellanos como José María Arguedas pertenecen a un mundo de una compleja diversidad cultural. Estos autores tienen un cruce en su vida con el mundo indio, y sólo

35 Jesús Morales Bermúdez. *Op. Cit.*. p. 37.

36 *Ibid.*, p. 38.

37 *Loc. Cit.*

siendo mexicana, Castellanos, y peruano, Arguedas, les posibilita la recuperación de ese universo. El mérito, plantearse como un problema la dimensión étnica ¿quién soy? y de ahí proyectar ese mundo. El arte posibilita la traducción en metáforas de la búsqueda de un lenguaje. Ése es un gran acierto en una etapa en que a los indios todavía no se les considera sujetos sociales y menos la capacidad de hablar por sí mismos. Al proyectar el mundo indio, autor y autora, abren la posibilidad de una visión diferente a la europea; de alguna manera demuestran que lo considerado “universal” es solamente una particularidad. La particularidad de esta obras, en contacto con los quechuas, tzeltales, enriquece la construcción de otra universalidad. Al mostrar otra forma de concebir el mundo ponen en crisis la racionalidad eurocéntrica en los propios países latinoamericanos y la racionalidad europea. Esa supuesta racionalidad universal resulta una particularidad mas. En las novelas de Castellanos y Arguedas está inmerso el proyecto de una nueva universalidad, un movimiento que plantea la cuestión de los oprimidos y los explotados en una nueva dimensión cultural donde la música y la magia, el mito y la danza son la cotidianidad de estos pueblos.

— José Ángel Escarpeta Sánchez*

La cocina ha sido y es, todavía, un espacio asignado a la mujer. “Tu lugar está en la cocina”, repiten como en un eco eterno, los maridos a sus esposas. Así, ésta puede convertirse en prisión para muchas o en espacios de dominio sutil para otras.

La literatura ha recogido historias que se desarrollan en dicho lugar o que al menos los títulos tienen relación con ellas; como ejemplos se pueden citar los cuentos “La cena” de Alfonso Reyes, “Circe” de Julio Cortázar o “La cocinera” de Julio Torri. Pero no solamente los hombres han tomado la temática de la cocina para escribir sus ficciones, también las mujeres lo han hecho —después de todo es el espacio que la cultrua machista les ha designado. Y contra lo que se pudiera pensar, sus textos no son de alabanza o de resignación hacia el lugar donde las arrinconaron. La producción literaria de las mujeres con respecto al tema de la cocina es tan variada como la de los hombres; en general, la temática culinaria es sólo un pretexto para la creación de obras literarias que van más allá de una simple receta de cocina. Y es necesario subrayar, recordando

* Universidad Veracruzana.

la problemática tan manoseada de si existe una escritura masculina y una femenina, que la calidad de sus textos nada tiene que ver con su sexo. El quehacer literario de ellas —en su mayoría— es tan valioso como el de cualquier escritor reconocido.

Con respecto a lo anterior, Rosaro Ferré ha escrito:

Creo que las escritoras de hoy tenemos, ante todo, que escribir bien, y que esto se logra únicamente dominando las técnicas de la escritura [...] Sospecho que no existe una escritura diferente a la de los hombres. Insistir en que sí existe implicaría paralelamente la existencia de una naturaleza femenina, distinta a la masculina, cuando lo más lógico me parece insistir en la existencia de una *experiencia* radicalmente diferente.¹

Pero esta experiencia diferente no debe basarse únicamente en lo biológico, en la oposición binaria lo masculino vs. lo femenino, debe ir más allá, profundizar en los textos escritos por mujeres, leerlos, como dice Iris M. Zavala, “como una lectura anatómica que consiste en ver cómo se inscribe, representa o proyecta esta diferencia, así como las formas de desplazar el significado”²

En otras palabras, analizar, por ejemplo, cómo es tratada una imagen, un espacio determinado o un personaje en un texto escrito por un hombre y otro escrito por una mujer, por su-

1 Rosario Ferré. “La cocina de la escritura” en *Sitio a Eros. Quince ensayos literarios*. México. Joaquín Mortiz. 1986. p. 31.

2 Iris M. Zavala. “Las teorías y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona. Editorial Anthropos. 1993. p. 41.

puesto, sin caer en el terreno de las simples comparaciones. Estudiar la experiencia no porque se crea en dos naturalezas distintas, masculina y femenina, lo que implicaría que existieran capacidades intelectuales diferentes en el hombre y en la mujer; estudiar ésta, la experiencia, en cuanto al contexto en el que se ha desenvuelto, en el que ha sido marginada –la política o la ciencia han sido terrenos que hasta hace un tiempo le estaban vedados–; de ahí que la literatura escrita por mujeres tenga que ver mucho con el cuerpo, por ser lo más cercano a ella, pero no como objeto erótico –tan común en la literatura de los hombres– sino como el continente que permite experiencias incomparables como el gestar y dar al mundo una vida nueva. Experiencias no sólo biológicas, sino psicológicas, afectivas, que de alguna manera permean en su forma de ver y aprehender el mundo. Rosario Ferré afirma:

Es por eso que la literatura de las mujeres se ha ocupado en el pasado, mucho más que la de los hombres, de experiencias interiores, que tienen que ver con lo histórico, con lo social y con lo político. Es por eso también que su literatura es más subversiva que la de los hombres, porque a menudo se atreve a bucear en zonas prohibidas, vecinas a lo irracional, a la locura, al amor y a la muerte; zonas que en nuestra sociedad racional y utilitaria, resulta a veces peligroso reconocer que existen. Estos temas interesan a la mujer, sin embargo, no porque ésta posea una naturaleza diferente, sino porque son el cosecho paciente y minucioso de su experiencia.³

3 Rosario Ferré, *op. cit.*, p. 32-33.

Siguiendo un poco las ideas expresadas anteriormente, pretendo estudiar, en este trabajo, cuatro textos de cuatro escritoras mexicanas que de diferente manera retoman la temática de la cocina. Los textos seleccionados, ordenados de acuerdo a su primera edición, son "Alta cocina" (1959) de Amparo Dávila⁴, "Lección de cocina"(1971) de Rosario Castellanos⁵, "Sopita de fideo"(1989) de Cristina Pacheco⁶ y "Guiso feminista"(1993) de Angeles Mastretta⁷.

Mucho se ha dicho sobre la voz silenciada de la mujer escritora, de que se ha menospreciado su trabajo literario simplemente por su sexo. Críticas y teóricas de la literatura como Hélen Cixous pretenden que se haga otra historia literaria, ya que la existencia refleja la visión dominante de quien tiene el poder: el hombre. Es por eso que resulta interesante acercarse a los textos antes mencionados y estudiar el tipo de narrador que eligieron sus autoras.

Tres de los cuatro textos están narrados en primera persona: "Alta cocina", "Lección de cocina" y "Guiso feminista"; "Sopita de fideo" está en tercera persona.

El cuento de Amparo Dávila, "Alta cocina", presenta a un narrador-personaje que reconstruye, a través del recuerdo, un acontecimiento que le causó horror y del cual no puede des-

4 Amparo Dávila. "Alta cocina" en *Muerte en el bosque*. México, FCE-Cultura-SEP. 1985. Lecturas Mexicanas, No 74.

5 Rosario Castellanos. "Lección de cocina" en *Album de familia*. México, Joaquín Mortiz. 1972.

6 Pacheco, Cristina. "Sopita de fideo" en *Sopita de fideo*. México, Aguilar, León y Cal Editores. 1989.

7 Ángeles Mastretta. "Guiso feminista" en *Puerto libre*. México, Cal y arena. 1993. Todas las citas referentes a los textos anteriores corresponden a dichas ediciones.

prenderse. Éste parece obsesionado con el recuerdo del guiso que se preparaba en su casa a base de unos seres extraños. Lo interesante es que juega con la ambigüedad, ya que nunca dice qué clase de seres son, sólo los nombra como “ello”; les da características de animales por la forma en que los describe: “Nacían en tiempo de lluvia, en las huertas. Escondidos entre las hojas, adheridos a los tallos, o entre la hierba húmeda. De allí los arrancaban para venderlos, y los vendían bien caros”. (p. 6). Pero también les concede características de seres humanos: “gritos desgarradores”, “ojos brillantes, húmedos de llanto, que imploraban misericordia”. (p. 62)

En cuanto al sexo del narrador, éste se percibe por dos marcas verbales en el texto: “Yo pasaba todo ese tiempo encerrado en mi cuarto [...] Un día sospecharon de mí y nunca más fui enviado”. (p. 62). (El subrayado es mío). Cabe resaltar que del volumen *Muerte en el bosque* compuesto de trece cuentos, sólo dos tienen narrador femenino, los demás son masculinos o neutros. Amparo Dávila publica en los años cincuenta, época en que es difícil todavía que la mujer se dedique de lleno a la profesión de escritora; quizá por eso buscara deliberadamente la voz masculina, pues como señala Nattie Golubov, a veces la mujer ha tenido que reproducir y someterse al discurso falocéntrico para no quedar excluida totalmente de la élite.⁸

Pero independientemente de esto, el narrador-personaje consigue sus propósitos: despertar en el lector la vacilación, dejarlo en el terreno de lo fantástico.

8 Nattie Golubov. “La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia” en *Debate femenino*. México. Marzo de 1994. Año 5, Vol. 9.

Los cuentos de Castellanos y Mastretta también están narrados en primera persona, sólo que en estos textos el narrador-personaje es femenino. En ambos casos se asumen como mujeres y como tales describen problemáticas que las atañen. Mientras que en “Lección de cocina” la narradora se muestra reflexiva y crítica en cuanto a la posición que la cultura masculina le ha designado, en “Guiso feminista” la narradora presenta un conato de rebeldía que es sofocado por una quemadura que le produce el café hirviendo.

Yo rumiaré, en silencio, mi rencor. Se me atribuyen las responsabilidades y las tareas de una criada para todo. He de mantener la casa impecable, la ropa lista, el ritmo de la alimentación infalible. Pero no se me paga ningún sueldo, no se me concede un día libre a la semana, no puedo cambiar de amor.

(“Lección de cocina”, p. 15)

Mientras los oía conversar sentados en la sala como los niños que aún son, tuve a bien preguntarme con disgusto por qué siempre tenía que ser yo la que preparaba el café, por qué no teníamos turnos, por qué a ellos nunca se les ocurría que preparar el café no era una labor tan atractiva como para que siempre tuvieran la amabilidad de permitir que yo lo hiciera.

Estaba yo sintiéndome la mismísima revista *Fem* cuando la respuesta me llegó con el chorro de café que debía ir a una taza, debidamente colocada sobre mi brazo.

(“Guiso feminista”, p. 90).

En las dos narradoras hay una concientización del papel en el que están ubicadas en la sociedad, pero se diferencian en que, la de “Lección de cocina”, profundiza en el problema, ju-

gando, ironizando y oponiendo las dos culturas; en tanto la de “Guiso feminista” acepta su papel y lo evade a través de la imaginación, se crea a un doble, una especie de hada que la convertirá en la mejor ama de casa.

El texto de Cristina Pachecho, “Sopita de fideo” tiene a un narrador neutro, describe los sucesos sin intervenir, es sólo un espectador que no se involucra en la situación, incluso utiliza las marcas temporales del reloj para señalar los diferentes espacios.

Hace más de una hora que Luz trajina en el ángulo donde están el fregadero y la estufa. Cuando no lava los platos se acerca a las hornillas para ver el punto de la comida. (p. 113).

Ya que los cuatro textos fueron escritos por mujeres, resulta interesante analizar también cómo se las presenta, cuál es su papel dentro de las historias.

En “Alta cocina” los personajes femeninos son incidentales; uno corresponde a la madre, orgullosa del platillo que se cocina en su casa: “‘No se pueden comer mejor preparados en ningún otro sitio’ solía decir mi madre”. (p. 61).

El otro es el de la cocinera. Si bien los dos corresponden a esquemas ya establecidos (la madre orgullosa de su desempeño en la cocina y la sirvienta encargada de preparar los alimentos), al mismo tiempo rompen con éstos pues el narrador presenta a estas dos mujeres como si carecieran de sentimientos, crueles y ajenas al dolor, características no comunes en el estereotipo femenino. La madre presumía el platillo preparado a base de esos seres extraños que tanto sufrían cuando los cocinaban, pero ella se mostraba ajena a tal dolor.

Pero no había misericordia en aquella casa [...] Cuando el agua se iba calentando empezaban a chillar, a chillar, a chillar ...

como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres históricas...
(pp. 62-63)

La cocinera es descrita de forma despectiva: "gorda, despiadada, implacable ante el dolor" (p. 62) y también como si fuera una asesina:

Aquellos gritos desgarradores no la conmovían, seguía atizando el fogón, soplando las brasas como si nada pasara. [...] Ella [la cocinera] volvía con la cubeta llena, yo la miraba con el desprecio con que se puede mirar al más cruel verdugo, ella fruncía la chata nariz y soplabla desdeñosa.
(pp- 61-62)

Como señalé antes, las mujeres de "Alta cocina" no pertenecen al modelo estereotipado de la mujer mexicana, carecen de abnegación y piedad —según el narrador. Por otro lado, hay la ausencia de la figura paterna, ahí sólo existe "mi familia", "mi casa", mas nunca el padre, esto resulta interesante porque el narrador insiste en la integración que se daba en su familia, pero sin ser la figura del padre el eje: el lugar lo ocupa el platillo.

En "Sopita de fideo" las figuras principales son la madre y la hija pero siempre girando en torno a la imagen paterna. En este caso Luz sí sigue el estereotipo: ama de casa, llena de hijos, preocupada porque esté preparada la comida a tiempo. Para ella es primero su marido, sus hijos están después. "—Qué sopa ni qué nada. Primero le mandamos a su padre, usted espérese, al ratito comemos". (p. 114).

Josefina, la hija, sigue el mismo estereotipo de la madre: callada, temerosa, angustiada cuando sabe que su padre no

comerá. En este texto también se subraya la escisión de dos culturas: la masculina y la femenina. Josefina es la muchacha que debe ayudar a la madre con los hermanos menores, la que ocupa el lugar de ésta cuando Luz no puede llevarle la comida al marido, la que teme –al igual que su mamá– la ira del hombre, la que huye de la lascivia masculina:

A la altura de “Las Cotorras”, el estanquillo donde beben los golfos del barrio, la niña tiene que seguir por el arroyo; así evita el roce de las manos que se alargan; en cambio, no puede ser ajena a ciertas frases que la hacen sonrojarse.
(pp. 113-114)

Es también la mujercita que ha de soportar en silencio las frases en doble sentido: “Se ve que está sabrosa”. Josefina representa la continuación de la madre, es el eslabón que alarga infinitamente la cadena de esclavitud de la mujer.

En oposición a ese mundo femenino, lleno de sumisión y pasividad, está el masculino en donde al hombre se le teme, en donde la mujer debe servirle a él antes que a nadie, en donde él es el activo, el que lanza piropos, el que puede agredir porque es el dueño de todo y de todas.

En este cuento la figura paterna representa el poder que posee la cultura falocéntrica, a su alrededor deben girar las mujeres, no importa si es la esposa o la hija, todas están para servirle, así lo establece el mundo machista.

“Lección de cocina” y “Guiso feminista”, como ya había apuntado antes, presentan narradora femeninas que además son protagonistas, ambas están casadas, son escritoras y se encuentran dentro de la cocina. Sin embargo también tienen diferencias; la narradora–protagonista de “Lección de cocina” (a la que llamaré M porque carece de nombre) utiliza un len-

guaje irónico y mordaz a diferencia de la narradora de “Guiso feminista” (a la que llamaré x pues tampoco tiene nombre) que se queda en un acto de rebeldía pero sin ir más allá. Mientras que x se desdobra para no enfrentar la problemática de la mujer atada a los quehaceres domésticos, inventándose una especie de hada llamada Marichú (esta evasión me recuerda a la protagonista de *La señora de los sueños*), M sí profundiza en la situación de la mujer, critica el papel que el hombre le ha asignado. Por ejemplo, se refiere al acto sexual, en el cual la mujer asume el papel tradicional de la “abnegada mujercita abnegada”: la pasividad.

Opuestamente, él, el macho, “Podía darse el lujo de ‘portarse como quien es’ y tenderse boca abajo” encima de ella, aplastándola, oprimiéndola, sin importarle que tuviera la piel adolorida por las quemaduras del sol en la playa. M también habla de la virginidad, punto crucial para la cultura machista. Si la mujer no llega virgen al matrimonio es menospreciada y rechazada, sin embargo, si lo es, el hombre lo aceptará como parte de la obligación de ella, como un tributo que él merecía. M no comulga con esta costumbre, por eso le dice al esposo: “si llegué hasta tí intacta no fue por virtud ni por orgullo ni por fealdad sino por apego a un estilo”. (p. 13).

En M hay un enfrentamiento a lo que la cultura falocéntrica ha establecido como leyes, las critica y rechaza, sin importarle que se encuentra dentro de ese espacio institucionalizado y sacralizado por ellos.

En camio x “cada vez que un mal pensamiento me ataca en la cocina o sus alrededores, lo empujo hasta mi estudio donde cualquier tesis o demanda feminista es no sólo aceptada sino bien acogida”. (p. 60)

En “Lección de cocina” el marido está ausente físicamente, sin embargo, se le recrimina y acusa; en “Guiso femi-

nista” se le respeta y X tiene que valerse de Marichú (que representa el espíritu bueno de toda ama de casa) para poder degradarlo y convertirlo en Pepón (el marido de Marichú) y más tarde en Peponcito, pero todo dentro de su imaginación.

Finalmente hablaré sobre el espacio de la cocina en los cuatro textos.

El cuento de Amparo Dávila convierte la cocina en un espacio fantástico y terrorífico. “Recuerdo la sombría cocina” dice el narrador-protagonista. No es el lugar de los olores sabrosos, familiares, tampoco donde se chismorrea, no, es un espacio oscuro y diabólico; de lo cotidiano se traslada al terreno de lo inverosímil.

“Sopita de fideo” opone dos espacios: la cocina y la calle. El primero representa el lugar ideal de la mujer, en donde se desenvuelve sin ninguna complicación; es el espacio cerrado, libre de peligros; afuera acecha un mundo hostil, en donde la mujer, ingenua y desvalida no puede defenderse.

La calle pertenece al mundo de los hombres, en donde no hay sentimentalismos, ni abnegación; a nadie le importa el sufrimiento ajeno, es un mundo frío y egoísta. A ese mundo es expulsada Josefina con el portaviandas lleno de sopa de fideo; pero al fin débil e indefensa mujer, sucumbre frente a una fuerza incontrolable, creada por el hombre: el metro.

La sopita de fideo simboliza el trabajo realizado con tanto esfuerzo y sacrificio por la mujer, el cual es arrojado al piso y pisoteado sin ninguna consideración. A nadie le interesa ni valora el quehacer doméstico, es lo que la mujer está obligada a realizar, por lo tanto, no tiene que agradecersele.

Pacheco muestra una visión propia del espacio de la cocina, lugar que se identifica con lo femenino, frente al exterior, la calle, que es masculino.

Rosario Castellanos desarrolla su historia dentro de la cocina; en un largo monólogo, M cuestiona su papel de mujer ante la sociedad.

“La cocina resplandece de blancura. Es una lástima tener que mancillarla con el uso. Habría que sentarse a contemplarla, a describirla, a cerrar los ojos, a evocarla”. (p. 7). Así ve M la cocina, con una mirada nueva, diferente. Mientras que en otras mujeres la reflexión puede darse a partir de qué cocino, en M la entrada a este espacio le despierta interrogantes filosóficas, existenciales y sociales. La cocina le sirve a Castellanos como pretexto para criticar el mundo dominante del machismo. ¿Y por qué desde la cocina? Seguramente porque en él la mujer ha sido refundida desde tiempos inmemoriales. Desde esa cárcel en donde se le ha confinado, M reclama por todas las mujeres, por todas las injusticias sufridas; M da voz a esa voz silenciada; habla después de tantos siglos de no paladar la palabra. Es una muestra de que la mujer no sólo es buena para el metate, sino que también sabe razonar y defender sus ideales.

“Lección de cocina” es la protesta de una mujer contra ese mundo opresor que la relega a la cocina.

Rosario Castellanos parece decir con esta lección que la cocina no sólo sirve para preparar alimentos sino que es un espacio que invita a la reflexión, a la lucha; y que desde ahí la mujer puede cortar los hilos que han cosido su boca, y hablar más fuerte que el hervor de las ollas.

En contraposición a esta imagen, “Guiso feminista” ve la cocina de otra manera. X también se rebela contra las costumbres masculinas, pero sólo le dura lo que tarda un chispazo en apagarse. A diferencia de M, X no desacraliza la cocina, no intenta manchar su blancura con pensamientos pecaminosos; respeta el lugar que la cultura machista le ha asignado; sus

protestas las lleva a cabo fuera de ella. x delimita los dos espacios claramente. Uno, es el lugar donde la mujer ha de cocinar abnegadamente pues ese es su papel histórico. En el otro, el estudio (como espacio), sí puede criticar, rebelarse y escribir sus teorías feministas.

Resulta interesante analizar cómo la protagonista soluciona su conflicto emocional. Adquiere dos personalidades: el de la mujer combativa pero fuera de la cocina porque dentro de ella adoptará el nombre de Marichú, la imagen de una ama de casa ideal.

Tal parece que Mastretta parece interesada en mantener intocable el espacio de la cocina, respetarlo y guardarlo; acepta que la mujer puede criticar pero siempre fuera de ésta. Separa la ideología de la tradición: "Tanto han cocinado las mujeres que no siempre estoy segura de qué fue primero, si el instinto femenino o el culinario. Lo que sí sé es que la combinación de ambos puede ser fatal". (p. 90)

Encuentro en "Guiso feminista" un equilibrio: estudiar, prepararse, hacerse oír, pero sin dejar de ser mujer, sin matar el espíritu de Marichú, en eso consiste el guiso feminista.

Finalmente, deseo señalar que los textos estudiados aquí, de ninguna manera muestran una visión sexista, y que aun tratándose de la temática de la cocina, no se centran en el quehacer doméstico. Y si queremos hablar de experiencia femenina, ésta se halla presente en la forma en que cada una de las escritoras describe la cocina, son perspectivas muy diferentes, pero en todas hay el enfrentamiento de dos mundos, ya sea fantástico o cotidiano. Es una mirada inquisidora, profunda, que vuelve sobre sí misma, ya que en todos los textos se relata una experiencia personal. Pero además de esa experiencia particular, hay una evolución escritural; el cuento de Amparo Dávila se apega más a los cánones de la cultura dominante, sigue

ciertos moldes establecidos; por su parte, Rosario Castellanos enfrenta de manera abierta el tema del machismo, denuncia y critica utilizando la voz femenina; Cristina Pacheco aborda la problemática de la subordinación de la mujer como un hecho dado, sin alternativa de cambio, de ahí las marcas temporales, que se repiten inexorablemente; en cuanto a Ángeles Mastretta, su personaje no se rasga las vestiduras, incluso juega con la situación que vive como mujer, pero en ese desenfado, en ese aceptar un doble papel, está la evolución que alguna feministas ahora plantean: luchar por la igualdad pero sin que se pierda la diferencia, esto es, tener los mismos derechos que los hombres pero sin dejar de ser mujeres.

Y concluyo con una frase de Rosario Ferré, muy acorde con el tema aquí desarrollado:

el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tienen absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con que se combinan los ingredientes.⁹

9 Rosario Ferré, *op. cit.*, p. 33.

BIBLIOGRAFÍA

- Castellanos, Rosario. "Lección de cocina" en *Álbum de familia*. México, Joaquín Mortiz. 1972.
- Dávila, Amparo. "Alta cocina" en *Muerte en el bosque*. México, FCE-Cultura-SEP. 1985. Lecturas Mexicanas, No 74.
- Ferré, Rosario. "La cocina de la escritura" en *Sitio a Eros. Quince ensayos literarios*. México, Joaquín Mortiz. 1986.
- Mastretta, Ángeles. "Guiso feminista" en *Puerto libre*. México, Cal y arena. 1993.
- Pachecho, Cristina. "Sopita de fideo" en *Sopita de fideo*. México, Aguilar, León y Cal Editores. 1989.
- Zavala, Iris M. "Las teorías y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona, Editorial Anthropos. 1993.

ABRIÓ EL BAÚL CUANDO LA NECESIDAD FUE APREMIENTE.

LA NARRATIVA DE ELENA GARRO EN LA DÉCADA DE LOS 90

Delia V. Galván*

Murió el 22 de agosto de 1998, cuatro meses después de Octavio Paz, quien fuera su esposo desde 1937 hasta los años 60. Les sobrevive su hija, la poeta Helena Paz Garro. Elena Garro Navarro completó cuatro décadas como escritora de ficción, habiéndose inaugurado en el oficio con la publicación de una colección de obras de teatro, *Un hogar sólido* en 1958. De ahí en adelante se destacó en la escritura de diferentes géneros como son el periodismo, el guión cinematográfico, cuentos, crónicas, novelas y teatro. La poesía que escribió a mediados del siglo nunca la envió a las editoriales para publicación pero el elemento poético está presente en su narrativa y su teatro. Existe un amplio consenso entre la crítica de que se trata de la escritora mexicana más importante del siglo veinte y una de las más destacadas de habla hispana. Entre los premios que recibió se encuentran el Xavier Villaurrutia por *Los recuerdos del porvenir* (1963), el Grijalbo por *Testimonios sobre Mariana* (1981), el Juan Ruiz de Alarcón de las Jornadas Alarconianas de 1994 en Taxco, el

* Cleveland State University. USA.

Sor Juana Inés de la Cruz por *Busca mi esquila* (1996) y el Nacional de Narrativa Colima por obra publicada en 1996. Muchos de sus textos han sido traducidos a varias lenguas, es modelo para muchos escritores, pero sobre todo escritoras de generaciones subsecuentes a la de ella. Su obra tiene cimientos tanto en la experiencia rica y diversa de la autora como en las corrientes contemporáneas de la literatura universal. Su visión de la vida es amplia e incluye preocupaciones como el papel y destino de las mujeres en la vida, los campesinos y otros marginados sociales, la historia y la política no oficiales de México, los juegos y cuentos infantiles con sus proyecciones más allá de la infancia, el multiculturalismo, entre otros. Estos intereses los aborda con una gran variedad de aproximaciones y estrategias literarias que van del realismo al postmodernismo e incluyen lo fantástico, el realismo mágico, la nueva narrativa, lo autobiográfico, lo histórico/documental, la semiótica, intertextualidad, metaficción, lo autorreferencial, lo policíaco, lo psicológico, por nombrar algunas. Como gran escritora, su obra es tan abarcadora y concedora de la naturaleza humana, que brinda la oportunidad de una amplia gama para el análisis literario.

Sin tener toda su obra publicada, la mayor parte de ésta, la fundamental, parece haber terminado de escribirla a principios de los años 80, manteniéndose siempre al tanto de las técnicas literarias avanzadas del momento. A lo largo de toda la obra se observan varias constantes en cuanto a tema, estilo y forma, como la desaparición paulatina de los personajes principales hasta esfumarse, sugiriendo su exilio o muerte como mejor forma de vida, la presencia de alguna mitología que puede ser nórdica, grecorromana o precolombina que le da dimensión y base arcaica a la obra, lo autobiográfico, el lenguaje poético, la precisión de estructuras narrativas sofisticadas como la del

tiempo en *Los recuerdos del porvenir*, la múltiple en *Testimonios sobre Mariana* o la geométrica de la narrativa policiaca como en "El accidente" por nombrar algunas. Una característica que más que ninguna otra le da unidad a su obra global es la preocupación por el papel de las mujeres en la sociedad, en su relación con otras mujeres dentro y fuera de la familia, pero sobre todo ante la institución de un patriarcado tan poderoso como tirano, como el que sus personajes confrontan.

Para propósitos prácticos, se podría mencionar un inventario de obras principales agrupadas en tres períodos cronológicos de publicación en forma de libro, aunque también tiene piezas en revistas literarias o especializadas y obras de teatro estrenadas que no han pasado por la imprenta. El contenido y la técnica literaria de sus obras no corresponde necesariamente al momento de su aparición ante el público. En su primera promoción destacan: *Un hogar sólido* (1958) obras de teatro, *Los recuerdos del porvenir* (1963), novela y *La semana de colores* (1964) colección de cuentos. Después de un hiato de quince años, en su segunda promoción se publican: *Felipe Ángeles* (1979) teatro, *Andamos huyendo Lola* (1980) cuentos, *Testimonios sobre Mariana* (1981) novela, *Reencuentro de personajes* (1982) novela y *La casa junto al río* (1983), novela. Ocho años después, en una tercera promoción hay obras de ficción y no ficción, es cuando aparecen: *Y Matarazo no llamó* (1991) novela, *Memorias de España 1937* (1992), *Inés* (1995) novela, *Un traje rojo para un duelo* (1996) novela, *Un corazón en un bote de basura* (1996) novela, *Busca mi esquila y Primer amor* (1996) cuentos, *El accidente y otros cuentos* (1997), *La vida empieza a las tres* (1997) cuentos y *Revolucionarios mexicanos* (1997), antología de textos que habían aparecido en periódicos.

Aunque en apariencia ésta última parece su etapa más prolífica, en realidad, mucho en ella consiste de manuscritos iniciados o preparados en diferentes épocas, sobre todo a mediados de siglo. Estos textos, publicados en la presente década, tienen calidad variable que va desde libros que han sido premiados hasta otros cuyo contenido es repetitivo en cuanto a técnica y a contenido, según algunos críticos que han leído toda su obra. En algunos casos la impresión del lector es que las últimas revisiones del manuscrito parecen haber sido pasadas por alto por la escritora y por sus editores. Esto se entiende si se consideran algunas de las circunstancias en que se desenvuelve la escritora en la presente década: 1) durante dos hiatos de producción los editores no se decidían a publicar sus textos quizá por el fuerte contenido de denuncia social que afectaría a gente en el poder; en esos momentos su aparición habría sido más oportuna que en la última década del siglo en que se acumularon. Tal vez entonces, otorgándoles el tiempo necesario para su revisión, algunos de ellos habrían sido de más alta calidad y extensión, pero la perspectiva que el tiempo ha puesto en ellos les devuelve su valor; 2) Garro había estado en exilio voluntario en Nueva York, Madrid y París por veinticinco años, alejada de las editoriales hasta volver a México en 1993; 3) la escritora había sido internada varias veces en hospitales debido a una multiplicidad de dolencias producto de su pobreza, abandono y falta de atención preventiva adecuada para la salud básica a su edad avanzada; 4) los críticos concedores, hombres y mujeres, así como otros en los círculos de la cultura sabían que la escritora tenía mucha obra sin publicar y reconocieron el olvido y descuido de muchos años en cuanto al reconocimiento por la calidad de su escritura, ahora percibida como menos "peligrosa" que antes. Recibió entonces algunos premios y hubo una ola de homenajes en Puebla,

Taxco, Iguala, Cuernavaca, entre otros lugares, renovando el interés en su escritura y su persona en varias regiones del país y también a nivel internacional; 5) su relación con Octavio Paz, quien también estaba enfermo, se había hecho menos tensa; y sobre todo, 6) la necesidad de las regalías por obra publicada debida a la situación económica deteriorada por años, la empujó, animada por Helena Paz, a actuar de manera práctica para empezar a publicar tantos manuscritos olvidados en su archivo. Fue entonces que se decidió a abrir el baúl en que se encuentran sus borradores, a revisar y a escoger los que estuvieran más cercanos a su fase de publicación. El cuento "Invitación al campo", por ejemplo, parece ser oportuno si se le relaciona con lo que ha estado pasando en Chiapas. Lo que es indiscutible es que lo que ha aparecido recientemente contribuye con atisbos que hacen entender mejor una obra global tan rica y diversa pero tantas veces velada, con o sin intención, por un cuerpo de técnicas sugestivas, como la elipsis, la fantasía y la ambigüedad aunque el mensaje en sí se captara y fuera impactante por el poder sugestivo de su palabra.

A continuación se intenta establecer algunas conexiones entre la obra publicada recientemente y la anterior en cuanto a temática, técnica, tiempo, espacio, preocupación y algunas otras consideraciones. Al realizar este ejercicio el peligro es resbalar por la calidad fugaz o evasiva con que enfrenta la autora a sus lectores, como es el caso de los nombres de los personajes que se repiten y que a veces corresponden al mismo ente de ficción o a uno similar y a veces a otro que puede ser su opuesto; en ocasiones son humanos y a veces no, o son versiones del mismo nombre en otro idioma. El lector encuentra Lauras, Lolas, Evas, Ineses, Irenes, Paulas, Andreses, Ignacios y muchísimos más.

Para facilitar la observación del diálogo entre sus libros, las obras se dividen aquí en grupos homogéneos. Las que tienen características detectivescas, de *thriller* o suspenso, de misterio o espionaje son la novela *Y Matarazo no llamó*, y los cuentos “El accidente” y “Busca mi esquila,” que por su estrategia narrativa están emparentados con la novela *La casa junto al río* y el cuento “Andamos huyendo Lola.” “El accidente” sería el más representativo del grupo por su estructura más claramente policíaca y de intriga internacional, donde una investigadora aficionada, llamada Victoria, intenta aclarar la muerte de su instructor y amigo extranjero, perseguido por unos y protegido por otros durante los años de la guerra fría. La persecución y la huida que produce esta situación son una constante de la autora, que con esta modalidad deja inaugurada abiertamente en “Andamos huyendo Lola.” *Matarazo* es una novela con rasgos histórico/políticos, ubicada en los años 50, escrita en 1960, sobre la problemática sindical de la época, enfocada en el asunto ferrocarrilero. Aunque tiene una estructura detectivesca con rasgos de misterio e intriga que técnicamente invita a la acción, ésta sucede más en la cabeza del protagonista que en la realidad ya que la mayor parte del texto sucede mientras Eugenio Yáñez está encerrado en su casa, aislado en su cárcel interna, debatiéndose en la angustia y en espera de una llamada telefónica. La constante con otros de sus libros es la soledad, el encierro, la impotencia y el miedo; la variante principal es que no tiene personajes femeninos pero la figura de Eugenio es la de una víctima de las circunstancias, un chivo expiatorio como Felipe Ángeles o como son muchos de los caracteres femeninos en los textos. En “Busca mi esquila” la protagonista viste gabardina, convención ostensiblemente policíaca, pero presenta la modalidad del misterio y lo extraño donde lo sobrenatural funciona para representar las consecuencias de

un matrimonio de conveniencia y los horrores que esto acarrea a Irene, como estar condenada a la privación del amor. Hace recordar técnicas de *Los recuerdos del porvenir* en el juego del tiempo, pero en prolepsis y analepsis sutiles, que el lector no nota porque su atención está anclada en el misterio. Los personajes de las hermanas ancianas y bondadosas evocan a *Las hermanitas Vivanco*, guión cinematográfico que escribieron Garro y Juan de la Cabada.

A la cabeza de la categoría de victimización y sometimiento se encuentra la novela *Inés*, de estrecho parentesco con *Reencuentro de personajes* y con vislumbres de *Testimonios sobre Mariana*, cuya heroína sí logra evadirse para evitar el sometimiento y por lo tanto, se coloca al último en la gradación del ciclo de la subyugación. En la misma corriente se pueden colocar el cuento "Hoy es jueves" y la novela *Un traje rojo para un duelo*, que cubren situaciones cronológicamente anteriores y que son origen del planteamiento de narrativas subsecuentes. En *Inés*, que se desarrolla en París, se plantea no solamente el sometimiento sino la degradación paulatina, sádica y diabólica de un personaje apenas salido del convento y por lo tanto presa atractiva para las fuerzas del mal. Estas son ejercidas por un grupo malévolo de poderosos practicantes de juegos y orgías que incluyen las misas negras, la brujería y la ingestión voluntaria en unos y forzada en otros de alucinógenos por diversas vías, que llevan a la locura y, como verdugos, al asesinato de la víctima. Entre las constantes de este libro en la obra global está la especificidad de las acciones premeditadas para dejar solo y aislado al personaje y facilitar su manipulación, elemento literario de difícilísima articulación y que Elena Garro domina. Como constantes también aparecen una madre y su hija que son potencialmente aliadas de Inés y a quienes se les evita la acción de ayudar. Otra constante más es la noción del paraíso perdido

de la niñez y la adolescencia, en este caso en España, en la vida del convento de donde no debió haber salido Inés. Entre las técnicas literarias contemporáneas que contribuyen a la expresión se encuentran: la inversión, el doble, la otredad; también está presente el elemento misterio y una atmósfera gótica de encierro y persecución en los sótanos de una casona con pasadizos ocultos. Esta novela es la que está más alejada de sus primeros cuentos en cuanto a tono, atmósfera, y tremendismo del contenido; su desarrollo representa la pérdida más trágica del paraíso. En *Reencuentro...*, ubicada en Francia y Suiza, Verónica pasa por experiencias similares cuando está en manos de unos disolutos, expatriados latinoamericanos, pero en situaciones menos extremas. El lenguaje aquí es más elíptico y ambiguo por lo que el lector tiene que trabajar arduamente para darle sentido a la narrativa. Esta novela es un reto para los interesados en la hermeneútica. La lectura de las otras obras de este ciclo completan algunos de los espacios que *Reencuentro...* deja en blanco; son claves que revela la autora hacia el final de su obra. El cuento "Hoy es jueves" presenta las vicisitudes de una joven esposa y madre carente de afecto y usada como lubricante en las fricciones y política familiares en detrimento de su integridad y su credibilidad. Las trampas de la experiencia y maldad de otros la orillan al deseo de suicidio y de matar a su hijo; como estrategia de contraste, en este cuento aparece la capacidad de amar aunque sin posibilidad de realización. Un reto implícito para el feminismo en este texto es el estudio de la relación suegra/nuera según se plantea aquí. Si bien se ha reconocido que Garro promueve la buena relación productiva entre mujeres, sobre todo entre madres e hijas, deja a otros la complejidad de discernir la de la madre del esposo. En la novela *Un traje rojo para un duelo* Garro reitera el problema con características sobrenaturales en la forma de un ente fan-

tástico, de un insecto en su papel de duende maligno. El esposo y la suegra en colusión victimizan a la nuera y a la nieta quinceañera en perjuicio de madre e hija. La rebeldía de la madre, expresada en la pasividad, su último recurso, es imperdonable porque no reacciona a los estímulos de ellos. Aunque la esposa desea el divorcio éste es inaceptable para los coludidos por las convenciones sociales y porque la esposa es útil en determinadas condiciones que él escoge. La novela articula la destrucción planeada de la hija desde su adolescencia, en este caso ofreciéndole su primer vestido de fiesta, un traje rojo, en un momento para ellos oportuno, la muerte del abuelo materno; los coludidos lo hacen para confundirla y destruirla y para mantener controlada y sometida a la madre. Nadie iba a creer lo que pasaba en su vida. La suegra, por ejemplo, había estado presente en los momentos más íntimos de la pareja.

La novela *Un corazón en un bote de basura* podría colocarse dentro de la corriente de la supervivencia raquítica de la autonomía de la mujer casada que aun disminuida por su consorte reúne energía para escapar permanente o temporalmente de los constreñimientos que la asedian; sabe que el precio es alto y se responsabiliza por las consecuencias. El texto más conocido es tal vez *Testimonios sobre Mariana*, donde la protagonista no aparece a cierto nivel porque se evade y a otros niveles siempre está presente como en el recuerdo de otros personajes que la evocan. *Un corazón...* ofrece innumerables ocasiones de imaginar lo que pudo haber pasado con Mariana, que en la novela más reciente se llama Úrsula. El escenario de los hechos también es París, tal vez a fines de los años cincuenta o principios de los 60. El personaje central es una mujer percibida como mendiga por algunos y a veces vista elegantemente vestida, compartiendo con la élite internacional en la ciudad luz. En realidad pertenece a varios mundos; es pobre porque ha esca-

pado de su esposo y no tiene medios de subsistencia, vive de lo que otros le dan, pero tiene una ama de llaves que le es leal y la acompaña; entre sus amigos hay ricos, poderosos, músicos, intelectuales y otros que son desplazados sociales o de la política internacional de los años de la guerra fría en Europa, con quienes finalmente toma partido y desaparece. “No quiero volver, le había dicho a su primo que quiere devolverla al hogar, es curioso cómo el simple gesto de abandonar tu casa, te lanza a otro mundo del cual ya no puedes salir”(36). Esta novela también muestra la constante en su obra de que Garrò tiene ideas propias sobre sociedad y política, no se ciñe a doctrinas establecidas dentro de las que sería cómodo colocar a sus personajes para clasificarlos; ella no le da esta oportunidad al lector y en cambio lo hace desarrollarse como observador más agudo y de considerar perspectivas diversas. Sus personajes favoritos son los que por marginados no tienen voz, o ésta es tan baja que hay que poner mucha atención para escuchar. Una constante más en los personajes centrales y que es clara en esta novela es la imagen de la mujer deseada por los hombres cercanos a ella como Julia en *Los recuerdos...* pero donde el amor se produce sólo cuando es verdadero, como en *Un corazón...* o en “La vida empieza a las tres”, en este caso el amor va más allá de la vida. Otros cuatro textos cabrían en esta categoría siguiendo la temática de la huida del cónyuge opresivo con diferentes resultados, dos tienen escenario mexicano en Puerto Vallarta y en el Bajío, el primer cuento, durante una escapatoria convencional de amantes en el puerto del Pacífico con un final inesperado, “La feria o de noche vienes” es de estructura más elaborada con elementos de misterio, de lo sobrenatural y del doble; “La vida empieza a las tres”, es una historia de amor más allá de la muerte, como único recurso de redención de la vida tal como la conoce Valeria; es muy poética, con rasgos de

lo fantástico y sucede durante una travesía por el Atlántico en los inicios de la segunda guerra mundial. La narración "Primer amor", también relacionada con esa guerra, sucede en un lugar de veraneo de la costa francesa, es una historia lineal de amor, poética y llena de ternura y compasión por los enemigos de Francia hechos prisioneros de guerra pero vistos como seres humanos. El tema de la traición, según el juicio de algunos personajes del cuento respecto al comportamiento de la protagonista, evoca otro cuento "La culpa es de los tlaxcaltecas".

Los dos libros que no son de ficción, publicados durante la última década del siglo, la crónica *Memorias de España 1937* y los ensayos periodísticos en *Revolucionarios mexicanos*, también redondean y agregan información necesaria para valorar la obra global de Garro. *Memorias...* indica cómo la autora, desde muy joven, se acostumbró a alternar con personajes destacados de la intelectualidad internacional, práctica que le imprimió conocimientos y estímulo para realizar una obra literaria digna. El viaje a España era ostensiblemente político/literario en apoyo a los republicanos en la guerra civil española, pero también era prácticamente parte de la luna de miel de Octavio Paz y Elena Garro. La simpatía que despierta en varios miembros de la Brigada 115 de mexicanos que combatía en la conflagración hace nombrar a la joven esposa su madrina; su sensibilidad hacia el dolor ajeno, también demostrada con la presencia, en su obra, de indígenas, campesinos y sirvientes como en *La semana de colores*, se alimenta así de nuevas experiencias. En *Memorias...*, el punto de vista destaca entre sus procedimientos narrativos. Cincuenta años después de los hechos, la voz narradora, en primera persona, es la de una jovencita de diecisiete años, edad en que la ingenuidad es legítima y la experiencia causa asombro, curiosidad, sorpresa, por eso el efecto es de frescura y vivacidad, que contrasta con hechos

dolorosos y discusiones intelectuales hasta ahora narradas; la densidad de lo académico y los horrores de la guerra también se aligeran por medio de un humor sutil. No es necesario exigirle a una chica de esa edad que tenga conocimientos históricos desarrollados y de que comente lo que observa con criterio informado, pero la Garro sofisticada de fin de siglo sí está lista y logra un convincente efecto de recepción en el lector siguiendo esta estrategia narrativa.

Las semblanzas de personajes históricos en *Revolucionarios mexicanos*, como las de Ricardo Flores Magón y Francisco I. Madero subrayan valores, que asimilados según las circunstancias, aparecen en los libros de ficción de Garro; estos personajes son una especie de modelos a seguir para la autora; es como si ella tuviera muy en claro la misión histórica de salvaguardar y divulgar los valores que en ellos encuentra y en los cuales los lectores o espectadores pudieran encontrar alternativas en momentos históricos críticos. En el drama *Felipe Ángeles* exalta la integridad de quien fuera el militar de carrera, estratega de Pancho Villa y figura clave en la batalla de Zacatecas durante la Revolución. Con precisión técnica, Garro dramatiza el destino trágico de Angeles, quien en el drama personaliza la figura clásica del héroe de la tragedia antigua que se sacrifica por los suyos. La autora se identifica con sus héroes favoritos, la estructura de movimiento de Ricardo Flores Magón empieza a aparecer en uno de sus cuentos largos, "Andamos huyendo Lola", allí reaparece la noción del exilio y de andar escapando. Flores Magón huye primero para evitar la cárcel en que tantas veces estuvo y después para salvar su vida. Perseguido, él salió huyendo de México a Laredo, Texas, a San Luis Missouri, a Toronto, a Montreal, a El Paso, Texas y a Los Angeles, California, antes de volver a México. Después de "...Lola", en que la huida es a Nueva York, ésta se convierte en *leitmotif*;

... Mariana huye en París, verónica huye de México en *Reencuentro* ...y trata de seguir huyendo en Francia y Suiza sin lograrlo, a Consuelo la acosan sus parientes que quieren quedarse con su herencia y ella decide huir hacia la muerte en *La casa...*, Eugenio huye de los antisindicalistas en *Matarazo...*, Inés huye de los depravados en París y cae en la locura, Jimmy huye de sus enemigos de la guerra fría en "El accidente", Ursula huye de su esposo en *Un corazón...* La cárcel del realismo documental en Flores Magón es la cárcel existencial, frecuentemente de la vida doméstica, las presiones familiares y las convenciones sociales en varias de las demás obras después de "...Lola".

Las técnicas narrativas de su obra reciente son menos experimentales que las de su segundo período. Algunas son simplemente narraciones lineales y son más legibles para los lectores en general. Pero individualmente y en conjunto, la obra de la escritora ha atraído a un sinnúmero de críticos y comentaristas tanto de México como de otros países. Antonieta Eva Verwey, Anita Stoll, Joan Marx, Teresa Sampedro y Robert Anderson se han interesado en los mitos de Garro; a Mark Frisch, Lois Parkinson Zamora y Monique Lamaitre el tema de la muerte, a Susan Spagna lo fantástico, a Michele Muncy la crueldad, a Gabriela Mora, Marta Umazor, Patricia Rosas, Becky Boling y a Delia Galván los estudios de género, a Sandra Cypess lo histórico mítico, a Cristina Galli la violencia, a Eladio Cortés el teatro de los héroes, a Vicky Unruh el lenguaje, a Lady Rojas Trempe la memoria, a Catherine Larson, Laura Radchick, Adriana Méndez Rodenas y a Rhina Toruño el tiempo, a Daniel Balderston, Sandra Cypess y a Kathleen Taylor la historia, a Patricia Mosier lo policíaco, a Patricia Rubio la descripción, a Kay García la semiótica, a Patricia Montenegro y a Margarita Tavera Rivera las estructuras de poder, a Doris Meyer y Frank Dauster el escape y la evasión, a Richard Callan y a Rebeca

Biron lo psicológico, a Carmen Salazar la técnica narrativa, a Julie Ann Winkler la marginalidad y la alienación, a Harriet Nittoli el *boom* en su obra, a Miguel Angel Quemain el espacio, a Cynthia Duncan y a Shelley Chitwood el patriarcado, a Amy Kaminsky la resistencia, a Joan Eldrige los derechos civiles. Otros observadores de la escritura de Garro la analizan de manera global como Emmanuel Carballo, Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Gloria Prado, Delia Galván, Fabienne Bradu, Lady Rojas Trempe, Patricia Rosas, Minerva Margarita Villarreal, entre otros. Periodísticamente también se le ha cubierto de manera panorámica como en los trabajos de Alejandro González, Alberto Farfán, Miguel Angel Quemain, José María Espinasa y Evodio Escalante.

Con todas sus variantes, los textos de Garro son consistentes. En general se nota una apropiación existencial del significado, va contra la corriente, ve el revés de las cosas y enfrenta la otredad, hay rebeldía, tiene elementos mágicos y fantásticos como la transmutación y lo mítico, refugio de los caracteres; rescata del olvido a los silenciados, es compasiva con los marginados, sus personajes femeninos a veces huyen, desaparecen o desean suicidarse, pero también presentan diversos grados de actividad que van de la absoluta anulación de la víctima Inés a la inteligente solución de un misterio policíaco con la detective Victoria; muchas de ellas luchan contra la opresión del patriarcado.

Parece que la escritora dejó varias obras inéditas, como su poesía, cuentos sobre sus gatos, obras de teatro como "Parada San Angel", un manuscrito sobre la revolución rusa y otros textos que, según una declaración que hizo en *unomásuno*¹, le

1 Ver sección "Cultura" del 19 de febrero de 1998, p. 33.

fueron extraídos, como uno sobre el terrorismo mundial. Quizá aquí apareciera el episodio sobre la presencia de Elena y su hermana Devaki en una fiesta donde estuvo Lee Harvey Oswald durante su viaje a México, cercano a los acontecimientos de noviembre de 1963; y otro sobre su participación en el movimiento estudiantil de 1968. Recientemente Pilar Pellicer visitó a Garro en su casa de Cuernavaca para negociar sobre los derechos de filmar algunos textos, lo cual quedó aparentemente pendiente. La crítica literaria seguirá al pendiente de posibles publicaciones futuras.

BIBLIOGRAFÍA

- Garro, Elena. *Un hogar sólido*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1958.
- , *Los recuerdos del porvenir*. México: Joaquín Mortiz, 1963.
- , *La semana de colores*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1964.
- , *Felipe Angeles*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- , *Andamos huyendo Lola*. México: Joaquín Mortiz, 1980.
- , *Testimonios sobre Mariana*. México: Grijalbo, 1981.
- , *Reencuentro de personajes*. México: Grijalbo, 1982.
- , *La casa junto al río*. México: Grijalbo, 1983.
- , *Y Matarazo no llamó...* México: Grijalbo, 1989.
- , *Memorias de España 1937*. México: Siglo Veintiuno, 1992.
- , *Inés*. México: Grijalbo, 1995.
- , *Busca mi esquila & Primer amor*. Monterrey, México: Castillo, 1996.
- , *Un traje rojo para un duelo*. Monterrey, México: Castillo, 1996.
- , *Un corazón en un bote de basura*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- , *El accidente y otros cuentos inéditos*. México: Seix Barral, 1997.
- , *La vida empieza a las tres...* Monterrey, México: Castillo, 1997.
- , *Revolucionarios mexicanos*. México: Seix Barral, 1997.

Antonio Marquet*

Una y otra vez, se plantea como interrogante en esta serie de quince cuentos engastados en un relato marco de dos confidentes ¿por qué esas dos mujeres desprovistas de nombre que Angelina Muñiz-Huberman pone en escena en *Las confidentes*¹, muestran semejante engolosinamiento por las historias al grado de que se encierran, una vez más, para dicírselas, oírlas, paladearlas, evocarlas, enhebrarlas? Aunque la mayor de ellas, ha contado todo a la menor; por petición expresa de ésta, ahora opta la mayor, por historias más personales.

Las anónimas confidentes se libran a la tarea de rescatar jirones, de zurcir entramados perforados en diversos puntos, que fueron escuchados, repetidos regularmente desde la infancia². Con indicaciones sobre el escenario reducidas a su mí-

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

1 Angelina Muñiz-Huberman, *Las confidentes*, Tusquets Editores, México, 1997. 161 pp.

2 Como el caso de Orlandina que "... es nostálgica. Se repite a sí misma, en noches de insomnio, las historias que alcanzaron a contarle sus padres antes de morir." (p. 49). Por otro lado, habría que poner en paralelo el

nima expresión, esas historias revelan al lector el perfil de esas confidentes: la ambición de la narradora es que sean las mismas historias de sus temores, preferencias, obsesiones, gustos, preocupaciones, las que develen la identidad de quienes las dicen:

Tú no te has dado cuenta pero entre todas esas antiguas historias me puse yo. Me intercalé en los relatos y usurpé nombres. Atribuí a héroes y heroínas mis pensamientos y sentimientos. Lo que yo no había hecho se lo adjudiqué a ellos. Mi unicidad se multiplicó... (p. 12)

De esta forma, la narración viene a *narrar* a sus narradoras principalmente en sus márgenes, en las entrelineas, en el espacio de lo implícito.

La primera pregunta ¿por qué se ligan las confidentes de tal manera a las historias?, comporta implícitamente la interrogante ¿por qué escribir? La escritura aparece en *Las confidentes* en una construcción en abismo. Sería un eco más de esas historias que han resonado de tal forma que no sólo han permitido reconstruir una infancia, ratificar una fuerte amistad, sino conservar el nexo con el origen. De esta forma, la escritura de las historias viene a ser reliquia, no sólo en su sentido etimológico, de

carácter fragmentario de algunas historias, como la de Olalla que debe descansar en la férula del cine para poder integrarse como una historia, con la necesidad del relato marco que liga a todas las historias. Si en *Mil y una noches* una narradora relata con la amenaza de la espada sobre la cabeza, a un sultán que es dueño de su vida; en el caso de *Las confidentes*, hay un intercambio por medio del cual se abandona la rigidez de los puestos asumidos, distribución en la que el que escucha es dueño de la vida del que narra y quien narra en todo momento puede pasar a ser víctima. Amo y esclava desaparecen en esta distribución rotativa de los papeles. Para narrar es preciso saber escuchar.

resto de un pasado fragmentado y perdido. Sino reliquia por el tratamiento religioso (que religa) que la escritura les confiere. Las historias permiten al sujeto retornar al origen, es decir volver a la *madre-patria* y promueven al mismo tiempo la recuperación desde una perspectiva muy diferente de una dimensión materna, en su forma más física, es decir en la madre de las anécdotas de la infancia y adolescencia, madre abusiva, temida, origen de violencias, perversa, calculadora, dominante, autoritaria, personaje que produce malestar y conflictos cuyos efectos van desde sentir vergüenza de ella, a tomar la decisión de separarse de ella, pasando por la determinación de no parecerse a ella. La narradora la denuncia, la exhibe a través del relato confeccionado con el resentimiento que le asesta a una madre que permanece amordazada en el silencio. El movimiento de retorno, reconcilia con la otra madre, la que no interviene en los incidentes biográficos que se recuerdan, sino con la madre del origen, la madre de la que resulta imposible desligarse. Y de aquí la fuerte ambigüedad que colora a las confidentes y a *Las confidentes*, a las protagonistas y al libro mismo.

En primer lugar, es preciso contar/escribir en *Las confidentes* para recoger una tradición oral de historias a las que las narradoras se aferran. De tal forma, Melibea, Olalla y Evar, Orlandina y Louis Pierre, Cervantina, la Malmaridada, Agui, convertidos en protagonistas, se integran en la mitología personal: “Sus historias eran mis historias. Eso me había pasado a mí... yo era una niña sin historias y me apropiaba de las suyas...” (p. 120), dice la interlocutora de Agui, la niña que sobrevivió Auschwitz.

Las historias se convierten en una especie de ritual para escapar a una dinámica fóbica. Después de relatar su experiencia crucifóbica, (sus hermanos y sus padres murieron atropellados) pregunta una de las confidentes: “¿Ahora comprendes

por qué prefiero quedarme en la cama contando y oyendo historias?” (p. 33).

Reflexión especular invertida, como complemento a la simetría de las confidentes, se produce un doble extrañamiento: primero con el mundo raro que rodea a las diferentes protagonistas, un mundo que obliga a que se aislen del entorno; y en segundo lugar, hay un extrañamiento con el propio cuerpo: ¿qué hacer con el brazo, con la mano³ (mientras duerme)?, es la pregunta de la madre que articula la primera historia. Escribir, respuesta que parece evidente en el contexto de *Las confidentes*, fue lo que la madre justamente no hizo. No exenta de cierto carácter absurdo, la pregunta, quizá remita a la represión, a una dimensión de culpabilidad pues los brazos pueden ser considerados como un estorbo en la misma medida en que podrían ser los instrumentos de realización de “malos deseos”, utilizados para llevar a las manos a rozarse, para posarlas “distraídamente” en sitios impuros, de otra forma no se explica que sólo sea al momento de dormir, en la cama, en donde aparece esa interrogante. Si, por su parte, la confidente encuentra como solución el ponerlos en almohadas –como la cabeza–; es porque la escritora ha resuelto el “problema” de una manera diferente.

Contar historias es también explicitar, ejercicio que responde al deseo de una madre que cuenta demasiado para escandalizar a la niña o que utiliza la historia para sugerir: insidiosamente se calla para picar la curiosidad, y causar el mayor daño posible a una niña que no se atreve a pedir confirmaciones, paralizada por el pudor.

3 En la segunda historia, sobre la crucifobia, aparece una parálisis de la mano cuando la confidente quiere llamar a un taxi (p. 30).

Vivir en el ámbito de las historias es una forma de organizar un saber sobre la infancia muy fragmentado; recuerdos inco nexos, fragmentos que deben ser rescatados. Las historias hacen las paces con el pasado y elaboran un duelo por la patria perdida. Aunque cabría preguntarse de qué patria se trata (¿es Francia o España?) porque la protagonista nace en Hyères, Francia, de padres españoles, antes de refugiarse en México. Siendo el español su lengua, poco importaría el lugar en el que nació: es el acento lo que la une a una España que durante mucho tiempo permaneció prohibida; que fue incluso perdida, antes siquiera de conocerla. *Las confidentes* está constituido por historias porque tienen que ver con *la* historia, afirmó Angelina Muñiz-Huberman en la presentación de su libro. Son parte de una historia de vida, que tiene que ver con la suerte de la República.

Mil veces mencionado como destino, sitio de acogida, y de residencia, México, sin embargo, apenas aparece en la geografía de *Las confidentes*. Aparece más bien Hyères, Cuba, la travesía del Atlántico, Marruecos, Francia... Para reconquistarlo verbalmente, es el espacio perdido el que va a recuperarse en el relato.

¿Quién es la confidente? ¿Una hermana? ¿una amiga? ¿un alma gemela? ¿la otra mitad? Ambas, como en la afortunada portada, se parecen, se entremezclan: las incidencias, los acuerdos, las vuelven tan semejantes. Como si del acto de contar una historia, de escucharla proporcionara un aire de familia a las protagonistas. Su hermandad radica en la capacidad de intercambiar los sitios. Poder narrar, evocar, y escuchar. La intimidad, la comunidad entre narradora y narrataria que ofrece el decir y oír historias, las vuelve similares. Poco importa que compartan un lazo consanguíneo. Pertenecen a una misma familia por su relación con la historia.

No deja de llamar la atención los contrastes entre ellas. Mientras una afirma que le gustan las historias porque no se atreve a cruzar la calle, la otra parecería más armada para el camino. Quien vivió la aventura del exilio ultramarino, e hizo un largo viaje para llegar a una nueva tierra, tiene como contrapartida a quienes no pueden emprender el viaje más banal, la aventura menos gloriosa que consiste en atravesar una calle. Aunque con paralelismos, la disposición de las historias se establece por contraste: mientras una viaja en barco y en avión, la otra no puede cruzar la calle ni llamar a un taxi para hacerlo. La primera confidente desea desaprender, olvidar a sus padres, manifiesta su deseo de huir de ellos; la segunda ya no podría hacer nada sin ellos, ni siquiera cruzar la calle. Tiene que vivir encerrada. Ambas son muy diferentes en las soluciones vitales. Esto repite el contraste entre la infancia y el presente de las confidentes. Aunque coinciden en la incertidumbre: la indecisión para cruzar la calle de una, se vuelve paralela con el hecho de no saber si las historias son verdaderas o falsas, de la otra. En realidad poco importa que sean verdaderas o falsas en cuanto a su relación con hechos efectivamente ocurridos; si las repiten es por su relación con la verdad del deseo que organiza a la postre el pasado.

Todo puede ser contado si se quiere. Contado: inventado: traicionado. ¿No es verdad que ser confidente, que ser relatora es la mayor de las infidelidades? Infidelidades a lo que se cuenta e infidelidades a quienes lo contaron.

¿Y si fuera al revés?: ¿la mayor de las fidelidades?

Cuestión de punto de vista. (p. 123)

El título mismo remite al acto de narrar ritualizado: para Angelina Muñiz-Huberman, la historia tiene que ver con una fe activa, *confidente*, y al mismo tiempo requiere de un espacio intersubjetivo. Es también un imperativo: las confidentes sólo tienen el deber de contar, deben someterse a esa ley. Abiertamente alejadas de la moda y de las novedades, las confidentes se han vuelto contra la difundida moda de la literatura femenina que ingenuamente hace intervenir la cocina como índice del grado de femineidad narrativa.

Angelina Muñiz-Huberman exhibe una desembozada decisión por apartarse de modas. Grita muera el cine, la televisión. Y su misma estructura opta por un mecanismo de engarzar las historias de manera tradicional, más del lado de los cimientos de la narrativa, que repetir fórmulas.

Narrar tiene que ver con las formas más comunes, más difundidas de la sociedad, con la manera en que se establecen relaciones nuevas, o se consolidan. Se trata de la confianza. Es un acto de confianza con el otro. Es un mostrarse, un abrirse hacia el otro. Y este acto de apertura es saludable en figuras herméticas como las que delinea Angelina Muñiz-Huberman. El relato es una prueba de amistad ofrecida al destinatario. Narrar es ante todo un acto que exige del narrador que se involucre consigo mismo para evocar, y también con el narratario. La narración se convierte en algo que permite una relación más fuerte: ella supone hablar de sí, confesar, informar sobre sí, pero también motiva al otro a abrirse, lo induce a que comparta su pasado. La niña que buscaba a la sobreviviente de Auschwitz se apodera de las historias y del pasado de esa niña que le doblaba la edad, sola en el universo.

Una decide partir y abandonar a su familia; otra relata la muerte de su amiga y el acto fallido de olvidar a su ser más que-

rido, Melibea, una perra encerrada en el cuarto de servicio. Olvido siniestro que revela una dimensión no verbalizada⁴.

Los relatos de Angelina Muñiz-Huberman remiten a una segunda instancia, ponen en evidencia eso que no se dice, que el lector tendrá que verbalizar como parte del proceso de su lectura. La narración se focaliza en momentos definitivos que marcan las vidas de las protagonistas. Momentos cruciales de muerte o partida, de exilio o enraizamiento. Se trata de historias de familia, que se ensartan con el hilo narrativo para evitar la dispersión y que se pierdan en el silencio.

Desde la primera historia, la narradora señala su espacio: se trata de "las entrefronteras entre madre e hija". No señaló una frontera delimitada claramente. El espacio de las *entrefronteras*, remite a una región menos transparente, más ambigua, una tierra de nadie donde surge la materia narrada. ¿Acaso esa es la frontera que por cruzarla marca el ostracismo, la condición de extranjería insoluble que se viene a complicar por los hechos concretos del exilio?

En todo caso, la narración acentúa diferencias entre madre e hija en cuya versión, por ejemplo, nadie iba en el barco, ni hubo una tempestad. La madre *inventó* a la gente porque no soportaba la soledad. Si las historias maternas son un "invento" para corregir la realidad de acuerdo con su conveniencia o sus limitaciones, las historias de la hija pretenden restituir la verdad de acuerdo con una memoria infantil difícilmente confiable, colocándose en la posición opuesta. Para el lector, las historias de la hija a todas luces resultan menos verosímiles. Lo intere-

4 Un análisis de este texto apareció en "Un cuento inocente de Angelina Muñiz-Huberman" y "Reflexiones en torno a una entre-'vista'" en *Tema y Variaciones de Literatura*, 6 (1995).

sante es que detrás de la tentativa de imponer una versión de la historia, el punto de convergencia entre madre e hija se ofrece en la narración que vuelve a funcionar como si fuera líquido amniótico que hace vivir a la hija al mismo tiempo que mantiene el recuerdo de la madre que perdura en la palabra tensada.

“Lo que hice fue romper a mi madre.” Así comienza la historia 12. Y retoma en posición anafórica con un “La rompí”, los dos párrafos siguientes. El encuentro con la madre se realiza en el terreno del *malestar*, con un cuerpo extraño que provoca una experiencia de escisión. De una derrota:

Si no quería parecerme a mi madre y fue ella la que me habló de la imposibilidad de dormir con los brazos puestos, ¿por qué me ocurre esto precisamente ahora, cuando yo creía haberla olvidado? ¿Un pago con retraso? ¿Una promesa que debe ser cumplida? Simple y sencillamente debo olvidar. Olvidar las enseñanzas recibidas. (p. 21)

Más adelante la incapacidad de recordar las historias, de entenderlas, es atribuido al hecho de que, de niña, la distraía el cuerpo, los rasgos de la cara, los gestos, los movimientos y perdía el hilo. Las historias por ello se convertían en relatos fragmentarios (p. 36). La confidente no tiene ahora una historia firme que pueda recordar. Sus recuerdos se contaminan con lo que ella inventa para zanzar los vacíos que todas las historias presentan. Entre recuerdo y cuerpo se produce nuevamente una separación que marca la diferencia de los órdenes y sobre todo acentúa la presencia de un cuerpo que invade el terreno discursivo, y que incluso lo hace existir, le da movimiento: de no haber cuerpo, la narradora no se hubiera distraído y lo recordaría “todo” de tal manera que no sería necesario inventar.

Sin embargo, es evidente que nos encontramos frente a unas confidentes que utilizan mecanismos de la histeria de conversión.

Este es uno de mis problemas: siempre me siento vigilada. Un gran ojo está pendiente de mis movimientos. Tengo que cuidarme en extremo, para no defraudar al gran ojo. (p. 28)

Si contar tiene una dimensión lúdica, también se recurre a ello por deseo de confesar. Mientras la crucífoba no se atreve a confesar su pánico a cruzar y ser atropellada, la narración se articula con ese temor que parece inverbalizable.

A través de la historia, da vida a fotografías y reconstruye fragmentariamente la vida de sus familiares, como la historia de Olalla, siempre abierta a probabilidades que se multiplican. La incertidumbre sobre su paradero, es colmada por historias de viajeros que sin embargo son fragmentarias e inciertas.

Figuras raras en el medio ambiente, los padres dan vergüenza porque no entienden el lenguaje: en México, son "chinos", es decir, tienen cabello rizado. Sin que sea consciente de ello, la narradora posteriormente nos confiará que cuando perdía el hilo de la historia, las frases se volvían huecas. Era más importante la gestualidad, los rasgos de un rostro, que los relatos. Ahora sucede lo contrario. Resultan más importantes los lugares que las personas.

HEMEROGRAFÍA

Aline Petersson, "Ecos y reflejos", en *La jornada semanal*, núm. 164 (26 de abril de 1998). p. 18.

Angelica Tornero*

Si in artificios, pero sin concesiones, dentro de un espacio poético dispuesto para pulir las palabras hasta encontrar la precisión del canto, el trazo justo que magnifique las superficies, se despliega la voz de Dolores Castro, poeta cuya obra ha sido poco leída y menos estudiada.

Dolores Castro, nacida en Aguascalientes en 1923, ofrece imágenes certeras, sin ambages, que establecen una tensión fundamental entre el dolor de estar vivo y saberse pasajero, y el goce de la contemplación del mundo, como revelación constante y divina.¹

Esta tensión, estructurada con una base temática de perfiles filosóficos y religiosos, en el sentido etimológico del término,² no apela a los recursos convencionales de la poesía de sustrato

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

1 El crítico Frank Dauster escribió en su libro *Breve historia de la poesía mexicana*, en dos escuetas líneas dedicadas a Dolores Castro: “[...] sus temas son el drama del destino humano y una apasionada fe en la vida” Frank Dauster, *Breve historia de la poesía mexicana*, México, GCE, 1956, p. 179.

2 Dolores Castro no habla explícitamente de una divinidad: la alusiones literales a Dios son escasas. En todo caso, el sentido de la vinculación

metafísico, meramente emocional, como en el caso del romanticismo. Antes, busca la diferencia, el estallido de la imagen poética eficaz, emanada de la realidad y de la naturaleza aprehendida fenoménicamente, y convertida, de manera irrecusable, en lenguaje; persigue el deslumbramiento mediante el hallazgo verbal de lirismo genuino, que permite profundizar en el objeto de su percepción.

Su poética podría definirse en términos de una tensa sencillez expresiva, como escribe Lluís Ma. Todó³ al referirse a la poesía de Juan Ramón Jiménez, porque –lo ha dicho atinadamente Manuel Andrade–⁴ Dolores Castro, como gran parte de los poetas mexicanos, nacidos en la primera mitad del siglo xx, parece adherirse a ciertas preferencias de los líricos de la “Generación del 98”.

Dolores Castro, estudiosa de la literatura española, mantiene relaciones importantes con las diferentes propuestas estéticas de los poetas de aquella latitud, pero también tuvo sus preferencias. Es el caso de la poesía de Antonio Machado, la cual ha marcado su obra de manera central. De Machado, Dolores Castro ha tomado la sencillez y el uso del vocabulario cotidiano para buscar formas poéticas vigorosas. Ella misma se refiere al poeta español así: “Me conmueve que haya encontrado una ma-

con algo trascendental sucede a través del contacto con la naturaleza, con la magnánima naturaleza que, quizá, para ella está por encima de los humanos, un poco a la usanza del romanticismo.

3 Véase Lluís Ma. Todó, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos, 1987.

4 Manuel Andrade, en su ensayo introductorio a la poesía de Dolores Castro, habla sobre las relaciones entre Juan Ramón Jiménez y la poeta Dolores Castro, *No es el amor el vuelo. Antología Poética*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, p. 11-18.

nera de decir poéticamente lo que otros tendrían que expresar con un lenguaje elevado. Y él [...] usa el lenguaje de casi todos los días, ¡pero lo eleva en una forma!”.⁵

Pero sus filiaciones no terminan ahí. Su descenso hacia lo más íntimo del ser, su pasión amorosa, su religiosidad reflexionada y la angustia de existir, características que evocan a los primeros poetas considerados como modernos, tocan lo mejor de su obra. Si bien no opta por tomar los temas revolucionarios y ríspidos de Baudelaire ni tampoco desarrolla la relación entre el amor y el mal o la estética de lo feo, como lo hace el poeta francés, hace suyas ideas estéticas también modernas, como considerar a la palabra de manera sagrada, la convicción de que el poeta es un adivino, que recibe de las oscuridades recónditas de su pasión algo inseparable de él, pero que crear no es obra de la inspiración espontánea, sino trabajo del poeta mediante su voluntad reflexiva.⁶

Los veneros de los que bebe la poética de Dolores Castro se diversifican en la amplia gama que propuso la modernidad literaria, con una preferencia clara por la línea menos experimental, y con la opción por una poética de serenidad inquietante, de giros coloquiales que no rayan en el coloquialismo, con una propuesta de tintes melancólicos, claros ecos de vitalismo orteguiano y un dejo indiscutible de elucubración existencial, afortunadamente, sin pretensiones.

Aunque la intuición poética será, para Dolores Castro, el resultado del autoconocimiento profundo, del conocimiento de la subjetividad, al escribir poesía no elabora con conceptos fi-

5 Entrevista con Dolores Castro, realizada el día 18 de septiembre de 1998, por la autora de este ensayo.

6 Véase Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

losóficos. La misma poeta dice: "Cada vez que escribo un poema me enfrento al problema de cómo vivir la vida. Si uno se pregunta quién soy, de dónde vengo, qué hago, hacia dónde voy, y no resuelve esas cuestiones, no se sigue adelante. El poema es dintel".⁷

Dolores Castro, al igual que otros poetas de su generación, heredó la búsqueda en el verso blanco, modalidad introducida por las nuevas corrientes estéticas,⁸ por lo que la rima consonante es prácticamente inexistente. No así las asonancias que aparecen con mayor frecuencia. Destaca también la preferencia de la poeta por los versos que van del hexasílabo al endecasílabo, los cuales pueblan sus textos.

Dinámica aunque tenaz, la poética de los libros de Dolores Castro, en los libros elegidos para este análisis,⁹ presenta cambios apenas perceptibles. Los más significativos suceden entre su primer libro: *El corazón transfigurado* (1949) y los dos siguientes *Siete poemas* (1952) y *La tierra está sonando* (1959), y entre estos tres primeros, y *Cantares de Vela* (1960), que la propia poeta considera como su primer libro y el resto de la producción aquí elegida: *Soles* (1977), *¿Qué es lo vivido?* (1980), *Las palabras* (1990), *Poemas inéditos* (1990).

7 Véase *Periódico de poesía*, Núm. 15, Segunda época, México, otoño, 1996, p. 10-17.

8 En México, los posmodernistas y los contemporáneos ensayaron formas novedosas del verso blanco.

9 Todas las citas de este artículo, fueron tomadas del libro de Dolores Castro titulado *Obras completas* México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1996: 49-134. No se tomaron en cuenta publicaciones posteriores a este libro.

1. El sentido de la vida

Existe en la poética de Dolores Castro una tensión fundamental entre el tema de la vida y el de la muerte, entre un Tánatos continuo y un Eros, que lucha denodadamente por mantener el equilibrio e, incluso, por inclinar el fiel de la balanza hacia la luz, hacia la claridad y los contenidos asociados, para otorgarle a la vida un sentido positivo.

El espacio textual en donde se realizan la vida y la muerte se tensa en campos semánticos que, en general, son consistentes en toda la obra poética. La distribución de estos campos no presenta desviaciones sobresalientes; se inscribe dentro de una lógica que, en apariencia, bebe, tanto semántica como epistemológicamente, de los veneros de la cultura judeocristiana. Es decir, el desplazamiento textual es dicotómico y la vida aparece asociada con la luz, el movimiento, la claridad, la alegría, y la muerte con la oscuridad, el desorden y la melancolía.

No obstante, en el espacio poético se percibe una constante lucha entre los polos, un combate entre las fuerzas, o las pulsiones, en sentido freudiano,¹⁰ de la vida y de la muerte, que impide la total resolución ideal de la contradicción suprema vida-muerte, y provoca gran movilidad en el texto.

Esta constante, la tensión entre la muerte y la vida, es abordada poéticamente de distintas formas. Mediante una lectura atenta se evidencia, en el entramado de los poemas, diversas figuras y tropos que otorgan densidad al texto. Es el caso de la prosopopeya –conocida también como personificación o *meta-*

10 Véase Sigmund Freud, "El principio del placer", *Obras completas*. México, Aguilar, 1947.

goge-,¹¹ que se convierte en una figura importante en la distribución de esta poética, y que aparece acompañada de otras formas metafóricas que enriquecen ese espacio textual:

Largo y frío es el sueño de la piedra.
Nada guardó del esplendor del fuego
su gris naturaleza.

¡Cómo me espanta lo que se apaga y queda! (44).

Esta forma prosopopéyica alcanza complejidad mediante la oposición semántica que resulta: el sueño, propio de los humanos y de los animales, no es ni frío ni largo. El único sueño con este carácter –desde luego, también metafóricamente hablando– es la muerte. Y la muerte se presenta a la poeta de manera angustiante: la materia, en este caso la piedra, no guardó nada del esplendor del fuego; materia de la que también estamos hechos los humanos y fuego que es la vida. Con el cuarto verso se refuerza semánticamente el sentimiento de angustia: la materia se apaga y queda, porque no desaparece, sólo se transforma.

La prosopopeya se manifiesta generalmente asociada con otras formas metafóricas, como se vio arriba, o incluso con otros recursos gramaticales:

Bajo certero golpe se desprende
el fruto del verano.

11 Prosopopeya, personificación o metagoge se refieren a la misma función metafórica que consiste en animar lo inanimado o humanizar lo no humano. Es el caso de la metáfora mitológica. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992, p. 309.

La madurez abre su pulpa
y desata en su entraña el llanto.

Tan sólo el hueso queda inmovible
en su abismo cerrado (51).

La prosopopeya funciona en relación con el fruto del verano y con la madurez, y el efecto se duplica. La madurez adquiere personalidad propia, porque funciona como sujeto y, además, provoca, en el fruto, un efecto humano: el llanto. En castellano, el uso del adjetivo posesivo, en la tercera persona del singular y la tercera del plural, ha sido siempre confuso. En este caso, la escritora utiliza el recurso para causar cierta ambigüedad en la referencia. El su ubicado en el verso cuarto parece recaer en el fruto, pero también se podría concluir que recae en el sujeto la madurez. La suma de recursos sencillos como éste, provoca la densidad del texto. No se ha recurrido a grandes elaboraciones retóricas para problematizar la referencia, para desautomatizar el lenguaje, una de las características que ha señalado ya Roman Jakobson, como indispensables para lograr la literaturidad.¹²

El sujeto de los dos últimos versos es el hueso. Se transita del fruto prendido del árbol, a la madurez que lo derrumba, y causa dolor, y a lo que permanece: el hueso. Sobresale la semejanza fundamental respecto del ejemplo anteriormente analizado: al

12 Desautomatización y literaturidad son dos conceptos acuñados por Roman Jakobson. La literaturidad se refiere al grado de contenido literario de un texto, que lo diferencia de un texto no literario, determinado de acuerdo con los procedimientos de desautomatización del texto. Roman Jakobson, *Ensayos de poética*, México, FCE, 1977; *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel.

final, lo que asombra al yo poético es lo que permanece más allá de la vida misma. El hueso aquí, como en el caso de la piedra, líneas arriba, representa el estado inerte, que tanto aflige a la poeta. Este tono angustiante de los dos últimos versos se acentúa con el adjetivo ‘inconmovible’ y con el sintagma: ‘abismo cerrado’. Las tres palabras funcionan en el mismo sentido y provocan un efecto de situación estática y sin salida.

El manejo de las metáforas en presencia¹³ es un rico recurso de esta poética, que la relaciona con los postulados de la modernidad literaria. En el poema anterior, la expresión “fruta del verano” es una metáfora que echa mano del sustantivo y se estructura en forma predicativa, forma que será utilizada con frecuencia en esta poética, como se verá más adelante.

La piedra simboliza la parálisis, el no movimiento, en suma, la muerte, y aparecerá en gran parte de la poética. En el siguiente poema, titulado “Nosotros”, resalta la gradación, sobre todo en términos de conciencia, entre las entidades inertes y las vivas. El título del poema apunta ya el sentido, se trata de un nosotros referido a los humanos:

Yace la piedra
muda y obediente

y la hierba, sólo se mueve hacia la luz.

Vagan los animales
vagan y gritan en medio del azoro
de moverse entre los vivos.

13 El concepto metáforas en presencia se refiere al tipo de metáfora que se realiza textualmente. Helena Beristáin, *op. cit.* 308-315.

Sólo nosotros
nostálgicos de ayer, anhelando futuro
empezamos palabras bajo el cielo
desobedientes, sordos,
mudos ante el escándalo de la muerte (132).

La prosopopeya funciona en los siete primeros versos, en relación con la piedra, la hierba e incluso con los animales que gritan, atributo más bien humano. El empleo del verbo gritar, acompañado de las palabras azoro y moverse, provoca la densidad poética en este texto. Tal pareciera que hay un grado de conciencia en los animales, que les suscita “incertidumbre al saberse vivos”, pero, al mismo tiempo, la introducción del reflexivo ‘moverse’, equilibra la metáfora e impide que resulte desbordada: en efecto, los animales se mueven, sólo se desplazan entre los demás seres vivos, pero de manera diferente a como lo hacen los seres del reino vegetal.

Los versos referidos a los seres humanos se organizan para resaltar la voluntad, y el *logos*, dos atributos que simultáneamente los conservan y los aniquilan, registrándose una paradoja humana fundamental. En la metáfora “empezamos palabras bajo el cielo”, esto se evidencia: las palabras, el *logos* y, quizá, la racionalidad misma, se quedan detenidos, paralizados, debido a la necedad humana, fortalecida por los adjetivos: “desobedientes y sordos”. Para acentuar el sentido angustiante de la reflexión poética, se organiza un verso final: “mudos ante el escándalo de la muerte”, que precisa el sentimiento de la poeta. La muerte es desequilibrio, confusión, ruptura de la armonía, representada por la vida.

El sentido de la vida también emanará de la sorpresa que causa a la poeta el simple hecho de permanecer sobre la tierra y la posibilidad misma de otorgar vida a otros seres. La mater-

nidad se convierte en materia poética importante, que no apela a fórmulas lacrimógenas, sino a una peculiar aproximación a los hijos como lo otro que es pertenencia, pero a la vez no lo es. En un par de poemas dedicados a expresar las experiencias de la espera maternal, destaca esta reflexión poética sobre lo otro; así la poeta dice: “Eres la extraña hija que alimento” (33). En otro poema, escribe: “No probarán tus dientes bocado de mi boca,/ dije, apreté los labios” (33).¹⁴ Sorprende la sencillez y la fuerza, al mismo tiempo, del endecasílabo, provocada por la antítesis que plantea: el hijo pareciera lo menos extraño, sobre todo, respecto de la madre. Con el siguiente alejandrino sucede algo semejante. Pero en este caso no se trata de una contraposición de ideas en sí misma, sino de una sentencia de gran realismo, que parece surgir por oposición con los usos de algunos animales, especialmente las aves, que, en efecto, alimentan a sus crías con los bocados de sus propios picos. Esta afirmación, sumada al último heptasílabo, enfatiza el sentido de extrañamiento que se propició inicialmente.

En el libro *Cantares de vela* (1960) aparecen dos poemas más: “Llamado del hijo”, que parece referirse al llamado de la maternidad no realizada o por realizarse, y el “Poema del hijo”; ambos tocan la relación entre la madre y el hijo ya nacido. En este segundo, encontramos de nuevo la organización

14 Este poema aparece con el número 2 en el libro *Siete poemas*. En una segunda versión, en el libro *Cantares de Vela*, aparece con el título “No probarán tus dientes”. La reflexión hecha arriba deriva de la forma de presentación de este poema en el primer libro; en éste el contexto conduce a pensar que se habla del hijo, ya que el poema que antecede abre con esta temática. En el caso de la versión en el segundo libro, al mostrarlo como poema independiente, con título propio, se pierde el sujeto del que se habla.

semántica antes anotada. La luz significa la vida y ésta es motivo de alegría:

Se me remoja el mundo de mis padres:
nace la luz de leve pisada,
viene la lluvia bienvenida
y desde el centro de la tierra
rompe su almendra mi alegría.

Y más adelante, dice:

Este es mi corazón
queriendo a saltos;
éste, mi hijo,
y éstos sus dos ojos,
donde la noche empieza
y sale el día (71).

Los dos últimos versos de este poema sintetizan, quizá, mediante las metáforas de la noche y del día la paradoja de la vida: se ha nacido para morir, pero también para vivir.

En el libro titulado *¿Qué es lo vivido?* (1980), Dolores Castro realiza una reflexión poética sobre el sentido de la vida, que ha variado en el tono y la forma, en relación con sus reflexiones de juventud sobre este asunto. En el primer poema, dividido en nueva partes numeradas, se comienza con la pregunta que da título al libro:

¿Qué es lo vivido?,
¿en qué poro ha quedado
o en qué ráfaga? (103).

El primer hexasilabo propone una reflexión inicial abstracta, que de inmediato queda contextualizada mediante el segundo heptasilabo: se trata de la reflexión sobre el pasado. Las formas metafóricas asociadas con los sustantivos 'polvo' y 'ráfaga' orientan el sentido: lo vivido se ha esfumado rápidamente. Después de estos versos introductorios se continúa, a lo largo del poema, con la exposición de posibles respuestas. Por motivos de extensión, no podemos analizar aquí el poema completo, por lo que elegimos sólo algunos fragmentos representativos. De nuevo aparece la prosopopeya como figura favorita:

Todo está bien:
no mintieron los rostros de las cosas,
sólo sabían brillar
en su secreta forma de caer,
sólo sabían decir:
es así, así es,
mientras acrecentaban su caída,
se hacían ovillo,
y en su acomodo hablaban en voz baja
de lo que hubieran querido ser [...] (104).

Las cosas toman una dimensión humana mediante el uso de la metáfora, que funciona en presencia: "los rostros de las cosas".

En otro momento, se habla sobre la angustia ante el desconocimiento de la muerte:

Nadie ha vuelto. ¿Dónde lanzar la vista,
ciega como lo blanco de los ojos? (104).

Y más adelante, continúa:

Es la ronda nocturna, el revolverse sobre el mismo cuerpo
que no tiene respuestas:
las rosadas encías del anciano
ya no pueden morder verdades ácidas
pero en el sueño, pero en la seda y su amortiguadura
los golpes de la vida
pierden brutalidad (105).

En este poema, publicado en 1980, parece vislumbrarse una diferencia en términos de la reflexión sobre la vida y la muerte, en relación con los libros anteriores. A diferencia de *La tierra está sonando* (1959), que habla de la muerte, reflejada en metáforas que involucran el suceder de la naturaleza, aquí, el reposo y, simultáneamente, la inquietud que confiere la edad, por la cercanía de la muerte, imprimen un tono y una forma distintos a la poética. El subyacente ímpetu por vivir, a pesar de todo y en contra de todo, se expresa directamente, como experiencia personal y vivida en carne propia:

Dar y tomar la vida cada día,
devorar copos ácidos y aún tibios
ahogar los alaridos
transformarlos en tímida
palabra cotidiana.
No atravesar el cielo
para encontrar promesas y dádivas.
Habitar el rincón,
bajo techo, iluminado
con luz artificial:
y gritar y gritar, gritar por dentro
hasta romper el techo y las paredes

y la muralla del pecho
para formar esta hilera de palabras (105).

Aunque la apuesta sigue siendo: “habitar el rincón” y “ahogar los alaridos, transformarlos en tímida palabra cotidiana”, hay una diferencia, en términos de la aprehensión sobre la vida y la muerte, sutil pero enorme, incluso en cuanto a la idea poética. Ahora la muerte se vive en carne propia y no como fenómeno externo. En términos poéticos, el desplazamiento metafórico sigue siendo importante, con frecuencia se organiza acompañado por metonimias. En el fragmento anterior encontramos una sinestesia: “ahogar los alaridos” y varias metáforas (versos 6, 8, 12, 13 y 14). El resto se organiza en forma metonímica. La combinación de lo coloquial con sutiles metáforas, que, en ocasiones, resultan del uso común, imprime al texto la sencillez que caracteriza esta poética:

En esta forma coloquial, a la que tanto apuesta la poeta, se percibe una intensidad *in crescendo*, lograda a partir de eventuales oposiciones y rupturas con el lugar común:

Aquella tarde no se encuentra
en el corazón,
sino en la hondura
más honda que la carne,
la distancia o el tiempo.
Tarde que nunca
anochecerá.

Si se pudiera esta noche
con el aliento deshacer el frío,
a dentelladas romper el hielo:

Desterrar el invierno.
Si se pudiera
dentro y fuera de sí vencer el caos,
encender la música
hasta incendiar el cielo
en un desesperado intento
de amar (110).

El corazón, metafóricamente, como lugar de los sentimientos, se ha hecho a un lado y ha dado paso a la memoria corporal, a la bionémica. La carne, como lugar de radicación de las emociones pasadas, es una idea poética totalmente actual.¹⁵ Pero la poeta no se ha conformado con ello, y conduce al lector a un sitio remoto, a una “hondura más honda”, quizá inefable, donde permanecen los recuerdos. Se trata de la abolición del tiempo, como línea sucesiva de acontecimientos, y la presencIALIZACIÓN de toda la vida para poder seguir viviéndola.

En este fragmento subyace un desplazamiento alegórico que expone, por lo menos, dos niveles de lectura. Uno literal, en el que, en efecto, se habla del invierno, y otro simbólico que alude a la etapa final de la vida, análoga al invierno. El sentido de la alegoría se fortalece con los seis últimos versos en los que se hace énfasis sobre la imposibilidad del amor.

Aunque el sentido de la vida para la poeta emana de sitios diversos y es difícil hallarlo, la apuesta es por la vida en la vida y no por la muerte. La escritura se manifiesta para la poeta

15 Actualmente existe una tendencia a asociar la memoria con la experiencia más que con un movimiento abstracto de la psique. La experiencia del dolor emocional-corporal impide el olvido. Eugenio Trias, *La memoria perdida de las cosas*, Madrid, Taurus, 1978.

como una manera de sorprenderse a sí misma en el asombro que le provoca la naturaleza, con un sentido ritual y una necesidad de (re)ligarse con una realidad exterior a ella misma.

II. Desde la tierra escribe

Hay un lugar poético en la obra de Dolores Castro que sobresale a lo largo de la mayor parte de sus textos. Se trata del uso de recursos retóricos asociados con la naturaleza, los cuales parecen constituir la espina dorsal de gran parte de esta poética. Una forma de expresar esta relación con la naturaleza es a través de la prosopopeya, como se dijo anteriormente. Pero los recursos en este sentido no se limitan a este procedimiento, son variados y amplios y cruzan el espacio textual, en lo que toca a los textos que aquí se analizan.

Ya en *El corazón transfigurado* (1949) se observa esta predilección con expresiones como: “Yo soy un pobre pájaro dormido en la tierra de Dios” (25). Este sencillo verso se convierte en el primer lugar poético de Dolores Castro, el cual prevalecerá a lo largo de su obra, de diversas formas.

Las aves y sus atributos se vuelven formas favoritas para la elaboración de metáforas, lo mismo que la tierra, uno de los sustantivos más utilizados, a lo largo de estos textos. La metáfora que involucra a las aves se expresará de distinta manera: “[...] mi canto es el canto de las mutilaciones” (25); “[...] Soy un pájaro roto que cayera del cielo [...]” (25); “[...] como un pájaro fijo, desolado y eterno” (33); “[...] Las alas no han nacido.” (104); “[...] tórtola gris aún en movimiento/ que picotea cenizas en aceras de sueño”. (105) “[...] Aun el zureo de la tórtola/ pierde su eco [...] (123)”.

En *Cantares de vela* (1960) aparece un poema titulado “Pájaros de los siglos”:

Canta la tierra desde sus raíces,
sube cantando por el tronco
y sacude la fronda
en un latido de humedad.

Por las hojas la luz,
por el tronco la savia
que vibra
como un esqueleto musical.

Pájaros de los siglos
se ahuecan en sus ramas
para no despertar (61-62).

En este poema, un atributo de las aves es directamente aplicado a la tierra para formar la metáfora. Lo mismo sucede en el verso cuarto, en el que el verbo sacudir, de nuevo se asocia paradigmáticamente con las aves. Y al final, los pájaros simbolizan, aparentemente, el tiempo.

En la sección “Poemas inéditos”, de las *Obras completas* (1996), aparece un poema dedicado al colibrí, titulado, en náhuatl, “El huitzi”. Éste y el poema “Paloma ciega”, del libro *Cantares de vela* (1960), parecen ser los únicos compuestos directamente a las aves. En el caso de “El huitzi”, el poema se resuelve a través de la impresión o emoción que provoca la observación del ave:

Está vibrando entre las flores
el huitzi, el colibrí,

pájaro del amor de vuelo singular:
palpita o se detiene sobre cada corola
de flor
y tornasola en brillos
lo que su pico
halló (130).

El poema “Paloma ciega” hace referencia a un aspecto social, relacionado con la escasez de alimentos:

¿Quién te ha segado el campo?
Comerás tierra,
palomita, paloma ciega.

Se desgaja la rama
que sintió el peso de la primavera.
la flor detiene su perfume y pasa.

¿Quién te ha segado el campo?
Comerás tierra,
paloma, palomita ciega (67).

De nuevo se asocian las dos palabras: ave, en forma de paloma, y tierra. En este caso, el adjetivo aplicado a la paloma parece sobresalir más por su función fónica que por la semántica. El adjetivo no agrega demasiado al sustantivo paloma, por sí solo, mientras que resulta importante, en términos eufónicos, en relación con el verbo segar, y resulta también poderoso, semánticamente, ya que ambos verbos forman parte de un campo semántico asociado con el impedimento.

En el libro *Las palabras* (1990) aparece un conmovedor poema titulado “Fuera y dentro”, que habla sobre la experiencia

de la edad avanzada. De nuevo se acude a las aves para la elaboración de las metáforas:

Fuera de mi
el vuelo torpe
de una ave de corral.

Dentro de mi
una flecha
el acerado vuelo
de una golondrina.

Pero también la flecha
y el ave fija
que el viento hace girar
en la veleta (124).

En otros momentos, son los atributos de las aves los que funcionan: “Bajo plumón de noche, empollada en tinieblas, tiembla mi voluntad, y se levanta” (52); La ceniza,/ tan leve, tan ala, tan nieve, ancla del fuego/ testigo ael vuelo/ y de la breve órbita/ del volador (122); “[...] por donde se cuele la noche/ o el vuelo azul/ sobre el pozo de la luna” (124); “[...] y lo demás se empolla/ para los días sombríos” (125); “[...] pluma vibrante” (130).

Pero quizá el heptasílabo más significativo de la poética, por lo menos de los cinco primeros libros, es el que da título al libro *La tierra está sonando* (1959), expresión que también aparece en *Siete poemas* (1952), y se repite como tal en *Cantares de vela* (1960). Esta expresión se emplea de forma diversa en los libros citados. La versión que aparece en *Siete poemas* (1952) y *Cantares de Vela* (1960) es la misma y hace referencia al dolor, aparentemente causado por asuntos de desamor: “La

tierra está sonando./ Lloro de amor y hiere/ mientras ama./ Y mata y acaricia” (57). En el libro *La tierra está sonando* (1959), la idea es otra: se trata de un poema sobre la muerte: “Parten el alma/ buscando su rincón para quedarse quietos/ los muertos” (43).

Este heptasílabo trocáico,¹⁶ fortalecido eufónicamente por el gerundio, encierra una metáfora importante en la poética de Dolores Castro, relacionada con el principio de realidad sobre su ubicación terrenal y finita. La insistencia en la tierra, como sustantivo predilecto, responde, quizá, a dos cosas: por una parte, una intuición fundamental en términos de la naturaleza humana y una necesidad cognitiva de vinculación con lo material.

Tierra y cuerpo aparecen relacionadas en gran parte de la poética, de distinta manera. En el siguiente fragmento, se echó mano de una singular metáfora por comparación:

Desde la tierra hendida como boca
suave, terriblemente transitoria,
te espero (53).

La imagen de “la tierra hendida como boca” es compleja, pero llama la atención la asociación, de nuevo, con el cuerpo humano. El contexto general de este poema permite pensar que se trata de un texto dedicado al hijo que se espera. La poeta se aproxima a formas orientales de interpretación del mundo, en donde la tierra y la mujer son dos asuntos completamente vinculados y opuestos al cielo.

16 El heptasílabo trocáico se acentúa en las sílabas pares. Es frecuente en la poesía romántica. Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, México, Málaga, 1977, p. 43.

El sustantivo tierra puede convertirse en interlocutor:
Suenan, amorosa flauta de mi sangre.
Quiebra mi cuerpo, tierra,
para que pase (56).

El cuerpo femenino y la tierra son dos materialidades que trabajan unidas en este poema. Aparece de nuevo la prosopopeya que anima a la tierra, erigiéndola como comparsa para el parto.

En un poema titulado “Donde crece mi vida”, referido a la sensación que experimentó la poeta al tocar el agua, aparece de nuevo la tierra como sitio fecundo, a través de una metáfora en presencia:

Desde que la probé [el agua],
busco el regazo de la tierra
con ojos de semilla,
para reverdecer (66).

La tierra aparece también como escenografía, en un desplazamiento, a la vez, prosopopéyico y metonímico:

Quién pudiera dormir
y despertar como la verde rama
que asoma de la tierra
vencedora del sueño! (61).

Uno de los poemas sobresalientes de *Cantares de vela* (1960) se titula “El huizache”, y quizá las dos estrofas más intensas son precisamente las que aluden a la tierra, de nuevo, como transmisora de vitalidad:

Ay, pero en el verano
el huizache recibe
la humedad de la tierra (63).

Y más adelante, se lee:

Ay, pero en el verano
en una sola flor
amarilla, pequeña,
canta toda la tierra (63).

La emoción que provoca a la poeta la tierra parece esencial:

¡Ay, si no fuera
por el calor del sol
y el perfume de la tierra! (65)

Y en el mismo sentido, escribe:

Empieza a llover,
tras de la puerta entornada
no se puede evitar que sacuda el corazón
el aroma de tierra llovida (133).

La tierra, en la siguiente metáfora, es un sitio concreto desde donde surge la vida, en este caso personificada en el yo poético:

Así como la llama
voy desde el haz de la tierra
hacia arriba (67).

Los sitios también se caracterizan a partir de las cualidades de sus tierras:

Vieja ciudad de tierra roja,
vieja ciudad de tierra parda,
de suelos pardos que se confunden con los pies (96).

En el apartado final de las *Obras completas* (1996), “Poemas inéditos”, se vuelve al uso de la palabra tierra, pero ahora desde otra perspectiva:

Fluir, volverse ajeno,
conocer la tierra de Irás
y no Volverás. (130)

Se trata de la caracterización de la vejez y del sentimiento ante la cercanía de la muerte. Aquí el sustantivo se emplea metafóricamente para referirse a un sitio a partir de acciones verbales. Ese sitio, desde luego, es la muerte.

Es notable la disminución del uso del sustantivo tierra en los libros *¿Qué es lo vivido?* (1980) y *Las palabras* (1990). Hay que destacar que en éstos, la poeta se aleja ligeramente de las metáforas vinculadas con la naturaleza y compone, en gran parte, mediante desplazamientos metonímicos.

III. Palabras que perdieron la cola

El dolor es un lugar frecuente en esta poética, provocado por distintas causas. En ocasiones, el dolor proviene de la reflexión sobre la muerte, como se vio arriba, pero en otras, es provocado por la injusticia social, respecto de la cual Dolores Castro se muestra sumamente sensible. Pero estas formas del dolor, de la indignación, que le provocan ciertas actitudes, las expresa de distinta manera. En ocasiones, sus poemas son solemnes y en otras utiliza de la ironía crítica.¹⁷ En un poema titulado "Intelectuales, S. A.", el tono de la poética es precisamente éste:

Mientras tú trabajas,
yo pienso por ti.

Y si tú sufres,
yo sufro por ti.

Y si tú no comes,
yo ya comí.

Y si te matan,
yo no morí

17 Para Wayne Booth, la ironía es una figura desestructuradora que genera distancia crítica no necesariamente a partir de lo burlesco. Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.

Esta forma de ironía, que podríamos asociar con el carientismo,¹⁸ interpone distancia crítica entre el lector y el sujeto del que se habla. El funcionamiento de esta ironía tiene lugar de manera contextual, en relación con el propio título y con saberes asociados, a partir de lo cual se desacreditan los sintagmas y se exige un trabajo de interpretación adicional, orientado al cuestionamiento, precisamente, del papel del intelectual respecto del otro, supuestamente involucrado en su trabajo o sus ocupaciones. No se trata de una queja lastimera en torno de una situación determinada, sino de la sutil ridiculización del sector al que se alude.

En un poema titulado: “Son de esas colas que el ratón esconde” sucede algo semejante:

Hablar, hablar.
Bonito y adobado.

Palabras grandes
y de flor marchita.

Palabras que perdieron la cola
por esa misteriosa
adaptación de las especies
que a unos torna rabones
mientras a otros
les da gran boca (89).

18 El carientismo es la ironía por disimulación, ingeniosa y delicada, de modo que no parece de burla, sino en serio. Helena Beristáin, *op. cit.* p. 273.

En este caso se procede también mediante la ironía y se combina con ciertas formas metafóricas. La reduplicación del primer verbo establece ya esta intención irónica, afianzada mediante el uso de los dos adjetivos subsecuentes. Sobre todo, el segundo de éstos –adobado– alude, metafóricamente, a una composición, quizá, demasiado elocuente, pero vacía. Sentido reforzado por el siguiente par de versos de distribución metafórica.

En la última estrofa se realiza una distribución metafórica, mediante el uso de la prosopopeya. El tono general, sobre todo de los tres últimos versos, evoca los poemas satíricos quevedianos.¹⁹

Lo mismo sucede en el poema titulado “Para auxiliar a los damnificados”:

¡Palpen este tamaño!
fue creciendo
tal vez como los sapos
o como los peces sapos
o los globos
de gas helio.

¡Cualquier pinchazo lo reventaría!

¡Que nadie haga ningún movimiento! (90)

En el “Tríptico”, el tono anterior sufre una variación importante. Mientras prevalece el recurso desestructurador y

19 En los *Poemas satíricos*, de Quevedo, se observa un manejo semejante de la ironía. Francisco de Quevedo, *Poemas satíricos*, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1989.

crítico, la ironía se diluye y de paso a un desplazamiento metonímico totalmente conmovedor. Se observa también una estructura en tres voces: un diálogo entre dos que realizan la acción y la voz de los que la reciben:

I

Detén este cordel mientras los ato.
Deben atarse bien
de dos en dos
dedos pulgares.
Sólo te digo que tengas el cordel,
no que los mires a los ojos.

Sólo se trata de colgarlos de los dedos
y que hablen.

II

¿Y qué quieres?
Éste no habla. Éste
es de esos desgraciados
que se tragan el miedo
de un bocado.

III

Duelen los dedos, duelen
los pulgares.
Y sigue este dolor hasta los dedos
de los pies.

Y duele
que se acerquen a ver cómo nos duele
y duele

que esto ya no le duela
a nadie (91).

El poema guarda una estructura distinta de gran parte de la producción de Dolores Castro. Se aprecia un yo descentrado respecto del yo central, lírico, que generalmente aparece en esta poética. El yo poético se ha borrado y ha dado paso a los actores. El desarrollo cobra así tintes de teatralidad, aproximándose a una propuesta dramática, en el sentido genérico. El propio título funciona como anclaje,²⁰ ya que establece la estructura ternaria.

Para obtener el sentido total de cuadro escénico, en tres partes, el lector se remite necesariamente al contexto. Ahí, encuentra referencias, a partir de situaciones análogas, que le permitirán realizar la semiosis. Por lo menos en Occidente, la interpretación de este poema giraría en torno de la tortura de unos hombre por otros, y quizá la propia composición, con visos de apertura en el sentido que señala Umberto Eco,²¹ brinda elementos para elaborar con más amplitud, hermenéuticamente, desde el bagaje del lector.

- 20 Roland Barthes habla de la función de anclaje, al analizar el mensaje icónico en relación con el mensaje lingüístico. Este último realiza esta función respecto del primero. Roland Barthes, "Retórica de la imagen", en *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976, p. 131. El sentido que aquí se otorga a esta función es el de establecer la relación entre texto y texto, en términos del título y del poema en sí mismo.
- 21 Umberto Eco se refiere a la obra abierta, como aquella cuyas organización estructural provoca inconclusividad, la que es proporcionada en mayor medida por el lector. La poética de Dolores Castro no entra totalmente en esta caracterización, no obstante, en este caso, podría pensarse en la posibilidad. Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Lumen, 1974.

Existe otro tipo de aproximación al poema social más cercana a los usos del resto de la poética. Es decir, se retoma el tono circunspecto, y se acude a los desplazamientos metonímico y metafórico. En el poema "A veces", de la sección de las *Obras completas* (1996), titulada "Poemas inéditos", prevalece la denuncia, aparentemente general, de una humanidad que ha llegado a extremos tanáticos totalmente indeseables:

A veces ya no cabe en lo posible
lo que sucede aquí:
en vez de pecho a pecho por el amor fundidos
sólo quebrantahuesos encontramos,
carroña devorada por carroña
y ciegos que conducen a otros ciegos
al matadero.
Y no es lo peor la muerte, que de morir
¿quién habría de escapar?
Lo peor es esa injusta y minuciosa forma
de quitar cada pétalo al hábito de vida
y borrar la esperanza.
¡Y borrar la esperanza! (131).

Aunque no existen referencias literales al asunto de la injusticia social y el comportamiento humano en general, se deduce contextualmente que éste es el asunto.

Con sensibilidad especial respecto del sufrimiento de los otros, debido a las inequidades y los abusos, se escriben textos que procuran mover a la reflexión sobre temas espinosos, más allá del cuestionamiento sobre estar en el mundo o la sola atención en el sufrimiento propio, de índole existencial.

III. Coda

A través de la lectura de los textos, sencillos pero penetrantes, de Dolores Castro, las palabras se adhieren lentamente en el ánimo del lector y cobran pleno sentido. Paradójicamente, la sencillez se erige como una forma de composición compleja, que requiere de talento. Dolores Castro se ha impuesto grandes retos al buscar la metáfora brillante en medio de la cotidianidad y el coloquialismo.

La poética de Dolores Castro muestra su espesura mediante la combinación de una serie de recursos retóricos, casi imperceptibles, debido, fundamentalmente, a la forma como se han resuelto. Estos recursos comparten un espacio textual de palabras cotidianas, de términos naturales, que acercan al lector gustoso de la familiaridad más que del desconocimiento. Dolores Castro se propuso, como se ve reflejado en la organización de su poética, comunicarse con el lector. Subyace en esta propuesta, el concepto de la poesía como vehículo de comunicación y transmisión de conocimiento, a la vez que de generación del mismo.

La sorpresa poética no proviene, en este caso, de los grandes giros lingüísticos o las sensacionales búsquedas verbales, sino de la posibilidad de asociar, con precisión, aspectos de la vida y del mundo lógicamente desconectados, de la posibilidad de convertir las emociones en lenguaje para que lleguen al lector en forma también de emociones: alquimia rigurosa.

Si bien la sensibilidad humana se diversifica enormemente y no todos gustamos de las mismas propuestas, la composición, sea cual sea la invitación estética, sobresaldrá si contiene suficientes elementos intrínsecos que la hagan destacar, como es el caso de la poesía de Dolores Castro.

Julieta Jiménez Torres*

“No perturbéis la rosa con palabras impuras
... Es la hora perfecta
en que la rama en el altar florece.”

*Rosario Castellanos*¹

La palabra Rosario es un signo abierto que evoca varios significados, nombre de mujer, evocación placentera de la sutil fragancia de un ramo de rosas o rítmico murmullo de las avemarías. Después de leer sus poemas, creo que es precisamente este desdoblamiento semántico de su propio nombre, lo que en el lenguaje poético de Rosario Castellanos deriva hacia la construcción de la metáfora de la mujer-árbol o del concepto del ser femenino como un destino vegetal.

* Universidad Veracruzana.

1 Ésta y todas las citas de los poemas de Rosario Castellanos, en *Bella Dama sin piedad*, p. 26.

Tal vez también haya sido la fascinación de esta posibilidad polisémica de las palabras lo que indujo a Rosario Castellanos (1925-1974) a buscar el lenguaje de la poesía como vehículo expresivo de su ser. Porque si bien incursionó en varios géneros literarios como la novela, el cuento, el ensayo, el artículo periodístico y el teatro; fue la poesía, después de su quehacer periodístico, el ámbito de la palabra al que más se dedicó. De ello dan cuenta catorce libros de poemas publicados desde que tenía veintitrés años hasta dos años antes de su muerte: *Trayectoria del polvo*, (1948), *Apuntes para una declaración de fe* (1948), *De la vigilia estéril* (1950), *Dos poemas* (1950), *El rescate del mundo* (1952), *Poemas* (1957), *Salomé y Judith: dos poemas dramáticos* (1959), *Al pie de la letra* (1959), *Lívida luz* (1960), *Materia memorable* (1969), además de cuatro poemarios escritos entre 1970 y 1972: *En la tierra de enmedio*, *Diálogo con los hombres más honrados*, *Otros poemas* y *Viaje redondo*.

Fiel a las resonancias vegetales de su nombre, Rosario Castellanos asumió el símbolo del sauce, el árbol que crece a la orilla de los ríos y cuyo follaje simula el correr de las lágrimas (sauce “llorón” le llaman), como la metáfora del propio destino de la mujer. En efecto, en las palabras sauce y rosario se encuentra el mismo sema: *SER VEGETAL*. Así lo proclama la voz poética: “... que estoy en donde está / la mujer de atributos vegetales .” (*Dos poemas*, p. 56). Además del sema de vegetal, en el símbolo del sauce se aglutinan otros semas que connotan *fijeza*, *inmovilidad*, *pasividad* y también desamor, soledad y abandono, configurando la imagen del subordinamiento femenino .

Inclinada, a tu orilla, siento como te alejas.

Trémula como el sauce contemplo tu corriente ...

Si alguna vez me inclino como ahora
con un ademán trémulo de sauce
habrá de ser para asomarme en vano
al opaco arenal que abandonaste.²

En estos versos se observa cómo en la imagen del sauce se configura la pasividad femenina, en oposición a las figuras de dos objetos dinámicos: el río y el viento que en el texto representan lo masculino, el elemento móvil, activo en la relación amorosa y en la vida social.

Eres lo que se mueve , el ansia que camina,
la luz desenvolviéndose , la voz que se desata.
Yo soy sólo la asfixia quieta de las raíces
hundidas en la tierra tenebrosa y compacta.³

En esta configuración semántica hay una oposición :

sauce - feminidad - pasividad
versus
río y viento - masculinidad - actividad,

Además, líneas adelante del mismo poema, el sauce representa la búsqueda de la identidad de la mujer en el espejo masculino:

Yo quedaré dormida como el árbol
... y estaré ciega, ciega para siempre
frente al escombros de un espejo roto.

2 *Ibid.* pp. 37 y 38.

3 *Loc.cit.*

En este símil del árbol (la mujer) inclinado sobre el espejo del río (el hombre), lo connotativo es rebasado para constituirse en lo que José Pascual Buxó en su obra *Las figuraciones del sentido* denomina “una semiología”⁴ portadora de la ideología machista: el sauce, “triste narciso de las aguas”, es símbolo de la mujer que sólo puede conocerse a sí misma a través del espejo masculino simbolizado por el río.

A lo largo de los textos de la poetisa⁵ el símbolo es recurrente. Elena Poniatowska señala otros ejemplos en el prólogo de *Meditación en el umbral*⁶. He aquí unas muestras: en *Lamentación de Dido* dice: “La mujer es la que permanece; rama de sauce que llora a las orillas de los ríos”. Y: “Nada detiene al viento. ¡Cómo iba a detenerlo la rama de sauce que llora en las orillas de los ríos”. En el poema *Judith*: “.. y a un sauce en cuyas hojas el aire va tañendo un arpa de sollozos.”

Conviene agregar que el símbolo del sauce se abre también a otros significados de tipo afectivo, el del llanto y el de la soledad: “Por nada cambiaría mi destino de sauce solitario/ extasiado en la orilla.”

Otra palabra que en la poesía de Castellanos sirve para significar lo femenino es *nube*, objeto de movilidad aparente pues

- 4 “... las semiologías son el vehículo social de las ideologías y (...) éstas aparecen ordenadas en sistemas de representación y evaluación de la realidad, cuyas unidades se fijan y transmiten por medio de procesos pertenecientes a múltiples sistemas semióticos.” p. 42
- 5 En el uso deliberado del femenino *poetisa* deseo significar el ejercicio que Castellanos hizo de la poesía desde una posición feminista consciente y deliberada, despojando dicha palabra del matiz peyorativo que se le ha querido dar.
- 6 Rosario Castellanos, *Meditación en el umbral. Antología poética*, p.24.

viaja a merced del viento (lo masculino). Además la nube es de naturaleza inconsistente, informe y de contenido acuoso (el agua es un fluido relacionado con la maternidad): “Tal vez corri a tu encuentro/ como corre la nube cargada de relámpagos”⁷. En el discurso poético de Castellanos, la voz lírica se metaforiza también en polvo, tierra piedra, muro, orillas; palabras que en el contexto del poema también connotan, como el sauce, fijeza e inmovilidad. Este tipo de imágenes, constante en la retórica castellaniana de sus primeras obras, nos remite a otro código ya no poético, sino ideológico, como ya se apuntó: el concepto de lo femenino creado por la cultura falocentrista que domina en las sociedades patriarcales como la mexicana:

“... he venido a saber
que mi cuerpo era un árbol
y el dueño de los árboles
no es su sombra, es el viento.”⁸

En el análisis que Hélène Cixous⁹ hace de lo que las feministas denominan “pensamiento binario machista”, a la oposición hombre vs. mujer corresponden una serie de conceptos contrarios muy relacionados con el sistema de valores falocentristas en el que lo femenino connota lo negativo, lo inferior y lo débil.

7 Rosario Castellanos, *Bella dama sin piedad*, p. 96

8 *Ibid.* p. 55.

9 Cit. por Toril Moi: *Teoría literaria feminista*, p. 114 a 118.

HOMBRE	MUJER
Padre	Madre
Sol	Luna
Día	Noche
Cabeza	Corazón
Razón	Emoción
Cultura	Naturaleza
Actividad	Pasividad

En la cultura machista, denuncia Cixous, la lucha de estos elementos opuestos siempre conduce al triunfo, preponderancia o sobrevaloración de los valores masculinos. La feminidad es igualada con la pasividad y por correlato con la muerte; de tal manera que la mujer no tiene cabida en la cultura machista: o es pasiva o no existe. Negar la existencia de la mujer, despojarla de su ser, es una de las tareas fundamentales de la cultura patriarcal. Por ello es que, carente de una identidad propia, la mujer que busca su ser tiene que reflejarse en un espejo masculino, buscar su identidad en los patrones que le impone la cultura androcéntrica.

Ahora bien, si desde esta perspectiva cultural, que es la de nuestra sociedad, examinamos la secuencia temática de la poesía de Castellanos, encontramos dos motivos líricos recurrentes desde *Apuntes para una declaración de fe* hasta *Otros poemas*: la soledad y la muerte, tal como puede advertirse en los versos siguientes :

“La soledad trazó su paisaje de escombros”¹⁰,

10 Castellanos, *Bella dama sin piedad*, p. 7.

“No pido más que un limbo de soledad y hastío ...”¹¹

“Pero yo no sería si no fuera
este castillo en ruinas que ronda tu fantasma.”¹²

“...lleva su soledad como una espada
desnuda y eficaz, radiante de amenazas.”¹³

Ambos temas, soledad y muerte, se conjugan con los símbolos castellanianos del sauce y el viento en lo que podría ser la síntesis de un lenguaje lírico que ha transitado del erotismo (presentimiento del amado y entrega amorosa) y la mística hasta el desengaño, la amargura, la soledad y la muerte.

Por lo antes expuesto, pareciera que la poetisa adopta un lenguaje machista como vehículo de expresión artística, lo cual contrastaría con su militancia feminista, muy presente en gran parte de su obra tanto narrativa como ensayística. ¿Cómo explicar esta contradicción entre la adopción del lenguaje poético falocentrista y un contenido ideológico pretendidamente feminista?

Es innegable que la mayor parte de los textos poéticos de esta escritora, y los más importantes desde el punto de vista estético, plantean las preocupaciones propias de las mujeres, desde las más trascendentes hasta las más cotidianas, convertidas en motivos líricos. Y aunque en su obra aborda también los temas que son comunes a todos los seres humanos, hombres y mujeres, la voz lírica se ubica siempre en una perspectiva femenina. Desde allí son abordados el amor: “Entre la muerte y yo, he erigido tu cuerpo : /que estelle en tí sus olas

11 *Ibid.*, p. 39.

12 *Ibid.*, p. 41.

13 *Loc. cit.*

funestas sin tocarme”¹⁴; el desamor : “ No es en el costado la herida, ni en las sienes./ No es siquiera una herida./ Es el cimiento roído de gusanos.”¹⁵; la soledad : “Nací en la hora misma en que nació el pecado/ y como él fui llamada soledad.”¹⁶, / “Una mujer se llama soledad / se llamará locura.”¹⁷; la muerte : “He aquí que la muerte tarda como el olvido. / Nos va invadiendo lenta, poro a poro.”¹⁸

Además de éstos que podrían considerarse universales, existen otros motivos líricos que proceden específicamente de la experiencia femenina, tales como la maternidad : “Y para que su nombre no acabara / al acabar su cuerpo / tuvo hijos en mí...”¹⁹; la pérdida del hijo : “... del fétetro de un niño no nacido, / de su vientre tronchado antes de la cosecha / me levanto tenaz, definitiva ...”²⁰; la soltería : “De noche la soltera / se tiende en un lecho de agonía...”²¹; la sumisión ante el varón: “Y yo me doblegué como un arbusto / cuando lo acosa y lo tritura el viento”.²²; el despojo de la mujer: “Me arrebataron la razón del mundo .../ Y los vi desde lejos/ ocultar lo que roban y reír.”²³; la pérdida de la identidad: “De mí no sé. Devano memorias ajenas”

Por esta convergencia en una temática sobre mujeres se ha dado con frecuencia el calificativo de “feminista” a la poesía de

14 *Ibid.*, p. 31.

15 *Ibid.*, p. 39.

16 *Ibid.*, p. 17.

17 *Ibid.*, p. 45.

18 *Ibid.*, p. 24.

19 *Ibid.*, p. 84.

20 *Ibid.*, p. 37.

21 *Ibid.*, p. 63.

22 *Ibid.*, p. 44.

23 *Ibid.*, p. 62.

Castellanos. Mas ésta es una etiqueta que considero tiende a esquematizar la complejidad de su escritura, sin advertir o explicar la evolución de su poética. El concepto de feminista aplicado a la obra lírica de Castellanos debe ser clarificado para no caer en una crítica literaria logocentrista (en la terminología derridiana) o falocentrista (según las feministas europeas). Tal crítica puede resumirse como una tendencia a borrar las diferencias, de fijar en conceptos y esquemas rígidos lo que es dinámico, contradictorio y progresivo.

El discurso poético, que en cada autor es diferente, también puede presentar variaciones en el conjunto de la obra de un mismo poeta, si consideramos que la escritura es un proceso discursivo en constante renovación. El análisis de la lírica de Rosario Castellanos así lo confirma. Hay una maduración gradual de su lenguaje y de su propia poética. En *Trayectoria del polvo* encontramos un lenguaje ricamente metafórico que a lo largo de la producción lírica se va desvaneciendo hasta llegar a otro, más directo y casi referencial, en el que lo poético no se construye con base en metáforas, sino en la ironía, como *En la tierra de enmedio*, *Diálogo con los hombres más honrados* y *Otros poemas*, textos escritos los últimos años de su vida. El tránsito estilístico de la poetisa va de una poesía simbólica y figurativa que tuvo su apogeo en la década de los años veinte a un nuevo lenguaje castellaniano de lo que Julián Palley²⁴ considera "poesía tardía": estilo maduro, directo y coloquial.

Castellanos no llega a este nuevo lenguaje por una simple adhesión a las nuevas tendencias de la poesía realismo poético, antipoesía, etc., que en Latinoamérica cultivaron contempo-

24 Introducción en Rosario Castellanos, *Meditación en el umbral. Antología Poética*, 54 a 64 pp.

ráneos suyos como Salvador Novo, Jaime Sabines, Nicanor Parra, Efraín Huerta, etc. La elección de su nuevo lenguaje es también una protesta ante la opresiva retórica machista que impide una comunicación más directa y fluida con el lector, con la lectora. El empleo inusual del lenguaje cotidiano, la desfamiliarización, constituyen la ruptura de la escritora con los modelos poéticos que imponen a una mujer como debe escribir.

También en el terreno de la semántica poética se observa un giro de 180°. En su primera etapa de 1948 a 1960, la poetisa emplea el lenguaje simbólico, surrealista, con el que configura una imagen de la mujer dentro de una lógica binaria, heredera de la metafísica. Como ya dije líneas atrás, ésta es el sustento del pensamiento logocéntrico instaurado en el discurso masculino, el cual conduce a la desvalorización o supresión de lo femenino. Pues existe una oposición de valores culturales en los que lo femenino es vinculado con lo inferior, lo negativo o lo pasivo. En este sistema la mujer no tiene existencia propia, debe aceptar la cultura androcéntrica o desaparecer. De ahí que en el primer ciclo poético de Rosario Castellanos sea recurrente la idea de la muerte.

En cambio, en el segundo ciclo de su poesía, Castellanos construye una voz poética que, no sólo se rebela y rechaza la “retórica masculina”, sino que satiriza la escritura de los poetas consagrados en *Diálogos con los hombres más honrados*²⁵ y desarticula sus metáforas, con una fina ironía que hace recordar la sonrisa de Sor Juana. He aquí unos ejemplos :

‘Es tan corto el amor y es tan largo el olvido.’
Ay Neruda, Neruda.

25 Castellanos, *Bella dama sin piedad*, 135-138 pp.

¿Con qué vara mediste lo continuo ?

.....
'Me quiero despedir de tanta pena'
igual que tú Miguel [Hernández], pero soy mexicana...

.....
'La primera vez
no te conocí.
La segunda, sí.'
Lo cual prueba, tan solo, Federico [García Lorca],
que es el hombre el único animal
que tropieza dos veces contra la misma piedra.

Para la autora, el cambio de sus propias formas poéticas se inicia desde *Al pie de la letra* (1959) y *Livida luz* (1960): "Entre tantos ecos empiezo a reconocer el de mi propia voz. Sí, soy la que escribe ..." declara en *Mujer que sabe latín*²⁶. Más, como puede advertirse en la lectura de los poemas de su etapa de madurez, el cambio no sólo radica en la forma sino también en los códigos ideológicos.

Dice la autora refiriéndose a su nuevo lenguaje: "... palabra nuevas. Muchas de ellas son vulgares, groseras. ¿ Qué le voy a hacer ? son las que sirven para decir lo que hay que decir. Nada importante ni trascendente. (...) Lo que no es ni sublime ni trágico. Si acaso un poco ridículo. Hay que reír, pues. Y la risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la libertad."²⁷

Por ello, entre la lágrima, la queja, el grito, la protesta airada o la risa, la autora elige la risa como ironía en sus últimos poemarios, en un acto de liberación poética. Y recurre a ella,

26 Castellanos, *Mujer que sabe latín*, p. 207.

27 *Loc. cit.*

porque la ironía es un acto paradójico de la palabra que consiste en negar lo que dice ; y con esto, “ el autor rompe la estructura del enunciado para crear (...) una discontinuidad irreductible.”²⁸ Así, con el filo de la ironía la poetisa cercena el discurso machista que antes había sido su propio vehículo de comunicación. Lo destruye para inaugurar su propio discurso, en el que no hay más símbolos ni metáforas (retórica que sirve para ocultar la realidad opresiva de la mujer), sino sólo un lenguaje directo, sencillo, liberado en la risa :

Yo voy a mantenerme siempre tan atractiva,
tan atenta a sus gustos, tan buena ama de casa,
tan prolífica madre
y tan extraordinaria cocinera
que se volverá fiel como premio a mis méritos...²⁹

Sin embargo, la risa que libera auténticamente no es la que se solaza en la burla hacia el otro, sino la que hace escarnio del propio emisor. La ironía de Castellanos es como la risa popular que analiza Bajtín ; la que volcada sobre el propio sujeto se vuelve humor positivo, pues “...el autor satírico que sólo emplea humor negativo (escarnio del otro), se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo”.³⁰ Por el contrario, la risa de la

28 Anne Hénault, *La ironía*, p. 12.

29 Castellanos, *Bella dama...* p. 50.

30 Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 17.

autora es festiva, integradora del universo, aún en la ironía de la propia religiosidad :

Basta no abrir los labios para no protestar
cuando alguno te empuje porque, o no quiso herirte
o no pudo evitarlo
o Dios está probando el temple de tu alma.³¹

En conclusión, considero que si bien la primera parte de la poesía de Castellanos se construye con un lenguaje machista, al discurso poético de su obra final puede aplicársele lo que Toril Moi escribe acerca del proyecto ideológico de Hélène Cixous: "... se puede resumir como un intento de deshacer la ideología logocéntrica; proclamar a la mujer como fuente de vida, poder y energía; y dar la bienvenida a un lenguaje femenino que derribe los esquemas binarios machistas en los que logocentrismo y falocentrismo se alían en su lucha por oprimir y silenciar a las mujeres"³².

Por otra parte, Elena Poniatowska, en su prólogo a *Meditación en el umbral*, afirma: "La línea autobiográfica en la obra de Rosario Castellanos es continua y fácilmente reconocible"³³. Y en efecto, siguiendo este rasgo autobiográfico en una lectura diacrónica de su discurso poético podemos acercarnos al universo de significados creados por la autora y observar el desarrollo de su estilo. Sin dejar de reconocer la autonomía del texto literario, es evidente que en su poesía, la autora no se desvanece, sino que deliberadamente asume la voz poética

31 Castellanos, *op. cit.* p. 128.

32 Toril Moi, *op.cit.* p. 115.

33 Castellanos, *Meditación en el umbral*, p. 14.

como propia, como una construcción textual reconocible. Así, ante el "yo" poético, surge la pregunta ¿Quién habla? Y la respuesta es sin duda : una mujer mexicana del siglo xx llamada Rosario.

Sin embargo, esta respuesta no es plenamente satisfactoria porque el autor individual es vocero social, un sujeto social o trasindividual donde confluyen y se entrecruzan discursos que son construcciones colectivas. De tal forma que, ante la propuesta autobiográfica del poema, pueden adoptarse dos líneas de análisis: definir la función autor que Rosario Castellanos construyó en sus poemas de amor y/o esbozar el autor colectivo que subyace en los textos.

Aunque el segundo enfoque no es el objetivo de este trabajo, no puede dejarse de reconocer que Rosario Castellanos pertenece a una generación de mujeres intelectuales mexicanas nacidas en la época posrevolucionaria, cuyo acceso a estudios universitarios e incorporación al ámbito laboral creó expectativas de vida personal y social que chocaron con las estructuras patriarcales existentes, lo que aunado a la influencia de las corrientes feministas de Europa y Estados Unidos, fortaleció en nuestro país un movimiento intelectual preocupado por la emancipación de la mujer y la defensa de sus derechos.

Aunque se tiene noticia de que el Primer Congreso Femenino en México se realizó en 1918, auspiciado por el gobierno de Yucatán, fue hasta 1953 cuando el gobierno mexicano reconoció el derecho de las mujeres al sufragio. Estos dos hechos históricos sirven de parámetro para situar, por una parte la lucha de las mujeres por mejorar sus condiciones de existencia, y, por otra, la lentitud con que el poder masculino respondió a dichas demandas.

Siguiendo esta perspectiva, podemos postular entonces que si bien la voz poética de los textos de Castellanos no correspon-

den a a voz real de la autora, como sujeto emisor del discurso poético su voz emerge de un sujeto histórico colectivo: las mujeres intelectuales que en forma organizada o espontánea combatieron en el nivel de lucha social o en el nivel del discurso, las estructuras y costumbres opresivas y discriminatorias para las mujeres. A este grupo perteneció Rosario Castellanos y fue su más activa y conspicua representante en el campo de las letras mexicanas. Porque ante todo, Castellanos fue una escritora consciente de su quehacer literario que giró en torno de la temática femenina.

La lírica fue el campo fecundo para la siembra de sus preocupaciones fundamentales porque le ofreció la posibilidad de hablar desde un “yo”: su voz lírica. Como construcción retórica, el yo poético crea un receptor: el tú del lector implícito. Ambas construcciones textuales producen un cierto efecto de lectura, pues al recibir el poema como una enunciación, la lectora (el lector) lo actualiza en su función de “acto de habla” como parte de un “proceso de comunicación real”. Pero el efecto más importante es el que se produce cuando el lector al realizar la lectura del poema asume con su propia voz el “yo poético”. Y si el lector es mujer, se produce la comunión entre la autora y la lectora a través del texto. Entonces la voz construida por Rosario Castellanos se transmuta en voz propia: “Con el otro/ la humanidad, el diálogo, la poesía comienzan.”

Después de recorrer los senderos poéticos trazados por Rosario Castellanos, presenciamos la ruptura de una metáfora: la del sauce quieto y pasivo que sólo tiene movimiento por la acción del viento. Si en sus poemas iniciales la autora se identifica con el sauce; en los escritos de su periodo final Rosario es el viento que trastoca el orden de las cosas, rompe la celda y abate el muro de silencio. Aduñándose del discurso que es el

centro de poder masculino, libera las múltiples y ancestrales voces de mujeres que llevaba guardadas.

Lo que soñó la tierra
es visible en el árbol.
La armazón bien trabada del tronco, la hermosura
sostenida en la rama
y el rumor del espíritu en libertad : la hoja.
He aquí la obra, el libro.
Duerma mi día último a su sombra.³⁴

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. (Trad. Forcat y Conroy). México, Alianza Universidad, 1987.
- Castellanos, Rosario. *Bella dama sin piedad*. México, FCE/SEP, 1984 (Lecturas Mexicanas No. 49)
- , *Meditación en el umbral. Antología Poética*. México, Fondo de cultura Económica, 1985.
- , *Mujer que saber latín*. México, SEP-SETENTAS, 1973.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* 2ª ed. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala / La letra editores, 1990.
- Henault, Anne. *La ironía*. Trad. de Elda Rojas Aldunate. Versión estenográfica.
- Pascual Buxó, José. *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Moi, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. (Trad. Amaia Bárcena). Madrid, Cátedra, 1988.

34 *Ibid.* p.129.

Alejandra Herrera Galván*

La bondad y la maldad forman parte de la esencia humana, no son privativas de un solo sexo. La historia está colmada de héroes y antihéroes cuya clasificación se da con base en el papel que desempeñaron en su tiempo. Una historia paralela y subterránea es la de las mujeres. También las hay buenas y malas, pero es un hecho que, salvo algunas excepciones, las mujeres no han sido tomadas en cuenta sino hasta este siglo, y desgraciadamente no en todo el planeta. Claro que para llegar a este momento, se ha dado una larga lucha soterrada, y las mujeres que tomaron parte en ella, por su atrevimiento, pagaron precios muy altos.

Las siguientes páginas están dedicadas a comparar dos textos de mujeres escritos por mujeres: *Mujeres maravillosas*, de Guadalupe Loaeza, e *Historias de mujeres*, de Rosa Montero, la primera mexicana y la segunda, española. Pese al tema en común, las diferencias que ofrecen estos libros son abismales, en cuanto a contenidos y tratamientos, en aciertos y desaciertos.

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco.

Dado que la apariencia es una preocupación muy femenina empiezo por la de las ediciones. *Mujeres maravillosas* es una edición pretenciosa, revela el cuidado que se tuvo en ella. Ilustra su cubierta un espléndido cuadro de la pintora yugoslava Duska Markotic: se trata de un pañuelo cuya punta de *frivolité* lo convierte en un primor y que contrasta con las pinzas de ropa que lo sostienen en un tendedero. El fondo de la cubierta y la contracubierta son negros con cenefas plateadas y dentro del marco, en la parte superior de la primera, se leen el título y el nombre de su autora. En las páginas abundan fotografías, acercamientos y viñetas. En los márgenes de las páginas pares, de manera vertical, aparece el título del libro y en las nones, aparece del mismo modo el nombre del capítulo. Al hojearlo no se puede más que admirar el cuidado con el que está hecho. Por último, en el marco encenefado de la contracubierta aparece, en la parte superior, un *close up* de los ojos tocados por el tiempo pero alegres de la Sra. Loeza.

El libro de Rosa Montero, *Historias de mujeres*, tiene de una edición más sobria: el fondo sugiere una tela color paja con simétricos dibujos de flores delineadas apenas de color blanco, casi ni se notan. Lo que destaca verdaderamente en la cubierta son los acercamientos a seis ojos de mujeres que equilibradamente se reparten y se separan en pares por el título y el nombre de su autora. Identifico por lo pronto los de Isabelle Eberhardt y María Lejárraga, pero eso es lo de menos, porque en esos ojos separados de sus rostros se advierten el misterio y la profundidad del universo femenino con todas sus venturas y desventuras, equilibrios y desequilibrios, sumisiones y rebeldías. El interior del libro se ilustra con las fotografías, a todo lo largo y ancho de las páginas pares, de las mujeres aludidas. Nada más. Después hablan los textos, abren puertas y penetran hondamente en la vida e intimidad de esas mujeres contempo-

ráneas y lejanas que han creado a fuerza de luchas y coraje el espacio que ahora disfrutamos.

En cuanto a los títulos también caben las diferencias. *Mujeres maravillosas* exhibe desde luego un adjetivo que califica al sustantivo. El lector entiende mediante las posibilidades que permite la lectura explorativa que todas las mujeres que se reúnen en el libro son realmente maravillosas por lo menos para la que enuncia el adjetivo. Quizá es una característica femenina el uso de adjetivos, pero con frecuencia esto nos aleja de la sustancia y nos deja en esos juicios subjetivos tan difíciles de sustentar con razones. Más paradójico resulta aún que el adjetivo englobe a mujeres que no son tan maravillosas. Y es que maravilloso sugiere algo realmente fuera de lo cotidiano, rutinario, normal; implica siempre grandeza, magnificencia, incluso realización de la fantasía; pero también tiene una connotación positiva, algo negativo no puede ser maravilloso. Es extraño, pues, que bajo el mismo título aparezcan una neurótica, una madre ausente, otra madre iniciando a las drogas a sus hijos y una duquesa ambiciosa. Cierto es que todas pertenecen al capítulo "Mujeres dominantes", sin embargo el título general las cobija también.

En cambio, el título *Historias de mujeres* no revela para nada un juicio, no califica, es objetivo y prudente (ahora la que usa adjetivos soy yo), quizá menos entusiasmante, pero más sensato porque permite al lector calificar a esas mujeres a su antojo, claro que mientras éste no deje constancia escrita de sus juicios. La escritura es un asunto difícil porque implica siempre un compromiso con la inamovilidad de la palabra, una vez impresa ya no hay manera de dar un paso atrás porque "ahí dice..." Rosa Montero lo sabe, cuida sus emociones antes de ponerlas en palabras, pero no las soslaya, sólo las organiza de manera coherente para que se desplieguen en los registros que cada lector descubra.

Y esto inevitablemente nos lleva al tono que emplean las autoras, el de la señora. Loeza es subjetivo y por tanto arbitrario; mientras que el de la señora. Montero tiende más a lo objetivo. Ya se sabe que la objetividad absoluta no existe, pues siempre se cuela el punto de vista, la misma elección del tema, etcétera; pero se hace un esfuerzo por acercarse más a la realidad del mundo exterior cuando se pretende analizar y por tanto llegar a un concepto. De este modo, *Historias de mujeres* se sustenta en un aparato bibliográfico que permite a la autora una solidez que no impide que se transluzca la frescura o la simpatía de la autora por las mujeres retratadas. A veces, como en los casos de Laura Riding o Simone de Beauvoir hay más entendimiento que simpatía. Los juicios son inevitables pero La Sra. Montero se cuida al emitirlos.

Existen diferencias también en cuanto a la organización del material. Guadalupe Loeza divide su *Mujeres maravillosas* en capítulos: "Mujeres entrañables", "Mujeres valientes, solidarias", "Mujeres desdichadas", "Mujeres dominantes", "Mujeres fuertes" y otros apartados, uno a manera de introducción, "Mis hermanas y yo" y como epílogo un texto, "Reina de Noche", escrito por su madre, la Sra. Dolores Tovar Villa-Gordoa de Loeza. En este volumen se reúnen familiares, amigas, maestras de la autora, actrices, cantantes, primeras damas, escritoras y hasta una premio Nobel. Todas estas mujeres de una u otra manera han estado relacionadas con la autora o son significativas en su vida. Cuando no ha habido una relación directa, Guadalupe Loeza busca la manera de enlazarse aunque sólo sea mediante la escritura. (Véase por ejemplo cómo irrumpe en las meditaciones de Yvonne, la esposa de De Gaulle, y de María Félix pp. 83-95, 157-168, respectivamente.) El tratamiento que la autora da a sus mujeres es variado, ya que utiliza la descripción, la epístola, el relato, las memorias, para explorar en sus

vidas. Quizá sea esta miscelánea lo que no permite fijar ni el carácter ni el objetivo de este libro. Para algunos esto puede ser lo que constituya su valor, como para Sealtiel Alatríste que lo prologa, para mí le quita solidez, profundidad. La autora está siempre tan presente que invade los espacios del lector o a veces no se sabe a dónde va. Por ejemplo, el texto dedicado a la escritora, Rosario Castellanos, en el que utiliza el género epistolar sorprende por su falta de unidad. La carta empieza por contarle a Rosario su propia muerte: la descarga eléctrica, la ambulancia, el traslado a México, el entierro en la Rotonda de los Hombres Ilustres, en fin... Después viene una serie de reflexiones sobre el sentimiento de inferioridad de las mujeres en relación a los varones cuya fuente es la novela de la escritora chiapaneca, *Balún Canán*. La autora de la carta se solidariza, más bien se identifica con ella respecto a ese sentimiento de inferioridad, para lo cual utiliza una larga cita de *Mujer que sabe latín* cuyo tema es el difícil acceso para las mujeres al mundo de la cultura, pues está regido únicamente por hombres. Inmediatamente después viene un apartado cuyo título es "No existo", y aquí es donde el lector ya no sabe de qué se habla, pues la carta continúa con las experiencias personales de la joven Loaeza en las que ella no existe porque es borrada precisamente por mujeres, es decir, sus hermanas y su mamá. No por hombres, sino por mujeres. Esto estaría bien si de alguna manera se aludiera cuando menos al papel reproductor de los valores masculinos que históricamente han desempeñado las mujeres, pero aquí no hay tal, se suponía que la división de géneros en este contexto era importante y resulta que no hay desarrollo. Lo increíble es que la Sra. Loaeza está consciente de que su texto no tiene ni pies ni cabeza, pues afirma en el siguiente párrafo. "Ay, Rosario, qué extraña carta te estoy escribiendo. Empecé haciéndola con el pretexto de hablar de tu

trayectoria y con el objeto de decirte algo muy importante y ahora resulta que te estoy contando mis recuerdos non-gratos.” (p. 76) Con lo cual el lector no puede menos que pensar: ahora sí ya se va a centrar, además, qué es eso tan importante que quiere comunicar, digamos que la tensión comienza a darse. Pero dura muy poco pues dos líneas más adelante Guadalupe Loaeza ruega: “Bueno, permíteme contarte uno más [otro recuerdo non-grato] y ya.” (*Loc. Cit.*) Después viene el problema de la herencia de la biblioteca de su padre. A pesar de que ella quisiera algunos libros, los hereda el hermano por su calidad de varón. Y ahora sí viene la noticia importante: se trata del levantamiento del EZLN, con lo cual tenemos nuevo giro y el centro ahora son los indígenas, sus condiciones miserables de vida, citas de Rosario Castellanos sobre el problema de los indígenas en Chiapas. El texto dedicado a Rosario, cuya protagonista es la Sra. Loaeza, cierra con la transcripción de un poema de Jaime Sabines dedicado a la escritora chiapaneca, que me incomoda porque la describe, desde luego con cariño, como un ratoncito tonto y desvalido (se trata de esos extraños mecanismos de defensa que surgen para enfrentar las pérdidas de manera agresiva). Menudo homenaje a esa mujer que tanto dio en sus libros y en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras a los alumnos que en los años sesenta se iniciaban en el estudio de las letras.

En *Historias de mujeres*, la señora Montero aborda la biografía de dieciocho mujeres, casi todas ellas tienen un apartado especial, menos las hermanas Brontë y Aurora y Hildegart Rodríguez, madre e hija. La mayoría de las mujeres aquí retratadas vivieron entre los siglos XIX y XX, menos una, Mary Wollstonecraft –madre de la famosa autora de *Frankenstein*, Mary Shelley–, que vivió en el siglo XVIII. La mayoría son mujeres intelectuales, artistas o relacionadas con las artes. Desde

la perspectiva del trabajo se abordan sus vidas. Según afirma la autora en la contracubierta del libro, publicó estas biografías en el suplemento dominical del diario español *El País*, las amplió con base en una bibliografía y las reunió en el volumen mencionado. Es importante señalar que a ninguna conoció personalmente, que su elección por ellas nace debido al papel que para bien o para mal desempeñaron en la historia de las mujeres. Casi todas son transgresoras del orden social que incluso hoy en nuestros días viven las mujeres. Casi todas están marcadas por sellos trágicos: la locura, el alcoholismo, la soledad, la intransigencia o desconsideración de los hombres, las enfermedades de su tiempo... En fin, ninguna de ellas tuvo un final feliz, no obstante son ejemplares, por su disciplina y por su necesidad de aventurarse a la felicidad sin otra arma que su anhelo de ser y construirse un espacio para ello. También aparecen en el libro una introducción, "La vida invisible", en la que se presenta un recorrido histórico por la vida de las mujeres; y una conclusión, "Para terminar", en la que la autora confiesa las limitaciones de su libro y la recepción crítica que tuvo la aparición de los textos en el citado suplemento. Además, se propone encontrar el hilo conductor de la vida de estas mujeres extraordinarias, y menciona de paso la actividad de otras que también contribuyeron a la lucha femenina.

El tratamiento que utiliza Rosa Montero para dar forma a sus semblanzas es uniforme, existe una distancia saludable entre la autora y sus biografiadas. No hay relación entre ellas ni se pretende. La voz que prevalece a lo largo del libro es la de la tercera persona, ya que se habla de alguien que no es la propia autora. A pesar de la objetividad que sí se pretende en este volumen, también se transluce las afinidades con algunas mujeres; otras, la censura es inevitable, pero sí sustentada en los hechos que reporta la autora. Tal es el caso de Simone de

Beauvoir. La lectura de este texto provoca un verdadero shock debido a la cercanía temporal que existe entre la compañera de Sartre y los lectores. Cómo esta mujer tan idealizada por su papel en este siglo de pronto aparece tal cual es: insensible, prepotente, calculadora, explotadora de los jóvenes que veían en la mítica pareja un nuevo modo de ser, la posibilidad de una coexistencia en pareja diferente, en la que el “nosotros” no existiera sino la suma solidaria de dos individualidades. Y sí, solidaridad y trabajo compartido hubo entre ellos, el abuso lo sufrieron los otros, los amantes a menudo compartidos por la pareja, los amigos, casi todos más jóvenes, pues siempre es más cómodo, cuando uno tiene el poder, el trato desigual. Hablaba líneas arriba del compromiso de la palabra escrita, y véase si no, cuando se publican los diarios íntimos y correspondencia de Sartre y Simone a su muerte, la idealización de la pareja cae por los suelos y se quedan tan humanamente mal parados que uno no puede evitar la decepción: todos los ídolos son de barro. Rosa Montero no duda en destapar la cloaca, pero lo hace con respeto, con información, para retratar a la Beauvoir primero contextualiza la época:

Simone vivió su adolescencia en los años veinte, después de una guerra, la Primera Mundial, que había acabado con la sociedad del XIX. En Rusia los bolcheviques parecían estar inventándose el futuro, el mundo era un lugar vertiginoso, la revolución tecnológica cambiaba la faz de la Tierra como un viento de fuego. En medio de toda esa mudanza había aparecido un nuevo tipo de mujer, la chica *emancipada y liberada*, dos palabras de moda. Se acabaron los corsés, las enaguas hasta los tobillos, los refajos; las muchachas se cortaban el pelo a la *garçon* [...] Eran los febriles y maravillosos años veinte, los crispados e intensos

años treinta, tiempos de renovación en los que la sociedad se pensaba a sí misma, buscando nuevas formas de ser. Había que acabar con la tradicional moral burguesa y en el ardor de aquellos años se pusieron en práctica todos los excesos que luego volverían a ensayarse, como si fueran nuevos, en los años sesenta: el amor libre, las drogas, la contracultura. (*Historias de mujeres*, pp. 77, 78.)

Me interesa esta cita, no sólo por la contextualización y señalada de Simone de Beauvoir, lo cual es importante porque la sitúa como una mujer producto de su tiempo, sino porque además me permite contrastar mejor el libro de Guadalupe Loaeza y éste. En la cita puede verse que Rosa Montero está informada sobre su tema, no está hablando una historiadora, ni una antropóloga, ni una socióloga; no, sin embargo, se revela la seriedad de su trabajo, hay lecturas, muchas lecturas previas, no saca a las mujeres de su entorno para hablar de sí misma, su objetivo es claro: busca entender a las mujeres y su mundo, que no está aislado del de los hombres, al contrario, es el mismo sólo que se vive desde perspectivas distintas, y la femenina es la que le interesa, nada más.

Veamos otra cita devastadora en la que la autora fundamenta su juicio sobre la escritora francesa:

Durante la guerra, por ejemplo, Simone mantenía al mismo tiempo relaciones clandestinas con Bost, un alumno de Sartre; con Nathalie, con Louise y con Olga, y sólo Sartre sabía de la existencia de todos ellos; lo cual no sería necesariamente censurable y ni siquiera raro (¿quién no ha pasado en algún momento de su vida por épocas locas?) si no fuera por el tono insufriblemente superior, cruel y frívolo que Beauvoir y Sartre usan en sus cartas. [...] Ambos, después de jurar

pasiones arrebatadas a la pobre Louise que los dos compartían [...], la despellejaban con total frialdad, planificando las mentiras que le dirían ‘para que sea feliz sin dar mucho la lata’. Uno de los comentarios más viles de Beauvoir es respecto a esta Louise: se queja de que la chica tiene un olor corporal apesoso que hace ‘penoso’ el encuentro sexual (aunque no por eso dejaba Simone de acostarse con ella). (*Ibid.*, pp. 81, 82.)

Además de lo que a las claras se ve en la cita, yo leo aquí el compromiso de la autora de ventilar el modo de ser femenino, con sus oscuridades y tenebras y, como se observa, el juicio no versa sobre las maneras de vivir, sino sobre la hipocresía y el modo de tratar a los sujetos como objetos, las mujeres también sabemos hacerlo, pues no somos más que seres humanos. No obstante, el respeto se hace presente al cierre del apartado “Simone de Beauvoir. Voluntad de ser”:

Sea como fuere, ahora su imagen es más compleja y más humana: porque todos tenemos vergüenzas e incoherencias que ocultar en nuestra vida privada. Y al final, entre tanta gloria y tanta miseria, lo que queda es la magnífica proeza de haber sido libre y responsable de su propio destino. Para bien y para mal, Beauvoir se hizo a sí misma. (*Ibid.*, p. 85)

No ocurre lo mismo en el caso de *Mujeres maravillosas*. Para muestra un botón: las revistas femeninas, y la sección de espectáculos de los diarios hace unos pocos años se ocuparon de difundir la noticia del abandono de Woody Allen a Mia Farrow, porque el cineasta se enamoró de la hija adoptiva de la Farrow y del director de orquesta André Previn. Este es el tema de “Mia” que se ubica en el apartado: “Mujeres dominantes”. La

fuente es una larga entrevista en la que Mia responde, pero no se menciona el título de la revista o del periódico, tampoco el nombre del entrevistador que yo creo que en estos casos es importante. De ahí se toma una larga cita, casi la mitad del texto, en el que la actriz habla fundamentalmente de sus hijos adoptivos, y de su deseo de que crezcan y se independicen. Después viene el siguiente texto de la Sra. Loeza:

La verdad es que no sé si creerle tanta generosidad y ganas de componer el mundo. ¿No se tratará realmente de una mujer manipuladora, autoritaria, o sólo desea tener su propio mundo? Tal vez ésta fue la causa de la huida de Woody Allen y Soon-Yi. ¿A qué se deberá esa obsesión por educar almas perdidas, ciegas y maltrechas? ¿Tendré razón al decir que Mia Farrow es una neurótica? Pobre, pobrecito de Woody Allen. (*Mujeres maravillosas*, p. 156)

Lo curioso es que la misma autora se pregunta “¿Tendré razón ...?” Y no hace nada para tenerla, documentarse, por ejemplo, si le interesa tanto este triángulo, o para abstenerse, porque si uno no conoce las dos partes pues más vale... callarse. No hay ninguna intención de entender ni a la Farrow ni a Allen. Parece como si se tratara de llenar páginas y páginas con afirmaciones que se pueden hacer en una reunión de mujeres (no en todas) o en el salón de belleza. No hay pues calidad en los juicios ni respeto por estas mujeres que paradójicamente se califica de “maravillosas”.

Como puede verse, las diferencias que presentan estas dos escritoras no sólo son de estilos y contenidos, sino de la concepción que cada una tiene sobre la escritura. Basta con echar una mirada al texto de Rosa Montero dedicado a “Mary Wollstonecraft. Ardiente soledad”. Esta mujer inglesa en aras

de la libertad llega a Francia, antes del régimen del terror y antes de la muerte de Luis XVI en la guillotina. La historia de esta desafortunada mujer se levanta en medio de las más profundas arbitrariedades, no sólo de la gente común sino de los grandes pensadores y filósofos (véase los puntos de vista de Locke, Rousseau y Kant en la p. 50) No obstante su cosmovisión puritana, descubre el amor y lo disfruta. Abandonada por el padre de su primera hija, el despecho la hace aún más femenina, aunque se trate de la parte más irreflexiva de nuestra condición. Abruma a su amante con acosos, con intentos de suicidio. Es un atenuante de esta actitud manipuladora, vivir en el siglo XVIII y estar embarazada. Después de parir a Fanny, y confesar sus preocupaciones por el futuro de su hija en una sociedad de hombres, Mary se ilustra devorando libros para formarse opiniones propias, lo consigue y de tal suerte que, además de una novela, escribe ensayos como *Vindicación de los derechos de la mujer*. Años más adelante, un matrimonio y una segunda hija, Mary Shelley. Diez días después del alumbramiento, Mary Wollstonecraft muere, porque en su tiempo no había los antibióticos que le permitirían continuar con su labor de mujer y ser pensante. Su prematuro atrevimiento lo pagó no sólo en vida, sino con una mala reputación *post mortem*, que Rosa Montero se ocupa con admiración y cariño de resarcir hoy.

Y así desfilan por las páginas de *Historias de mujeres* la imaginación desbordada e inteligente de Agatha Christie, Zenobia Camprubí, el sostén de Juan Ramón Jiménez, Alma Malher con sus infortunios, la entereza de George Sand, la maldad de Laura Riding, el talento y la fantasía de las hermanas Brontë, las torturas físicas y mentales de Frida Kahlo y otras más que contribuyeron con sus retos y dolores a escribir la historia de todas las mujeres.

Siempre que se escribe se piensa en un lector, llámese ideal o real, y éste merece ser considerado. Hay que aportarle por lo menos ganas de seguir leyendo. A estas alturas y con tantas obras clásicas resulta un acto masoquista terminar un libro por disciplina. Un libro tiene que decir algo que contribuya para conocer mejor la esencia o la realidad humanas, y de ahí invadir nuestro espacio cotidiano, el pragmatismo no es mi corriente filosófica, pero de las ideas y de las palabras hay que pasar a la realidad. Sábato me ha enseñado a cerrar la boca y sobre todo a creer en la esperanza; Cortázar, el sentido del humor, la fantasía y a sentir en lo más profundo de la piel; Borges, a no cometer el pecado de la infelicidad; Severino Salazar, a valorar las historias como parte de la condición humana y a enfrentar el abismo que es el vacío; y Rosa Montero a entender más y mejor a mi sexo. De pronto me doy cuenta que las mujeres aludidas en su libro, del que no están ausentes las imágenes poéticas, anidan en el ser de todas las mujeres y, silogísticamente, en el mío.

BIBLIOGRAFÍA

- Loeza, Guadalupe. *Mujeres maravillosas*. México, Océano, 1997. (c 1997) 239 pp.
- Montero, Rosa. *Historias de mujeres*. Madrid, Extra Alfaguara, 1997. (c1995) 241 pp.

EL ESPACIO NARRATIVO

DE *CALLEJÓN SUCRE Y OTROS RELATOS* DE ROSARIO SANMIGUEL

Miguel Rodríguez Lozano*

Cada mujer se constituye y tiene como contenido, como identidad, esa síntesis de hechos sociales y culturales que confluyen en ella y son únicos, excepcionales pero, al mismo tiempo, por semejanza permiten identificarla con otras mujeres en su situación similar. Ambas categorías, *la mujer* y *las mujeres*, y los niveles de análisis que implican, constituyen, la historicidad de las mujeres.

(Marcela Lagarde. *Los cautiverios de las mujeres...*).

Rosario Sanmiguel (Cd. Juárez, Chihuahua, 1954) publicó el libro *Callejón Sucre y otros relatos*, en 1994, en el que quedaba clara la trayectoria de las narradoras del norte. *Callejón Sucre...* era un ejemplo de hasta dónde la literatura escrita por mujeres, nacidas o radicadas en el norte, había logrado ya un papel importante en el amplio *corpus* literario de fin de siglo. El libro de Sanmiguel formaba parte de un proceso que muchos años atrás se había iniciado lejos de la institución literaria. El siguiente ensayo es un acercamiento a esa obra, aunque también pretendo, de manera

* Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

breve, situar temáticamente a algunas autoras del norte para después entrar al análisis de *Callejón Sucre*....

Uno

Desde hace más de diez años, el ámbito literario del norte de México, concretamente de los estados fronterizos, muestra una rica y variada gama de propuestas tanto en la narrativa como en la poesía. El auge se debe en parte a la colección oficial Tierra Adentro, aunque, obviamente, no es lo único. La historia literaria del norte de México es más compleja, ya que desde antes de aparecer una institución como Conaculta, los autores buscaron, por distintos medios, publicar su obra, ya sea a través de concursos (como el caso de Francisco José Amparán, quien en 1986 ganó el Premio de Cuento San Luis Potosí y dos años después fue publicado el libro *Cantos de acción a distancia* por la editorial Joaquín Mortiz), por recomendación (como fue el caso de Jesús Gardea, quien, como se sabe, tuvo en un principio el apoyo del escritor José Luis González), con ediciones de autor (como sucedió con Irma Sabina Sepúlveda, 1930-1988, de Nuevo León), o de plano, dando a conocer la obra por medio de editoriales universitarias. No obstante, es en esta década cuando el norte tiene mayor presencia. Los autores, sin salir del estado en que residen, crean obras trascendentes. Así, esa literatura se ha vuelto una constante en el desarrollo y la comprensión de las letras de fin de siglo. Nadie puede negar que la presencia de las obras realizadas fuera del acartonado Distrito Federal viene a poner en jaque la visión lineal de la literatura y a replantear la necesidad de mirar con otros ojos la producción creativa del país. La poesía y la narrativa que se crean fuera del centralismo es, en todo caso, un respiro, una fuga

dentro de los paradigmas de la crítica literaria que no observa más allá de lo tradicionalmente aceptado. Frente a esto, la producción literaria también ha hecho posible que haya una crítica literaria hacia el interior de los diferentes estados del norte que se dedica a estudiar lo hecho en esos lugares.¹

Así pues, en esta década de los noventa, y en el caso concreto de la narrativa, sea cuento o novela, los escritores del norte han hecho suya la palabra y la han dado a conocer a través de ediciones en forma de libro o por medio de revistas, siempre en la lucha constante por dejar una huella de lo que escriben. Desde Francisco José Amparán, Héctor Alvarado, Gabriel Trujillo, Guillermo Lavín (nacidos en los años cincuenta), pasando por David Toscana, Joaquín Hurtado, Luis Humberto Crosthwaite, Eduardo Antonio Parra, Rubén Meneses (de los años sesenta) y hasta Fran Ilich o Rafa Saavedra (de los años setenta), hay un proceso que enriquece ampliamente el espectro literario nacional, ya que esos autores, lejos de estancarse, se encuentran en una búsqueda temática y formal que hace de los estados del norte el imaginario social y cultural más fructífero de este fin de siglo, gracias, por otra parte, estemos de acuerdo o no con su política, a Conaculta, pues si bien hay autores que no han publicado ahí, como Parra, Meneses y Saavedra, hay otros que publicaron su primera obra en forma de libro, en esa institución: Hurtado y Toscana, por ejemplo.²

- 1 Entre otros críticos se encuentran Guadalupe Beatriz Aldaco, Sergio Gómez Montero y Humberto Félix Berumen, quienes, desde diferentes ópticas, se han acercado al fenómeno literario producido en aquellos estados. Véase bibliografía final.
- 2 Tanto David Toscana como Joaquín Hurtado publicaron por primera vez en la colección Tierra Adentro. El primero, la novela *Las bicicletas*;

Si a la narrativa escrita por hombres se le puede seguir los pasos, incluso desde antes de los noventa con autores como Gerardo Cornejo y Jesús Gardea,³ a la de las mujeres también ocurre un proceso similar: se desenvuelve ágilmente, aunque no sin tropiezos, entre los espacios masculinos. Al igual que aquéllos, las escritoras han encontrado opciones para publicar su obra.

Seguir el desarrollo de la narrativa escrita por mujeres del norte implica reconocer que, al igual que nuestras escritoras consagradas en la capital, las del norte han dejado con sus obras un proceso temático-formal por medio del cual pretenden revelar su mundo interior y rebelarse, de distintas maneras, ante el afuera. Autoras como Graciela González Blackaller (1922) y Armida de la Vara y Robles (1926) son un antecedente que permite empezar a marcar un diagrama de continuidad, de aciertos y desaciertos, de semejanzas y diferencias entre las distintas autoras, las de años anteriores y las que empiezan a publicar en los ochenta y noventa, las nacidas en los cuarenta, como Rosaura Barahona o Cris Villarreal Navarro, en los cincuenta como Olga Fresnillo o Rosina Conde, en los sesenta como Regina Swain o Patricia Laurent; sin olvidar a las mujeres que actualmente hacen un excelente trabajo como editoras de revistas o libro objeto: Sabina Bautista, de Monterrey, Nuevo

el segundo, el libro de relatos *Guerrero y otros marginales*. De los cinco autores mencionados, puede verse su bibliografía al final de este trabajo.

3 Menciono únicamente a los autores que se han mantenido lejos del Distrito Federal, pero que han gozado de buenas referencias alrededor de su obra, sobre todo Jesús Gardea.

León, con *San Quintín 106*; Guadalupe Bello, de Nuevo Laredo, Tamaulipas, con *Cariátides*.⁴ Todas ellas, de varias maneras y con diferentes resultados, han participado de una constante indagación del ser mujer y del mundo que habitan. Sin embargo, poco o ningún caso se les ha hecho, incluso por aquellas estudiosas de la literatura escrita por mujeres que, desde el centro, y paradójicamente, oficializan nombres y manera de acercarse a las escritoras.⁵ Desafortunadamente, la cultura centralista mira con desdén todo aquello que salga de los esquemas establecidos y ahí, en la cuestión del género no hay distinción. No

- 4 La revista *San Quintín 106* se dedica a publicar obras de creación, fundamentalmente, narrativa. Por su parte, *Cariátides* es un libro objeto en el que se encuentran poemas, dibujos, cuentos, frases, etc. Respecto a la obra de las autoras aquí citadas, véase la bibliografía final.
- 5 Por supuesto, eso no quiere decir que los trabajos realizados alrededor de las escritoras mexicanas del siglo xx adolezcan de solidez teórica y analítica; por el contrario, libros como *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo xx* y *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, coordinados por, el primero, Aralia López González y el segundo por Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, los considero fundamentales en el estudio de la narrativa escrita por mujeres, pues han dado pautas para que los/las lectores(as) de tal literatura reconozcan otros acercamientos novedosos y posibles. El problema, considero, es que en ese afán por recuperar las obras de las escritoras y darles el reconocimiento justo, las autoras de tales libros han caído en el mismo centralismo de la crítica masculina, al ponderar nombres y obras, sin darse la posibilidad de mirar hacia otros rumbos y otras obras del magno territorio mexicano en el que se desenvuelve la literatura, negando con ello la posibilidad de una "historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres", tal como lo ha apuntado la misma Aralia López en su "Justificación teórica" del libro citado (p. 46), que, de hacerse, requiere considerar a otras autoras, de modo que éstas se hagan visibles a través de otros puntos de vista, de otras opciones posibles de mirar el mundo femenino del siglo xx.

interesa nada que no venga de la mano defecha, sea escrito por hombres o mujeres.

En el diagrama de lo que ha sido la narrativa escrita por mujeres, pueden ubicarse ciertos rasgos generales. En un principio, algunas autoras del norte no se preocuparon por innovar técnicamente, los temas son contados de manera lineal y sin una intención de complejidad, incluso se llega a cierto conservadurismo. No por ello se deja de lado el humor en asuntos tan dogmatizados como el aspecto religioso. Un ejemplo:

Al quedar solo san Andrés, se acercó a una tinaja con agua que él mismo bendecía y se lavó cara y pies con sumo cuidado. Enseguida, quitó los caudillos a su túnica y poniéndose el manto blanco que le había llevado san Hilarión, bajó de la ermita.

Asomaban ya las primeras estrellas cuando llegó a la plaza. El pueblo entero lo esperaba.

En primera fila se encontraban los trece apóstoles ataviados con sus túnicas amarillas y mantos cafés [...]

Al bajar doña Chole, san Andrés dio un paso y colocándose frente a su mujer, dijo:

— Pajarita, esposa mía, el Señor me ordena que no vuelva a tocarte. Desde este momento eres sagrada para mí. Ve a la casa de san Román, el casto, donde hallarás asilo, que yo debo unirme a la nueva esposa que el Señor me manda.

Y acto seguido, quitó la corona a la llorosa Pajarita y se la puso a la ondulante sobrina de san Melitón, con quien se sentó a presidir la fiesta, para después cumplir con el mandato del Señor.⁶

6 Irma Sabina Sepúlveda, "El pajarito triste", p. 135.

Evidentemente, la escritura del norte corresponde a un contexto, y las autoras que publican a fines de los ochenta y en el resto de esta década responden a una rebeldía. En sus obras, a través de la técnica o el contenido subvierten espacios y temas, con humor o de manera seria.

En cuanto a los temas, se arriesgan a contar historias que rompan con la solemnidad (la homosexualidad, el erotismo, la libertad del cuerpo femenino). Así, podemos encontrar narraciones como la que sigue:

Para no hacerte el cuento largo, mi relación con Pilar no cambió mucho. Alguna vez llegamos a viajar juntas después de que salí del hospital; pero en general la veo poco; cada vez menos. Nuestras broncas siguen siendo las mismas: cuando salimos con las amigas nos seguimos haciendo las mismas escenitas de celos aunque nos demos cuenta de que ya quiere deshacerse de mí, y todo se ha convertido en una lucha por ver quién domina a quién. Yo a veces no sé si quiero seguir con ella o no; pero en general me doy cuenta de que sigo aquí porque tengo ganas de chingarla; de cobrarle todas las que me ha hecho y sigue haciéndome [...].⁷

Pero también existen autoras que intentan universalizar sus textos al ubicarlos en ámbitos diferentes a su cotidianidad. Tal es el caso, por ejemplo, de los relatos de Patricia Laurent:

En la habitación, pensando en la mujer que ahuyentó esa noche, restregaba su cara hasta apaciguarse con el recuerdo de aquel manzano en Weiner, cuando soñaba junto a Mar-

4 Rosina Conde, "Sonatina", p. 39.

kus hablándole de sus viajes por el mundo. Cruzaría Europa en camiones de carga hasta Portugal. Le pedía a Markus que salieran del pueblo y se imaginaba corriendo sobre los vagones de algún tren veloz, huyendo del garrotero, dando marometas en el pasto a la velocidad de la inercia y, al levantarse, encontrar un anuncio que dijera Bienvenue la France.⁸

Por supuesto, en cuanto a temas, no puede faltar la ciencia ficción y también las autoras que se interesan en la problemática de la pareja, ya sea en tono serio o por medio del humor y la ironía:

El amor, Amor, es una lata Nestlé de leche condensada, por eso te empalaga y luego, después de la tercera cucharada, la pobre lata de amor termina siempre en el bote de la basura.

Tú sabes, Amor, que yo prefiero el *TV-Guide* a la televisión y los cortos en el cine a las películas. No me gusta ese letrero grande que dice FIN tan descaradamente. Tengo problemas al final de las funciones, y es que lo mismo me da el beso feliz con gran *close-up* en la pantalla que la trágica despedida de los amantes frustrados.⁹

Si temáticamente la narrativa de las escritoras del norte es muy diversa, en cuanto al aspecto formal no se quedan atrás, están en constante búsqueda; las autoras practican tanto el relato como el cuento corto. Ejemplo de este último, es el siguiente texto titulado “Siniestro”:

8 P. Laurent Kullick, “Niebla en Berlín”, p. 9.

9 Regina Swain, “Amor nestlé”, p. 37.

Y después de mucho penar con su siniestro destino, el zurdo se miró al espejo y entró en él.

Desde entonces, en su casa de azogue, es el único en vivir conforme a derecho.¹⁰

Por lo anterior, las escritoras del norte han empezado entonces a extender sus redes de imaginación, lejos ya de un localismo, para brindar más opciones al lector o la lectora. Se trata, en primera y última instancia, de una narrativa que, por diferentes caminos, somete a revisión los valores establecidos en la sociedad, sean estos estéticos o sociales.

Tres

En el caso concreto de *Callejón Sucre y otros relatos* de Rosario Sanmiguel, estamos frente a un libro que responde bien al proceso esbozado líneas arriba, como respuesta tácita a lo literariamente establecido y como ejemplificación de lo que se empezó a hacer a finales de los ochenta y principios de esta década en la narrativa del norte. No obstante, a diferencia de las escritoras mencionadas, Rosario Sanmiguel se distingue porque en los siete relatos que conforman su libro, hay la intención de ubicarlos en un espacio fronterizo, Ciudad Juárez/El Paso, y esto coloca a la autora en otro nivel. En las autoras que he ejemplificado no existe la necesidad, ni siquiera la preocupación, por narrar y ubicar todas sus historias en la fron-

10 Olga Fresnillo. "Siniestro", p. 71.

tera;¹¹ en cambio en *Callejón Sucre* está inmersa la problemática fronteriza, con todo lo que conlleva: marginación, racismo, desigualdad, etcétera.¹² Lejos de una territorialización acrítica, Sanmiguel también establece una desterritorialización del ámbito, al adentrarse a la intimidación y a los pensamientos de los personajes que perciben, a través de la mirada, el afuera. El silencio es su refugio, pero también su ser rebelde. No en balde, junto al título del libro aparece un epígrafe de Clarice Lispector: “El silencio es la profunda noche secreta del mundo”. En todo caso, el título mismo del libro pluraliza su significación, pues abarca un espacio colectivo (la frontera), que será el eje a partir del cual los personajes, mujeres protagonistas en su mayoría, construyen su existencia, que abarca desde la intimidación del ser mujer hasta la movilidad en un ámbito social que en la realidad es visto y ponderado por el mundo de

11 Es cierto que en la obra de Rosina Conde encontramos alusión al espacio de la frontera, el caso concreto de Tijuana, sin embargo, no se vuelve una necesidad en la construcción temático-formal de la obra, lo que sí sucede en los relatos de Sanmiguel.

12 Algunos estudios que han aparecido a partir de la publicación de *Callejón Sucre...* (véanse Jesús J. Barquet, “La frontera en *Callejón Sucre y otros relatos* de Rosario Sanmiguel” y Elizabeth Montes, “Rosario Sanmiguel: *Callejón Sucre y otros relatos*”) centran su atención precisamente en la cuestión de la frontera; sin embargo, si es cierto que ésta es importante, los relatos no se reducen a ese tópico, por el contrario, existen más aspectos que son los que logran hacer del libro de Sanmiguel un texto de calidad. Como lo apuntó en su momento María Socorro Tabuenca Córdoba: “*Callejón Sucre y otros relatos* de Rosario Sanmiguel es una obra que, además de establecer una relación dialógica entre los personajes y el área específica que habitan, nos envuelve en situaciones que rebasan los límites geográfico-temporales” (Reseña a..., *Revista Literatura Mexicana Contemporánea*, p. 115).

los hombres.¹³ Tal vez por eso, el único personaje–protagonista hombre es el del relato que da inicio al libro y que se refiere concretamente al título del mismo: “Callejón Sucre”. En los demás relatos ocurre lo contrario, las mujeres se vuelven visibles y los hombres son sólo un elemento más de la cotidianidad espacial.

En realidad, la importancia de ese primer relato se debe a que es a partir de él que se establece bien la imagen espacial en la que se desenvolverán las otras historias, en el límite de la frontera Ciudad Juárez–El Paso. Por eso en ese primer relato, “Callejón Sucre”, la frontera es vista desde Ciudad Juárez: “Recorreremos la avenida Juárez colmada de bullicio, de vendedores de cigarrillos en las esquinas, de automóviles afuera de las discotecas, de trasnochadores. A ambos lados de la calle los anuncios luminosos se disputan la atención de los que deambulan en busca de un lugar donde consumir el tiempo” (p. 10).¹⁴ Por su parte, en el último relato, esa imagen espacial, el límite de la frontera, se encuentra en El Paso, Texas: “Nicole llegó al Segundo Barrio, extendido a la orilla del río Bravo, entre calles apretujadas y sucias dominadas por las tiendas de coreanos y árabes, comerciantes de electrónicos, ropa usada y baratijas. En la esquina de Stanton y Rahm, a esa hora tan temprana, era poca la gente agrupada en las esquinas para pedir *ride* a Juárez y ahorrarse

13 No se debe perder de vista que en la visión masculina de la frontera juegan un papel importante medios no impresos como el cine. En el caso de Ciudad Juárez–El Paso se agudiza la situación por el ámbito de violencia que, sobre todo recientemente, se presenta con el asesinato impune de mujeres.

14 R. Sanmiguel, *Callejón Sucre y otros relatos*. Chihuahua, Chih., México, Ediciones del Azar, 1994. En adelante, después de cada cita del libro, se pondrá el número de página o páginas entre paréntesis.

el pago de la tarifa por cruzar el puente” (p. 118). En ambas situaciones de descripción microrreferencial existe la colectividad, lo que provoca que la geografía fronteriza se amplíe visualmente. Esta intención se presentará en otros relatos, por ejemplo en el de “Paisaje en verano”:

[...] decidió recorrer las calles del Centro, donde el mundo, el verdadero –según su percepción–, no estaba regido por ley o autoridad alguna que le impidiera sentirse libre, ir a todas partes para observarlo todo. Animada por la decisión que había tomado echó a andar por la 16 de Septiembre. Las primeras cuadras, ocupadas por viejos caserones de augusta fachada, sólo le ofrecían la soledad de sus jardines acicalados [...] A medida que se alejaba las calles se tornaban más excitantes y ruidosas, pero fue hasta la de 5 de Mayo –punto donde en la ciudad se demarcaba el oriente del poniente–, cuando en verdad se sintió dueña de sus pasos (p. 80).

O en el relato “La otra habitación (segunda mirada)”:

[...] La vida se renovaba. La melodía del acordeón se mezclaba con el fragor del mundo. Algunas monedas caían en el sombrero a los pies del músico. Hacia el poniente la catedral soltaba las campanas. Los fieles a misa. Atrás del campanario el desierto devoraba una naranja en llamas. El templo metodista abría sus puertas. Los cholos buscaban sus guaridas, cercanas a las vías del tren. Las indígenas recogían sus tendidos de yerbas y dulces. Los gringos cruzaban los puentes para beber toda la noche [...] (p. 37).

Por donde quiera que se vea, la autora recurre a la frontera como medio de presentación de lo no dicho, aunque conocido. Así, el universo en el que se inscriben los relatos es el del intento de reconocimiento de dos espacios que son uno: la frontera México–Estados Unidos. Dos culturas, dos lenguas, dos formas distintas de ver la vida, pero al final, marcados por una conocida geografía para el lector o la lectora, por medio de la cual, sin duda, se da otro funcionamiento al libro.¹⁵ Evidentemente, éste no se llevaría a cabo si no fuera por la acción del lenguaje utilizado, que quiere dejar una huella sensorial, visual, a través de frases correctamente bien escritas, marcando los diversos tonos sociales que hacen verosímiles a las mujeres que deambulan por las historias. En este sentido, la prosa de Rosario Sanmiguel es eficazmente verbalizada, llena de sensaciones, que se agudizan con el punto de vista desde el que se cuenta, sea desde el narrador o la protagonista. En la lectura de los relatos es posible encontrar imágenes como la siguiente:

Salimos a la calle. El calor de la noche nos recibió con un lengüetazo húmedo y pegajoso. Caminamos algunas cuerdas hacia el norte. Cuando llegamos, a un lado de la puerta, un anuncio luminoso –bastante visible– ostentaba esta leyenda al pie de una fotografía de Cony: Cony Vélez, la voz que enamora. El sitio era amplio, fresco y penumbroso. Mostraba cierto lujo. En el centro había un piano de cola y

- 15 El conocimiento de la geografía fronteriza a la que aluden las historias del libro sin duda determina la experiencia de lectura. se hace más disfrutable el espacio; no obstante, una obra como la de Sanmiguel, tan bien realizada, no requiere, obviamente, de los conocimientos topográficos de los/las lectores(as) para descubrir el mundo fronterizo y las complejas relaciones de género.

en torno suyo una barra con butacas acojinadas. El pianista llevaba saco y corbata color melocotón. Era un hombre muy pálido de cutis erosionado por el acné. Los noctámbulos cantaban canciones melosas. La música fluía envolvente mientras Cony, muy cerca del pianista, daba pequeños sorbos espaciados a su copa de brandy. Él continuamente la buscaba con los ojos.

En el baño oriné casi sobre el retrete. Después me lavé las manos meticulosamente. Antes de salir me retoqué el maquillaje. Cuando me vi en el espejo descubrí que a pesar de las marcadas arrugas que me cruzaban la frente, mi semblante era más ligero (p. 35).

Aquí la dimensión visual construye las expectativas de los personajes. La manera detallada y precisa en que se nos presenta la narración da las pautas para tener una idea particular del suceso narrado y los actores que participan. Esto es importante señalarlo ya que al final no hay una separación tajante entre lo público y lo privado. Las protagonistas de Rosario Sanmiguel participan en ambos ámbitos, los dos encerrados, sujetos, por decirlo así, al macroespacio de la frontera Ciudad Juárez-El Paso. En cierto sentido, las protagonistas de los relatos construyen su existencia sin evadir el afuera y enfrentándolo como tal, ya sea desde el ámbito abierto, caminando por la calle, o el espacio cerrado de una habitación de hotel o de un cabaret en el bullicio de la noche.

Al final, el afuera está conformado por un espacio fronterizo; el adentro es el espacio psíquico de las protagonistas: un proceso introspectivo que interna al lector a lo más íntimo de los personajes:

Subió a su cuarto y se puso el camisón, se metió en la cama y trató de leer. Las sábanas eran blancas, limpias y frescas; a pesar de ello, sentía mucho calor y no lograba concentrarse en la lectura. Tanta agitación, y el verano. Entonces dejó la cama para ir en busca de su madre. La encontró en su recámara, dormida, vencida por el llanto [...] De vuelta en su dormitorio, Cecilia se quitó el camisón y se tendió sobre las sábanas. Estaba inquieta. Sus manos comenzaron a recorrer el cuerpo, los brotes de los senos, el vientre, el pubis tierno. Sus dedos jugaron con el vello que le cubría el sexo infantil. Nadie creería que aún soy una niña, susurró perturbada. Su cuerpo y sus emociones no armonizaban; sintió náuseas; la tardanza de su primera regla la angustiaba. Bajó la mano un poco más, sus dedos presionaron la carne púber hasta que obtuvo una sensación agradable. A los pocos minutos, también ella se quedó dormida (pp. 83-84).

Si la intimidad femenina es vista en este ejemplo desde un personaje infantil, lo que hace a Rosario Sanmiguel una excelente escritora es su capacidad de aprehender, sin cortapisas, esa intimidad del mundo femenino, en las diversas clases sociales que deambulan en la frontera. Esto es sintomático, por ejemplo, en la protagonista de "El reflejo de la luna": abogada chicana que vive en El Paso y que se mueve en el multiculturalismo de esa ciudad:

El estetoscopio en su espalda desnuda le provocó un ligero estremecimiento que aumentó la tensión que sentía. La doctora era una mujer delgada y alta que se desplazaba en el consultorio con cierta lentitud, quizás con demasiada concentración en su rutina. Tenía el rostro afilado y los ojos muy juntos, como si mirara las cosas del exterior más de lo

necesario. A Nicole le agradaba su doctora, una hindú que pronunciaba las palabras claramente, como si temiera no ser comprendida. Le inspiraba confianza, se sentía segura, pero el tacto vaginal vendría enseguida y ella era demasiado sensible a todo lo relacionado con el cuerpo, sus órganos, sus palpitaciones, sus líquidos, la sangre. La doctora ordenaba y escuchaba, ordenaba y escuchaba, y Nicole respiraba profundo también para relajarse (pp. 109-110).

Como puede verse, los personajes de Sanmiguel asumen, de cualquier manera, su cuerpo, su sexo, su identidad; de ahí el interés de la autora por abarcar en lo posible diferentes personajes femeninos, social y culturalmente determinados, sin importar la edad. Por supuesto, lo íntimo no se reduce a lo corporal, aunque aparece de modo constante. Véase la siguiente reflexión, que además está en primera persona, de la protagonista de "Las hilanderas", como un ejemplo de la interiorización de la que es partícipe el lector o la lectora y que se distancia de lo corporal: "Sólo una vez recibí carta de mi madre, me decía que estaba bien y me recomendaba que permaneciera en la casa de la gringa. Aquí no tienes nada, me insistió. ¿Y en El Paso? Me preguntaba yo, un pobre salario, un cuarto con baño y una televisión prestada. Nada era mío, nomás la zozobra de ser atrapada, en cualquier momento, por la migra" (p. 45). Así, desde la intimidad, el lector se percata de que está lejos la visión conformista del ser mujer. Hay la necesidad de transformación.

Un aspecto relacionado con la intimidad, con el afuera, en fin, con el espacio narrativo de los relatos de *Callejón Sucre* es el de la mirada. Ésta se convierte en un hito constante de las historias presentadas, ya que el efecto estético del mirar, desde un narrador o un personaje protagonista, hace que se produzcan escenas inolvidables, en las que el lector participa casi

como espectador de cine. Eso lo logra Sanmiguel en algunos momentos al achicar el punto de vista hacia circunstancias que parecerían nimias: “Las moscas revolotean sobre las rodillas de la niña [...] Los rayos del sol atraviesan las ventanas sin vidrios, permiten ver el polvillo fino que se desprende de las paredes descascaradas” (p. 41); en otros momentos, por el espacio fronterizo en el que se presentan las historias, la mirada se amplía. No es casual que la ventana aparezca repetidas veces como un icono desde el cual las protagonistas extienden su mirar. La ventana expresa la idea del afuera y del adentro; el límite también de lo posible y lo imposible, de la libertad y el resguardo. Sin duda, el mejor relato que ejemplifica esta cuestión es el de “Un silencio muy largo”, donde existe un apartado titulado así, “La ventana”. Ahí, la mirada juega un papel doble en tanto que recrea el tiempo y espacio en las acciones de la protagonista que mira el afuera y reflexiona sobre su vida íntima. El momento de observación completa las cualidades de la mujer:

Desde la ventana de su cuarto, Francis veía el tráfico en la calle. Los carámbanos de cristal descendían de los aleros, escurrían gruesas gotas que al caer producían un sonido monótono. Miraba pasar la gente o los chiquillos que salían a jugar con los restos de nieve. Observaba el flujo de la vida: el humo en el aire, el vaho de los transeúntes, los papeles que arremolinaban el viento. Francis hacía una pausa en su vida y se daba cuenta de que había caído en una situación extremista y falsa.

Su madre la había educado en los principios de las buenas costumbres y la religión católica. No imaginó que su hija pudiera querer una vida diferente a la que ella le había impuesto [...]

Tras la ventana, Francis miró los últimos fragmentos de la tarde: los movimientos de los niños, apaciguados por el viento helado que se movía en círculos [...] (pp. 62-63)

Como se puede notar el/la lector(a) se vuelve partícipe del efecto estético y de la representación de la femineidad. Desde la mirada se penetra en el ámbito individual (la intimidad) y general (la frontera) de cada uno de los personajes. Considero que el sentido del libro de Sanmiguel está en ese proceso, interno y externo, de transformación por el que pasan los personajes y que se desenvuelve por la manera efectiva de desarrollar el espacio narrativo. Por tanto, al interiorizarse de tal modo, las protagonistas subvierten su posición subordinada. Hay una toma de conciencia que puede darse desde el reconocimiento del cuerpo femenino hasta el descubrimiento del cuerpo social. En ese sentido es que puede hablarse de una rearticulación de la identidad femenina propuesta en *Callejón Sucre...*, en cuanto que la autora no individualiza la situación femenina; por el contrario, todos los relatos se dirigen hacia la diversidad social del ser mujer en un espacio exageradamente territorializado por los hombres.

Así, *Callejón Sucre...* de Rosario Sanmiguel es un excelente ejemplo de la narrativa escrita por mujeres en el norte de México, y la mejor prueba de que es necesario empezar a mirar con diferentes ojos las letras de fin de siglo que se escriben dentro y fuera del centralismo cultural, pues esto sin duda beneficiará a los/las posibles lectores(as).

BIBLIOGRAFÍA

- Aldaco, Guadalupe Beatriz. *Las formas de la arena*. Hermosillo, Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, 1996.
- Barquet, Jesús J. "La frontera en *Callejón Sucre* y otros relatos de Rosario Sanmiguel". *Revista Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 5, vol. 1, abril-jul., 1997, pp. 85-93.
- Berumen, Humberto Félix. "El cuento entre los bárbaros del norte". Alfredo Pavón, ed., *Hacerle al cuento (la ficción en México)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994, pp. 201-224.
- Conde, Rosina. *Embotellado de origen*. México, CNCA, 1994.
- Fresnillo, Olga. *Distancias de jabón*. Reynosa, Tamaulipas, México, Casa de la Cultura, [s.a.].
- Gómez Montero, Sergio. "La frontera y la formación del lenguaje". Guadalupe Beatriz Aldaco, comp., *Literatura fronteriza de acá y de allá*. Hermosillo, Sonora, México, CNCA-Instituto Sonorense de Cultura, 1994, pp. 67-78.
- Hurtado, Joaquín. *Guerreros y otros marginales*. México, CNCA, 1993. (Tierra adentro 63).
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM, 1993.
- Laurent Kullick, Patricia. *Estas y otras ciudades*. México, CNCA, 1991. (Tierra adentro 21).
- López González, Aralia, coord. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo xx*. México, El Colegio de México, 1995.
- Meneses, Rubén. *Give me one penny*. San Luis Río Colorado, Sonora, México, Ediciones Papel, 1996.
- Montes, Elizabeth. "Rosario Sanmiguel: *Callejón Sucre* y otros relatos". *Revista Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 5, vol. 1, abril-jul., 1997, pp. 94-97.
- Parra, Eduardo Antonio. *Los límites de la noche*. México, Era, 1996.
- Pasternac, Nora, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, comps. *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México, El Colegio de México, 1996.
- Saavedra, Rafa. *Buten Smileys*. México, Yoremito, 1997.
- Sabina Sepúlveda, Irma. "El pajarito triste". José Javier Villarreal, ed., *Nuevo León. Entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*. México, CNCA, 1993, pp. 133-135.

- Sanmiguel, Rosario. *Callejón Sucre y otros relatos*. Chihuahua, Chih., México, Ediciones del Azar, 1994.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. "Callejón Sucre y otros relatos". *Revista Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 1, vol. 1, sept.-dic., 1995, pp. 110-115. [reseña].
- Toscana, David. *Las bicicletas*. México, CNCA, 1992. (Tierra adentro 32).
- Swain, Regina. *La señorita supermán y otras danzas*. México, CNCA, 1993. (Tierra adentro 61).

La escritura y la soledad

Rosario Castellanos hizo de la soledad una vocación, algunos de sus críticos dicen que ésta le sirvió para que reflexionara en la búsqueda de sí misma. Elena Poniatowska expresa: “Rosario permaneció siempre aparte. Su niñez fue solitaria, en la adolescencia conoció el significado profundo de la soledad y en su madurez también es signo no sólo de soledad, sino de soltería. La soledad marca su obra, es el hilo que cose todas las páginas de sus libros.”¹

A Emmanuel Carballo en una entrevista, le indica: “La soledad es la otra cara del amor, la muerte, y también el destino”.² La manera de alejarla la constituye la escritura, ya sean con: sus

* Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

1 Elena Poniatowska, *¡Ay vida no me mereces!*, Joaquín Mortiz, México, 1985.p.60.

2 Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Fondo de Cultura Económica, 1986. p. 525.

diarios, cartas, poemas o novelas. Es lo que la lleva a escribir desde niña a adolescente y de mujer soltera a reconocida escritora.

La escritura, para Rosario Castellanos, significa el alivio contra la angustia por lo cual el escritor tiene que atreverse a estar solo, para llegar a "iluminar los abismos del ser humano" y poder reflejar las relaciones con otros seres humanos y con el universo. El narrador —indica—, por el mero hecho de escribir, siente que le disminuye la tensión como si la escritura operara sobre él.

El escrito representa "una tierra de nadie esta página— en la que ambos, (en) un momento podemos coincidir. Pero luego cada quien, por reconocimiento de sus límites, por respeto a las cualidades del otro de las que carece, vuelve a su órbita, enriquecido por lo que ha tomado del lenguaje y de la vida ajenos."³

"El sentido de la palabra es su destinatario: el otro que escucha, que entiende y que, cuando responde, convierta su interlocutor en el que escucha y entiende, estableciendo así la relación de diálogo que sólo es posible entre quienes se consideran y se tratan como iguales, y que sólo es fructífero entre quienes se quieren libres."⁴

Las cartas

Rosario Castellanos vivió un amor apasionado por Ricardo Guerra, amor que se mantuvo vivo durante más de diecisiete años; durante estos le escribió una serie de 77 cartas entre julio de 1950 y diciembre de 1967.

3 Rosario Castellanos, *Mujer que sabe Latin*, Sepsetentas, México, 1973. p. 208.

4 Rosario Castellanos, *Op. Cit.* p. 180.

En el año de 1950 obtiene una beca del Instituto de Cultura Hispánica y, junto con su mejor amiga, Dolores Castro, viaja a España, para regresar a México a fines de 1952. De este periodo, se ha seleccionado una carta del 8 de abril de 1951, en la cual trata dos de sus obsesiones: el descubrimiento de Santa Teresa y del amor místico, y su pasión por Ricardo Guerra. En ella Castellanos contesta a la proposición de matrimonio de éste y menciona quiere superar: “una serie de cosas mal hechas y errores” que ha cometido para con Ricardo Guerra.

La carta, por otro lado, constituye un ejemplo del discurso amoroso. Otra característica de la carta es su carácter de confesión, de una mujer que se encuentra pasando por un momento difícil :

Las crisis deben ser estados transitorios, momentos que tienen que superarse, no disposiciones crónicas. Sería absurdo llegar a los cuarenta años sin saber todavía qué hacer, como un adolescente. Yo me he decidido ya. No sé si he obrado de buena o mala fe. Pero desde luego lo hago porque creo que es la única manera de salvarme.⁵

Poniatowska nos dice: “Las cartas de Rosario Castellanos son devastadoras, estrujantes, obsesivas, oro molido para psiquiatras, psicólogos, analistas, biógrafos y, ¿por qué no?, críticos literarios.”⁶

5 Rosario Castellanos, *Cartas a Ricardo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. p.p. 112-119 . Las citas textuales proceden de esta edición.

6 Elena Poniatowska (Prólogo), en *Op .Cit.* p. 11.

En ellas se encierra parte de los misterios de su biografía, de su vida, de su escritura. El problema es poder desentrañarlas, explicarlas y entrar dentro de la pasión amorosa con que fueron escritas, convivir con su amor nunca realizado plenamente: "La vida amorosa de Rosario es una tragedia porque es trágico no obtener respuesta y empecinarse, revolcarse en la esperanza nunca realizada. Rosario vive esa tragedia cotidiana y sin embargo escribe"⁷. Escribe el testimonio de su vida, las confesiones de sus estados de ánimo, su amor, así como sus dudas y preocupaciones.

Esta carta es importante dentro de la serie, por el tono intenso de su escritura y porque plantea una simbología del amor relacionado con la religión; Castellanos escribe para decirle a Ricardo Guerra que lo quiere. Pero, también, ella quiere ser oída como una mujer que pretende un amor en igualdad, que se supera mediante responsabilidades compartidas.

Rosario Castellanos en sus cartas se constituye en un narrador en primera persona bastante complejo, el cual suscita llamados, reflexiona filosóficamente, confiesa sus inquietudes y deseos; crea diferentes cercanías hacia el narratario y trata de influir en su destinatario para conseguir el amor.

Las cartas de Rosario Castellanos juegan, además, con la pasión y la seducción; el seductor estará obligado a guardar el secreto amoroso, es decir, aquello que no se muestra al otro; el deseo que tiene el seductor es un deseo a propósito del deseo del otro, quiero ser querido por el otro. La carta se inscribe dentro de este juego, escribo para decir que te amo, pero, quizá más importante, para que el otro me ame.

7 *Ibidem.* p. 17.

En el discurso amoroso, el "juego" se inicia debido a que: "El sujeto sólo puede desear, el objeto es el único que puede seducir, el objeto es lo que ha desaparecido del sujeto y desde el fondo de esta desaparición envuelve al sujeto en su estrategia fatal"⁸. La búsqueda del otro, de lo que se ha perdido. Rosario lo expresa así :

Y pensaba que si usted no quería casarse conmigo yo no quería casarme con nadie más en el mundo. Lo amo a usted y a usted y usted. Y no quiero vivir sino con usted y para usted y por usted.

La narración en "yo" está cargada de una gran subjetividad, de una *carga pasional*, el discurso es, a la vez, emotivo y estructurado. Las expresiones emotivas son, en sí mismas, actos del lenguaje. Escribo para influir en el otro, para producir un acto, una acción. En la carta, el lenguaje mismo es una acción.

La carta, como menciona Roman Jakobson, en sus funciones del lenguaje, se cumple con una función expresiva, una función fática, pero más importante, una función iniciativa, se escribe para hacer actuar⁹.

A Guerra le asegura :

Y esta vez yo se lo digo plenamente consciente de lo que mis palabras significan e implican y acepto gozosamente esta responsabilidad. Lo amo y soy suya. Usted dispondrá de mí como quiera.

8 Herman Parret, *Las Pasiones*, Edical, Buenos Aires, 1986. p. 116

9 C.f. Oliver Reboul, *Lenguaje e ideología*, Fondo de Cultura Económica, 196. pp. 45-48.

El narrador carga de una *fuerza ilocutoria* los enunciados y esta fuerza introduce el elemento pasional en el discurso. El lenguaje está cargado de una *fuerza emotiva*. Para Herman Parret: “la emoción ya no es un contenido que se expresa de algún modo, sino que es un operador que modifica todos los contenidos, incluso aquéllos que están expresados en aserciones o frases declarativas.”¹⁰

La carta de Rosario Castellanos es un discurso amoroso, pero también una confesión de un momento de su vida; de las inquietudes que tiene en ese momento, así como una reflexión acerca de la religión y de un momento especial de cambio. Son confesiones íntimas que sólo se le hacen a una persona muy cercana como a alguien que se ama o a un ser de absoluta confianza; un confidente que, por otro lado, la figura del narrador es muy importante dentro de la carta, es un participante del cambio y/o el provocador del mismo.

En este sentido Roland Borneuf dice: “en su límite, la novela epistolar se parece a ciertas obras de Butor o Robbe-Grillet en las que el punto de vista ya no se haya dentro de la obra, sino en el ánimo del novelista y, después, en el lector, que se constituye como el verdadero *hic et nuc* de acción”.¹¹

Rosario, como narradora, nunca cierra el contacto con el oyente, sugiere, insinúa, ironiza, hace reflexionar, da argumentos, deja abierto el contacto. Como en el siguiente fragmento.

No quiero hacerte el agravio de pensar que te burlarás de todo esto. Yo sé, sobre todo por lo que me cuentas en tu

10 Herman Parret, *Op. Cit.*, p. 170.

11 Roland Bourneuf, *La novela*, Ariel, Barcelona, 1983. p. 95.

carta última, que son estos problemas los que te atormentan y los que darían el equilibrio si los resolviera. Es precisamente lo que me sucede a mí.

Vamos a ver si juntos la solución es más fácil y completa. Pero por favor, dime lo que piensas y deseas. Y dime si no crees también que si organizamos nuestra vida en unas bases justas y firmes no será nuestro trabajo más abundante y fructífero. Yo ya no puedo sostener durante más tiempo la actitud de crisis en la que he permanecido por tantos años.

El discurso que se instaure en la carta constituye una arquitectura, un entramado que sigue una ordenación casi esquemática, primero una introducción, después una serie de argumentos, por último una conclusión.

Estas partes son señaladas en los manuales de Retórica clásica¹² y siguen funcionando en la actualidad; además de que se pueden identificar perfectamente en la carta analizada.

La carta comienza con el anuncio del discurso, el cual la retórica denomina *exordio* que es la introducción clara y precisa al tema. A este le sigue la *proposición*, en el cual se expone el tema. Ésta *—la proposición—* se puede dividir (*división*) cuando el tema es complejo, o cuando primero debe ser probada por un medio y posteriormente por otro.

La *proposición*, en la carta mencionada de Rosario Castellanos, plantea el tema del matrimonio. Y Castellanos responde a la propuesta de matrimonio que le hace Ricardo:

12 C.f. Georges Vignaux, *La argumentación. Ensayo de Lógica discursiva*, Hachett, Buenos Aires, 1986. p.p. 142-145.

Así es que si usted quiere, cuando usted quiera, donde usted quiera, nos casaremos. Si usted consigue la beca y se viene yo lo esperaré aquí.

Y si no la consigue y se queda en México, yo iré allá. Lo importante es que estemos juntos.

Pero, también existe un segundo tema dentro de *la división* que son sus confesiones acerca de la religión, la literatura, Dios o su pensamiento y sus actividades cotidianas, las cuales ocupan una gran extensión del total de la carta. En esta parte, la influencia de Santa Teresa y las referencias al amor místico son muy importantes:

Mire por dónde usted y yo venimos a semejarnos; todo lo que usted me cuenta de que ha estado leyendo su *Imitación de Cristo*, coincide con lo que he estado leyendo de Santa Teresa y San Agustín. Es que con este problema religioso yo no sé en qué voy a parar. Con mi corazón tengo una hambre horrible de ella pero cuando trato de acercarme a saciarla se me oponen una serie de objeciones de tipo(!) intelectual.

En esta parte de *la división*, el problema religioso es muy acentuado: siente curiosidad por la mística, menciona que se puso a leer a Santa Teresa y reflexiona acerca de su concepción de Dios:

Otra cosa: me parecía de muy buen tono pensar en Dios y hablar de él y creer en él, pero nada más. Ni hablar de ningún intermediario. Pero además yo de Dios no tenía ninguna idea definida y clara, más bien una serie de negaciones; no era algo ni otra cosa ni otra más. Y lo había colocado en un

sitio en que de ninguna manera podía aproximarme a él. Y claro, de esta distancia nacía mi irresponsabilidad hacia él, nada de lo que yo hiciera tenía ninguna resonancia en ninguna parte, por tanto todo me estaba permitido.

La siguiente parte del discurso la constituye *la confirmación*. En ella se da la prueba de lo que se expuso en *la proposición*. En el caso de que se cuente con pruebas débiles se precisa reunir las, para que de esta manera adquieran un mayor peso y verosimilitud.

La *confirmación* en este caso, presenta una carga subjetiva fuerte, *carga pasional*, la cual se lleva a cabo en primera persona y los argumentos se presentan como si fueran sugeridos. Aunque, no hay que olvidar que se influye lo mismo con argumentos racionales que por medio de la emoción. En este caso, los argumentos de tipo emocional son los predominantes.

Castellanos confirma la propuesta de matrimonio de la siguiente manera:

Creo que podríamos ayudarnos mucho mutuamente, alentar nuestras debilidades y nuestros descarríos, con amor pero con firmeza (...) Creo además, que de este modo nuestro amor sería más perfecto.

La siguiente parte del discurso lo constituye *la refutación* que consiste en adelantarse a los argumentos posibles que puede objetar el contrincante. Castellanos en esta parte se maneja como un hábil narrador; suscita la pregunta, trata de convencer mediante un objeto abstracto: la "verdad". Casi como una insinuación, un pequeño fragmento del discurso que tiene gran relevancia debido a que deja abierta la posible respuesta del oyente:

¿Dudarás mucho todavía? Con todo mi corazón deseo que tus dudas se disipen y llegues mejor que yo, pues llegarías con absoluta consciencia, más que con arrebato, a tu claridad y a tu verdad. Y en ella sea donde nos encontremos.

La última parte del discurso lo constituye *la peroración*. Es la parte en la cual se ofrece la última oportunidad de convencer. En ésta se realiza una recapitulación de las pruebas y/o se consigue la persuasión mediante la emoción. El tono de esta parte es más personal, comienza llamando al narratorio “mi vida” y se vuelve cada vez más amoroso.

El *discurso amoroso* tiene partes definidas de antemano. Aquí hemos mostrado algunas de ellas que marcan momentos importantes que establece el narrador; cambios significativos que nos llevan de la confesión al discurso del amor. *El discurso amoroso* sigue estas mismas partes, sólo que aquí se ve inundado de una *pasión* más intensa. Existe una argumentación, aunque ésta sea diferente a la de otros discursos, aquí la verosimilitud se consigue de otra manera. Aunque la organización sea similar a otros discursos.

Las figuras del discurso

Las figuras en el discurso son marcas de las pasiones que se sienten. Parret menciona: “Las figuras del discurso pueden vencer y doblegar a los espíritus. Las pasiones son las armas espirituales del alma, las que emplea para persuadir o disuadir. Entonces, existe una función expresiva, comunicativa y per-

suasiva del discurso figuratizado".¹³ Las figuras, por otro lado, hacen que el lector esté más atento y que se interese por lo que se ha escrito.

Una de las figuras que más expresan las pasiones es la supuesta duda. Entre este tipo de figuras se encuentra la *interrogación*, la cual Castellanos emplea en varias ocasiones:

He releído sus cartas anteriores, donde habla de sus temores acerca de mi libertad y me han parecido cada vez más infundados. ¿Es que soy menos libre cuando me ligo a usted. ¿Es que complementarse es una frustración? No, mi vida, no piense eso jamás. Usted es precisamente "el ala que me faltaba".

Otra figura, destacada en la carta es *la comparación*, la cual funciona como un medio para llevar a cabo la argumentación. En el discurso de Castellanos, es una de las figuras que más aparecen; de hecho, casi toda la carta se basa en una serie de comparaciones entre Rosario y su amiga Lolita, Rosario y Ricardo, etc. Como por ejemplo:

Yo no puedo ahora, por más realista que trate de ponerme, pensar en que usted y yo vamos a encontrarnos y nos va a costar trabajo acomodarnos el uno al otro y llevarnos bien. Yo lo estoy viendo con Lolita y Pedro; tienen unos líos los pobres que son verdaderamente horribles. Pero yo atribuyo, la mayor parte de ellos, a la falsa disposición de ánimo en que se han enfrentado, a que no se conocían y tenían una serie de prejuicios uno respecto del otro, que ahora están

13 Herman Parret, *Op. Cit.* p. 172.

destruyendo, naturalmente con dolor. Pero creo que nosotros nos tratamos de manera más íntima y más auténtica.

A Ricardo Guerra le dice:

He empezado ahora a pedirme cuentas de todo el tiempo perdido, en estar en la cama tendida horas y horas pensando en las musarañas, en cumplir a medias mi trabajo, siempre en charlas inútiles, en lecturas de libros tontos. Tengo que hacer un plan de vida y de trabajo. Por esto me da gusto enorme que usted también tenga estos propósitos y que vengamos de fuentes tan semejantes y de actitudes tan parecidas.

Otras figuras, que se utilizan en la carta son *la elipsis*, *la perífrasis* y *la exclamación*. Las figuras constituyen elementos que hacen más interesante el discurso y que lo llegan a aproximar a lo "literario". La carta de Castellanos, sin proponérselo, se convierte en literatura, aunque originalmente sea un medio de comunicación de dos novios que se encuentran separados. Las cartas constituyen un epistolario escrito por una escritora que aún en su comunicación cotidiana sabe escribir correcta y bellamente.

En el libro *Las Pasiones* se señala: "la fuerza emotiva, la fuerza figurativa modifica, como un operador radical, todo el texto, todo enunciado y todo sintagma. El discurso como tal está "figurativizado" y la subjetividad se pone en discurso no sólo 'performatizado' sino también 'figuravitizado'".¹⁴ La carta de Rosario ésta llena de figuras que a primera vista no son obser-

14 Herman Parret, *Op. Cit.* p. 173.

vables, pero que en una segunda lectura se presentan como parte integral de la misma.

El discurso amoroso

El amor no es otra cosa que discurso. Un discurso que se caracteriza por el tema hablar sobre el amor, pero más importante por la *carga emotiva*, pasional, que está dentro de los enunciados y que trastocan todo el discurso. “El sujeto del discurso, en el desarrollo que sigue, no es el “dice la verdad” o “cree verdad”, sino un ser de pasión... Las cuestiones que quiero plantearme se ligan a la constatación de que el discurso refleja la vida pasional, que esta competencia es estructurada y expresiva y no caótica y solipsista. Sostendré que el sujeto de las pasiones se hace presente en su discurso, ‘se pone en discurso’ esencialmente por la performativización y por la figurativización de los enunciados.”¹⁵

En la carta de amor, no todo se refiere al amor, se tratan hechos cotidianos, intimidades y pensamientos; se hacen confesiones, súplicas, se dan argumentos, se razona, se puede filosofar, se escribe con un lenguaje ordinario, o por el contrario, se habla con metáforas. Por otro lado, se siguen desvíos, vueltas, no se va al grano; sin embargo, los enunciados amorosos se encuentran esparcidos a través del discurso.

Elena Poniatowska dice que el discurso amoroso es “te amo, te amo, te amo, te amo, te amo”, hasta el infinito. Y aunque Rosario Castellanos quiera razonar, sus sentimientos íntimos salen a flote.

15 *Ibidem* p. 171.

Dentro de la carta que analizamos, *la carga pasional* resulta más evidente al comienzo de la misma y en la parte final. En estos momentos casi todo es tratar sobre el amor, en tono cursi, en un tono empalagoso, repetitivo. Pero sin lugar a dudas sincero.

El primer párrafo, o lo que se denomina *exordio*, que es el comienzo y el anuncio del tema, comenta la carta que recibió de Ricardo; ésta dice, la hace “absolutamente feliz y le da miedo de serlo tanto”. Además, menciona:

“Lo amo, lo amo absoluta y totalmente, todo lo que soy capaz de amar y de la mejor manera que puedo. Y tengo además una completa confianza en mi amor por usted; sé, sin ninguna clase de duda, que este amor mío hacia usted es algo profundo y verdadero.”

Más adelante, señala:

“Y es que estas cosas (usted y yo que somos tan indecisos, tan cuidadosos de no engañar ni engañarnos) no se pueden decir sino cuando son ciertas. Y esta vez yo se lo digo plenamente consciente de lo que mis palabras significan e implican y acepto gozosamente toda responsabilidad. Lo amo y soy suya. Usted dispondrá de mí como quiera.

En la carta los enunciados amorosos aparecen constantemente, en una parte de *la confirmación* menciona, su concepción respecto del amor:

Creo además, que de este modo nuestro amor sería más perfecto. Porque no sería (no quiero que sea y por mi parte procuraré hacer siempre lo que digo) un amor basado en toda la irresponsabilidad de nuestros buenos o malos hu-

mores y de la manera mejor o peor que cada uno satisfaga el egoísmo del otro. Sino que nos amemos en algo mejor y más firme que nosotros mismos; suponer nuestra vida en común como un acto moral bueno. Y adherirse a él en el buen y en el mal tiempo, sea fácil o difícil, pensando más que en satisfacer nuestro egoísmo en romper nuestra soledad entregándonos uno al otro y deseando ser cada día mejor en el otro y para el otro. No sé si ésta es demasiada ambición, pero desde luego es apenas lo suficiente para vivir como debemos vivir.

Es de destacar cómo relaciona al amor con una actitud religiosa, que ha venido exponiendo desde el principio de la carta, es decir, con una especie de amor místico; el cual pretende destruir el egoísmo: “como un acto moral bueno” en cual los amantes se pueden superar el uno y al otro para, de esta manera, alcanzar una vida mejor. También, trata al amor como una forma de salvación.

En los últimos párrafos de la carta se menciona:

Me gusta pensarlo muy serio trabajando. Pero si un día falla en su propósito, no se desanime. Hay que empezar todos los días. Yo estoy desde aquí, empezando todos los días con usted. Le volveré a escribir mañana. Tengo demasiadas cosas que decir. Tengo que decirle de otra manera que lo amo.

Este párrafo es importante por ser una *conclusión* muy parecida a la del primer párrafo, decirle al amado: “te amo”. Es más decir te amo, constituye un acto, una acción, es el acto mismo de amar. Cierra el círculo de la misma manera en que la comenzó. La carta se convierte en una confesión amorosa, que

trata, además, del matrimonio y del sentimiento religioso; pero, es al fin y al cabo, un discurso amoroso, que se afirma y se reafirma desde el llamado que se hace al narratario: “Mi querido niño Guerra”, hasta el momento de la despedida: “Su Rosario” .

El sujeto narrador se hace presente en el discurso mediante: su propio lenguaje, la ordenación del discurso y en la *carga emotiva* de los enunciados, superior a otros discursos o, en la *performativización* y en la *figurativización* del mismo. Los enunciados encierran una *carga pasional* muy marcada que afectan todo el discurso. El narrador, en este caso, crea una relación indisoluble entre el amor y el sentimiento religioso.

El discurso amoroso, sin embargo, se especifica en sus enunciados, en cada discurso particular, como esta carta, que sin seguir al pie de la letra el esquema de las cartas de amor, presenta muchos elementos del discurso amoroso, lo cual la clasificaría como integrante de este tipo de discursos. Se dice lo mismo que otras cartas del mismo tema, pero siempre es particular, singular como Rosario Castellanos y su manera de escribir.

BIBLIOGRAFÍA

- Castellanos, Rosario. *Cartas a Ricardo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- , *Mujer que sabe Latín*, México, Sepsetentas, 1973.
- Borneuf, Roland y Oullet, Réal. *La Novela*, Barcelona, 1983.
- Bradú, Fabienne. *Señas particulares: escritora*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987. p.p. 86-101.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- López González, Aralia. "Rosario Castellanos: lo dado y lo creado en una ética de seres humanos y libres". *Política y Cultura*. México, UAM, Primavera 1996, num. 6 p.p. 77-84.
- Parret, Herman. *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Buenos Aires, Edical, 1995.
- Poniatowska, Elena. *¡Ay vida no me mereces!*, México, Joaquín Mortiz, 1985.
- Reboul, Oliver. *Lenguaje e Ideología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Varios. *Las palabras dulces. El Discurso del amor*. México, UNAM, 1993.
- Vignaux, Georges. *La argumentación. Ensayo de la lógica discursiva*, Buenos Aires, Hachette 1986.

CARMEN BOULLOSA

Y LOS CAMINOS DE LA ESCRITURA

Priscilla Gac-Artigas*

Es mejor trabajar con mentiras como materia prima, con piedras reales y no con recuerdos personales: éstos son carne y realidad, para usarlos el novelista los saca de contexto, los fragmenta, los rompe, los despinta, los vuelve piedras, sólo piedras...

Carmen Boullosa

Llanto

Una de las escritoras hispanoamericanas contemporáneas más prolíferas y versátiles es Carmen Boullosa. Nace en 1954 y ha incursionado en los géneros de poesía, cuento, novela y teatro, además es dramaturga y directora. Lo que primero llama la atención en su obra, es la ausencia de una temática "puramente femenina". Sin embargo, nos confronta Carmen con una escritura, ¡oh, cuán femenina!, y por femenina, ¡cuán masculina!, como se ve en

* Monmouth University, New Jersey, USA.

Claire, la narradora en *Duerme*, una prostituta francesa que se disfraza de noble español, que cambia de ropaje y de lenguaje dependiendo del interlocutor al que se dirige produciendo un discurso ¡oh cuán universal!, recordándonos con ello Carmen Boullosa, que en el principio fue la palabra, y que la palabra no existe aislada, que es un territorio compartido por aquél que la emplea y por aquél a quien está dirigida, por ambos géneros por igual.

Y así como la palabra no existe aislada, tampoco lo femenino y su discurso existen solos, ni lo masculino existe independiente. Otra escritora contemporánea, la chilena Marcela Serrano, retomando esta idea en su *Albergue de las mujeres tristes* nos propone este encuentro de lo masculino y lo femenino como única alternativa viable para el ser humano en el plano de las relaciones personales de pareja. Carmen Boullosa lo lleva al campo literario; en su obra podemos ver que los personajes no pueden *ser* por excelencia, a menos que uno sea al mismo tiempo su opuesto. Nos encontramos aquí frente al concepto de totalidad del ser estatuido por June Singer¹ y reflejado en la escritura. Así, por ejemplo, nos entrega Boullosa en *Duerme* un personaje como Claire (francesa, noble español, india) a quien ya mencionáramos, o un género eminentemente masculino, la novela de aventuras, transformada en novela de aventuras con discurso femenino en *Son vacas, somos puercos*.

1 En su libro *Androgyny: toward a new theory of sexuality*, June Singer nos dice: *No debemos seguir visualizándonos como exclusivamente 'masculinos' o exclusivamente 'femeninos', sino más bien como seres totales en quienes las características opuestas coexisten. ... Lo andrógeno es un símbolo del Ser por excelencia.* (275)

Para comprender y disfrutar la obra de Boullosa hay que entrar en la Historia y, en la historia, hay que adoptar nueva piel y dejarse poseer, hay que deslizarse, como Chavalillo y Sempronio², por los distintos calendarios que permiten el paso del tiempo al tiempo, el desaparecer y el renacer, el olvido y la memoria. Hay que sentir el placer y la ansiedad de la primera entrega al desentrañar la imagen, hay que dejarse acariciar por el silencio de la palabra no dicha, de la metáfora insinuada; hay que arriesgarse a dejar volar la imaginación para insuflarle vida y aliento al texto, hay que dejarse envolver por el ritmo, la sonoridad y la poesía de sus palabras. Si pasamos este proceso de iniciación encontraremos el hilo que da cohesión a la obra de Carmen Boullosa, esa preocupación omnipresente en sus textos: los caminos de la creación literaria. Ese hilo que *olvida*, [que a veces] *pierde la memoria que le dicta la postura de sus hilazas y se descompone*. [Y] *n o sabe cómo curvarse para tener la forma del carrete*. (*El hilo olvida* 13)

Nos revela Carmen Boullosa en su obra el intenso deleite que siente en su trabajo de escritura, para ella el mayor gozo, deleite que transmite al lector en ese placer del texto del que nos hablaba Roland Barthes. Su obra es el resultado lógico e inevitable de un gran amor, de una gran pasión y preocupación por las palabras, por el lenguaje, por la vida. La incorporación de poemas y textos de otros autores a su texto de *Llanto*, el urdir la historia en base a previos textos existentes en *La Milagrosa* y *Cielos de la Tierra*, el presentar una introducción explicativa a los relatos de *Mejor desaparece*, así como la estructura fragmentada de sus novelas, responden a la visión de

2 Personajes de la novela *¡E il orbo era rondo!*. Gustavo Gac-Artigas. Chile: Editorial Mosquito. 1993.

Boullosa del escritor como el llamado a recomponer el mundo, el llamado a entregarle al lector todos los fragmentos en que el ser humano ha descompuesto la realidad, depositar en sus manos ese universo grotesco, en ruinas, en vías de extinción para que el lector lo reordene de manera armónica, le dé vida y se establezca con el autor un compromiso para cambiar esta imagen del universo, un compromiso de transformación de lo que nos afecta, lo que afecta nuestras relaciones dentro de ese universo, lo que ha afectado nuestro paso por la vida, lo que afecta el presente y el futuro de nuestro mundo. Es lo que hace la Milagrosa, soñar al mundo como debería ser, reinventarlo a imagen y semejanza de lo que le piden sus "suplicantes", pero reordenando ella estética y armoniosamente el caos; escribiendo, pintando, recomponiendo las imágenes, para lograr lo que por las vías normales o comunes parece no tener remedio. En ese proceso de creación, la participación del lector es indispensable para la realización del milagro: *...cuando me piden historias, hechos, entonces el suplicante sale de la fila y lo sueña adentro del sueño. Lo veo actuar, hacer, obtener; recuerdo lo que pidió, y, de alguna manera, el suplicante se lo otorga a sí mismo...* (17)

Nos lo recuerda Carmen Boullosa, en el principio fue la palabra, la palabra surgida del universo de los sueños no soñados, la palabra surgida del pasado, la palabra surgida del presente, la palabra surgida del futuro, la palabra poderosa que recrea y viaja. Es precisamente en ese viaje del sueño a la realidad que el escritor debe ser capaz de transformar ese sueño o esa realidad para concretizarlo o concretizarla en un nuevo sueño o en una nueva realidad en su obra, la que al regresar al lector se transfigurará en vida. El escritor se apodera de los datos, se nutre de las experiencias (propias y ajenas), deja que los objetos, las personas, el mundo le hablen a su corazón y a su razón, o a su

sin-razón, y todo ello podrá manejarlo a su antojo si tiene en sus manos el poder de la creación. Carmen Boullosa tiene ese poder y moja de experta mano la pluma en la más preciada de sus fuentes para dar paso a la vida y desafiar la muerte: *Desde deciré la muerte anunciada de Hernando, quitaré el párrafo en que se le menciona, no le permitiré llegar a su fin.* (Cielos 368-369)

La Historia no tiene una sola voz, existen las voces de la Historia, muchas de las cuales sólo pueden hablar desde el silencio impuesto. ¿Existe la voz (o las voces) que puedan entregarnos el relato de la conquista de Tenochtitlan, explicarnos la actitud de Moctezuma con respecto a Cortés y a los españoles? Diversas ideas juguetean en la mente de Boullosa al querer entrar en la Historia, no para repetirla, sino para revivir un alma y darle una nueva oportunidad a través de su novela sobre Moctezuma, una novela que desea sea restauradora de la dignidad de este personaje muchas veces vilipendado por la Historia. Pero su novela es el mapa de la impotencia, la exégesis de la imposibilidad. ¿Por qué esa imposibilidad de encontrar una voz en quien confiar para escribir la novela? ¿Por qué la dificultad de poner carne sobre ese cuerpo incinerado, de llenar la mente de ese personaje sin traicionar la memoria? El polvillo de cenizas, materia prima de trabajo e inspiración se mete por la boca, por la piel, por los ojos de la escritora vestida con diversas pieles en nueve fragmentos de novela que no llegan a completarse. La escritora siente la soledad del escritor, la escritora duda y teme, la escritora no se da por vencida pues sabe que la disciplina y el trabajo son el antídoto a cualquier *impase* creativo. Todo está en acariciar el material, descomponerlo sin destrozarlo, darle forma sin estropearlo, incorporarlo sin hacerlo desaparecer, prestarle su voz, sacarlo de la muerte y darle vida: *...total, todo pasado no es más que una piedra, tallada o no, en fragmentos o intacta, todo siempre fuera de proporción y sin sentido hasta*

que entra en la novela. (Llanto 60) ...Lo que yo tocara tendría que ser animado por mis palabras, sacándolo del gélido temor sin sentido. (61)

Pero la disciplina y el trabajo no le sirven al escritor si el amor está ausente. De nada sirve tallar la piedra si en cada golpe desaparece el sentimiento, el goce, la fantasía, la imaginación, el sueño. *La mujer ausente en el polvillo repartido, ...ella habría sido el polvo mensajero que hubiera sabido decir cómo contar la novela que mereciera la aparición de Moctezuma... Su amor por Moctezuma ... hubiera roto cualquier resistencia: tiempo, técnica, la herrumbre del desconocimiento.* (95)

Quizás una forma de revivir el alma sea dirigirse, no al alma del personaje que se desea revivir, sino a los sentimientos de aquélla que lo amó, de fundirse hasta en su último poro; dirigirse a aquélla que alimentó sus sueños y calmó sus ardores, a aquélla que lo siguió con su mirada, y lo acompañó en su corazón, cuando caminó al encuentro de la Historia y su destino. Sí, tiene razón Boullosa: si el relato oculta la pasión de la historia ¿qué le pasaría al lector? *Se quedaría sin consuelo... y, si ese texto fuera una novela y no un poema, el abismo entre el lector y el texto se haría doloroso, intolerable y dolorosamente insalvable.* (111) *Sería un texto que incitaría al lector al suicidio.* (112)

Por eso, al buscar la historia, no busca Boullosa escribir una novela histórica, no busca la dimensión, la justificación histórica de Motecuhzoma, busca a otro, al personaje de carne y hueso, al personaje de sangre latiendo en las venas, al sentimiento que cruzó la plaza para ir al encuentro de su destino y destrucción hasta que tres mujeres lo encuentran nuevamente en el Parque Hundido. Al nacer un 13 de agosto de 1989 nueve veces 52 años desde que se había desplomado, al nacer, puesto que *nacer es eso, retornar* (13) y retornar en la Historia es ser

piedra y polvo de esa historia, pero retornar en una novela es ser inmortal.

Sin lugar a dudas en el universo literario de Carmen Boullosa los números, el 1,2,3 juegan un papel primordial de identidad de la voz narrativa, del escritor y del lector, como la cábala y la Torah lo jugaron en la obra de Borges. En *La Milagrosa* partimos de la unidad. El escritor debe poseer la fortaleza de la piedra para no desmembrar la realidad, debe ser crisol que consolida el pasaje del sueño a la realidad, a la vida, al sueño. El autor debe ser *la multitud y el individuo, indistinguible parte de un todo que nada conforma*. (12) El uno se congrega en la unidad, pero necesita de la soledad para mantener el equilibrio, para no desaparecer disuelto en la dualidad del dos o la colectividad del tres. *Pero necesito el equilibrio del uno subrayado, el ejercicio del aislamiento para no disolverme, para no desaparecer engullida por la voracidad de quienes me rodean para pedirme, para que ejerza en su favor mi don*. (100-101) Uno, el monólogo interior necesario a la reflexión, el diálogo exterior del que precisa el autor para sentirse dueño de la acción y el pensamiento, para hacer frente al tres, universo plural del lector.

Juega Carmen Boullosa con el misterio, desafía al verbo: en el principio era la palabra. Con la pureza de ese juego de niños juega constantemente 1, 2, 3 para subrayar la presencia de la niña y de la mujer, de la escritora que se separa de una novela, ser viviente al cual le dio vida, y comienza a buscar el camino para gestar otra obra, para reinventarse en la escritura. Y en el 1, 2,3 el misterio de los caminos de la creación aparece en toda su magnitud. La separación de la unidad en la cual no se sabe a ciencia cierta dónde comienza uno y dónde comienza el otro, cuál alimenta la historia, y cuál la plasma. La unidad, que pasa por el diálogo y se enfrenta a la colectividad en *La Milagrosa*, está enfatizada por tres escrituras que juegan entre ellas: una el

narrador, aquel que cuenta la historia, aquel en el cual se plasmaron los elementos, el testigo que llega tras la muerte del investigador para devolver la historia a la vida, para que *no vayan a arrebatarme esto, no vayan a arrebatarme lo único que tengo, la explicación de mi muerte (La Milagrosa 11)* Uno: la escritora, aquella que da vida en la muerte.

Dos: los papeles de la Milagrosa, escritos de su puño y letra, el personaje que comienza a caminar por los caminos de la imaginación, que vive y se alimenta de la historia, que escribe para que la escritora escriba.

Tres: el detective privado, el ojo externo que busca los orígenes de la historia, que investiga al personaje y su contexto para entenderlo, que lo sospecha, que lo ama, que lo posee y que lo traiciona entregando su informe al uno para que revele la historia.

Un, dos, tres, tres que se plasman en uno. En el juego, personaje y escritora se enfrentan: *Milagrosa: Tal vez no reconocerás mi puño y letra. La pura idea me es deleznable.* (106) —Te creé para que no me reconozcas, eres mi obra y existes sin mí, te creé para que existas en otras manos, las del lector, que te poseerán y... *Yo te conozco toda, voy tras de ti, persigo tus hábitos, bebo cuanto en ti hay de bebible, devoro lo devorable, soy más que una sombra tuya, soy...* (106) —Te creé para alimentarme, te devoré para no morir de hambre, te soñé para que me soñarás— *...Y tú no reconoces siquiera mi puño y mi letra, la forma que tienen en el papel mis palabras.* (106)

En el juego del 1,2,3 escritora y personaje se enfrentan y conversan desgarradoramente sobre el misterio de la creación: *Oye Milagrosa, oye, y escucha lo que te voy diciendo. Tú no sabes quién eres, ni de qué estás hecha. Lo único noble que hay circundándote es el azul con el que escribo, lo pienso ahora que veo hundirse entre mis piernas la pluma para tomar con*

qué escribir, con qué recargarse. (107) De esta suerte, la novela viene a la vida en el milagro del comienzo, el milagro de la milagrosa, el milagro original del pecado original, “y parará con dolor”. La novela viene a la vida con sangre, dolor y placer, tres, tres en uno.

1, 2, 3, dos en oposición, dos contemplándose por la eternidad, dos dependiendo uno del otro, cielo y tierra, dos que se funden en el título de la novela: *Cielos de la Tierra* para dar paso al tres. “Este libro está formado por tres diferentes relatos. Por razones que desconozco, me fue dado a mí para que yo intentara hacer de él una novela. Pero ella no es una, ni tres, sino dos sobrepuestas: la que ocurre en el futuro... la del pasado. El relato de Estela la condenó a un papel lateral, tal vez si Estela hubiera sabido representarse en las siguientes páginas, el libro, sin dejar de ser tres novelas, habría conseguido volverse una. (13) Con estas frases introductorias Bullosa fija a la novela su rol de ser diálogo y unidad, de concretizar el milagro divino: tres en uno. Sin embargo, esta vez, en *Cielos de la Tierra*, el personaje principal no logró representarse y el milagro no se produjo. La novela no fue tres sino dos, y al final termina en un diálogo a dos del cual está excluido el autor, un diálogo abierto que no existe en el relato, un diálogo que se da en otro lugar y en otro tiempo. Es en manos del lector que nuevamente el tres se transforma en uno sin dejar por ello de ser tres pero, para ello la escritora necesitará unirse a sus personajes hasta el fin de los tiempos, tendrá que enfrentar a la muerte para que no logre su objetivo. Así, preservará a Estela de la muerte y a los dos, Fernando y Estela los traeré a mí, los tres viviremos en un mismo territorio, los tres perteneceremos a tres distintos tiempos, nuestras memorias serán de tres distintas épocas; pero yo conoceré la de Hernando, y Hernando conocerá la mía, y ganaremos un espacio común en el que nos miraremos a los

ojos y formaremos una nueva comunidad. (369) Entonces, al desaparecer en sus personajes, al reencontrar la vida en el recuerdo la escritora salvará el lenguaje y la memoria del hombre y sus historias, y los tres, *algún día conformaremos el puño que nos relate, y nos preguntaremos por el misterio de la muerte, por el necio insensitivo del hombre y de la mujer.* (369) La novela se abrirá al abismo del lector quien reescribirá, tres, la historia de dos, para renacer uno.

Estos *Cielos de la Tierra*, se sitúa en algún momento del futuro luego de la desaparición de “los hombres de la Historia”. La novela se nutre de la riqueza que representa el diálogo y la importancia de la comunicación para evitar que los errores cometidos en esta época se repitan en el futuro. El diálogo es plural pero unificador, unificado en el universo de la lengua. El diálogo nos sirve de puente con el pasado y con el futuro; el universo literario, *los libros siempre han sido memoria de y hacia otros tiempos, los que ya fueron, los que serán, los que no pudieron ser o no podrán ser, o pudieron haber sido...* (21) El gran diálogo se establecerá entre la memoria, el mayor tesoro del hombre, y el lenguaje, que pondrá orden en el caos de las imágenes.

El camino del 1,2,3 también es recorrido en *Duerme*, lo encarna Claire, cuyo discurso pasa sin transición evidente de ser y sentir como europea, uno: *La ciudad misma donde estoy estancada se divide en dos: los magníficos palacios de los españoles, ordenados, alineados a los lados de las amplias calzadas, y las casuchas en desorden de los indios escondidas tras ellos,* a ser y sentir como indígena, dos: *Hay blancos imbéciles que opinarán que así hemos dividido siempre, que ésta es nuestra costumbre. Y no bromean, es pura estupidez. Pero cuando ellos no habían llegado a arruinarnos, nuestras calles estaban trazadas en orden perfecto,* a convertirse, a pesar suyo,

en mestiza, tres: *Ven mi porte de blanca, mi cuerpo de blanca, mi ropa de india, y dicen " es mestiza". ... Por este error, yo digo "nuestras calles", digo "nosotros", atrapada en un tres que no debiera existir.* (58)

Tres que se multiplica para darnos los nueve relatos en que se *Duerme*, los nueve relatos que Carmen Boullosa sueña donde se entretejen nuevas voces de la Historia para presentarnos tres historias: la de Claire, la de la Nueva España, la tragedia contada por Pedro de Ocejo, que se presentan como historias alternativas. Nuevas voces de la Historia que nos llegan desde el silencio.

Sí, en el principio fue el verbo. *Me deslizo en la ladera insensata/ del verbo sin límite, origen, búsqueda./... Donde tiemblo otra y cambiante./ ... Porque la palabra me celebra en su júbilo inestable.* (*Ingovernable* 72) Así es la obra de Carmen Boullosa: cambiante, "salvaja", "ingovernable"; obra de búsqueda, de desafío, de júbilo en el manejo del verbo; obra que no acepta estrechos márgenes, que precisa de la libertad y aborrece la repetición, por lo que en cada texto reinventa su camino; obra que nos exige desentrañar las varias capas que la conforman para poder aprehenderla en su magnitud y disfrutarla en su universalidad.

¿Cuál es la diferencia entre lo que ocurre y lo que se sueña?, ¿qué tipo de nudos ata las relaciones entre la realidad y lo que ocurre? ¿Cuál es la diferencia entre lo que se siente, lo que se dice, y lo que realmente pasa? (*La Milagrosa* 100) Y la respuesta a esta pregunta sobre la creación pasa por descubrir cuál es la diferencia entre la escritura y su interpretación, por lo que en el principio fue el verbo, la palabra extraviada que hoy viene a nuestro encuentro, galopando, desenfundada, riendo, soñando, abriéndose paso por los caminos de la creación.

Voy a borrar un libro, sólo un libro voy a borrar del mundo, y el imbécil verá lo que por la desaparición de algo que él llama inútil sucede. (Quizá 11) y borró el personaje un sólo libro: *El Quijote*. Indiscutiblemente el poder del escritor como creador de mundo a través de la palabra viaja por los caminos de la escritura de Carmen Boullosa, y si la obra del escritor desaparece es como si se desplomara el universo entero puesto que un mundo sin quiijotes recorriendo sus caminos sería un mundo sin sentido.

OBRAS CITADAS

- Boullosa, Carmen. *Cielos de la Tierra*. México: Alfaguara, 1997.
- , *Duerme*. México: Alfaguara, 1994.
- , *El hilo olvida*. México: La Máquina de Escribir, 1978.
- , *Ingobernable*. México: UNAM, 1979.
- , *La Milagrosa*. México: Ediciones Era, 1993.
- , *Llanto, novelas imposibles*. México: Ediciones Era, 1992.
- , *Quizá*. México: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995.
- Singer, June. *Androgyny; toward a new theory of sexuality*. New York: Doubleday, 1976.

OBRAS CONSULTADAS

- Boullosa, Carmen. *Abierta*. México: Colección Práctica de Vuelo, 1983.
- , *La Delirios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- , *Soledumbres*. México: UAM, 1992.
- De Beer, Gabriella. *Contemporary mexican women writers. Five voices*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1996.

Ángeles Mastretta (Puebla, 1949) encarna, con todas sus complejidades, el caso de la escritora mexicana de este fin de milenio. Las dos últimas décadas del siglo xx han visto la moda de las autoras, misma que propiciaron la mercadotecnia, el florecimiento de un sin fin de grupos de estudios de género, decenas de congresos dedicados a la literatura escrita por mujeres, el nacimiento de un vasto grupo lector femenino, los volúmenes armados exclusivamente con materiales de escritoras y, sobre todo, la calidad de unas cuantas estrellas, como Ángeles Mastretta, por supuesto. Según mi muy particular apreciación, creo que el fenómeno ha sido más comercial que artístico –hecho que no es exclusivo de la literatura escrita únicamente por mujeres, sino de la literatura en general–, como podemos ver en los casos de Laura Esquivel y Zoe Valdés. Mientras la cubana ofende al lector cuando le dice que una mujer arrojó en un aborto el diamante que había tragado un mes antes (*La hija del embajador*), la mexicana, sin advertencia alguna, en la segunda página de su exitosa novela, *Como agua para chocolate*, nos quiere ver la

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco.

cara de tontos y aparece con un golpe de varita mágica varios costales de sal después que una mujer ha llorado amargamente. Veamos cuáles son los valores literarios que apartan a Mastretta de las autoras catapultadas por los contadores y la publicidad.

Novelas

Desde *Arráncame la vida* (1985), Mastretta puso sobre el tapete tres cartas fuertes: un estilo, una temática y el papel protagonista de las mujeres que tantas lectoras le dio.

La noción de estilo, aunque parezca un anacronismo, no lo es si revisamos algunas observaciones fundamentales que estableció Middleton Murray en su famoso libro *El estilo literario*.¹ Allí encontramos varios conceptos que resultan pertinentes al analizar la obra literaria de nuestra autora, como el que afirma que el estilo es la marca de agua que tiene todo trabajo creativo de calidad y que lo hace perfectamente diferenciable del de otros autores, pero sobre todo del de sus contemporáneos. El estilo es también, para los fines de este trabajo, la calidad de elaboración del lenguaje con que la autora construye su mundo.

El estilo de Mastretta está dado por la voz de una mujer que cuenta siempre con gracia, y gracia no significa aquí frivolidad, sino la capacidad alada para seducir al lector, para que sus historias sean como un canto de sirenas que uno escucha plácidamente, a sabiendas de que no podrá escapar fácilmente de

1 J. Middleton Murry, *El estilo literario*. Trad. Jorge Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, número 46). 1951.

los efectos hipnóticos. Esa voz tocada por la gracia, que no construye un párrafo sin producir efecto en el lector, será capaz de lograr una amplia gama de efectos que van desde el humor hasta la indignación, pasando por la ternura, la cursilería y el desenfado. Si tenemos presente que el trabajo de Mastretta, por el tiempo en que ubica sus ficciones, se asocia al de Mariano Azuela y al de Martín Luis Guzmán, veremos que la palabra gracia la define muy bien al contraponer su estilo ligero al mayestático de las novelas del ciclo de la revolución.

Íntimamente ligado con la gracia, encontramos el desenfado, que podemos observar cuando Catalina, antes del parto, durante tres meses, engaña al marido con un adolescente repartidor de leche. Esto nos lleva a un rasgo fundamental de la literatura de Mastretta: en lugar de la moralina, plantea una manera sencilla y natural de asumir el placer de los sentidos y, de paso, se desquita del machismo de su marido el militar: el mismo día del parto, tiene relaciones sexuales con el lechero y, dos días después del alumbramiento, se presenta el general con chocolates y veinte ramos de rosas.

En esta su primera novela, Mastretta supo elegir dos tipos de personajes que aglutinan una serie de rasgos atractivos y representativos de las parejas mexicanas: Catalina, una mujer tradicional y oprimida —aunque también tendrá amores, que supongo celebran las feministas—, y su esposo Andrés, un macho, militarote, pero sobre todo un político. La pareja no tiene boda religiosa porque Andrés era anticristero pero, años después, al hablar de su hija Lilia, dirá: ¿“Piensas que yo voy a ser con mis hijas como tu papá contigo? Ni madres. A mis hijas no se las lleva cualquier cabrón de la noche a la mañana. A mis hijas me las vienen a pedir con tiempo para que yo investigue al cretino que se las quiere coger. Yo no regalo a mis crías. El que las quiera que me ruegue y se ponga con lo que tenga. Si hay negocio

lo hacemos; si no, se me va luego luego a la chingada. Y se me casan por la iglesia, que ya se jodió Jiménez en su pleito con los curas.”² Y esto es sólo una pequeña muestra del perfil de Andrés porque Catalina, cuya vida transcurre paralela a la actuación de los caudillos revolucionarios, ejemplificará, en todas sus gamas (sumisión, silencio que se convierte en complicidad, vida social que es un número de actuación, convidada de piedra) la vida de la esposa de un político mexicano.

Arráncame la vida tiene una singularidad en la novela mexicana del siglo xx: prolonga hasta nuestros días la novela de la revolución, pero desde uno de sus ángulos más insólitos: si *Los de abajo* dio la visión de los humildes y *La sombra del caudillo* ejemplificó el punto de vista de los políticos encumbrados, Mastretta crea la óptica de la esposa del hombre de poder, de un político emanado del régimen revolucionario. Andrés es machista, posesivo (cuando Catalina se corta el pelo, la increpa: “¿por qué te cortaste mi pelo?”), despojador y masacrador de campesinos. Es un típico ejemplo de los gobernantes emanados de la revolución: asesino de periodistas, cínico, demagogo y leguleyo, llega a ordenar que se investiguen sus propios crímenes: “he encargado al señor procurador que investigue a fondo los hechos y puedo asegurarles a ustedes que se hará justicia. Pero no podemos permitir que grupos de bandoleros disfrazados de campesinos diciendo que exigen su derecho a la tierra se apoderen con violencia de lo que otros han ganado con un trabajo honrado y una dedicación austera. La Revolución no se equivoca y mi régimen, derivado de ella, tampoco.”³

2 Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida*. 8a.ed. México, Ediciones Océano. 1986, p. 17.

3 *Ibidem.*, p. 70.

Esta novela, que conjuga la literatura artística y la vendible, que va de la hondura a la superficialidad y de la amenidad a la pesadez, muestra el presidencialismo y el dedazo (Martín Cienfuegos sucesor de Fito), pone en evidencia las zancadillas y los golpes bajos de los hombres de poder y entrega una conclusión, hasta hoy, válida: el político mexicano cumple su ciclo de crímenes y canalladas, recibe homenajes y muere en su cama, firmando con tinta verde. Andrés es de los que tienen el cinismo de decir, en medio de sus borracheras, “para vivir en este país hay que estar loco o pedo”.⁴

Esta primera novela de Mastretta tiene en su liberalidad uno de los rasgos característicos de la reciente literatura mexicana escrita por mujeres y que, a mi parecer, es uno de los elementos que la hacen popular entre lectoras y profesoras.

Si los amores de Catalina se dan al mismo tiempo que el surgimiento y auge de los protagonistas de la revolución hecha gobierno, a la protagonista le tocan también los años de esplendor del bolero (1930-1960), al que por cierto la novela debe su título. Asimismo, el bolero, con las letras melosas, el acompañamiento musical virtuoso y su dicción perfecta y seductora, sirve en esta obra, como en la vida cotidiana, para tender puentes entre los enamorados. Como parte de la recreación epocal de la novela, Mastretta hará que Catalina se haga amiga de Toña la Negra y, en casa de la masajista, conozca a Andrea Palma, uno de los símbolos del cine de pérdidas, a las que tanto cantó Agustín Lara, autor de la desgarrada letra del bolero —hay musicólogos que la clasifican como tango— que da título al libro.⁵

4 *Ibidem*, p. 136.

5 Cuando Reinhard Teichmann le pregunta a Mastretta si el título de su novela está tomado de una canción, la novelista responde: “De una

Si en *Arráncame la vida* Mastretta puso un vivo interés en momentos arquetípicos de nuestra historia y en el planteamiento, sin obviedades, de la condición de la mujer mexicana, *Mal de amores*, fiel a ese mundo, no será una novela histórica, sino una novela en la historia.

El tiempo argumental se inicia en el porfiriato, cruza las agitados aguas revolucionarias y concluye en los días posteriores a la lucha armada, que no cambió la situación de los oprimidos de antaño pero hundió al país en un desafortado baño de sangre.

El primer tiempo de la novela resulta la versión *bonita* y vitalista de *Al filo del agua*, pues mientras en la novela de Agustín Yáñez los personajes asumen una actitud pasiva en ambientes áridos y conventuales, en la novela de Mastretta las nubes que anticipan los hechos sangrientos se ciernen sobre tertulias en donde la gente hace música, literatura y política. Las mujeres de Yáñez son enlutadas y no tienen voz sino monólogos; sus deseos brotan y desaparecen entre rezos y sermones. Las mujeres de Mastretta son seres extrovertidos que cantan, tocan el piano, van de paseo, visten con gracia, se perfuman y hasta participan en las reuniones para derribar al tirano. Mientras en la novela de Yáñez, Madero es un hombre chaparrito a quien los tapatíos sólo conocen por rumores, en la de Mastretta,

canción de Agustín Lara. Es un tango que podría ser un bolero, y lo mismo pasa con la novela; es un tango que podría ser un bolero. Tiene que ver con el modo en que esta mujer primero se deja arrancar la vida y después se la arranca a los demás. Si tú piensas esta novela sin sentido del humor, puede ser un gran tango. Se mueren algunos de los personajes principales, el país es terrible, está lleno de traidores y asesinos. Pero es también un bolero porque está lleno de sentido del humor, de pasiones y de fantasías." *De la onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, México, Editorial Posada, 1987. p. 512.

Milagros, una mujer liberal y liberada, pega carteles en varias calles de Puebla para convocar a la recepción de don Francisco I. Madero. Y en este punto es justo reconocer que, sin aspavientos, Mastretta, en sus dos novelas, ha rendido un sutil homenaje a la ciudad de Puebla, su tierra natal:

Los Veytia descendían de un señor Veytia que emigró de España para ayudar a la fundación de la ciudad en el año de 1531. Y desde que aquel primer Veytia se había atrevido a cruzar el océano del modo en que se cruzaba por esos años, todos los que heredaron su apellido, con la reciente excepción del tío Miguel, heredaron con él la certeza de que Puebla era el mejor lugar para vivir y morir que ser humano alguno pudiera escoger. Así que ninguno tuvo jamás entre sus ambiciones la de viajar y nadie, en trescientos cincuenta y dos años, había tenido la ocurrencia de emprender una luna de miel que acarrearía el peligro de perder de vista los volcanes. Sabiéndolo, Josefa guardó en secreto los planes viajeros en que la involucraba Diego Sauri, guardándolos hasta que la Santa Madre Iglesia le hubiera impuesto la obligación de obedecer a su marido antes que a nadie. Como no se les ocurrió ningún lugar cercano al que partir el mismo día de la boda, Josefa pasó la primera semana de amores con Diego en la semivacía y soleada Casa de la Estrella.⁶

En *Mal de amores* hallamos feminismo,⁷ pero éste se da por añadidura, sin alegatos hembristas; es incluso un logro que los hombres propician pues Emilia transita de un lado a otro del

6 Ángeles Mastretta, *Mal de amores*, México, Alfaguara, 1996. p. 39.

7 "Milagros detestaba los trabajos que la costumbre les había dado a las

país, va a Estados Unidos, se hace doctora empírica y tiene dos parejas sexuales porque lo propician y aceptan su padre, el padre de Daniel (uno de sus amantes), el doctor Zavalza (el otro de sus amantes) y, por supuesto, su madre y su tía Milagros. Ignacio Trejo Fuentes acierta al afiliar las dos novelas de la autora a la historia y, de paso, aleja a Mastretta de una clasificación empobrecedora:

Entre ambos libros hay cierta similitud, sobre todo en los tiempos y en los espacios en que se desarrollan, pero principalmente por el hecho de que las figuras centrales de los dos son mujeres. ¿Se trata de muestras de lo que algunos llaman *literatura femenina*? De ningún modo: otros narradores mexicanos —García Ponce, Melo, Sainz, Galindo— han hecho novelas con protagonistas femeninos memorables sin caer por eso en tales etiquetas (un decir bastante recurrido indica que *la mejor novelista mexicana* es Juan García Ponce, debido a la cantidad de mujeres que pueblan su obra). En todo caso, Mastretta recupera en su literatura (para su literatura) personajes atractivos, y si son femeninos se debe a circunstancias ajenas a marrulleros proselitismos.⁸

A este respecto, Mastretta ya se ha pronunciado: “tengo un litigio con la frase *literatura femenina*, porque así como no hay medicina femenina y masculina, lo mismo pasa con la ar-

mujeres, le parecían suertes menores en las que miles de talentos mayores dejaban el impetu que debía ponerse en cosas más útiles.” *Ibidem*, p. 70.

- 8 Ignacio Trejo Fuentes, “Perfil de una enigmática mujer”, *El Semanario Cultural de Novedades*, número 764, 8 de diciembre de 1996. pp. 5 y 6.

quitectura, la ingeniería, la política o la literatura: sirve o no sirve (...) Lo importante es investigar si las novelas son buenas o malas, si están bien contadas, no si son masculinas o femeninas.”⁹

Mal de amores no es otra novela de la revolución; es un arquetipo de novela de la revolución, con sus tres momentos fundamentales: el porfiriato cruel, sangriento y tecnificado, los jaloneos con que los caudillos ensangrentaron el país y la culminación reaccionaria que testimoniaron escritores como Mariano Azuela y Rafael Bernal. En este contexto ubica la autora su historia de pasión y coloca también a Emilia, un personaje libérrimo cuya vida resulta todo un ejemplo; es un modelo educativo, tal y como sugiere su nombre con resonancias de Rousseau. Junto a las caracterizaciones de Porfirio Díaz (necio y autoritario), Madero (tibio y políticamente ingenuo), los hermanos Serdán (valientes y, sin metáfora, de armas tomar), Villa y Zapata (cerriles e ingenuos pues después de entrar a la capital y ver desfilar a sus hombres desde el Palacio Nacional, se marchan porque no les interesa gobernar), los personajes literarios de Mastretta se perfilan trazados con mano maestra: Josefa y Diego amorosos y comprensivos, Milagros independiente y entregada a su voluntad, y Daniel, que como personaje de *La vorágine* jugó su corazón al azar y se lo ganó la violencia. Si toda novela se construye y amplía con una variedad de recursos, Mastretta teje seductoramente una serie de episodios que incrusta como pedrería en el cuerpo de su novela; por ejemplo el encuentro de Daniel y Emilia dentro de un temazcal, o la muerte de la mujer cuyo hijo recogió el doctor Zalvalza.

9 Cynthia Palacios Goya, “Elegir, es siempre abandonar, es perder”, México, *El Nacional*, 17 de abril de 1996. p. 35.

A partir de esta novela, Mastretta empezará a deslizar una especie de aforismos, aciertos expresivos que no funcionan aislados, sino como parte inseparable de la trama: “La paz es para los viejos y los aburridos —dijo Milagros—. Ella quiere la dicha, que es más difícil y más breve, pero mejor.”¹⁰

Narraciones

Precisamente las frases acuñadas para que el lector las señale en su ejemplar, se acentúan en *Mujeres de ojos grandes*, libro que reúne un conjunto de historias que juegan a respetar y a transgredir los conceptos tradicionales de cuento. Veamos algunas *citas citables*:

“La tía Daniela se enamoró como se enamoran las mujeres inteligentes: como una idiota.”¹¹

“Desde entonces vivió en el infierno que es disimular un amor frente a otro...”¹²

“Un día pasó horas bordando la sentencia que aprendió de una loca en el manicomio y a la que hasta esa mañana le encontró el sentido: *No arruines el presente lamentándote por el pasado ni preocupándote por el futuro*”.¹³

10 *Ibidem*, p. 177.

11 Ángeles Mastretta, *Mujeres de ojos grandes*, México, Cal y Arena, 1990. p. 159.

12 *Ibidem*, p. 71.

13 *Ibidem*. p. 41.

“Se pena porque faltan o porque sobran. Lo que devasta es la norma. Se ve mal tener menos de un marido, pero para tu consuelo se ve peor tener más de uno”.¹⁴

“La amistad entre hombres y mujeres es un bien imperdonable.”¹⁵

Mujeres de ojos grandes es un conjunto de narraciones que, como los buenos cuentos, desde el primer párrafo atrapan al lector pero, en muy pocas ocasiones, se ciñen al esquema tradicional de planteamiento, desarrollo y desenlace (como el de la tía Clemencia Ortega, o el de Teresa la loca que buscaba corbatas y llaveros). Sin embargo, es precisamente con el uso de estos momentos y con su transformación que el libro se singulariza e innova.

Lo más notorio del volumen es que ninguna de estas narraciones protagonizadas por tías de la narradora llevan título. Se presentan como partes de una novela pero cada una entrega una historia cerrada con variantes como éstas: el desenlace epifánico sólo aparece en unos cuantos textos porque a menudo nos topamos con que el final no es intenso, sino se diluye a lo largo del relato, o simplemente se insinúa con ingenio y malicia (el de tía Charo). A veces nos enfrentamos de sopetón únicamente con el final intenso de un cuento (el de la tía Mari), hecho que parece decirnos que la divisa de esta manera antitradicional de enfrentar el relato proviene de Goethe: “En realidad –le dijo a Paulina, al poco tiempo de conocerla–, los finales son indignos del arte. Las obras de arte son siempre inconclusas. Quienes las hacen, no están seguros nunca de que las han terminado. Sucede lo mismo con las mejores cosas de

14 *Ibidem*, p. 40.

15 *Ibidem*, p. 28.

la vida. En eso, aunque fuera alemán, tenía razón Goethe: *Todo principio es hermoso pero hay que detenerse en el umbral.*¹⁶

Noé Cárdenas, en el momento de la aparición del libro, hizo una valoración muy acertada y consonante con el estilo del volumen: “Lo sabroso del chisme practicado por un oído y una lengua expertos —los de la voz narradora— incita a *escuchar* con bastante interés estas historias, independientes una de otra pero todas emanadas de un contexto bien determinado: la Puebla de las décadas del 30 y del 40, más o menos, donde se producen historias de mujeres de clase acomodada que sortean las buenas costumbres de una sociedad cerrada y conservadora para consumir algún íntimo designio.”¹⁷

El escenario vuelve a ser la ciudad de Puebla, con la sempiterna presencia de los volcanes que miran correr las vidas de los personajes acaudalados o al menos pertenecientes a la clase media, casi siempre ligada o constituida por emigrantes europeos y descendientes de ellos. La revolución y la guerra cristera son momentos históricos que transforman las vidas de estos seres e incluso permiten el surgimiento de algunas de las más bellas narraciones (*v.gr.* la protagonizada por la tía Elena y su padre).

Otro de los logros más seductores de este libro son sus diálogos, que encarnan el ya señalado desenfado de la autora y su gracia expresiva:

—Ave María Purísima —dijo el padre español en su lengua apretujada, más parecida a la de un cantante de gitanerías que a la de un cura educado en Madrid.

16 *Ibidem*, pp. 53 y 54.

17 Noé Cárdenas, “La genealogía femenina de Mastretta”, México, *El Semanario Cultural de Novedades*, número 455, seis de enero de 1991, p. 8.

— Sin pecado concebida —dijo la tía, sonriendo en la oscuridad del confesionario, como era su costumbre cada vez que afirmaba tal cosa.

— Usted se ríe —preguntó el español adivinándola, como si fuera un brujo.

— No padre —dijo la tía Charo temiendo los resabios de la Inquisición.

— Yo sí —dijo el hombrecito. Y usted puede hacerlo con mi permiso. No creo que haya un saludo más ridículo. Pero dígame: cómo está? ¿Qué le pasa hoy tan tarde?

— Me pregunto padre —dijo la tía Charo— si es pecado hablar de los otros. Usted sabe, contar lo que les pasa, saber lo que sienten, estar en desacuerdo con lo que dicen, notar que es bizco el bizco y renga la renga, despeinado el pachón y presumida la tipa que sólo habla de los millones de su marido. Saber de dónde sacó el marido los millones y con quién más se los gasta. ¿Es pecado padre? — preguntó la tía.

— No hija —dijo el padre español—. Eso es afán por la vida. ¿Qué ha de hacer aquí la gente? ¿Trabajar y decir rezos? Sobra mucho día. Ver no es pecado, y comentar tampoco. Vete en paz. Duerme tranquila.

— Gracias padre —dijo la tía Charo y salió corriendo a contarle todo a su hermana.¹⁸

Una característica recurrente de las mujeres de estas historias es que han ganado libertad y, lo mismo que sus maridos, empiezan a vivir los romances extramaritales con gozo y sin moralinas; sus romances constituyen los momentos más altos

18 *Ibidem*, pp. 22 y 23.

de su dicha e incluso llegan a darse los casos en que dos viudas del mismo hombre, o dos viudos de la misma mujer, se convierten en amigos.

Sin duda el más militante de los cuentos resulta el de Laura Guzmán, uno de los más extensos y que expone al marido que convierte a la mujer en una propiedad y, en público, le da los atributos que a él le convienen o los que a él le da la gana. Sin embargo, su final es la rebelión que hará las delicias de las feministas y les dará material para largas disertaciones.

Miscelánea

En diciembre de 1993, después de que había entregado a los lectores su primera novela y su primer libro de narraciones, Mastretta publicó *Puerto libre*, que seguramente gustó a sus devotos pero cayó como un balde de agua fría entre los lectores que habíamos hallado en sus libros más que historias de mujeres. El volumen estaba constituido por un conjunto de textos poco afortunados en los que la gracia para contar historias se convertía en frivolidad. Después de sus dos primeros éxitos literarios, la autora se sentía con derechos para recetarnos sus vivencias infantiles, estudiantiles, íntimas y diametralmente opuestas a las de su vida actual. Evocando la naturaleza de los puertos libres, cuya razón de ser estribaba en que ofrecían cobijo, Mastretta reúne en este libro un conjunto de textos abigarrados que buscan abrigo en un título abarcador.

Entre la anemia del conjunto destaca un aspecto interesante por la naturaleza del trabajo de nuestra autora: las varias páginas dedicadas al feminismo, que nos hablan más de un testimonio, de una contribución al cambio que de una militancia. Según la propia experiencia, Mastretta señala que el feminismo

es un sentimiento, o una actitud, que difícilmente encuentra concesiones en el mundo desigual de hoy:

Han pasado trece años desde aquella tarde y aún tengo en el brazo la cicatriz que obtuve por andar queriendo levantarme contra la bien instituida costumbre de que las mujeres hagan el café y cualquier otra de las cosas que se hacen en la cocina. Aunque detesto exhibir mi cobardía, viene al caso decir que desde entonces, cada vez que un mal pensamiento me ataca en la cocina o sus alrededores, lo empujo hasta mi estudio donde cualquier tesis o demanda feminista es no sólo aceptada sino bien acogida. Fuera de él y de las largas sobremesas entre mujeres, la señora de la casa intenta adoptar el nombre de "Marichu" (...) Marichu es un encanto que algunas feministas quemarían en leña verde, entre cosas porque tampoco resuelve del todo los problemas domésticos (...) Quizás es este el cambio más significativo: las mujeres actuales tienen sus propias batallas y, cada vez más, hay quienes caminan desatadas, lejos del implacable designio de un ejército formado por hombres ciegos..

Las mujeres mexicanas del fin de siglo ya no quieren ni pueden delegar su destino y sus guerras al imprevisible capricho de los señores, ya ni siquiera gastan las horas en dilucidar si padecen o no una sociedad dominada por el machismo, ellas no pierden el tiempo, porque no quieren perder su guerra audaz y apresurada, porque tienen mucho que andar, porque hace apenas poco que han atisbado la realidad del sueño dormido en la cabeza de la mujer que ilumina una vieja estampa con su cuerpo car-

gado de canastas y balas: para tener un hombre no es necesario seguirlo a pie y sin replicar.¹⁹

Hay también en este volumen dos textos en los que la narradora que es Mastretta se impone y elabora un homenaje a la vertiginosa y atractiva ciudad de México, “La ciudad entrañable”, y otro que habla de la aventura de viajar, que sirve de puente hacia *El mundo iluminado*, volumen misceláneo que es, hasta hoy, su título más reciente:

Viajar, es como dormirse, es un peligro siempre, y una promesa cada vez. Es lógico temer a los peligros; sin embargo, la intensidad de las promesas aniquila cualquier miedo. Eso lo saben los que se han enamorado alguna vez. Lo sabemos todos. No hay miedo más implacable, ni más suavemente hecho a un lado que el que nos cruza por el cuerpo cuando el remolino de los deseos se vuelve en busca de la promesa que otro nos hace con sólo existir frente a nuestros ojos. Viajar, dormir, enamorarse, son tres invitaciones a lo mismo. Tres modos de irse a otra parte, a un lugar, a lugares que no siempre entendemos, que nunca gobernamos, que cada noche son distintos, y cada mañana nos deslumbran y asustan como una tarde de granizo en octubre.²⁰

Cinco años después, cuando Mastretta es ya una escritora famosa que no bien ha entregado a su editor mexicano su segunda novela cuando ya recibe llamadas de los traductores para

19 Ángeles Mastretta, *Puerto libre*, México, Cal y Arena, 1993. pp. 90, 91 y 104.

20 *Ibidem*, p 63.

lanzarlo en las más diversas coordenadas, los viajes se convierten en un fastidio, en el motivo que la separa de su familia y la obliga a presentarse en universidades y ante periodistas que hacen las más descabelladas preguntas. Todo es con prisas y hay que atender al editor extranjero que la lleva a programas televisivos en donde se presentan vedettes, políticos y *casos de la vida real*. Antes que paseos triunfales, las promociones se convierten en convivencias nada cálidas. Aunque el nivel de *El mundo iluminado* (1998) vuelve a estar muy por debajo del de sus tres volúmenes narrativos, ahora encontramos el singular libro de una autora prestigiada que nos deja entrar por algunos instantes a su vida familiar (leeremos incluso fragmentos de una suerte de diario), pero que sobre todo muestra que la fama, tal como ya lo señaló Gabriel García Márquez, llega a convertirse en un fardo. Y como la fama también trae premios, publica el discurso que leyó al recibir el Rómulo Gallegos, y un texto sobre las traiciones que el cine suele propinar a la literatura.

Significativamente, en una conferencia que escribió sobre el proceso de escritura de *Mal de amores*, Mastretta, que no gusta de hacer comentarios políticos, señala que si el tiempo de su novela era el de los días previos a la revolución, al terminar de escribirla y salir al mundo *real*, descubrió que la circunstancia social de *Mal de amores* y la nuestra guardan semejanzas estremeecedoras.

Si bien sus recopilaciones de artículos y conferencias son prescindibles, con *Arráncame la vida*, *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores*, Mastretta tiene ya un lugar destacado en la literatura mexicana del siglo xx, a la luz del feminismo o de la literatura sin adjetivos.

BIBLIOGRAFÍA

- Esquivel, Laura, *Como agua para chocolate*, México, Editorial Planeta, 1989.
- Mastretta, Ángeles, *Arráncame la vida*. 8a.ed. México, Ediciones Océano, 1986.
- Mal de amores*, México, Alfaguara, 1996.
- Mujeres de ojos grandes*, México, Cal y Arena, 1990.
- Puerto libre*, México, Cal y Arena, 1993.
- El mundo iluminado*, México, Cal y Arena, 1998.
- Middleton, Murray J., *El estilo literario*. Trad. Jorge Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, número 46). 1951.
- Teichmann, Reinhard, *De la onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, México, Editorial Posada, 1987.
- Valdés, Zoé, *La hija del embajador*, Barcelona, Emecé Editores (Narrativa), 1996.

HEMEROGRAFÍA

- Cárdenas, Noé, "La genealogía femenina de Mastretta", México, *El Semanario Cultural de Novedades*, número 455, seis de enero de 1991. p. 8.
- Palacios Goya, Cynthia, "Elegir, es siempre abandonar, es perder", México, *El Nacional*, 17 de abril de 1996. p. 35.
- Trejo Fuentes, Ignacio, "Perfil de una enigmática mujer", *El Semanario Cultural de Novedades*, número 764, 8 de diciembre de 1996. pp. 5 y 6.

Guadalupe Chiunti Sánchez*

Toda manifestación cultural está ligada a los cambios que se dan en el ámbito de lo social y se encuentra determinada por distintos fenómenos políticos, económicos, tecnológicos y epistemológicos que se gestan al interior de diversas sociedades. El desarrollo de las ciencias sociales y de las humanidades en el mundo occidental responde a este proceso. Por eso es que en este trabajo quiero contextualizar la crítica literaria feminista con el choque entre el pensamiento moderno y el pensamiento contemporáneo, suceso que se expresa con gran intensidad en el último siglo y se manifiesta como una crisis epistemológica que resquebraja los paradigmas científicos, sociales y culturales dominantes de la civilización occidental. Esto me permitirá, al mismo tiempo, exponer también las condiciones en que surgen los estudios culturales y los estudios de género y la relación que éstos guardan con los orígenes y el momento actual de la crítica literaria feminista.

* Universidad Veracruzana.

Por otra parte, considero importante abordar el tema de esta nueva vertiente de la crítica literaria por su relación directa con la producción textual femenina, nexo que define las nuevas formas de aproximación analítica del objeto literario por parte de los críticos de nuestro país y de otros países de Europa y América.

Empecemos reflexionando sobre la propuesta del estatuto social del lenguaje y de la realidad, postulado que caracteriza en muchos sentidos la postura posmoderna, que forma parte de las nuevas corrientes filosóficas y sociológicas y que guía, en suma, los análisis de los objetos de estudios de diversas disciplinas científicas.

A lo largo de muchos años, y en distintas épocas históricas, el ser humano ha construido paradigmas de creencias y de saberes con el propósito de darle un sentido a su existencia y al mundo en que vive. Las configuraciones de ese sentido del mundo han descansado, y siguen descansando, en la producción de sistemas lingüísticos formalizados arbitraria, convencional e implícitamente por los individuos que comparten una sociedad. Podemos decir entonces que el mundo, tal como lo concebimos en nuestra interacción subjetiva y objetiva de la vida cotidiana, es un constructo social generado en y por el lenguaje, que también es social.

Los conceptos que refieren objetos, cualidades y valores, y que en su dinámica e intercambio lingüístico permiten la comprensión de los sujetos y entre los sujetos, significan a partir de acuerdos de lenguaje previamente establecidos en la participación de una realidad común. El lenguaje objetiva las experiencias subjetivas de la realidad cotidiana vivida y/o compartida. Su establecimiento, sistematización y codificación permiten que el universo de significaciones se expanda en el espacio y en el tiempo, de tal manera que la misma realidad se puede comprender en distintas situaciones (véase Berger y Luckmann, 1998, cap. 2).

Por lo tanto, tenemos que tanto el lenguaje como el sentido del mundo que creamos por medio de él son de carácter social.

Pero, ¿y el sujeto que establece esa dinámica? También es social: los sujetos se estatuyen como sujetos por el uso del lenguaje en la sociedad. Así, pues, cada cultura se forma y está formada por las distintas significaciones lingüísticas que circulan al interior de una sociedad determinada y por los individuos que las comparten, los cuales se caracterizan por el empleo de ese mismo horizonte lingüístico, de tal manera que las concepciones de su realidad son las mismas que su lenguaje les significa y, en una representación más extensa, les simboliza.

De este modo, entonces, no hablaríamos ya de *la* realidad como un concepto común a todos los sujetos del mundo, sino de *una* realidad lingüísticamente estructurada por una cultura específica donde los sujetos viven y reflexionan el mundo de una manera particular.

No obstante, el lenguaje que empleamos es contingente: las prácticas lingüísticas, y por tanto las actitudes sociales y culturales, están siempre en movimiento hacia nuevas formas de describir la realidad: "...el reconocimiento de esa contingencia [del lenguaje] nos lleva a reconocer la contingencia de la conciencia y el modo en que ambos reconocimientos nos conducen a una imagen del progreso moral e intelectual como historia de metáforas cada vez más útiles antes que como comprensión cada vez mayor de cómo son las cosas realmente." (Rorty, 1991: 29).

Las sociedades de las distintas épocas históricas que de la civilización occidental conocemos crearon sus propias concepciones del mundo y del universo en función de las descripciones y representaciones que de los mismos se hicieron. Sus configuraciones descansaban en supuestos ontológicos y filosóficos que buscaban explicar y justificar su existencia, estableciendo al mismo tiempo compromisos epistemológicos para

sustentar una racionalidad dominante en nombre de una “verdad” articuladora que diera sentido a sus formas de ser y de estar en el mundo.

Tres tipos de pensamiento caracterizan el devenir histórico de occidente: el pensamiento antiguo, el pensamiento moderno y el pensamiento contemporáneo. La filosofía antigua concebía la existencia de un todo en el cual estaba inmerso el hombre junto con todos los demás entes, y la misma disciplina se autoasignaba el privilegio de tener el conocimiento supremo; así, el lugar y la naturaleza del hombre estaban determinados por y a partir de la existencia de ese todo cohesionador del mundo. El pensamiento moderno se ha fundado en dos ejes centrales: el sujeto y la razón. Su proyecto filosófico, desde el Renacimiento, se funda en la idea del Hombre —ya no del mundo— como centro que subyace a todo ente, a toda objetivación y representatividad, es decir, el hombre se convierte en el *sujeto* universal que dirige y se dirige al mundo con base en una *razón totalizadora, única y universal* (véase Villoro, 1993). Esta idea ontológico-racional, metafísica, se legitima, con sus matices particulares, durante los siglos subsecuentes y se prolonga hasta el presente, donde han entrado en una crisis radical sus ideas básicas. La problematización de los presupuestos metafísicos absolutistas son los que están en la base del pensamiento contemporáneo: la realidad de un sujeto trascendente y de una razón totalizadora, unificadora, con pretensiones universales autorreferenciales, se pone en entredicho.

Siguiendo a Habermas (1990), las primeras rupturas con el pensamiento metafísico están dadas por evoluciones históricas socialmente determinadas, externas a la filosofía metafísica misma, las cuales sugieren el tránsito al pensamiento posmetafísico:

1) En el siglo xvii surge la necesidad de un nuevo tipo de racionalidad que fundamente las teorías científicas de la naturaleza; en el siglo xviii la teoría moral y la teoría del derecho plantean el mismo reclamo de fundamentación. Se exige, en suma, una racionalidad de tipo procedimental. Esto ya cuestiona en cierto modo los criterios filosófico-metafísicos, incluso se desplaza a la filosofía de su papel de privilegio cognitivo.

2) Con el surgimiento en el siglo xix de las ciencias histórico-hermenéuticas nace la idea de la conciencia histórica y de los conceptos que incian una destrascendentalización de las ideas básicas de la modernidad: tiempo, contingencia y finitud son algunos de ellos.

3) También durante el siglo xix los fundamentos de la asimilación de todas las cosas a la relación sujeto-objeto son sometidos a una aguda crítica ante la denuncia de la cosificación y funcionalización de las formas de trato y de vida, así como de la autocomprensión objetivista de la ciencia y de la técnica que la misma metafísica había promovido. Habermas ubica aquí el cambio paradigmático de una filosofía de la conciencia a una filosofía del lenguaje.

4) Ya en el siglo xx el privilegio de la teoría sobre la práctica se fractura al hacerse cada vez más evidente la relación de interdependencia necesaria entre la una y la otra; se toma conciencia de la importancia de los contextos prácticos en la constitución de las teorías, y los contextos cotidianos de la acción y la comunicación empiezan a adquirir un rango filosófico.

Como se ve, dichos cambios van de la mano con la evolución de las ciencias, sin embargo, éstas siguieron manteniendo la visión clásica derivada del modelo físico-matemático new-

toniano (hay leyes universales que se mantienen en todo el espacio y durante todo el tiempo) y del dualismo cartesiano (Hombre vs Naturaleza); estos paradigmas científicos permearon el desarrollo de las ciencias naturales y sociales (véase Wallerstein, 1997).

Hacia fines del siglo XVIII con la filosofía kantiana se señala la necesidad de la reflexión de las ciencias sobre sí mismas para garantizar su validez, pero al mismo tiempo se las impregna de la idea del humano racional omnipotente: la naturaleza, la historia y el mundo son objetos moldeables. Ya para el siglo XIX las ciencias sociales se identifican como eurocéntricas, pues la vanguardia cultural estaba representada por Europa, continente que con su poder económico y político se erigía como primer potencia occidental. Las ciencias de la naturaleza eran el modelo por excelencia y parámetro de las entonces ciencias sociales: economía, ciencia política y sociología, las cuales apoyaron sus métodos en la predicción, la administración y la exactitud cuantificable, construyendo la premisa universal de que las realizaciones sociales pueden medirse y predecirse.

La influencia del positivismo durante la segunda mitad de ese siglo exaltó a la ciencia y su método como único conocimiento posible y verdadero, pretendiendo absorber en él todas las manifestaciones de la vida y actividad humanas. Esto provocó una lucha epistemológica alrededor de la legitimidad del verdadero conocimiento, surgiendo la distinción, a partir del método, entre conocimiento científico y conocimiento no científico, con sus respectivas valoraciones de verdad y falsedad. En el primer segmento quedaron las matemáticas y las ciencias naturales, mientras que en el segundo la filosofía y las humanidades, dejando en el medio las ciencias sociales y la historia.

La generación de conocimientos en los distintos órdenes del saber determinaron la organización de las ciencias, de la investigación, del análisis y de la enseñanza. Antes de 1945 las ciencias sociales se repartían en las siguientes disciplinas: por un lado estaban la historia (estudio del pasado), la economía (estudio del mercado), las ciencias políticas (estudio del Estado) y la sociología (estudio de la sociedad civil), y por el otro la antropología y los estudios orientales. Después de 1945, tras la pérdida del poder político y económico europeo y del dominio ganado por Estados Unidos como consecuencia de la Primera y Segunda Guerras Mundiales, hay una gran expansión poblacional y productiva, las actividades humanas y las instituciones educativas crecen, lo cual propició una nueva reestructuración científica por el aumento de las especialidades, la diversidad de las prácticas científicas y el nacimiento de nuevas disciplinas y áreas de investigación. Las pretensiones de universalidad, trascendencia y validez siguen definiendo los razonamientos teóricos de estas disciplinas en su afán de legitimación.

A fines de los años sesenta diversos grupos, entre ellos algunos críticos sociales, denuncian tajantemente el fracaso de las ciencias sociales en su búsqueda de las expectativas de universalidad para comprender la realidad social. El desafío a su legitimación se manifiesta de dos maneras: en el cuestionamiento a sus bases epistemológicas y en la crítica a su organización política. Respecto del primer punto se demandaba el análisis y la elucidación de sus premisas teóricas por carecer de una justificación empírica que limitaba los tópicos de investigación y los objetos de estudio, pues no incluían la reflexión de otras manifestaciones culturales diferentes en raza, sexualidad, género y clase social. Se señala la importancia de la perspectiva contextual y de la concepción de una realidad in-

manente y pragmática, es decir, de una racionalidad situada y condicionada por factores sociales, políticos, económicos y espacio-temporales particulares. El segundo punto alude al desafío político de la restricción de los espacios científicos, tanto en el sentido de contener a un número limitado de investigadores, profesores y estudiantes, como en el de olvidar la existencia, o en todo caso marginarla, de otros grupos: pueblos no occidentales, grupos de minorías, mujeres, etc.

Por otra parte, y a la par y en resonancia con esta crisis de las epistemologías, teorías, y métodos universalistas de las ciencias sociales, irrumpen los estudios culturales. Tres son los temas principales que se conjuntan en ellos, lo cual ha influido de manera determinante en las instituciones de producción del conocimiento (Wallerstein, 1997: 71):

- a) la importancia central, para el estudio de los sistemas sociales históricos, de los estudios de género y de otros tipos de estudios no eurocéntricos;
- b) la importancia del análisis histórico local, inmediato y transferido, como una nueva actitud hermenéutica;
- c) la estimación de los valores asociados con las realizaciones tecnológicas y su relación con otros valores.

Los estudios culturales han sido realizados por teóricos y críticos de la literatura, quienes así han podido legitimar su preocupación por lo social y lo político desde esta área específica, por los antropólogos, historiadores y estudiosos de los grupos marginales y de las clases y pueblos "olvidados" por la modernidad y excluidos como objeto de estudio de las ciencias sociales, quienes desde esta perspectiva podían ofrecer un marco teórico posmoderno para elaborar sus reflexiones sobre

la diferencia. Con esto también se han desafiado los paradigmas teóricos metafísicos existentes.

Siguiendo el orden que me propongo, podemos ver entonces las circunstancias en que se han originado los estudios de género como parte del conflicto entre las dos racionalidades en juego, de la denuncia epistemológica, teórica y metodológica a las ciencias sociales y como resultado también de la pugna política que encabezaban las feministas en su movimiento social –lo que veremos enseguida– y que, en la trayectoria del mismo, dio lugar a los estudios sobre la mujer como un nuevo campo de conocimientos.

Estos estudios, iniciados por profesoras e investigadoras en Europa y Estados Unidos, buscaron legitimar académicamente a La Mujer como tema de reflexión teórica y de estudio empírico en su dimensión social, institucionalizándose por medio de programas de docencia, investigación y difusión en centros de educación superior (véase Florinda Riquer, 1995). En la década de los setentas, con los avances logrados en las investigaciones, reflexiones e indagaciones científicas sobre la condición social de las mujeres, nace el concepto de género como categoría analítica¹. Para los ochentas serán las antropólogas e historiadoras quienes seguirán profundizando en su estatuto teórico, sobre todo en norteamérica, en donde la noción del término ya no sólo se aplica en el campo de los estudios sobre la mujer sino en el de otras disciplinas sociales y humanísticas. Con

1 Un trabajo crucial de ese momento es el de la antropóloga norteamericana Gayle Rubin, "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo" (en Marta Lamas [comp.], *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Porrúa/PUEG, 1997, pp. 35-96), en el cual se plantea el uso del término desde una posición más sistémica.

las propuestas de Joan W. Scott² el término se abre a la constitución de su teoría al ser planteado como un concepto cuya amplitud descriptiva y analítica permite ir más allá del mero tópico de la mujer para alcanzar el sistema de las relaciones entre los géneros como elemento constitutivo y constituyente del conjunto de relaciones sociales, económicas y políticas. La sociología es una de las disciplinas científicas que empezó a usar la categoría equiparándola con las de clase, raza o nación³.

Actualmente con los estudios de género se busca sistematizar, por un lado, los resultados de los trabajos que a partir de los años sesenta se han realizado en diversas disciplinas en torno a la situación social de las mujeres en distintas sociedades y, por el otro, el rumbo que están tomando los análisis más recientes que buscan explicar desde una posición más teórica la diferencia genérica entre hombres y mujeres desde una perspectiva social.

Anteriormente hemos dicho que fueron los teóricos y críticos literarios, entre otros, quienes realizaron los primeros estudios culturales, guiados por el interés de trascender los límites de los análisis meramente textuales para volver, de una manera diferente, al contexto de las condiciones políticas, sociales, históricas y culturales en que se producen los textos literarios.

- 2 Véase Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas, *op. Cit.*, pp. 265-302.
- 3 La definición del género y sus elementos, a partir de las observaciones de Scott, pueden complementarse y enriquecerse con las reflexiones sociológicas de Luckmann y Berger en torno a *La construcción social de la realidad* (Amarro, 1998), pues las diferencias genéricas y su interacción con las estructuras jerárquicas de poder que las determinan están íntimamente relacionadas con la compleja red de sistemas institucionales, políticos, económicos, sociales y lingüísticos que regulan una sociedad.

Por otra parte, los estudios sobre la mujer en la literatura comenzaron a desarrollarse y a manifestarse como crítica social al sistema cultural que excluía a las escritoras y a sus obras de la historia literaria. Así, la teoría literaria, junto con su vertiente estructuralista, se ha visto fuertemente amenazada por la emergencia de los estudios culturales y por la teoría literaria feminista, los que han incidido en la reformulación y en el replanteamiento de sus bases epistemológicas, sus alcances metodológicos y sus propuestas analíticas respecto de sus objetos de estudio.

El movimiento feminista ha debatido las premisas metafísicas de la modernidad tanto en el ámbito de lo político-social como en el de lo académico. La actuación política de las feministas se ha caracterizado por su denuncia de injusticia social a los sistemas de gobierno que habían limitado su participación social y, por tanto, por el reclamo de sus derechos como sujetos sociales. Los primeros planteamientos sobre la igualdad de mujeres y hombres se encuentran ya en el siglo XVIII, pero la militancia como tal se inicia a mediados del siglo XIX con la exigencia de su derecho al voto, a su respeto como mujeres y al mejoramiento de sus condiciones laborales, reguladas claramente por la división sexual del trabajo. Posteriormente empieza su participación en los partidos de izquierda, lo cual las ayudará a ir construyendo sus propias formas de organización para, más tarde, cohesionarse en movimientos sociales independientes que ejercerán gran poder y presión sobre los sistemas gubernamentales. En las primeras décadas del siglo XX, ya habiendo ganado algunos espacios, continúan luchando por su independencia económica, por una posición diferente dentro del núcleo familiar y por su derecho a la educación y a su acceso a las profesiones universitarias. La crisis del sesenta y ocho dio cauce a la explosión de inquietudes más personales y más ínti-

mas de las mujeres, por ejemplo, su rompimiento con los esquemas tradicionales y conservadores que reprimían la libre expresión de su sexualidad y de su cuerpo.

La reflexión intelectual de las feministas corre a la par que los acciones reformistas y legitimadoras de sus derechos, pues hay escritos desde el siglo XVIII que cuestionan el papel adjudicado a la mujer en la sociedad y apoyan su lucha por el cambio, digamos que desde un punto de vista político y sociológico. El feminismo socialista también tuvo sus textos. Ya para el siglo XX, con la inserción de las mujeres en los ámbitos académicos, empieza la elaboración más sistemática de obras que desde distintas disciplinas sociales reflexionan la problemática de la mujer desde una perspectiva analítica más teórica, sobre todo a partir del sesenta y ocho.

Tanto la acción política como la intelectual de las feministas ha subrayado el carácter patriarcal de los sistemas dominantes que, fundamentados en la oposición binaria naturaleza-sociedad, han asignado a la mujer en el papel biológico y al hombre el social, estableciendo con esto una jerarquía de valores masculino-femeninos que definen las actitudes, comportamientos y actividades de hombres y mujeres como sexualmente diferenciables.

Los desafíos al universalismo de las ciencias sociales eran también proclamados por las feministas académicas, quienes cuestionaban la incapacidad de éstas para explicar la realidad social y personal de las mujeres, al tiempo que resaltaban su orientación masculinista, machista, falocéntrica y patriarcal, atributos que al mismo tiempo desplazan a otras esferas institucionales de carácter económico, social e ideológico⁴.

4 Es curioso observar que las cualidades atribuidas a las ciencias, tales

Hemos dicho que el desarrollo teórico del feminismo se ha dado en diversas disciplinas: antropología, sociología, historia, filosofía y también en las humanidades: cine, teatro, literatura, entre otras. Podríamos decir que la teoría feminista se entrecruza con los estudios de género, pues comparten un tema en común, la diferencia entre lo masculino y lo femenino. Incluso se ha llegado a confundirlos y a atribuir erróneamente a los últimos una connotación feminista. Tienen sus diferencias pero, a pesar de ello, comparten muchos elementos. Sería interesante hacer un trabajo sobre este punto, pero este no es el espacio.

La teoría literaria feminista surge entonces en este ambiente político-intelectual que trastoca los parámetros científicos de mediados del presente siglo, de tal manera que la teoría literaria tradicional y la estructuralista entran en crisis.

como racionalidad, dureza, precisión, poderío, seriedad, eficacia y verdad son los mismos que definen la imagen de hombre, ofreciendo por tanto la contraparte otorgada a la imagen de mujer: instintiva, frágil, incierta, débil, sumisa, locuaz, incapaz, falsa. Del mismo lado de esta imagen femenina se colocan, por no cubrir los parámetros científicos, la filosofía, las artes y las letras. Y digo que es curioso por expresarme de cierta manera, pues dejará de serlo si retomamos la idea de que el mundo se construye a partir del lenguaje, lo que nos lleva a plantear la tesis de que el pensamiento metafísico-moderno dominante, representado y reproducido en todas las esferas de la estructura político-social a través de construcciones discursivas *ad hoc*, fue instaurado en y desde una perspectiva que reprodujo la imagen que los sujetos productores de esos modelos tenían de sí mismos. Por medio del lenguaje el sujeto modela su mundo, y el sujeto occidental, representado a sí mismo con la categoría de "hombre", se ha creado con los criterios que en su discurso definen lo "masculino". Los teoremas que han sustentado los fundamentos de sus paradigmas científicos están impregnados de las mismas cualidades "masculinas" con las que el hombre se define a sí mismo.

Una de las primeras estudiosas de la literatura que pone en cuestión la desventaja de las mujeres para acceder al mundo intelectual es la escritora inglesa Virginia Woolf, quien en su libro *Una habitación propia* (1929)⁵ no sólo expresa su inconformidad con el sistema dominante (en este caso el de la cultura inglesa) sino con los límites que éste impone al desarrollo intelectual y cultural de las mujeres de distintas clases sociales. Otra autora, aunque no literata sino filósofa, es Simone de Beauvoir, quien veinte años después de Woolf, con su libro *El segundo sexo*, problematiza la situación de opresión a que históricamente ha sido sometida la mujer por parte de los hombres.

Las obras de estas autoras han sido para el presente siglo los textos fundantes básicos de la crítica literaria feminista. El trabajo teórico más fuerte en esta línea es el desarrollado especialmente por Elaine Showalter, con su concepto de ginocrítica; otras autoras, como Luce Irigaray y Julia Kristeva han aportado, una desde el psicoanálisis y la filosofía y la otra desde la semiolingüística y el discurso, conceptos y reflexiones claves para la elaboración de la teoría literaria feminista: la construcción, por ejemplo, de la identidad subjetiva de la mujer, o la función social que toda obra de arte comporta como manifestación generadora de cambio, entre otros.

En un primer momento, de acuerdo con Diana Decker (1984: 54), la crítica literaria feminista “se concentró en revelar la misoginia en la práctica literaria: las imágenes estereotipadas de la mujer como ángel o monstruo en el texto literario; el

5 A pesar de las lecturas críticas negativas de su libro, Woolf representa, con su vida y con su obra, a las primeras mujeres de fines del pasado siglo y de principios del presente que reclaman hondamente su derecho a la cultura.

abuso literario (...) a que ha sido sometida en la literatura masculina clásica y popular y su sistemática exclusión de la historia literaria.” En su segunda fase, las estudiosas del tema se dedicaron a rescatar muchas obras escritas por mujeres a lo largo de 200 años —entiéndase que dejadas de lado por pertenecer a un grupo marginal—. En su tercera y actual etapa esta crítica replantea y revaloriza los criterios epistemológicos masculinizantes de los estudios literarios y revisa sus cánones y presupuestos teóricos sobre la escritura y la lectura. En este último sentido es que se plantea abordarlos desde dos enfoques: el de la mujer como escritora y el de la mujer como lectora.

Estas tres etapas describen claramente las actividades en las que se han centrado los estudios feministas literarios, sin embargo, el orden que se expresa debe ser tomado con precaución pues dichos tópicos se trabajan indistinta e independientemente de la disposición cronológica aquí dada, sobre todo cuando son realizados en países como el nuestro.

La crítica feminista ha condenado la tendencia masculinista, patriarcal, de los sistemas de gobierno del mundo occidental, así como las estructuras sociales, culturales e ideológicas que los reproducen afirmando su poder. Adjetivos como masculino, dominante, superior, falocéntrico, logocéntrico, patriarcal, excluyente, abarcador, censurador, represivo, protector, triunfador, son calificativos con los que las feministas de la literatura se dirigen al sistema, expresando al mismo tiempo que la dominación masculina de ideología patriarcal ha desplazado a la mujer a esferas de actividad limitadas y ha subestimado su capacidad para desenvolverse y expresarse libremente en muchos aspectos. La distinción sexual entre lo masculino y lo femenino conforman los paradigmas socio-culturales que han permitido al hombre legitimar su posición de superioridad frente a la mujer pues, como ellas mismas discuten, el hombre

define lo humano, la mujer no; por su naturaleza el hombre es superior y la mujer, por su naturaleza, inferior; por tal razón la mujer debe subordinarse al hombre. Esta lógica está presente en los códigos discursivos de las instituciones educativas, políticas, religiosas que reproducen y promueven la imagen desvalorizada de la mujer en función de su sexo.

Una de las consideraciones teóricas más importantes que surge con los estudios de género es la de poner en cuestión el fundamento biológico-sexual que determina la posición de la mujer en la jerarquía de las relaciones sociales, de tal manera que el concepto de sexo se ha opuesto al de género, pues no es lo sexual lo que hace que una mujer se defina como tal, sino los valores culturales relativos al género los que permiten la elaboración de una imagen de mujer, de tal manera que si se ha configurado su identidad como predominantemente sexual y sus papeles en la sociedad se han definido en función de las implicaciones que este hecho comporta, entonces de esa misma manera pueden crearse otras dimensiones figurativas de su imagen.

En la tradición narrativa, por ejemplo, se observa la imagen de una mujer sumisa, cursi, sensiblera, romántica, melodramática, histérica, opacada, santa o prostituta.

Como podemos ver, los trabajos y los tópicos abordados por la crítica literaria feminista han girado alrededor del concepto de escritura y de las formas lingüísticas y simbólicas que a través ella se reproducen como transferencia socio-cultural de las convenciones contextuales internalizadas por el sujeto como productor textual. Ahora los análisis se amplían con las investigaciones sobre el fenómeno de la recepción de los textos literarios.

En México y Latinoamérica se viene explorando, desde los años setenta, el campo de los estudios feministas, de los estudios de género y de la crítica literaria y, en esta última, sobre

todo las dos fases previamente comentadas. Habría que profundizar más en la reflexión teórica de la tercera fase, claro que desde nuestro propio contexto político, social, cultural e histórico.

FUENTES DE CONSULTA

- Abbagnano, N., *Diccionario filosófico*, México, FCE, 1986.
- Araújo, Helena, "La narradora y la diferencia", *Plural*, núm. 156, 1984.
- De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo* (1949), Buenos Aires, Siglo Veinte, 1981.
- Berger, Peter L. y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- Decker, Diana, "Hacia una revisión de la crítica literaria feminista", *Plural*, núm. 156, 1984.
- Dogan, Matei y Robert Parhey, *Las nuevas ciencias sociales y marginalidad creadora*, México, Grijalbo, 1991.
- Fagoaga, Concha y Lola G. Luna, "Notas para una historia social del movimiento de las mujeres: signos reformistas y signos radicales", *Fem*, núm.—1993.
- García Irenne, "Teoría literaria feminista: el problema de la representación", *Debate feminista*, año 5, vol. 9, marzo 1994.
- Habermas, J., *Pensamiento posmetafísico*, México, Taurus, 1990.
- Lamas, Marta (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG/Porrúa, 1997.
- Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Olivares, Cecilia, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México, COLMEX, 1997.
- Pimentel-Andauiza, Luz Aurora, "Conciencia ficcional femenina/escritura femenina", *Plural*, núm. 156, 1984.
- Riquer, Florinda, "Acerca del origen y utilidad analítica del género", *Este país*, núm. 57/xix, diciembre 1995, pp. 7-9.
- Rorty, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Villoro, Luis, "Filosofía para un fin de época", *Nexos*, núm. 185, 1993.
- Wallerstein, Immanuel (coord.), *Abrir las ciencias sociales*, México, UNAM/s. XXI, 1997.
- Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, México, Seix Barral, 1983.

DE MARÍA LUISA PUGA: UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA

Tomás Bernal Alanís*

"Campo de batallas nocturnas, donde en brevísimo espacio se enfrentan y desahogan los afectos más desordenados: oscuras cóleras y desesperados halagos".

Gesualdo Bufalino. *Las mentiras de la noche*

|

En el presente ensayo se realiza un análisis antropológico de la novela *Las posibilidades del odio* de María Luisa Puga. En ella se encuentra una serie de aventuras que van enlazadas directamente con la historia del país africano de Kenia.

Las historias muestran las circunstancias de personajes y situaciones ligadas estrechamente con la historia de Kenia des-

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

de finales del siglo XIX hasta 1973, o en otras palabras, desde su calidad de colonia inglesa hasta su condición de nación libre e independiente

Y para ello daremos algunos datos del contexto histórico en el cual se desenvuelve el recorrido histórico de Kenia dentro de la gran corriente de acontecimientos en los cuales se vieron envueltos los países llamados subdesarrollados.

Países llamados así, por tener un patrón de desarrollo diferente a los europeos y padecer por largos años patrones de cultura ajenos a sus ideas.

II

Hablar del proceso de colonización, es remitirse a una relación desigual. Relación que es establecida por los países coloniales –Inglaterra, Francia, Bélgica, Italia, entre otros– sobre territorios que pertenecen a su administración: colonias.

El colonialismo es un elemento más del capitalismo para conformar una nueva realidad geográfica en el mundo. La repartición de mercados obedece a la lógica del capital y de los grandes intereses internacionales respaldados directamente por los gobiernos encargados. La política de dominio es asumida como condición necesaria de expansión.

Expansión que recurre necesariamente a los avances técnicos y científicos para generar un cambio en las relaciones entre los distintos países en su orden político, económico, social y cultural.

Dicho orden es definido por el antropólogo francés Georges Balandier en los siguientes términos: “El hecho colonial aparece como el producto de la puesta en relación entre sociedades que

han logrado ajustar sus diferenciaciones internas, disponen de medios para controlar un espacio extenso y relativamente unificado y sociedades que se hallan divididas por particularismos y que no tienen la posibilidad de organizarse sino en el interior de espacios reducidos.”¹

De lo cual se desprende que el sometimiento de tierras ultramar forman parte medular de las políticas de los países poderosos. Por lo tanto, la marea de colonización tiene antecedentes, pero no es hasta finales del siglo XIX, cuando establece este flujo a nivel mundial, reforzada por la consolidación de los Estados nacionales en Europa, la expansión marítima, las guerras, y en sí, un proceso de contacto entre las distintas latitudes.

Con la conformación de este sistema mundo, –según palabras de Immanuel Wallerstein– las relaciones de explotación establecen un modelo de países ricos vs. países pobres, de culturas dominantes vs. culturas dominadas, en fin, de un sistema desigual en la repartición de la riqueza mundial que obedece a un principio de dominación: el viejo mundo juzga y valora al resto del mundo con base en sus valores, o lo que es lo mismo, con esa visión eurocentrista que ha dominado por muchos años.

Visión que ha sido creada, defendida y difundida por un personaje clave de esta expansión y contacto de culturas: el antropólogo. Él maneja y conoce la información que ha recaído en esa cultura distinta de la cual se siente parte integrante, pero a la vez, juez de su valoración.

El antropólogo representa el puente entre el país colonizador y la colonia. Es el iniciador de un largo trayecto para reconocer

1 Georges Balandier, *Teoría de la descolonización. Las dinámicas sociales*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973. p. 42.

al otro —problema central de la ciencia antropológica— en un mundo distinto pero complementario del suyo.

Es así como el antropólogo tuvo distintos papeles que desarrollar: administrador, traductor, consejero, defensor del *statu quo* colonial, entre otros, que lo llevaron a ser pieza fundamental del colonialismo. En estas condiciones el desarrollo de la teoría antropológica corre al parejo del conocer para dominar.

Se convierte así la antropología en un arma más para ser utilizada por el colonialismo para supeditar las tierras y reinos lejanos. Basta recordar a Sir Richard F. Burton en el siglo pasado para reconocer la importancia inmediata de estos viajeros—informantes que maravillaron los oídos occidentales con sus descripciones fascinantes de tierras lejanas y exóticas.

Aunado a esto, la antropología adquiere a fines del siglo xix y principios del siglo xx, la condición de ciencia. Con ello, el objeto de estudio, los pueblos primitivos, tiene una carga subjetiva que avala una ciencia en expansión.

Los trabajos de Franz Boas con los esquimales, los de Bronislaw Malinowski en las Islas Trobriand en los años veinte, marcan un hito para el quehacer antropológico: el trabajo de campo (*field work*). Con ello se conoce la otra cultura, se le descubre, se le estudia, pero se está todavía muy lejos de comprenderla.

El problema sigue siendo el hombre, la multiplicidad de manifestaciones en culturas particulares que no han sido valoradas en su justo término. Son esos tristes trópicos levistrassuianos los que siguen atormentando al hombre blanco en su negativa a reconocer otros mundos distintos al suyo. Aquí se encuentra el *quid* de la cuestión: reconocer o negar.

O como lo ha planteado Clifford Geertz, la diversidad hay que verla con un sentido moral,² para ver y sentir la profundidad de lo universal del hombre y no las soluciones relativistas al mismo, en un sentido de respuesta local y pobre. Lo que se propone es reconocer la diversidad, pero en el plano del respeto igual entre las culturas. Ahora pasemos a hablar de la conexión entre la información antropológica y la literatura.

III

La relación entre la escritura antropológica y la literatura, es vieja. Nos podemos remontar a Marco Polo, los cronistas españoles del siglo XVI, los aventureros como Livingstone, Stanley, Burton, etc., así como la de algunos hombres de letras que dedicaron su escritura a la expresión de sus experiencias vividas en otras culturas. Podemos mencionar en este sentido a: Joseph Conrad, André Gidé, Edward Morgan Forster, Rudyard Kipling, Ernest Hemingway, entre otros muchos, que supieron recrear con su calidad literaria otros mundos.

En la actualidad esta temática sigue siendo interés de otros grandes escritores como: V. S. Naipaul, Tahar Ben Jelloun, Paul Bowles, entre los más célebres por rescatar esta variedad de manifestaciones culturales del hombre y de ese "cruce de cul-

2 Para una mayor información al respecto véase Clifford Geertz, *Los usos de la diversidad*. Barcelona, Paidós, 1996. Especialmente las páginas 67-92, donde profundiza su explicación para entender las otras culturas en un orden moral y científico.

turas” que ha permeado la producción intelectual entre ambos mundos.

Este contacto de culturas ha sido descrito magistralmente por la frase de Conrad: la línea de sombra, que representa la frágil frontera de lo blanco y lo negro (o en su caso de lo indio), que marca el momento decisivo para trasponerla y reconocer la vida del otro lado de ella. Es como ese instante que define al hombre como tal, en su condición total, ajena a toda clasificación.

Ante esta constante interacción entre el estudio antropológico y la literatura, aparece en 1978 la novela de una escritora mexicana: *Las posibilidades del odio*, de María Luisa Puga.

Es raro encontrar trabajos de un escritor(a) mexicano sobre sus experiencias en un país africano. A pesar de todo, la escritura se mueve casi en función de la extensión que se establece con otras metrópolis: París, Londres, Buenos Aires, Madrid, etc., que nos traen a la memoria nombres ilustres como: Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Martín Luis Guzmán hasta la propia Elena Garro y Fernando del Paso.

Pero es escaso encontrarla con ciudades como Kenia (lugar en que se desarrolla la novela), donde los contactos no han sido muchos y menos su expresión en una obra acabada. Más allá de esta rareza, encontramos en la obra de María Luisa Puga un sentimiento de acercamiento y hasta cierta simpatía por la causa de un pueblo y su historia.

Puga va desarrollando su novela en base a historias individuales dentro de un nivel colectivo más amplio: la lucha de un pueblo por su independencia. Historia común no sólo a los pueblos africanos, sino a todos aquellos llamados subdesarrollados: los asiáticos y los latinoamericanos.

Desde el inicio la autora establece la diferencia abismal entre la colonia, Kenia, y el país colonizador: el Reino Unido (Inglaterra o Gran Bretaña)

Desde 1888 se establecen los contactos entre ambos países. Primero, como una compañía británica que explota una franja costera, y segundo, se crea un Protectorado de África del Este en 1895. De aquí en adelante empieza la penetración: ferrocarril, capital, ejércitos, colonización, etc., proceso propio del colonialismo.

Para la autora, es fundamental describirnos desde un principio cómo está constituida la sociedad Keniana para mostrar-nos, a través de sus historias, un *continuum*, bajo un contexto histórico común, que nos justifica los avances de esa historia total que es la del propio país.

Las historias van entrelazadas por un sentimiento constante de dependencia respecto a la metrópoli. Los ejes rectores son esas diferencias marcadas y reconocidas por sus pobladores, en la condición de seres oprimidos.

Sobre tal situación Albert Memmi nos ha legado un revelador documento contra la opresión en su obra *Retrato del colonizado* que dice así: "...lo que yo había descrito era la condición de una multitud de hombres en todo el mundo."³ Situación que engloba a muchos hombres y culturas.

Desde esta óptica, Puga reconoce la opresión de una sociedad sobre otra y de los múltiples sentimientos que despierta esta situación para ambos personajes: el colonizador y el colonizado. Pero a pesar de todo tiene diferencias abismales cuando dice: "Qué distinto de Kenia, violenta e incontrolable. Qué dis-

3 Memmi, Albert. *Retrato del colonizado*. Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*, 1971. p. 39. Esta obra marca la relación desgarradora entre el colonizado y el colonizador para entender la situación dialéctica del oprimido y el opresor, en la vieja tradición dialéctica hegeliana del amo y el esclavo.

tintos también los ingleses acá, en el espacio y la abundancia.”⁴
Y más tarde reconoce también esa culpa en Europa.

También describe muy bien los sentimientos encontrados de dos mundos que conviven, pero que eso no es suficiente para comprender una realidad alterada por una situación de coloniaje. Y que a fin de cuentas pone en entredicho a la civilización europea misma, que se ha alimentado de infinidad de utopías a lo largo de su historia como especie humana que piensa y busca el fin de la misma.

Cuestionamiento que poco a poco cimbró a la conciencia europea de sus posibilidades y limitaciones en la vida. El conocimiento antropológico negó las culturas primitivas, pero también cuestionó por primera vez con un realismo inmediato la validez de la vialidad del mundo blanco (occidental). Y Puga lo expone así: “Qué pretensión, francamente, buscar crear una sociedad nueva en África cuando en Europa no se terminaba de lograrlo.”⁵

En todas las historias permanece ese sentimiento —que se convierte en percepción— de ambigüedad entre dos culturas: la negra y la blanca, que marca un diapasón en la vida de los habitantes que engendran en su interior un sentido del miedo al otro; eso está magistralmente narrado por Puga en la segunda historia donde un mendigo se reconoce en su espacio como el único elemento de identidad y arraigo en su vida.

Ante esa necesidad de aferrarse a algo, lo único que tiene sentido es vivir en lo único que se ha tenido: un espacio, que de alguna manera lo “protege” de lo extraño, lo lejano y así lo

4 María Luisa Puga. *Las posibilidades el odio*. México, SEP/Siglo XXI, 1985. p. 16.

5 *Op cit.* p. 18.

siente: “Y el mundo, de pie, era otra cosa. Era encontrar el rincón más apropiado, era rehuir problemas; era defenderse.”⁶

El ambiente de lucha que provoca la misma condición desigual entre el europeo y el nativo se ve reflejada en otros niveles de índole interétnico, con los conflictos entre los masais, los nuer y los sakuyus, entre otros, que representan el odio racial y cultural en un espacio micro.

La sociedad Keniana se debate ante las viejas creencias y las nuevas ideas que se disputan el horizonte de un país desgarrado por problemas de identidad en una sociedad multirracial, que no comprende los cambios vertiginosos de la economía y la cultura ante el amenazante contacto con la cultura europea.

Dilema que es muy claro en la voz de un personaje: “¿Qué sabía el mendigo de las fuerzas socioeconómicas que pugnan por hacer de Kenya una nación independiente y moderna, esas fuerzas que se sometían a una lógica de desarrollo mediante la acumulación de capital?”⁷

O también del impacto de la lucha de liberación, emprendida por el intelectual Johnstone Kenyatta, que tiene influencia en varias generaciones para obtener la independencia del león británico. Es así como un personaje femenino, Nyambura, reconoce en la rebeldía de Ngongo una razón de existir que rebasa el plano personal para imbrincarse en la conciencia de un pueblo cuando siente la necesidad de hablar por sí sola, con sus propias palabras: “Decirlo yo, todo, porque está descubriendo que hay que hablarse la historia propia; cada cual se la tienen que decir en sus palabras. Así se conquista la dignidad...”⁸

6 Puga, María Luisa. *Ibidem*. p. 48.

7 Puga, María Luisa. *Ibidem*. p. 33.

8 Puga, María Luisa. *Ibidem*. p. 258.

Es ese odio que recorre al hombre desde la noche de los tiempos el que ha engendrado, con su introyección, un ser que se debate en la violencia como síntoma de su miedo ante el otro. La alteridad encuentra en la obra de Puga los fenómenos comunes de dependencia, racismo, pobreza, etcétera, que se encuentran tanto en Kenya como en México.

Por eso, esta obra nos enlaza con una cultura que nos es muy cercana en sus problemas, dilemas, futuros, que han negado esa modernidad emblemática, pero que en estos tiempos llenos de incertidumbre parece ser que las claves del hombre no se encuentran sólo en esa parte del mundo sino también en la otra, la que llamaron salvaje, la de los pueblos primitivos, que demostraron con sus formas de vida otra manera de organizar las relaciones sociales donde el hombre es el centro y motor de ellas.

El mundo ha cambiado. Las antiguas colonias ya no existen, aunque hay que reconocer que el placer de la dominación y el efecto de provocar en el otro miedo, incertidumbre, negación, sigue existiendo. Hasta en eso el hombre se ha refinado.

Y para concluir estamos de acuerdo con Clifford Geertz cuando dice lo siguiente respecto al nuevo reto que tiene la antropología, para reconocer casos particulares en propuestas universales de alto contenido ético que rescatan todas las manifestaciones culturales: "En mi opinión, lo que hace que una ciencia avance es precisamente la voluntad de no aferrarse a algo que un día funcionó suficientemente bien y nos condujo hasta el lugar donde hoy estamos. pero que ya no funciona igual de bien y nos mantiene en un punto muerto"⁹

9 Clifford Geertz. *Op. cit.* p. 123.

Ese punto muerto es el presente, donde el hombre busca respuestas con otra mirada a su entorno social. Tal vez, reconociendo que el mundo se ensancha cada día más, pero las grandes interrogantes sobre el futuro del hombre siguen estando en el horizonte, sin tener hasta la fecha, una propuesta que niegue la parte oscura del hombre.

Y como dice Nyambura: "... se daba cuenta de que pese a la larga historia del hombre —y de su increíble crueldad—, quizá el primer paso libertario del oprimido, del humillado, del distinto, era conocer el odio. El objetivo era llegar, no tanto a querer al otro, sino a no odiarlo."¹⁰ Para estar en la misma condición que haga posible el diálogo entre las culturas.

Como podemos ver, la obra de Puga es de enorme actualidad porque en ella se debaten no solamente los grandes temas de la globalización, sino también las luchas interétnicas que siguen vigentes en muchos países: léase Yugoslavia, URSS, México y muchos más, que generan situaciones de dependencia tanto del exterior como al interior.

En esta novela reveladora, Puga nos muestra el proceso de colonización y posterior liberación con todas las dudas e incertidumbres de un país que se independiza, pero también los graves problemas y retos a los que se enfrenta como tal.

Pero para llegar a ello, se tienen que romper muchas ataduras para dejar de ser, lo que un día Franz Fanon llamó: "Los condenados de la tierra".

1 María Luisa Puga. *Op. cit.* p. 239.

BIBLIOGRAFÍA

- Balandier, Georges. *Teoría de la descolonización. Las dinámicas sociales*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973.
- Cartwright, Justin. *Soñando con los masais*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Fanon, Franz. *Los condenados de la tierra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Geertz, Clifford. *Los usos de la diversidad*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Lucas, Philippe. *Sociología de la descolonización*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- Memmi, Albert. *Retrato del colonizado*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.
- Puga, María Luisa. *Las posibilidades del odio*. México, SEP/Siglo XXI, 1985.
- Said, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Wassermann, Jakob. *Bula Matari*. Barcelona, Apolo, 1952.
- Waugh, Evelyn. *Merienda de negros*. Barcelona, Anagrama, 1990.

DENTRO DEL LABERINTO

EN RECUERDO DE OTROS SESENTA Y OCHOS

Olga Harmony

*Tres aviones a chorro, pasan sobre Andros, Paros,
Hydros, Mikonos, Santorini, Creta, Cabo Sunión.
Tres aviones, un vuelo de reconocimiento, ningún Dios,
todos muertos, nada que señalar.*

Julio Cortázar

|

Después de seis días, hoy llegó la carta de tu padre, el mundo se detuvo, lejano e inalcanzable, estoy aparte, aislada por un insondable despeñadero, mi cuerpo quedó desocupado.

Nos conocimos en Florencia.

Había en ti algo distinto que asustaba, tu cara inerte desnuda de máscaras, desafiando.

Insistías en que saliera contigo, yo prefería ir a un concierto con unos amigos italianos.

— Pero, si... ¡yo soy griego!

No fui al concierto, me quedé contigo y con el asombro de tu respuesta ingenua.

Quisiste dar un paseo, caminamos durante horas por las calles empedradas, a veces cojeabas.

Al hablar movías tus grandes manos, describías Florencia con tus propios inventos, la ciudad de ventanas cerradas con un río donde la gente va a suicidarse.

— En Grecia no hay ríos.

Sonreías remarcando las palabras, te interesaba Boticelli.

— ¡Pero, el Greco!

Brunelleschi, el Giotto, Miguel Ángel eran una pobre imitación de Dédalo, y por primera vez hablaste de tu isla, una explosión de sol, mar, luna, seres mitológicos que revivían con la fuerza de una tierra feroz.

Un inglés borracho se acercó a pedirnos un cigarro, le diste toda la cajetilla.

— ¿Por qué?

— Es muy pobre.

Miré tu suéter viejo y diluido, no tenías abrigo en pleno invierno, y me fui contigo a tu casa, una pieza pequeña desprovista de calefacción. Un gran rosario griego de cuentas de madera colgaba de una cinta roja sobre la pared.

— ¡Por lo menos una colilla!

Murmurabas, buscando un cigarro en los ceniceros, en el bote de la basura e incluso bajo la cama, yo no podía dejar de reír.

Muy despacio fuiste quitándome la ropa, nuestro encuentro era ocasional y lo efímero produce sensación de soledad, uno se queda sensible al vacío, a la inutilidad de lo intrascendente, pero eras la invasión del verano, como recién arrancado de la

tierra, fruto de las montañas bajo el aullido del viento, en tu cuerpo se reflejaban todos los azules del océano y se enlazaban los espacios libres. Estallaban las olas contra tu espalda de potro salvaje, tu piel ruda se crubría de sol, eras una estatua intacta sacada del templo, esculpida por los elementos y ...desde la oscuridad de la pieza...ardía el aceite en las lámparas de tus ojos.

En la mañana jugabas con un plumón, dibujando en mis brazos, en mis pechos, en el estómago, una palabra: Zagapo– *Zagapó*.

— ¿Qué significa?

— Que te amo.

Compartías la habitación con dos amigos griegos, entre ustedes solamente hablaban en su idioma. Por primera vez te vi enojado, crecías en estatura, los ojos se te agrandaban, a Dimitris y Kostas les gritabas “Οφι” “Οφι”, señalando unos papeles repetías, cada vez más exaltado, una y otra vez “¡Oji, oji, oji!”. Después supe que “oji” es no.

Por las noches se reunían para escuchar la música de Theodorakis, el ritmo del *bouzoki* te iba llevando, de repente te levantabas a bailar, solo, con furia, como si te persiguieran, los brazos en cruz, chasqueando los dedos.

Una noche, al mirarte, sentí temor, una punzada, el recuerdo del grito a la mitad de un sueño, un presentimiento incomprendible que necesitaba entender.

Le pregunté a Kostas por qué bailabas así, como poseído.

— Creo que intenta olvidar “La Terraza”, dijo.

Silencioso se unió a tu baile.

Riendo me enseñaste cómo te desfiguraba la horrible fotografía en tu pasaporte, y tu escueta descripción: –Nombre, Yiorgo; –edad, veintisiete años; –estatura, 1.78; –color de pelo, castaño; –color de piel, castaña; –color de ojos castaños.

–Señas particulares, ninguna.

— Sí, tengo una, mira la línea de la vida en mi palma dice que viviré cien años.

Era indispensable que me fuera, amaba tus grandes manos que, al bailar, trepaban al aire y luego, flexionadas las muñecas, se resistían a alcanzar el cielo, dobladas por un agobio invisible. Me inspiraba ternura ver cómo cojeabas cuando estaba muy cansado. Al cerrar los ojos me abrasaba tu olor, como si ya no fuera posible diferenciarnos; pero no resistía tus silencios, en los días en que te aislabas taciturno, la cara huraña y los ojos vueltos hacía no sé qué desconocido, me hacías vivir un miedo irracional de fiera ante el peligro.

Me rechazabas, sin que nadie pudiera compartir contigo eso que paralizaba tu fuerza desatada de animal joven y te volvía el cuerpo enjuto en un cansancio que iba reduciendo tu espalda hasta que te transformaba en un anciano indefenso, confiándome a la soledad y al miedo, contigo enfrente tumbado en una silla, mientras la noche entraba por la ventana, te caía sobre la cara y las horas pasaban encima de ti, mudo a mis preguntas, insensible al frío de la madrugada con los ojos abiertos en medio de la oscuridad.

Aún tenía dos meses para continuar mi viaje iniciado en Florencia, estaba segura de que en Londres, en España o en cualquier lugar me recobraría sintiéndome libre de tu angustia inexplicable y podría olvidarte antes de regresar a mi país.

— Te amo, no te vayas.

Detesté Londres, solamente pensaba en ti, no podía comprender por qué, después de tus ensimismamientos, retomabas la vida con un plenitud de toro enardecido, bramándole al día, luego de cantarle a la luna, insaciable. Me asustaba tu fuerza ilimitada, un torrente sin márgenes que avanzaba atropellando y también te recordaba con la mirada mansa y la sonrisa apacible por las noches, cuando me arropabas.

Llegó un telegrama: "Te estoy esperando."

Fueron eternos los minutos en el aeropuerto y las horas en el avión, en cuanto llegué corrí hasta la casa donde vivías. Sin reprimirme, con las manos abiertas, golpeé, golpeé la puerta.

Asomándose a una ventana vecina, una mujer gritó que te habías ido y no habías dejado ninguna dirección.

Durante horas caminé sin saber dónde buscarte.

Eran las cuatro de la tarde, pero ya anoecía, sólo deseaba toma un avión para regresar a mi país. Abordé un tren con rumbo a Roma, el aeropuerto más cercano, y a través de la ventanilla miré la oscuridad, en marcha vi pasar las casas de ventanas cerradas, pensé en el río al que la gente va a suicidarse y en Grecia donde no hay ríos.

||

Llegaron tus cartas, desde Florencia escribías poemas, súplicas de perdón, invocaciones: "Por favor discúlpame, de improviso tuve que cambiar de casa y no me fue posible dejar una dirección..."

Cómo no volver a ti, a la escultura de tu cuerpo, a ti galopando junto al río mientras gritabas "*Che goia! che goia!*" (¡Qué alegría!) a tu sonrisa ingenua, a la rabia inagotable de tu baile, a la palma de una mano con cien años por delante, a esa tristeza infinita de tus dedos cuando recorrían el rosario griego, a tu cojear lento y los hombros derrumbados, a las mismas palabras atropelladas de "una isla –una isla– que lejana se quedó en el mar".

Cómo no habría de volver.

Nos instalamos en un pequeño apartamento, parecías curado de melancolías, pero una noche gritaste dormido, y amis preguntas la misma respuesta, “La Terraza” *ιζοι ινε δισκολι, ιζοι ινε δισκολι* (la vida es difícil)”.

Meses después Kostas me explicó que “La Terraza” era en Atenas, el cuartel de la policía secreta, frente a la puerta una motocicleta continuamente en marcha cubría los gritos de los torturados.

Corriendo subiste los seis pisos hasta nuestra casa, con la respiración agitada y la risa cubriéndote la cara:

— ¡Amnistía! ¡En el verano podremos ir a Creta!

Cómo no amar tu pasión y tu ira.

Recibiste una carta de tu padre: “No vengas, por tus locuras las cosas todavía están muy mal.”

Antes de tomar el barco fuimos a Roma, en el portafolio llevabas los mismo papeles de cuando les gritabas “*Oji, oji*” a Dimitris y Kostas.

Tres veces cambiamos de taxi, luego no permitiste que te acompañara, esperé en un café, cojeando te alejaste, los músculos tensos. Horas después, a tu regreso, ya no tenías el portafolio, en cambio portabas tu camisa raída como reluciente armadura, y la cara abierta, iluminada por el sol del verano.

En el avión jugabas a ser el piloto, maniobrando unos aparatos imaginarios, cantabas “*Fengaraki mu lambró*” “*Φενγαρακι μου λαμβρο*” (lunita mía, alúmbrame el camino).

Desde lo alto vimos Atenas.

— ¡Mira, mira, es Grecia!

Pasado y futuro te iban transfigurando, el tiempo renacía en cada una de tus palabras, repitiéndose como la rotación de los astros que se confabulaban mientras hablabas.

— Los dioses no han muerto, los buscaré, regresarán.

Miré las islas, barcos que naufragaban en el infortunio, izando velas negras de terribles presagios, el reflejo de la luz en la piedra de los templos se enredaba a las columnas rotas, era la desolación del mármol destruido frente al mar.

— Regresarán, los encontraré.

III

En cuanto llegamos a Atenas te detuvieron.

— Espérame en este hotel. Lograste sacar del bolsillo un papel arrugado con una dirección.

Aprendí a decir “Που ινε Ογιργιος?”, “*Pu ine Ogiorgios*”, temblando de miedo por ti, de impotencia e incertidumbre ante el idioma y los códigos desconocidos de tu país.

En el aeropuerto “*Pu ine Ogiorgios*”, en la estación de policía “*Pu ine Ogiorgios?*” ¿Dónde está Yiorgo?

A los dos días te vi aparecer en la puerta del hotel, más delgado, los ojos rojos.

— *Izoi ine diskoli* (la vida es difícil) dijiste.

En la calle caminabas a grandes pasos, volviendo la cabeza a cada momento, como si nos siguieran, una vez alcancé a ver a dos hombres mirándonos desde su coche, nunca vi otra cosa.

Por las noches, después del rasguido del *bouzuki*, en cada taberna, hipnotizándote hasta la madrugada, te pegabas a la ventana de nuestro cuarto, esperando, adivinando.

— Viviré cien años, repetías.

Al fin un día, “¡Mañana saldremos para Creta!”

El barco se llenó de hombres oscuros bajo tocas oscuras, altas botas negras y en la faja un cuchillo. Dormimos sobre bancas de madera, abotagados por el calor y por un intenso olor a

sudor y orines. Al despertar la náusea me impedía comer, recordaba la comodidad de mi casa en mi país, pero por tu ojos pasaba la cima de los montes, una sombra intangible de cipreses erguidos al aire, donde los dioses, perfectos, que arrojaron de sus templos, no murieron y me contabas que durante la dominación turca se prohibió el idioma griego:

— Los niños iban por las noches a la escuela clandestina en la montaña, cantándole a la luna para que iluminara sus pasos y no se perdiera en el camino.

Repetías, como si rezaras, “Inexorable, el sacrificio renueva a Rea para perpetuarnos”.

III

Creta apareció pulsando bajo el sol, una ninfa dorada envuelta por el mar.

Antes de que el barco anclara, con la urgencia de años en el exilio, te arrojaste al mar, llegaste nadando hasta tu isla, la espalda desnuda en un azul intenso, tus manos abrían senderos en el agua.

Después corriste por las calles con los brazos abiertos, la arena aún chorreaba por tu piel, tiñéndola de oro.

Permanecí en el pórtico de tu casa mientras le explicabas a tu padre que había llegado contigo, de las vigas colgaban las vides y el huelle de noche en todo el aire.

Tu padre entreabrió la puerta y asomó la cabeza de cabellos blancos, luego salió extendiéndome los brazos.

— *Kali kopela*, Καλι κοπελα (querida muchacha)

Tus hermanas, tu cuñado, me abrazaron.

— “*Kali kopela*”.

En aquellas tardes en el vestíbulo de tu casa, con tu familia leí los libros de Kazantzakis “*egó ime lefteros, εγώ ιμε λεφτεροσ*” (soy libre) en el aire abierto, en Creta, en el calor maternal de la tierra, bajo las vides.

Orgullosa me llevabas a casa de los amigos para que repitiera las cinco o seis frases que sabía en griego, ellos aplaudían, yo trataba de ocultar mi timidez.

— *Kali nicta, me fengari*, recitaba.

Creta nos poseyó en una proclama de la carne sobre el espíritu, las piedras se calcinaban bajo el sol, manchando de blanco la yerba requemada. A veces el viento hacía ulular a los cipreses, bajo los riscos desnudos, lanzas y cuchillos levantados al aire, desesperadamente azul, sin sombras y se detenía, congestionado por el calor, en la obsesión de la música del *bouzouki* y la lira, en la mirada inmóvil sin pestañeos, dolorosamente oscura de su gente porque en cada árbol, antes de cada puerta, bajo cada piedra, decía que se había vertido la sangre de todos aquellos que los múltiples Teseos no pudieron vencer.

La fuerza y el poder siempre fracasaron en su tarea de romper y domesticar las viriles pesuñas del minotauro.

El fuego del sol en la mirada pétrea de la gente, la necesidad de libertad del monstruo en el cautiverio del laberinto, el mismo sueño de los hombres mil veces postergado. Las viejas se cubrían la cabeza con pañuelos negros, guardando un luto eterno, mudos testigos, diosas de la venganza en la ceremonia de las cuevas, bajo los riscos, gritando al viento “*Pote tha kani xasteria, Ποτε τησ κανι ξαστερια* (Cuando veremos el alba?)” y el grito continuaba en la obstinación del bouzouki que, en su rasguído perpetuo, detenía la noche profanándola, con el canto, sofocado en la garganta, que Homero ya recordaba “*Pájaros libres, que vuelan tan alto y tan lejos de aquí.*”

Tierra inmisericorde, agotada por la música en el ritmo del 'elapha' para olvidar y el del 'laika' para recordar, durante la noche cuando todos recordaban, postergando al oráculo, en el laberinto de los pórticos silenciosos, donde cuelgan las uvas, antes del centelleo del mar, en los montes rodeados por el latido de las chicharras y en las tabernas, con el baile furioso de los hombros, solamente erguidos para lanzar platos y vasos, que se estrellaban destrozándose contra los muros.

Y la tierra crepitando con el rasguído del *bouzoki* compulsivo y mono temático. Se desataba la fiebre dinosiaca porque cada año Rea se desposa para fertilizar la tierra con la sangre de su amante, que la fecunda en un infinito renacimiento.

Me sentía sola en un mundo que no comprendía, tú me abrazabas.

— No estás sola, *imaste dío*, *μαστε δίο* (somos dos).

Te veía despertar por las mañanas con los ojos muy abiertos y la mirada excitada, buscabas la misma ola en que retozaste desde niño y el hueco en la arena con la forma del viento, donde viven los caracoles con el color rosado del amanecer. Jugabas a ser un náufrago abatido por las olas, la luz resbalaba por tu piel y las gaviotas pretendían rasgar el mar.

Terminó la cosecha, tu padre me regaló la uva más perfecta, translúcida como el agua, tan grande como un puño, íbamos a tener un hijo.

— *Irasimiase* *Ιρασμιασε* (bienvenido) será un Agamenon, un Prometeo, Perseo.

En la taberna bebimos *raki* y tu padre bailó hasta el amanecer.

Te pareció inútil el grafiti, que clandestinamente pintabas por las noches y aquella tarde hablaste en el centro de la plaza, la gente se fue reuniendo alrededor de ti.

Kazantakis nos llamó el Homo Hellenicus, elegidos por los dioses para ser los primeros en tener conciencia de la dignidad humana. El sentido secreto del destino griego es la transmutación de la esclavitud en libertad. La raza griega realizó para todos los siglos futuros la redención del hombre.

Aquí en Creta, Rea dio a luz a Zeus, los cretenses sabemos que los dioses no han muerto, habitan en el espíritu del pueblo griego.

Somos los mismo héroes de entonces, un héroe es la conjugación de la virtud y el amor, su lucha es más terrible y formidable porque es contra el destino, sabiendo que morirá de acuerdo con su designio.

Rea nos renovará a través de nuestra sangre en una resurrección eterna...

Primero gritaron unos cuantos, luego la plaza se llenó de gritos:

— ¡Abajo la dictadura!...¡Fuimos, somos, siempre eternos!

Cuando llegó la policía todos callaron, después no sé cómo desaparecieron.

Quedamos tú y yo, corríste arrastrándome tras de ti, corrimos intentando trepar por las piedras, sin aire, hasta que no puede más, cojeando nuevamente los enfrentaste solo, esgrimiste una piedra.

Te golpearon, caíste, los miraba patearte.

Mintiendo alcancé, como pude, a alegar tu inocencia, que tú no habías sido, que ni siquiera habías participado, que no sabíamos de qué se trataba, que tú no. Quién sabe qué entenderían, pero se alejaron.

Quedé sola, cercada por el silencio y, con tu cabeza ensangrentada sobre mi regazo, gemí pidiendo auxilio como un animal abandonado.

Muy noche, en la casa, los labios aún te sangraban, los ojos un borrón que se perdía en tu cara hinchada, llorabas a nuestro hijo.

— *Pedí mu, Pedí mu, Πέδι μου* (mi niño, mi niño).

Nuestro Prometeo, Agamenon, Perseo quedó destrozado entre los riscos de tu isla, sin otra razón más que las mismas estúpidas palabras, "*Izio ine diskoli*" (la vida es difícil).

Tus hermanas me cuidaban durante la convalecencia, en el patio, bajo las vides, te oía caminar, cojeando cada vez más dolorosamente, y discutir, tras la ventana donde el invierno se acercaba.

— Es necesario vivir a voluntad propia, sin³ medidas, sin hipotecar el tiempo, afirmando la vida con cada gesto.

En la iglesia, ante los rostros frontales e indiferentes de los iconos bizantinos, imploré de rodillas que me mutilaran, arrancándome la irracionalidad de amarte.

Añoraba mi país, no comprendía el romanticismo trasnochado de tu lucha, sentía miedo de empezar a odiarte.

Te convencí de que debía de regresar cuando por fin viste mi agotamiento y dolo por no entenderte.



A mi casa llegaron tus cartas, las fui rompiendo sin leerlas, no contesté en el teléfono tus llamadas.

Habría deseado aún poder escapar, pero tu cara y tus manos ocupaban todos los minutos de mis días, eras una obsesión mucho más fuerte que el raciocinio. Como un perro sólo obedecía al olor de tu cuerpo y en las noches me sumergía para sucumbir al naufragio de tu ausencia. Violentamente necesitaba, para salvarme, de tu piel, bajo la camisa azul, abierta en el

cuello y del lamento que te nacía de las raíces cuando hacíamos el amor. Sin ti nada era cierto, ni la soledad. "*Forse stai da fronte al mare*" a la imtemperie. Tú me diste el viento y el grito, "*Sei la follia, la ombra, le mancanza*".

Mi urgencia de ti fue hambre, te amé por tu incapacidad de aceptar el mundo, por tu fe en el mito de la resurrección, por la torpeza de tus sueños que se podrían en tus sienes, porque no sabías mentir y te mentías siempre, porque cuando dormía te ibas convirtiendo en una criatura indefensa, por tu falta de lógica, una falacia dentro de un pensamiento perfecto, por tu dignidad y el agobio en tus hombros, por inventar la libertad aunque ésta no existiera.

Te pedí que me salvaras de la sed que me clavaba la garganta, vuélveme a tu labertinto de toros feroces, lejos del espejo que me interroga, desnudos uno para el otro, en el gemido de la fiebre, con tu voz en el origen de mí misma.

Me robaste la tranquilidad y aúllo buscando en el recuerdo de tus riscos el secreto del viento, préstame el hijo de Ariadna, entregaré el cuello a la doble hacha ceremonial.

Por un telegrama de Dimitris supe que de nuevo habías sido arrestado.

Con las pocas noticias que se conocían quise armar la historia para entenderte:

En 1967 tuvo lugar la "noche de los coroneles", el golpe de Estado tomó de improviso al mundo, mucha gente fue detenida en su propia casa mientras dormía. Los coroneles suspendieron las garantías individuales, se instituyó un régimen represivo y policiaco. A los 6,700 detenidos durante las primeras horas, siguió el arresto de 60,000 personas en un país de menos de ocho millones de habitantes. Se instauró la tortura, la favorita era la "falange", golpeaban

las plantas de los pies con un bastón hasta destrozar los huesos, las personas cojeaban el resto de su vida.

Pena de muerte por delitos políticos e incautación de bienes, violabilidad de domicilio y correspondencia. Severísimo régimen de censura aplicada a la prensa, fueron prohibidos los libros de Kazantakis, el autor de la novela *Zorba, el griego* y la venta y la audición de Theodorakis, el autor de la música que lleva el mismo nombre. Se negó el permiso para representar *Las troyanas* de Eurípides, a *Prometeo* le suprimieron versos, a *Las suplicantes*, y a *Ajax*, en la cuna de la civilización occidental.

Aumentó el número de arrestos, a pesar de que después de varios años se concedió una amnistía.

El pueblo griego se mantuvo silencioso.

¡Adios, héroes griegos, vuestros laureles están marchitos!
Rea quedó yerma. Los dioses agonizan.

Nunca te entendí. Todos los días te escribí, con la esperanza de que alguna carta te llegara, expliqué mi culpa, mi falta de coraje, mi equivocación, mi culpa, por mi gravísima culpa.

Cayó el régimen de los coroneles, un telegrama avisó que vendrías.

III

Primero te quejaste de la pequeñez de las uvas, después de mar irascible en las costas de mi país, el poco dinero que traías lo fuiste gastando en *Metaxa*, el ron griego.

Prostrado mirabas la televisión, aunque ya no transmitiera, los ojos fijos en las rayas de la pantalla. Volvías a los largos silencios,

a dejar de oír, fuera de ti donde no podía alcanzarte. Aplaudí con entusiasmo la caída de los coroneles.

— Me importa un bledo.

Tu espalda se enjuntaba, tumbado en la cama, la barba y el pelo crecidos.

— Llevas ya tanto tiempo así.

— No haces más que contar el tiempo.

Te recordé tu participación en la resistencia.

— Ninguna.

Te negabas a levantarte, siquiera para que cambiara la ropa de tu cama, fumando un cigarro tras otro esparcías las cenizas alrededor de ti, entre las sábanas, junto a los restos de comida y sobre la alfombra, los vasos a medio llenar.

Lo que más me irritaba eran tus uñas, largas como las de un pájaro de presa.

Cuando por un momento necesitaba ausentarme los ojos se te humedecían. No teníamos sol ni oscuridad, sólo horas que se acumulaban frente a la luz temblorosa del televisor.

— Llamaré al médico.

— No sabrá porque mañana deja de ser mañana.

— Estás enfermo.

— No, es el mal de vivir.

Propuse que te afiliaras a un partido.

— Soy un rebelde sin rebelión.

Desesperada quise que buscaras otras mujeres.

— Es importante amar a una sola persona, en una entrega que nadie mitigue. Odio lo que parcializa, suaviza, modera.

En posición fetal te abrazabas las rodillas.

— Los hombres se han convertido en sombras de hombres, en fantasmas de hombres, en nombres de hombres. Uno a uno los han sobornado, otros vegetan en la indiferencia, a los mejores

los continúan matando, y yo aquí, como un paquete olvidado, perdí el alma.

Sólo tus dedos estaban vivos, recorrían sin cesar el rosario griego, rasguñando las cuentas del derecho al revés, del revés al derecho, de vez en cuando interrumpías para mirarme, los ojos vacíos veían a través de mí.

— Habría que recordarse, regresar a la piel, vivimos exiliados de nosotros mismos.

— Peleaste por lo que creías.

— Es tan estúpida la aureola del militante.

— Pero ahora eres libre.

— La libertad es otra cosa, surgir del laberinto que quiso encerrar el grito, con esa antorcha que incendiaría todos los laberintos, laberinto-Estado, laberinto-carcel, laberinto-ejército, laberinto-manicomio, laberinto-deber ser, laberinto-imposición, laberinto-policía. Renacer con otra piel y la cara al sol, cerca de la tierra, como en un inicio, con Rea.

— En Grecia ya no hay dictadura.

— No, ahora humanizaron la castración, me estrello contra lo imposible, mi impotencia contra su resignación, nada tiene realidad ni importancia.

— *Izoi ine diskoli*, dije.

— No, la vida no es difícil, es aburrida. Habría que envolverse en la pasión como en la furia de una ola o termina uno por ahogarse en un agua estancada.

Cojeando otra vez en forma lastimosa, fuiste a tu maleta para buscar en el fondo y regalarme una estatuilla del minotauro en bronce. La guardé entre las cosas inútiles.

— Es necesario defender ese pedazo de individualismo intransferible, único, irrepetible. Me asustan las horas en que no pasa

nada, mi propio espacio me aprisiona, es como si cada gesto estuviera muerto. En las ciudades hay ríos para que la gente se suicide, antes de morir de indiferencia.

— Vivirás, cien años, afirmé.

A veces cantabas "*Fengaraki mu lambro*", (lunita alúmbrame el camino).

Cómo no amar tu sonrisa gastada, y te dije que Grecia fue el inicio, que tal vez sería el renacimiento.

Los ojos se te llenaron de un azul intenso, de cimas doradas, de olivos.

-¡¡Grecia!!

Di tiempo, antes de alcanzarte, a que tú solo recobraras las playas, el hueco en la arena con la forma del viento, tu casa con olor a huelle de noche.

Hoy llegó la carta de tu padre, tardó seis días en llegar.

Querida muchacha:

En el teléfono las palabras se confunden, se enredan.

Los telegramas son peor, escandalizan sin misericordia.

Por eso preferí, por caridad y piedad contigo, enviarte una carta, para explicarme mejor.

Con sus locuras Yiorgo estaba desorganizando las cosas...

Hace seis días, aún corrías al parejo de las olas, bajo los riscos, la camisa suelta, el pelo castaño temblando con el soplo de la brisa, las cara abierta al sol y al mar, el cuerpo sólido, los muslos tensos contestaban a la fuerza de la tierra al borde del viento, lleno de cantos y gritos. La sombra de los olivos en tu cara resbalaba por los músculos potentes de tu espalda, oscureciendo tu piel, que era azul y oro. Después caminaste por la calle, hace seis días, a nadie dijiste a donde ibas.

Nunca supe nada. Hoy por teléfono Kostas dice que con la estatuilla del minotauro en bronce que me regalaste, ingenuo, pretendías defender tu vida cuando saliste de la cárcel, la llevabas aferrada a una mano, como un puño, durante el día, en la calle y por la noches en el insomnio. hasta que la trajiste a mi país para regalármela.

Nunca supe nada.

Kostas dice que tal vez naciste antes de tu tiempo, que tal vez pertenecías a la especie de los forajidos.

III

Hace seis días, ciento cuarenta y cuatro horas, en la calle vibraba el sol en Creta, con el calor gritaban las chicharras.

El disparo vino de una azotea

— ¡Yiorgo! tu nombre como un relámpago

Ninguno vio al asesino agazapado.

El mar se destrozaba en la playa, tres aviones a chorro cruzaron el cielo y el grito de las chicharras.

A tu padre fue el primero que avisaron, se agachó hasta ti, su cabeza blanca junto a tu cara.

— Por tus locuras, por tus locuras...

Vinieron todos, uno a uno fueron cercando al bulto agonizante tirado sobre la acera, primero curioseaban murmurando, después te reconocieron y su clamor se unió al aire, oliendo a equilibrio roto, a caos.

— ¡Es Yiorgo!

Los elementos bramaron fuera de concierto.

Nunca supe nada, fui yo quien te pidió que regresaras a la maldecida Creta.

Ya no te dejaron solos, se acercaron hasta tocarte.

Rea abrió los brazos.

Dimitris y Kostas lloraban.

El minotauro regresó a la oscuridad del laberinto y Teseo levantó el mazo.

Gemían las erinas, el chal negro sobre tu cabeza.

— Por tus locuras, por tus locuras...

Rea te poseyó, lamiéndote te atrajo, te hizo galopar sobre ella.

Susurraron tu nombre en los olivos.

¿Qué le hicieron a tus ojos? ¿a tu cabeza? ¿a tu espalda perfecta? ¿y, a tus manos? tus grandes manos no sabían callar.

Compulsivo rasgó el *bouzuki*.

Tus hermanas, tu cuñado se arrodillaron junto a ti.

Tu cara vuelta al sol, clavada la mirada en el cielo.

El disparo vino de una azotea y ninguo vio al asesino.

El aire se detuvo en la nota más alta del grito estridente de las chicharras.

Te desposaron con Rea en el rito ancestral, inexorable volviste a ella para renovar la tierra, fecundarás al mundo, fruto de la tierra.

¿Y mi amor? ¿Sin ti, qué hago con todo este amor?

La raza griega realizó para todos los siglos futuros la redención del hombre.

— “Sabía demasiado. No le convenía al nuevo gobierno”, susurró la gente.

¡Enosikthon! ¡Ενοσικτηον! ¡La tierra tiembla!

Toros salvajes bramaron desde las grutas, sangraba el mazo de Teseo.

— La vida es difícil, dice resignada tu hermana.

Expiran Perseo, Orfeo, Heracles, Prometeo, esposos todos de Rea.

— ¿De qué sirves ahora? Estás inútil, irremediamente inútil.

Con tu tonta manera de entender al mundo, sonrías en silencio.

— ¿Qué hago sin ti? ¿dónde te busco? tu cuerpo está deshabitado.

Atraviesa la tierra un estremecimiento.

Aunque hayan mutilado sus estatuas y los hayan expulsado de sus templos los dioses viven todavía.

-Nunca supe nada, no me dejes. necesito saber, no puedo quedarme con la inutilidad vacía de tu muerte, aún no me dices lo que no dijiste cuando todavía teníamos tiempo.

Se abre un abismo entre el cielo y la tierra.

El disparo vino de una azotea, ninguno vio al asesino. Sabía demasiado.

Un héroe es la conjugación de la virtud y el amor.

— Estabas enfermo, no entendieron que actuabas así porque estabas enfermo.

Una sombra intangible de cipreses lloraban en el viento.

— ¡Hijo, tus locuras...!

— ¿Cómo voy a vivir sin ti?...para siempre.

VIII

Tres aviones a chorro cruzaron el cielo, un vuelo de reconocimiento, ningún Dios, todos muertos, nada que señalar. Seca y momificada Rea muestra un rostro frontal e indiferente. ¿Esa pobre cosa, sangrante e indefensa con los ojos abiertos y asustados es un héroe? Fuera de concierto el ulular de la ambulancia gritó.

iiii;YIOOOORGOOO!!!! pero tú ya estabas muerto.

Hace seis días, aquí desde lejos se oye la música de una radio. el sol brilla, la gente camina por las calles, el mundo se detuvo, pero nada ha cambiado.

Jasus, pedí mu (adios, mi niño) Nunca supe nada, te encontraré en tu isla, en el azul intenso, cerca de los olivos, junto a tu casa, vecino al huele de noche, bajo la luna, que iluminará nuestros pasos, en el centro de la cuna de la civilización.

Me quedo con una inútil estatuilla de bronce que me regalaste, y con una copia de tu pasaporte –“Ten, por si algo me sucediera”, dijiste al dármele– Nombre Yiorgo; edad, 34 años; ojos–castaños; piel–con el color del sol; y la línea de la vida en la palma de tu mano que dice, vivirás cien años.





UAMAZC078