

SER MUJER Y ESTAR PRESENTE
DISIDENCIAS DE GÉNERO EN LA LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA



EL
ESTUDIO

SER MUJER Y ESTAR PRESENTE

DISIDENCIAS DE GÉNERO EN LA LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA



OSWALDO ESTRADA

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio



Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
México, 2014

Primera edición, 2014

D.R. © Oswaldo Estrada

D.R. © 2014, Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura
Ciudad Universitaria, Deleg. Coyoacán
04510 México, D. F.

Ilustración de portada: © D.R. Perla Estrada:
“Es tu boca que sube de deseo con deseo.”

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

ISBN 978-607-02-5860-2

ISBN de la serie 968-36-3758-2

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Todos los derechos reservados.

Impreso y hecho en México

Para alma y Diego...

Y para Cris, mirando al mar...

*Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento,
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo.*

Sor Juana Inés de la Cruz

AGRADECIMIENTOS

Algunas versiones tempranas de estos capítulos aparecieron en las revistas *Hispanófila*, *América sin nombre*, *South Atlantic Review* y *Explicación de Textos Literarios*. Agradezco a Alicia Rueda-Acedo, Ignacio Ruiz Pérez y Rodolfo Mendoza por invitarme a participar en su libro *Independencias, Revoluciones y Revelaciones: doscientos años de literatura en México* (2010), de donde surgió una versión primigenia de mi trabajo sobre Nellie Campobello. A Mayra Fortes González y a Ana Sabau Fernández les agradezco que me animaran a pensar en las novelistas mexicanas como críticas en su libro *Ensayando el ensayo. Artilugios del género en la literatura mexicana contemporánea* (2012). A todos los colaboradores de mi libro *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto...* (2010), les debo el aprendizaje compartido sobre esta autora.

Comencé a estudiar la literatura mexicana escrita por mujeres con Linda Egan en la Universidad de California, en Davis. Fue ella quien me animó a participar en el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer en El Colegio de México, el verano del 2002. A partir de entonces, en las clases con Elena Urrutia, Luzelena Gutiérrez de Velasco, Mercedes Barquet, Marta Torres Falcón, Adriana Ortiz-Ortega, Marisa Belausteguigoitia y otras académicas, empecé a formular mis

primeras ideas sobre las disidencias de género que estudio en este libro. Muchas son las personas con las que he compartido los orígenes de este trabajo en diversos seminarios y conferencias, pero sobre todo en los congresos del grupo de estudios UC-Mexicanistas, al mando de su infatigable y generosa directora, Sara Poot Herrera. Muchos son también los estudiantes de maestría y doctorado con quienes he discutido las ideas que aquí expongo. Pienso, especialmente, en Vinodh Venkatesh, Esther Sánchez-Couto, Anca Koczkas y Encarnación Cruz Jiménez. También en Francisco Brignole, Adrienne Erazo, Sarah Booker, Thomas Phillips y Alejandra Márquez. Nuestros diálogos críticos han sido clave en el desarrollo de este proyecto.

La mayor culpable de mi feminismo y de que haya escrito un libro sobre mujeres escritoras es mi madre, Ángela Hogan. Te admiro, mamá, por tu fortaleza y valentía, por esa fe que nos impulsa tan lejos. También es culpable mi abuela Herlinda Hoyos de Camino, porque todavía hoy sigues estudiando y escribiendo como ayer, porque con tus cartas y memorias sigues cambiando el curso de nuestras vidas.

Cristina Carrasco, este libro y yo te debemos tanto... Contigo, Cris, he escrito en Chapel Hill y en Carrboro, en Valencia y en Cardenete. En aviones, en casa, en bibliotecas. En el café de la esquina, o sobre el tablero que tu padre coloca en nuestro cuarto cada vez que volvemos al pueblo. Contigo he comentado los comienzos, los finales, el regreso. Contigo en todas las ilusiones... Contigo y con Inma, Nieves, Luis y Alegría. Contigo y nuestra eterna Marianica...

INTRODUCCIÓN

EL CAMINO TRANSITADO: SER MUJER Y ESTAR PRESENTE

*Hay libros, autores a los que se ve
uno obligado a regresar siempre,
porque su vigencia no decae,
porque su lección es siempre oportuna,
porque su ejemplo no pierde validez*

Rosario Castellanos,
“Esplendor y miseria” (368).

En una aguda reflexión sobre el ejercicio de la intelectualidad, publicada en 1965, Rosario Castellanos sostiene que la máxima misión del intelectual es pensar sin restricciones, pronunciarse, expresar su concepción del mundo y ejercer la crítica aplicándola a todo tipo de instituciones, ídolos y consignas. No es fácil, arguye, ser intelectual ante las preferencias de la mayoría, el gusto común o el deseo de agradar a muchos, sobre todo a aquellos que podrían retirarles el favor en cualquier instante, reduciéndolo a la inoperancia y el silencio. Para ser un auténtico intelectual, anota con firmeza, “se necesita una lucidez insobornable y un temple heroico para

obedecer al rumbo verdadero que marca la brújula” (“Esplendor y miseria” 369). El intelectual más genuino, apunta Castellanos varios años después, es aquel que trabaja en lo suyo dentro de los límites establecidos. Su espíritu de aventura y búsqueda, su invención fructífera, su afán de encontrar lo nuevo y la posibilidad de la libertad y la sorpresa no provienen de la anarquía sino del mayor rigor, de una serie de limitaciones, normas y demarcaciones escrupulosamente definidas. Además, el receptáculo y vehículo de sus ideas es siempre el lenguaje. Porque a través de las palabras, insiste, “eternizamos las formas fugitivas; hacemos patente la armonía del universo; conjuramos la muerte y la destrucción y el olvido” (“La corrupción” 198).

Este libro gira en torno a un variado grupo de escritoras mexicanas nacidas a lo largo del siglo XX, cuya producción literaria marca una presencia indeleble: la de la mujer intelectual que dentro de un orden hegemónico abre grietas de conocimiento con un lenguaje contestatario y disidente, capaz de cuestionar estados de marginación y colonialidad, el devenir de la historia, divisiones de género o discursos que promueven la exclusión y la normalidad. Como Rosario Castellanos, todas las escritoras discutidas en este libro escriben a contracorriente para legitimar subjetividades rebeldes, voces que de lo contrario permanecerían en el silencio. Valiéndose de la poesía, el cuento y la novela, pero también del ensayo y la crónica, las viñetas, los fragmentos, la nota periodística o el espacio de las entrevistas, todas ellas se autorizan como mujeres de acción y palabras en un medio cultural que por lo regular —o más bien por la rutina, el determinismo histórico, la discriminación de género y un largo etcétera— relega todo lo asociado con lo femenino, la femineidad y la literatura escrita por mujeres al sótano de la hereronormatividad.

No hay dos que se parezcan en estilo o en obsesiones literarias, y sin embargo todas ellas, desde la condición solitaria y

marginal del intelectual, utilizan la palabra para representarse y representar a otras y otros. ¿En qué se parecen Nellie Campobello, Carmen Boullosa y Guadalupe Nettel? ¿O Elena Poniatowska, Rosa Beltrán y Margo Glantz? No las une el simple hecho de ser mujeres escritoras, sino más bien su facultad de articular un mensaje crítico con respecto a su mundo, la voluntad de crear espacios subversivos, contradictorios, incómodos. A simple vista no se parecen tampoco Cristina Rivera Garza, Mónica Lavín y Rosario Castellanos. Pero a su manera, ellas y las otras escritoras de este estudio reflejan un mismo afán intelectual: el rechazo de las fórmulas fáciles y el anticonformismo ante la distribución desigual del poder y el conocimiento.

Ser mujer y estar presente le debe mucho a estudios pioneros en torno a la literatura mexicana escrita por mujeres, como los de Martha Robles (1985, 1989), Fabienne Bradu (1987) y Jean Franco (1989); a aquellos reunidos por Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (1988, 1990, 1995, 2006); o a los que ha producido desde hace más de dos décadas el Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán, a cargo de Ana Rosa Domenella, Nora Pasternac, Luzelena Gutiérrez de Velasco, Luz Elena Zamudio y Laura Cázares H., entre otras académicas. Tomando en cuenta sus acercamientos críticos me acerco a un conjunto de obras escritas por mujeres, desde principios del siglo xx hasta las puertas del XXI, porque en mayor o menor grado y aun en contextos sociohistóricos cambiantes comparten una historia inconclusa de subordinación y opresión (López González, “Justificación” 14). Negarlo con la justificación de que hoy vivimos en sociedades más equitativas, porque hoy la mujer tiene más oportunidades de participar en la creación de la cultura, o porque su presencia pública en los círculos intelectuales es mucho mayor que antes, sería perpetuar aún más nuestra colonialidad, ponernos en los ojos la venda feliz de lo políticamente correcto, o fingir un estado de igualdad inexistente.

Estudio la literatura escrita por mujeres partiendo de su origen contrahegemónico, en tanto que éste delata una posicionalidad, la de la mujer escritora, como una realidad en movimiento, cambiante y contradictoria, pero sobre todo como un fenómeno de conocimiento y práctica social, impensable sin su dimensión histórica y política (López González, “Justificación” 16). Como Fabienne Bradu, encuentro en estas expresiones literarias una innegable búsqueda de identidad no porque sea una exclusividad femenina sino porque a lo largo de la historia, en demasiados casos, en múltiples disciplinas, ésta ha sido y sigue siendo una gran interrogante. Se escribe, al fin y al cabo, para reclamar un lugar de existencia, para “ser, un poco más, cada día” (Bradu 11). Además, la mujer escribe, al decir de Gloria Prado, asumiendo una enorme tarea: “la de proponer, dentro del texto literario mismo, una teoría, una práctica y una crítica de escritura así como de lectura entretajadas con la fábula” (25).

¿Qué tanto ha cambiado el camino de la mujer escritora en México desde que Sor Juana justificara en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) su pasión intelectual, rechazando la condición femenina del silencio y la feminización de la ignorancia? (Franco 52). En los días más optimistas del feminismo actual tendemos a pensar que mucho trecho hemos recorrido desde entonces. O al menos desde que Rosario Castellanos denunciara en su tesis *Sobre cultura femenina* (1950) la marginalidad de las contribuciones literarias, artísticas y científicas de las mujeres a la cultura occidental (Cano, *Sobre cultura femenina* 15). De hecho, lo normal en no pocos sectores de la crítica contemporánea es trazar una enorme distancia entre la mitificación, inferioridad y pasividad femenina que se imputa en *Mujer que sabe latín...* (1973) y todo lo que ha logrado la mujer en lo que va del siglo XXI. Sin ir muy lejos, este libro es una prueba más, entre muchas, de que las escritoras mexicanas nacidas en el siglo XX, desde Nellie Cam-

pobello hasta Guadalupe Nettel, han realizado con sus letras transgresiones de todo tipo, representaciones audaces de la memoria y numerosas problematizaciones de género. La escritura de todas ellas reconfigura silencios asignados, pone en tela de juicio la otredad, la exclusión étnica y los patrones de normalidad.

A principios y mediados de los años ochenta, sin embargo, Elena Poniatowska señalaba: “todavía no se da entre las mujeres la toma de la literatura” (“La toma” 58). Alrededor de esos mismos años, María Luisa Puga explicaba su oficio de escritora como “un derecho a existir” (62). Y Sara Sefchovich lamentaba que por originarse como una lucha contra el encierro, o contra la falta de un cuarto propio, la literatura escrita por mujeres se redujera al ámbito doméstico y privado, al retrato del hogar, los hijos y el matrimonio, como si las escritoras, en calidad de “principiantes alertas y sensibles” no fueran capaces de “convertir a la escritura en un trabajo” (69).¹ Casi simultáneamente, en una serie de entrevistas realizadas entre finales de los ochenta y principios de los noventa por Erna Pfeiffer, Inés Arredondo, Julieta Campos y Elsa Cross reconocen las constantes dificultades que tiene una mujer para realizarse como escritora cuando hay que trabajar para sostener una casa, cuidar a los hijos, atender al marido y escribir sólo de noche o de madrugada.

Pensando también en su propio quehacer literario y en el de Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, María Luisa Mendoza o Elena Garro, Beatriz Espejo señala: “Trabajamos cada una en nuestra soledad. Yo siento que desde mi isla envío mensajes de naufraga... Nuestra característica común sólo radica en elaborar una literatura hecha por mujeres y pasear

¹ Aunque los ensayos de Poniatowska, Puga y Sefchovich se presentan por primera vez en los ochenta, en un congreso de literatura en la Universidad Autónoma de Puebla, no se publican hasta 1992, como anoto en la bibliografía.

sobre los seres y las cosas una mirada de mujer” (Pfeiffer, *Entrevistas* 85). En su entrevista con Pfeiffer, Margo Glantz también reflexiona sobre diversos temas con respecto a la literatura escrita por mujeres. Señala, por ejemplo, que el mundo editorial y la cultura en general exigen mucho más de una escritora que de un escritor. Además encuentra una relación lógica entre las narrativas fragmentadas de la mujer y un mundo de constantes quiebres y rupturas, o entre la mujer, su cuerpo y su escritura:

... la vida es muy fragmentada, porque tenemos que preocuparnos por manejar la casa de cualquier manera, teniendo o no teniendo gente que nos ayude, y muchas de las mujeres que escribimos en México hemos tenido problemas matrimoniales. Nos hemos tenido que divorciar muchas de nosotras y hemos tenido que jugar esa figura de padre-madre imposible, pero que hemos tenido que asumir, porque no hemos tenido otra oportunidad, otra manera de enfrentarnos a las cosas. Eso hace más grave todavía la fragmentación, hay que llevar al niño al kinder y luego hay que regresarlo, y hay que comprarle la ropa de la escuela, y hay que hacer la tarea con ellos, y hay que aparte ganarse el dinero, y hay que vivir también la vida personal, y hay que divertirse, y hay que viajar y hay que hacer miles de cosas, entonces, la vida es muy compartimentada. Yo creo que de alguna manera tiene que influir en la escritura. Y aunque es obvio, véase a Sor Juana, a Virginia Woolf, que las mujeres podemos pensar lógicamente cuando queremos, tenemos otra forma de asociación, ¿no? La mujer, por ejemplo, ha tenido una idea muy complicada de su propio cuerpo, porque su cuerpo le ha sido impuesto, porque la mirada que ella tiene sobre él es una mirada extraña a ella, es decir, está acosumbrada a verse como la miran socialmente... A mí me da la impresión de que de alguna manera tenemos el cuerpo mutilado y que tenemos que rehacerlo. Esa es una de las ideas básicas en mis ensayos y estoy constantemente trabajándola. (*Entrevistas* 96)

Por eso en sus ensayos y novelas los cuerpos de mujer se construyen como rutas de conocimiento. Con Glantz exploramos de muchas maneras la sexualidad femenina, los trances místicos, el deseo, la escritura y las subjetividades en proceso, a través de una narrativa fragmentada que pone en práctica nuevas disidencias de género. Su literatura es violenta: transgrede e interroga. Además pone a prueba las supuestas buenas costumbres malamente atribuidas a las narrativas femeninas.

Curiosamente, en el mismo libro de entrevistas con Pfeiffer, Ángeles Mastretta evade cualquier diferenciación entre la literatura femenina y masculina, o entre el trato editorial que reciben unas en comparación con otros. Afirma, en cambio, que vive de su trabajo literario, de los más de 200 mil ejemplares de *Arráncame la vida* (1985) vendidos hasta 1991, aun a sabiendas de que no todas sus compañeras de oficio (o las mujeres en general) gozan de la misma condición privilegiada. Es un caso exclusivo, por supuesto. Aparte de ella, en México sólo Laura Esquivel ha conseguido desbordantes números de venta, gracias a la producción de *bestsellers* como las aclamadas *Como agua para chocolate* (1989) o *Malinche* (2006).

¿Habrá cambiado mucho la situación para las escritoras nacidas en los sesenta o los setenta? ¿Qué tan distinto ha sido su camino del de Campobello y Castellanos? ¿O del de Glantz y Poniatowska? *Ser mujer y estar presente* retoma este debate de cuestiones irresueltas en torno a la literatura mexicana escrita por mujeres a través de nueve ensayos que marcan puntos suspensivos, tareas incumplidas, interrogantes, retos urgentes y variados dilemas de género y representación. En una era de feminicidios, crecientes abusos domésticos, discriminación sexual y nuevas marginalidades creadas por el neoliberalismo y la globalización, adquieren mayor sentido las imágenes contradictorias y fragmentadas de la mujer que encontramos en los relatos de Nellie Campobello. Con ella y

Elena Poniatowska nos sentimos mejor equipados para el análisis del relegamiento social, la invisibilidad histórica, la ciudadanía de la mujer y las historiografías excluyentes. Con ellas y con Rosario Castellanos, Margo Glantz y Carmen Boullosa descubrimos una mirada otra, la de la mujer intelectual que se construye letra a letra y a la inversa, dándole forma al silencio, reconociendo las armas que se han utilizado en su contra.

Pensamos que el cambio ha sido drástico para las mujeres nacidas a partir de los sesenta, pero todavía hoy muchas de ellas se ven en la necesidad de justificar su trabajo literario escribiendo a la defensiva, o teniendo que explicar su existencia simultánea como mujeres y escritoras. Esta consigna de género, impensable en la literatura producida por hombres, propicia el trazo de diversas genealogías femeninas. En sus reflexiones sobre su presente literario o sobre un mejor y más justo futuro intelectual, las escritoras de esta generación no se desligan del camino transitado. Y a través de ellas analizamos otra vez las esperanzas fallidas con respecto a la democracia mexicana, la opresión social, la colonización de la mujer, las voces fragmentadas o la circularidad del tiempo. Observamos otras manifestaciones del silencio, el peso del legado colonial, o distintos procesos de hibridación cultural y exilios personales, sociales, comunitarios.

Numerosos son los actuales estigmas en torno a la literatura escrita por mujeres. Si analizamos la recepción de sus trabajos en diversos medios, todavía siguen ganando en número los hombres. Esto, como bien arguye Emily Hind en su reciente estudio *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual* (2010), mucho tiene que ver con que las mujeres mexicanas han tenido que escribir en habitaciones propias, llevando a cabo luchas mucho más individuales que comunitarias (6-7). A pesar del terreno ganado en los últimos veinte años de feminismo, todavía hoy las escritoras mexicanas siguen buscan-

do una conceptualización de la mujer que pueda evadir los peligros del esencialismo para presentarse como una realidad en proceso de construcción (López González, “Justificación” 15-16).

CUERPOS Y ESCRITURAS

Una de las características más notorias entre las escritoras nacidas en los sesenta es la confirmación constante del vínculo estrecho entre cuerpo y escritura que observara Hélène Cixous, a través del cual la mujer se impone como creadora de su cuerpo y artesana de su identidad (Guerra, *Mujer y escritura* 51). Al reflexionar sobre su escritura, por ejemplo, Cristina Rivera Garza la define como “un acto de activa apropiación” que le permite transgredir convenciones heredadas para producir “una habitación. Un espacio. Un cuerpo” (“Introducción” 13). Si narrar, según la escritora, “es estar habitado”, la narrativa es “el significado a lo largo del tiempo ... a lo largo del espacio. Y aún más: a lo largo del cuerpo” (“Introducción” 15).

A propósito de esta relación entre el cuerpo y la escritura, Sandra Lorenzano establece una larga genealogía de mujeres que luchan por el derecho a la palabra. Su lucha, señala la escritora *argenmex*, es también “el derecho a gozar de nuestro cuerpo” (“Mujer y narrativa” 350). En una certera rearticulación crítica de las propuestas feministas de Rosario Castellanos, Lorenzano explica la relación íntima entre mujer y narrativa en el siglo xx como un acto que pretende nombrar, dar forma y consistencia al cuerpo femenino. Eso entendemos, cuando la autora anota:

[L]as mujeres hemos escrito para encontrar nuestro rostro al inclinarnos ante un espejo, para proyectar sombra, para pesar

en la balanza, para saber nuestro nombre. Las mujeres hemos escrito para desafiar el vacío, para conocer nuestro cuerpo, para recuperar nuestra voz [...] Cada trazo le ha dado un nuevo rasgo a nuestra imagen, cada sílaba ha delineado nuestra piel. (“Mujer y narrativa” 351)

Tal vez por eso en *Saudades* (2007), su primera novela, Lorenzano reconstruye la voz de un sujeto claramente femenino que trata de reencontrarse en un mundo de ausencias y exilios. Hablo de una voz que surge entre las voces perdidas de un pasado distante o cercano. En medio de esas voces, a veces la narradora navega en el vientre de su amante y compañera, y otras veces ausculta la silueta de algún desaparecido. También interpreta la mirada anhelante de una madre que busca a su hija y trata de recuperar, desesperadamente, la lengua madre que de pronto se ha vuelto extranjera.

Reparo en la marcada presencia de la relación tripartita entre mujer, cuerpo y escritura en la producción literaria de algunas escritoras mexicanas contemporáneas porque dicha constante actualiza la problemática del cuerpo, en tanto que éste se hace de experiencias y/o significados individuales, comunitarios, culturales y políticos. Pensar en la escritura como dadora de un cuerpo es también aceptar, como Francesca Gargallo, que tomar conciencia del mundo no es simplemente un acto de conocimiento sino una experiencia íntima que implica la identificación de un cuerpo viviente en relación con otros cuerpos, otros seres (89).

Esta relación estrecha entre la escritura y el cuerpo femenino es de larga tradición en la literatura mexicana, y se observa en diversos capítulos de este libro. Nellie Campobello se retrata a sí misma y a otras mujeres de su entorno de manera fragmentada, a través de siluetas y esbozos inconclusos, trazos fugaces. Pocos son los cuerpos de mujer que en la obra de Campobello son de armas tomar porque la acción gira en torno a los hombres de la revolución. Pero mostrando a las mu-

eres así, al margen, mitificándolas o idealizándolas —como en el caso de la madre o Nacha Ceniceros—, Campobello talla un discurso corporal de marginación social que abre una brecha en los discursos dominantes. Por su parte, al reflexionar sobre *Balún Canán* (1967), *Oficio de tinieblas* (1962) y *Ciudad Real* (1960), Rosario Castellanos sostiene que el hilo conductor de estas obras no es el indigenismo sino la persistencia recurrente de ciertas figuras femeninas marginadas, desvalidas, que sólo encuentran libertad en la fuga, la muerte o la locura (“*Álbum*” 60). Y tiene razón. Además en sus obras Castellanos explora la relación entre el silencio y la construcción de lo femenino, o entre la mujer y otros sujetos colonizados.

Toda la escritura de Elena Poniatowska va al rescate de cuerpos marginales. Sus crónicas ingresan al mundo de los menos privilegiados para exponer identidades olvidadas y desigualdad social, pero también rayos de esperanza, anhelos de justicia e instancias de liberación temporal. Carmen Boullosa también une en sus obras cuerpo y escritura. En sus reconstrucciones del pasado explora distintos niveles de la identidad mexicana, la hibridez de los cuerpos que física y metafóricamente delatan un profundo estado de colonialidad, procesos transculturales, rupturas, extrañamientos y desarraigos propios del otro y el exiliado. No menos compleja es la exploración de cuerpo y escritura que lleva a cabo Mónica Lavín con las cartas ficcionales que Sor Juana escribe en *Yo, la peor* (2009). Todas ellas demuestran dentro de la narrativa el proceso a través del cual una mujer escribe para recuperar la voz de otra, para fundar un espacio seguro, diferente del que se le ha asignado.

Ante la consabida expulsión histórica de las mujeres de los centros hegemónicos donde se produce el conocimiento —tan denunciada primero por Sor Juana como después por Rosario Castellanos—, las escritoras mexicanas de hoy atacan

la raíz de dicho problema construyendo cuerpos que desbaratan la dicotomía exhaustiva y excluyente del cuerpo-hombre y el cuerpo-mujer. Estos cuerpos femeninos son los que con demasiada frecuencia, al decir de Rosa Beltrán, han sido “los extras de la película” (“La máquina” 119). Rebelándose ante la eterna oposición de los hombres como “hacedores” y las mujeres como “fabuladoras”, Beltrán explica su labor novelística en *La corte de los ilusos* (1995) como un intento por reinsertar a las mujeres en la historia. Lo hace ficcionalizando un ingenioso uso de “las tretas del débil” a principios del siglo XIX (Ludmer 47). Así consigue darle voz a una costurera extranjera, a una emperatriz eternamente embarazada, o a una vieja enamorada de Antonio López de Santa Anna, “no desde la estadística o los hitos de la lucha armada sino desde el chisme y las batallas domésticas” (“La máquina” 120). Bien mirada, toda la obra de Beltrán analiza el comportamiento de los hombres y las mujeres, desintegra los discursos que provienen de la rutina y el hábito, descubre exilios femeninos y sutiles pero certeras semillas de disidencia.

En este pacto literario hecho de cuerpo y escritura no sólo se ratifica la relación de las escritoras mexicanas con la cultura y el poder, sino la existencia de subjetividades femeninas que buscan reivindicarse y subvertir el orden establecido. Por eso insiste Lorenzano:

Escribir ha sido un modo de buscar un lugar diferente de aquel que nos fue asignado, una manera de bautizar las infinitas posibilidades del deseo, un camino para inventarnos lejos de catálogos establecidos [...]

La escritura nos ha ayudado a saber quiénes somos, o, mejor dicho, nos ha ayudado a saber que no somos de una sola forma, que no somos una esencia inamovible, ni apéndice, ni complemento, ni costilla [...] La escritura nos ha permitido encontrar algunos espejos donde descubrir que existimos. (“Mujer y escritura” 351)

Tiene sentido, entonces, que en *Saudades* Lorenzano establezca diversas genealogías con la voz de alguna madre o hija o nieta, en “un mar que es memoria” (83), con un lenguaje hecho de “cicatrices” (84) y con “letras que balbucean un relato desarmado, que no saben de palabras redondas y turgentes, que hablan con esquiras y fragmentos” (99). Su novela está compuesta por la memoria de una mujer, y ésta se impone “como espacio de sobrevivencia” (185).

LOS UNOS Y LAS OTRAS

“Seguramente para cada autora es distinto”, relata Rivera Garza en uno de sus ensayos, “pero para mí el asunto siempre estuvo signado por comentarios tipo ‘pero es que escribes tan bien que casi pareces hombre’” (“Asunto”). Ciertamente es que algunas autoras de su misma generación no siempre reflexionan sobre su posición como mujeres en el mundo literario. Éste es el caso de Ana García Bergua, Ana Clavel, Patricia Laurent Kullick y Susana Pagano. Otras, como Carmen Boullosa, perteneciente a la generación anterior, no sólo se rebelan contra la diferencia entre escritores y escritoras sino que afirman ser “un escritor varón” (Ibsen 34). ¿Cuál es el motor detrás de una afirmación como ésta? ¿Por qué la urgencia de definirse como hombre en la escritura? Pensando en esta situación, Rivera Garza anota las actuales distancias entre los escritores y las escritoras:

Hubo una vez un país en el que el más importante premio literario para una obra escrita por una mujer venía con diploma, ceremonia de honor, placa de bronce en lugar significativo de la ciudad y cero centavos. Lo sé porque lo recibí en el 2001. Supuse, porque soy una optimista, que los organizadores asumían que todas las autoras tenían quien las mantuviera o que el reconocimiento público, en su caso, debería bastar, sino es que sobrar. (“Asunto”)

Tomando en cuenta estas distinciones entre los escritores y las escritoras, lo que facilita la producción de unos y dificulta la de otras, Lorenzano señala que la literatura escrita por mujeres “se constituye de manera oblicua con respecto al discurso dominante, colándose por los intersticios de una realidad que tiende a excluir a la mujer de la reflexión y la producción artística y cultural, o que la ‘enaltece’ en tanto su propuesta fortalezca las estructuras patriarcales” (“Mujer y escritura” 362). Sus palabras explican no sólo la condición marginal de las escritoras, sino también los modos en que éstas comienzan a ganar y a mantener un estatus de ciudadanía desde un complejo frente plural y multidiferenciado (Richard, “La crítica feminista” 83).

Debido a que el trato hacia unos y otras es tan distinto, y porque muchas son las batallas entre el poder masculino y un frente femenino de resistencia, la literatura escrita por mujeres representa un doloroso ejercicio de búsqueda personal. Es un proceso que traspasa la piel, pero sobre todo una empresa íntima que en todo momento es política (Lorenzano, “Mujer y escritura” 371-84). Quiero decir que tras el descubrimiento de la marginación y la otredad, hay una toma de poder, un intento por crear otras historias. Lo vemos con Castellanos y Poniatowska, con Beltrán y Boullosa, pero también con Cristina Rivera Garza y Guadalupe Nettel. En su denuncia intelectual vibra el afán de informar y adquirir mayores conocimientos. Y la hazaña, siempre política, activa un complejo vehículo ideológico que combate simulacros, círculos de opresión y discapacidades que van más allá de lo físico y corporal.

“Seguramente para cada quien es distinto”, reflexiona Rivera Garza, “pero cuando me decían que mi escritura era efectiva o buena (dependiendo del juez en turno) porque no se notaba que era mujer, me embargaba algo extraño. Yo no era un autor, y eso lo sabía bien, pero quería sus privilegios, sus adulaciones, sus oportunidades, sus perspectivas. Quería su

libertad. Quería un nombre propio” (“Asunto”). También Mónica Lavín, nacida casi diez años antes que Rivera Garza, repara en el rechazo de muchos críticos hacia la literatura hecha por mujeres, y expresa esa misma sensación de incomodidad cuando alguien le dice que su novela *Café cortado* (2001) parece haber sido escrita “por un hombre” (Herrera 103). Por eso en *Yo, la peor* Sor Juana habla con la voz potente de una mujer intelectual. Además, su escritura ficcional reconfigura zonas marginales de conocimiento, articula enigmas elocuentes y produce vacíos enriquecedores.

He ahí la importancia de estudiar la escritura producida por mujeres en su verdadero contexto de producción y en el eje mismo de su recepción. No sé si la solución sea llamarla *boob literature*, como lo hace Hind para diferenciarla de la literatura viril, patriarcal, hegemónica o falogocéntrica.² Pero es imprescindible reconocer que todavía hoy las “hacedora(s) de realidades”, al decir de Adriana Díaz Enciso (19), *a priori* tienen que justificar su profesión literaria. Claro que en gran medida hemos superado ciertos esencialismos de antaño, homogeneizaciones y enfoques maniqueos. Pero la opresión de género, en su forma más arcaica, está lejos de haber sido erradicada en diversos contextos culturales (Moraña, “Pensar el cuerpo” 330). Por esta razón, la literatura escrita por mujeres debe leerse como una producción otra, alternativa, capaz de des(en)cubrir, debido a su posicionamiento oblicuo y descentrado, “procesos subterráneos que afectan a la articulación de espacios públicos y privados, políticos e ideológicos, afectivos y éticos” (Moraña, “Pensar el cuerpo” 331).

² En *Femmenism*, Hind explica su elección del término *boob literature*: “I prefer a label that pokes fun at itself, celebrates women and their achievements, and at the same time recognizes the problem of being stuck with the difficult role of playing women intellectual. The term that I believe covers these bases is ‘Boob literature’, a phrase that nicely captures the English language ambivalence regarding breasts as brainy and complements the notion of a Busted criticism” (7-8).

Rosa Beltrán noveliza algunos de estos procesos en su libro *Alta infidelidad* (2006), donde Marcela escribe su tesis doctoral sobre una serie de mujeres ilustres como Sor Juana o Mary Shelley, a la vez que lucha por reclamar su verdadera sexualidad en una sociedad machista que espera de ella un comportamiento pasivo. Formada en los estudios de género, Marcela insiste en que su amante la busque no por su cuerpo sino por sus ideas, defiende su intelectualidad y sigue preguntándose: “¿A quién vemos cuando pensamos en un nombre o en un cuerpo?” (35). De acuerdo con esta postura Beltrán reconoce en una entrevista el problema interrelacionado de “leer y ser mujer”, sobre todo cuando el mundo entero parece esperar que las niñas jueguen a la casita y a las muñecas y no necesariamente a vivir en la imaginación y crear literatura (Ortiz 55-58).

Situándose en un lado aparentemente alejado del de Beltrán, Ana Clavel declara en otro lugar: “el asunto de lo femenino siempre me produce reticencia y lo toco con sumo cuidado porque creo que muchas veces se vuelve una excusa para escribir de una manera deshilvanada y poco rigurosa” (Hind, *Entrevistas* 40). Su comentario llama la atención porque al transformarse en hombre, Antonia, el personaje principal de su novela *Cuerpo náufrago* (2005), desenmascara con lucidez la discriminación social de la mujer, su lugar marginal y su actitud aprendida y heredada de querer siempre “ser salvada, elegida, rescatada, vista, apreciada, descubierta, en un uso irracional y desmesurado de la voz pasiva” (17). La separación social entre los hombres y las mujeres se acentúa cada vez que Antonia, convertida en Antón, recibe un trato diferente en la calle, en los bares y en la intimidad.

Mucho más de acuerdo con sus teorizaciones sobre la ubicación poco privilegiada de la mujer y su histórica discriminación, en *Nadie me verá llorar* (1999) Rivera Garza descubre a una serie de personajes femeninos que terminan en el mani-

comio debido a una mal diagnosticada locura moral, producto de la problemática asociación de la mujer con los desórdenes mentales. En todas sus obras, el análisis del cuerpo y el comportamiento humano es primordial. Por eso en *Lo anterior* (2004) Rivera Garza deja que el narrador o la narradora se pregunte si detrás de una tercera persona hay un hombre o una mujer; en *La cresta de Ilión* (2002) pone en tela de juicio el género del narrador; y en *La muerte me da* (2007) formula una propuesta *queer* que adrede desestabiliza la heteronormatividad a favor de una identidad alternativa, mutable, migratoria, intercambiable y desobediente (Kaminsky 885).

ESCRITURA Y COMUNIDAD

Si en gran medida la literatura escrita por mujeres expone procesos de subjetivación, a través de los cuales la marginación y el confinamiento social interrumpen, desestabilizan y se enfrentan a los discursos dominantes (Moraña, “Pensar el cuerpo” 331), las escritoras mexicanas contemporáneas lo demuestran trazando una comunidad intelectual de base y apoyo con generaciones presentes y anteriores. Por eso hay que estudiarlas no como un grupo independiente de su pasado literario sino ubicarlas en una línea continua y ondulada, donde yacen intactas otras presencias femeninas del ámbito intelectual, similares historias de subalternidad, arriesgadas tomas de poder, ingeniosos usos de la palabra y transgresiones, rupturas, otras formas de ser.

Al pensar en su trabajo como escritora, Rosa Beltrán reconoce a “todas las mujeres que [la] precedieron” y repara especialmente en “cuántas mujeres hay detrás de una mujer que puede hacer una carrera, que lee, que escribe” (Ortiz 58). Díaz Enciso “teje” su voz literaria incursionando en distintos géneros, “indagando en mis fascinaciones, mis obsesiones,

en mis preguntas sobre la naturaleza del mundo y la naturaleza del alma, y también en esas corrientes ilógicas y subterráneas del proceso de escritura que hacen de ésta una actividad tan apasionante y a veces, incluso, divertida” (29). García Bergua señala “afinidades electivas” con su generación: ya sea con Verónica Murguía, Beltrán y Díaz Enciso, o bien con Christopher Domínguez Michael y Fabio Morábito, Mario Bellatin o Eduardo Antonio Parra (“Un mundo paralelo” 69). En una de sus reflexiones más personales, sin embargo, García Bergua no deja de agradecer el impacto de la liberación femenina en su propia vida como mujer, madre y escritora, precisamente “porque todavía no se ha terminado de aquilatar su importancia y lo peor es que *siempre estamos al borde del retroceso*” (“Nacer en los sesenta” 34, el énfasis es mío). Esto último nos hace pensar que la historia de las escritoras mexicanas puede verse como una lucha tenaz por redefinir los ámbitos que les ha asignado su sociedad (Lorenzano, “Mujer y escritura” 366). Lo bueno es que al pasar de lo doméstico al ámbito público, la escritura femenina ha logrado separar los emblemas que encubren un silencio impuesto por otros (Porzecanski 53).

Para todas ellas los modelos literarios son variados. En una entrevista con Mayra Santos-Febres, Beltrán admite que le hubiera gustado ser hija de Sor Juana y Kafka. Por su parte, al pensar en sus “*role models*” de la adolescencia y primera juventud Rivera Garza nos remite a un grupo no menos selecto: “una monja que había pasado su vida entera en una celda, una feminista que le lavaba los calzones a su no-marido (al menos eso decían las malas lenguas) y la ex esposa de un poeta muy famoso que o estaba loca o vivía con más de una docena de gatos o era un espía infame del gobierno” (“Asunto”). Ya en la madurez la lista se agranda, se complementa con los clásicos masculinos, pero en sus genealogías y hermandades literarias Rivera Garza admite una marcada identificación

con diversas escritoras de varias generaciones. Mirando hacia adelante y hacia atrás, ubica su experiencia literaria con las de García Bergua o Beltrán, y también con las de Mónica Lavín, Mónica Mansour, Myriam Moscona, Carla Faesler, Mónica Nepote o Margo Glantz (“Asunto”). “Leerlas”, señala la ganadora en dos ocasiones del premio iberoamericano de novela Sor Juana Inés de la Cruz, “me hizo sentir que era posible ser eso: una escritora. La autora de libros. Un nombre propio” (“Asunto”).

Es cierto, como señala Jorge Volpi en *El insomnio de Bolívar* (2009), que realmente existen pocas afinidades entre los escritores latinoamericanos nacidos en los sesenta. Y lo mismo podríamos decir si sólo nos centramos en los novelistas mexicanos. No obstante, en el caso de las escritoras en cuestión, las genealogías se imponen como el punto de origen, como el puerto de partida adonde siempre se retorna, o como el hogar imaginario al que vuelve en incontables ocasiones el inmigrante o el exiliado. Pensando, por cierto, “en las abuelas y bisabuelas literarias” de otros tiempos, Lorenzano explica la afinidad que las de hoy sienten con aquéllas: “Aunque no compartamos temas ni modos de escribir, aunque no tengamos las mismas preocupaciones o intereses, hay algo que nos lleva a reconocernos en esas pocas arriesgadas antecesoras, algo que nos hace quererlas, arropar sus páginas entre nuestros recuerdos más entrañables” (“Mujer y escritura” 352).

Al defender la crítica feminista como modelo de crítica cultural, Nelly Richard anota el potencial de ésta para sacudir calcificados códigos de identidad, subrayando las fisuras de representaciones totalizantes y absolutas de los cuerpos. El beneficio de la creación de subjetividades rebeldes a las definiciones unívocas de identidad y diferencia es que éstas, señala Richard, movilizan dinámicas internas y externas de confrontación simbólico-cultural y promueven un estado de heterogeneidad, “en homenaje a lo suspensivo y lo intermitente”

(“La crítica feminista” 81). Hacia ese destino abierto, interrogante y plural nos encaminan las escritoras discutidas en este libro, aquellas que se sitúan en la escritura reconociendo diferencias de género, pero sobre todo apuntando hacia la posibilidad de un cambio. Esa es la impresión que tenemos al analizar reflexiones como ésta con la que Rivera Garza concluye uno de sus ensayos:

Soy, ahora, una adolescente que lee y escribe. Es el año 2023. Me llamo Birssa y vivo en Ciudad Victoria, Tamaulipas. Mientras todos ejercen la violencia alrededor, yo escribo. Nadie me dice que mi valor depende de ser lo que no soy. Leo a otras. Las conozco. Es otro mundo. Aquí los premios para mujeres escritoras valen lo mismo que los premios para hombres escritores. De hecho, por fin valen tan igualmente que ya no hay que separarlos en dos campos literarios distintos. Se lee por el valor de la prosa o el verso y no por el género de la autoría —ya no hay, luego entonces, “más” hombres escritores que mujeres escritoras en las antologías. Es otro mundo. Es el mundo por el que trabajo, de cinco de la mañana a doce de la noche, con uno que otro descanso y con cómplices alrededor y todavía contenta.

Les deseo ese mundo que queda del otro lado de la violencia. Se los deseo de verdad. Deseo ese mundo para todas nosotras y ustedes. (“Asunto”)

Los ensayos reunidos en *Ser mujer y estar presente* sugieren, desde una perspectiva crítica y teórica, que la literatura mexicana escrita por mujeres, aquella que vocaliza un lenguaje rebelde y revisionista con respecto a la construcción de la identidad, sigue exigiendo nuestra atención, lecturas atrevidas, otras formas de interpretación. Revolucionando sobre sus propios ejes y particulares contextos históricos, las escrituras de las mujeres mexicanas estudiadas en este libro luchan contra la exclusión y el olvido, la marginación histórica,

al mismo tiempo que promueven epistemologías alternativas y combatientes. Volvemos a estas escritoras porque siguen vigentes, “porque su lección es siempre oportuna, porque su ejemplo no pierde validez”, diría Castellanos (“Esplendor y miseria” 368). Su escritura reflexiva materializa cuerpos históricamente omitidos como realidad; indaga en aquello que aún espera reconocimiento; y se impone en la página impresa con la consigna triple del desborde, la ruptura y el intersticio (Porzecanski 55).³

Las preocupaciones de género que observamos en la producción literaria contemporánea representan una voluntad de ocasionar rupturas en los discursos de poder. En una serie de entrevistas con Emily Hind, sin embargo, varias de las escritoras nacidas en los setenta, como Vivian Abenshushan, por ejemplo, consideran que “el tema de los géneros, masculino-femenino, ya no es una discusión” para las generaciones que se sienten liberadas de dicho peso (Hind, *La Generación* 35). También Ximena Sánchez Echenique considera que todo eso “ya pasó”, que la reñida discusión en torno al género “ya quedó atrás” (Hind, *La Generación* 390).

Otras escritoras de la misma edad, en cambio, insisten en mostrar actuales fisuras de género. Pese a su éxito editorial dentro y fuera de México, Liliana V. Blum no olvida “la lucha de las mujeres que en México aún tiene mucho por hacer” (Beris 451). No lo dice como parte de un guión aprendido sino porque a ella, hace pocos años, en un taller de escritura, Luis Humberto Crosthwaite le dijo “yo creo que tú mejor te

³ “*Desborde*, pues la escritura de las mujeres me parece que busca mucho de libertad, de vuelo, de ascenso hacia un espacio sin límites, como si se aspirara a barrer mucho del discurso convencional, o a reescribirlo. *Ruptura*, pues la escritura de las mujeres busca en sus ejemplos extremos fundar otros puntos de partida, otra conceptualización de lo real y de lo imaginario y, por lo tanto, desdibuja los consensos establecidos por los discursos ya legitimados [...] *Intersticio*, pues se dirige a aquello que en la historia patriarcal de la escritura quedó en los márgenes, en un oculto segundo plano” (Porzecanski 55-56).

deberías dedicar a ser ama de casa” (Hind, *La Generación* 106-07). ¿Le dirían eso a un hombre que quiere ser escritor? Seguramente no. ¿Qué tanto ha cambiado, entonces, el camino de la mujer escritora estos últimos años? *Del dicho al hecho, hay mucho trecho...* Por algo Nadia Villafuerte sigue leyendo a Elena Garro y a Cristina Rivera Garza. Por algo admira en ellas la construcción certera de personajes femeninos huidizos, fuera de serie, aquellos “que son capaces de transgredir, que son capaces de cambiar la perspectiva que uno tiene de la figura femenina mexicana” (Hind, *La Generación* 480).

Guadalupe Nettel confirma lo que dicen muchos escritores nacidos en la década de los setenta: que ellas y ellos no pertenecen a ningún grupo y que poco les importa la literatura comprometida (Hind, *La Generación* 348). Sin embargo, en todos sus textos Nettel autoriza la otredad, los deseos prohibidos, las adicciones, las manías, la discapacidad. ¿No es un acto político atacar de frente y con pruebas contundentes la ceguera mental, los discursos de la normalidad o las concepciones heredadas con respecto a la belleza y la monstruosidad? Con sutileza, la obra narrativa de Nettel legitima la alteridad, las rarezas humanas, o las equivalencias entre los seres humanos y el reino animal. Vistas lado a lado, tanto *El huésped* (2006) como *El cuerpo en que nací* (2011), entre otras de sus obras, revelan un feminismo corporal que otorga cartas de ciudadanía a los cuerpos distintos, a los dobles interiores, a todos los que se salen de la normatividad. Y entonces las distancias entre ella y las anteriores, o entre ella, las de su generación y las de más atrás parecen menos lejanas. Porque las une un deseo intelectual de criticar un orden establecido, la inconformidad ante la herencia cultural, la determinación de seguir, contra viento y marea, el rumbo que a cada una le marca la brújula.

Ser mujer y estar presente analiza ésta y otras luchas que continúan hoy de oración en oración, en una cadena de reflexio-

nes personales y académicas, en cuentos y novelas que capturan voces, gestos, cuerpos enteros y fragmentos, memorias, historias liminales, posibilidades y problemas. No están todas las que podrían estar. Pero todas las que están ejemplifican una labor intelectual disidente en torno al cuerpo y la escritura, para que aquellas *que saben latín* puedan pronto y en definitiva *tener un buen fin...*

DEBATES DEL SILENCIO Y LA PALABRA

CAPÍTULO I

NELLIE CAMPOBELLO: FRAGMENTOS DE REVOLUCIÓN

*Latente la inquietud de mi espíritu,
amante de la verdad y de la justicia,
humanamente hablando, me vi
en la necesidad de escribir.*

Nellie Campobello, “Prólogo” (339).

Imposible empezar un estudio sobre la presencia de las mujeres en la literatura mexicana de los siglos XX y XXI sin pensar en la figura enigmática de Nellie Campobello (1900-1986), la escritora, danzante y coreógrafa que supo plasmar su existencia en sus libros y en el escenario, tergiversando nombres y fechas, historias propias y ajenas, verdades revolucionarias y secretos de familia. Así dejó de ser Nellie Ernestina Francisca o María Francisca Moya Luna para convertirse en la primera mujer que interrumpe el ciclo viril de las narrativas de la Revolución Mexicana con dos obras de género ambiguo, *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937), escritas desde una perspectiva femenina que erotiza a soldados y fusilados, las memorias traumáticas de una niña rodeada de muertes, el recuerdo de una madre villista y un paréntesis de violencias irresueltas en un México revolucionario.¹

¹ Hablo de “narrativas” de la Revolución Mexicana para referirme, como Jorge Aguilar Mora, no sólo a las novelas sino también a las autobiografías y libros de

A pesar de los descubrimientos más recientes con respecto a su nacimiento, desaparición y muerte, Nellie Campobello sigue siendo un misterio sin resolver en el rompecabezas de la literatura mexicana del siglo xx.² Hoy sabemos mucho más de ella y de su obra gracias a una intensa labor crítica que comienza a finales de los setenta y continúa hasta la actualidad.³ No obstante, las interrogantes en torno a Nellie Campobello siguen rondando su obra, más aun porque siguen apareciendo documentos inéditos, o nuevas pistas que nos ayudan a conocerla mejor. No hace mucho, por ejemplo, José Roberto Gallegos Téllez Rojo dio a conocer la correspondencia íntima de Campobello con Martín Luis Guzmán, recientemente encontrada en el archivo personal del renombrado autor de *El Águila y la serpiente* (1928) y *Memorias de Pancho Villa* (1951).⁴

Nellie Campobello es enigmática porque se retrata y retrata a otras mujeres de su entorno de manera fragmentada y ambivalente. La mujer que aparece en sus versos quiere ser fuerte, libre, audaz, independiente, pero constantemente se muestra débil, triste, insignificante, embargada por el silencio,

cuentos que individualmente y en conjunto “ofrecen la articulación de los hechos que rechazan la Historia, oficial o académica, y el discurso ideológico de cualquier tendencia” (*El silencio de la Revolución* 15).

² A Jesús Vargas Valdez le debemos el hallazgo de la partida de bautismo de Nellie Campobello en Villa Ocampo, Durango, gracias a la cual sabemos que nació el 7 de noviembre de 1900 (y no en 1909, como sostuvo la autora). Sobre el misterioso secuestro y la muerte secreta de Campobello en 1986, véase el libro reciente de César Delgado Martínez.

³ Pienso, por ejemplo, en los estudios de Gabriella de Beer (1979), Doris Meyer (1985, 1996), Margo Glantz (1985, 2005), Jorge Aguilar Mora (1990, 2000), Irene Matthews (1997), Blanca Rodríguez (1998, 2006), Jorge Ruffinelli (2000), Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino (2004). Me refiero también a los trabajos producidos por el Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán”, editados por Laura Cázares H. en el libro *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer* (2006), y al reciente estudio de Kristine Vanden Bergh: *Homo ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello* (2013).

⁴ Sobre estas cartas, véase el artículo “Correspondencia” de Gallegos Téllez Rojo.

la muerte, la desesperación. Sin lugar a dudas Campobello nos ofrece en *Cartucho*, como bien señala Blanca Rodríguez, “no algo más que los endulzados cuentos que publicaban las mujeres de la época en las páginas del hogar, sino un giro en semicírculo, para quedar ubicada, solitariamente, en oposición a aquella prosa” (*Nellie Campobello* 65). Pero lo hace dibujando a la mujer con líneas ligeras, imágenes fragmentadas, evanescentes, tenues e inconclusas que efectivamente recalcan la marginalidad del sujeto femenino. Aun cuando se sabe que las soldaderas son el alma y una de las armas más poderosas de la Revolución Mexicana, que “ellas la mantuvieron viva y fecunda, como a la tierra” (Poniatowska, *Las soldaderas* 14), éstas nunca representan los papeles estelares en *Cartucho* o en *Las manos de mamá*. Nos hemos acostumbrado a pensar lo contrario porque *Cartucho* está dedicado “A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas” (93); porque *Las manos de mamá* es un tributo a Ella, Rafaela Luna Miranda, madre de Campobello; y porque no hay mejor estampa de la mujer revolucionaria que la de Nacha Ceniceros, coronela de la revolución. Pero aun cuando la madre de la autora funciona como hilo conductor de ambos relatos, el resto de las mujeres permanecen en las orillas de la narración, como esbozos incompletos, casi siempre en actitud pasiva ante la figura masculina. Bien miradas, incluso Nacha Ceniceros y “Mamá” se ven relegadas a una periferia similar desde el momento en que sus vidas se explican en términos míticos o idealizados.

Precisamente por eso, al leer a Campobello en contrapunto con otras mujeres que hicieron historia en el siglo XX, como Frida Kahlo, Rosario Castellanos, María Izquierdo o Elena Garro, Elena Poniatowska observa que “sus dos libros son una loa al machismo, un continuo rendirle culto a Pancho Villa el valiente, el mujeriego, el fuerte, el protector, el que gana las batallas, el desprendido, el que se responsabiliza de

sus ‘muchachos’” (*Las siete cabritas* 174). Nada más cierto. De hecho, en el “Prólogo a *Mis libros*”, publicado en 1960, Campobello admite haber escrito para reivindicar la memoria manchada del villismo y sobre todo la figura degradada de su líder, a quien además le dedica otro libro menos seductor desde un punto de vista literario, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940).⁵ Importa tomar en cuenta esta alabanza al machismo a través del cual se sacrifica la imagen de la mujer, porque entre líneas contiene un discurso que, aun sin quererlo abiertamente, cuestiona de la forma más sutil y sugerente las bases jerárquicas del patriarcado y sus repercusiones ideológicas. Viéndola de este modo, la obra de Campobello puede leerse desde la contemporaneidad como pionera y subversiva por estar a la delantera de otras literaturas escritas por mujeres que, individualmente y en conjunto, exponen diversas búsquedas de identidad y certeras incursiones de género. Por esta misma razón, la literatura de Campobello sigue vigente en la segunda década de este nuevo milenio. Porque en sus páginas yace intacta y desafiante una historia de marginación y relegamiento social, que sin embargo interseca los discursos dominantes, interrumpe su direccionalidad y desestabiliza su hegemonía (Moraña, “Pensar el cuerpo” 331).

ESA QUISIERA SER YO

Poco estudiada es la obra con que Campobello se abre paso en el mundo literario: el poemario *Yo! Versos* (1929), compues-

⁵ El “Prólogo a *Mis libros*” está incluido en sus *Obras reunidas* (340-43). Sobre el propósito explícito de reconstruir el villismo de manera positiva, véase el artículo de Gustavo Faverón-Patriau, quien demuestra cómo la autora moviliza una suerte de montaje que “enseña tanto como esquivar” los conflictos de la Revolución Mexicana (58).

to por cincuenta y cuatro poemas que delatan una obsesión autoral por explicar no sólo el camino itinerante de la voz poética sino su insistencia por mirarse a sí misma, rodeada de otras mujeres (Zamudio R. 28). Con esta obra primigenia Campobello fragua, tal vez sin quererlo, las constantes que permearán sus dos textos más conocidos. El libro dedicado a “Gloriecita/ mi hermana/ la niña triste/ que no se alegra/ con nada” (31) se presenta desde los primeros versos como un canto a la alegría, o como una búsqueda arrebatada de la felicidad en medio de la tristeza o soledad. En “Conmigo”, por ejemplo, la voz poética delata una risa ambivalente:

Voy cantando
por toda la casa
como un pájaro
sin jaula
Así acaricio
mi libertad
Pero a veces
quisiera
con toda esta alegría
que me embarga
poder llorar. (34)

La alegría desbordante también aparece en el poema “Yo”, donde la voz poética claramente femenina quiere “Reír como una loca”, con una acompañante que bien podría ser su hermana, “Y correr entre las hojas/ con los pies descalzos/ para que nos oiga la luna/ y nos diga:/ Locas/ Locas/ Locas” (34-35). Una alegría similar se percibe en el poema “A mi montaña”, cuando los árboles, los arroyos y el viento le piden a la voz poética que les venda sus sonrisas, y ella contesta:

Manojos de sonrisas
eran mis manos

Sonrisa mi cara
sonrisa mis cabellos
cantaban mis labios
sonriendo

Cantaba: sonrisas
sonrisas tengo
sonrisas
que no vendo. (37-38)

Lo curioso de esta presencia femenina que traspasa todo el poemario es que por lo regular se expresa con un tono agri-dulce. Esto se ve con mayor claridad en un poema como “Cordelia Gloria Leonor y yo”, donde la voz poética quisiera verse en un espejo distinto al suyo, al menos momentáneamente, para al fin descubrirse como es:

Ser rubia
con grandes ojos azules
inquieta
como mis crenchas
doradas
con las manos finas
blancas alargadas
de hielo el corazón

Ésa quisiera
ser yo

A veces morena
como las gitanas
ojos grandes negros
rasgados.
Con los labios rojos
sensuales
Mirar la caricia

Mirar de puñales
Roja el alma
Quemar corazones
Y ser trágica
en el amor.

Ésa quisiera
ser yo

Otras veces ser una
niña pálida
con las manos flacas
la mirada triste
lejana
Vacío el corazón
Vacía el alma
Sin una caricia
Sin amor
Sin nada

Ésa quisiera
ser yo

Después ni morena
ni rubia ni pálida
después quiero
ser como soy. (35-36)

El estribillo “Ésa quisiera/ ser yo” impregna el poema entero de melancolía porque enfatiza, una y otra vez, la inconformidad de la hablante que quisiera ser distinta: tener “de hielo el corazón”, poder “Quemar corazones”, o vivir “Sin una caricia/ Sin amor/ Sin nada”. No en vano, debido a este pesimismo que también ensombrece otras composiciones del poemario, Jesús Vargas Valdés y Flor García Rufino ob-

servan cierto “ajuste de cuentas”, una forma poética de exorcizar el pasado (*Francisca Yo!* 60).

A pesar de un claro afán femenino por “derribar/ montañas” (“Fuerza montañas grandeza” 39) y un gusto incontrolable por jugar, cantar, correr, o volar como mariposa “y ver a través de/ mis ojos dorados/ mi libertad” (“Un día que fui mariposa” 46), muchos de los poemas están atravesados por la muerte, la soledad, la desintegración del alma, el extrañamiento, el desamor o la tristeza escondida en una “larga sonrisa/ que llegará/ hasta el cementerio/ hecha hilo/ de silencio” (“Siempre” 56-57).

La imagen de la mujer que se desprende de estos poemas es contradictoria. Quiere ser libre a cualquier precio, alcanzar la felicidad a toda costa, reír por encima de todos, ser auténtica e irrepetible, alegre y decidida. Pero a fin de cuentas, aun cuando la voz poética se esfuerza por encontrarse en un mundo de plena felicidad, añora “Que vengan/ los días/ nublados” (“Todo blanco” 42-43), o “morir como una/ perfecta/ mariposa” (“Un día que fui mariposa” 47). En repetidas ocasiones afirma: “sonrío/ tontamente/ como hacen los locos” (“Siempre” 56), “qué tonta/ es mi alma” (“Entretenimiento” 66), “Soy nada/ [...] / Soy la que no se encuentra/ Soy espíritu/ Soy nada/[...] / Aquí en este rincón/ sin cuerpo de mujer” (“Fanatismo” 73). Estas imágenes de desintegración de un ser poético claramente femenino resultan enigmáticas porque en el mismo poemario hay verdaderas tomas de poder realizadas por una mujer. Esto es evidente, por ejemplo, en otro poema también titulado “Yo”, donde no hay ninguna alusión de derrota:

Dicen que soy
brusca

Que no sé
lo que digo
[...]

Brusca
porque miro
de frente

Brusca
porque soy
fuerte. (55)

Mayor, sin embargo, es el número de poemas en los que la voz poética se presenta en actitud de espera, queriendo “hacer una estatua/ de silencio” (“Silencio” 74), con el alma cual “sombra gigante” (“Él piensa” 57), “encerrada” en un hombre (“Por favor” 71), o personificada en un verso doliente: “y en estos / papeles/ que tienes/ enfrente/ está todo/ mi dolor” (“Créelo” 71). La ofuscación de la hablante poética parece mayúscula y por eso busca “Gritar/ rasgar/ el silencio/ de la noche/ con mi desesperación” (“Una noche terrible” 75). Dicha desesperación y disolución del ser poético femenino llega a su máxima expresión en los poemas “Ruta”, “Negación” y “Trabajo inútil”. En estas composiciones la figura de la mujer se desintegra en variados actos de pasividad o invisibilidad. Se retrata, de hecho, como mariposa “disecada en el libro/ que espera/ resignada/ alguna mano/ que la convierta/ en nada” (“Ruta” 80); o como “la amargada/ que sucumbe”, “la que pude/ ser/ Sin ser mujer” (“Negación” 86). En un claro estado de subordinación, señala: “Si a él no/ le importo/ [...] mejor que/ me quede/ aquí tirada/ algún día/ me dará/ una mirada” (“Trabajo inútil” 88).

Reparo en esta voz ambigua porque da cuenta de diversas construcciones de género en torno a una presencia femenina. Porque hay una voz que trata de superar su invisibilidad histórica, personal, familiar, así como un latente “menosprecio ancestral”.⁶

⁶ Hablo de “menosprecio ancestral” como lo hace Gabriela Cano en un estudio sobre las mujeres mexicanas del siglo xx: “La invisibilidad de las mujeres como agen-

Los versos de Campobello son en su mayoría tristes. En ellos la voz poética tiende a disfrazarse de alegría porque siente que ése es su deber. En ellos hay una mujer que quisiera “poder llorar” (“Conmigo” 34) o “tener alas/ brillantes/ más no tener/ corazón” (“Un día que fui mariposa” 46). La hablante de una y otra composición se vislumbra “loca de alegría”, pero sobre todo en el momento de la muerte (“Un día que murió mi alma” 48). Su pregonada alegría es vista por otros como una enfermedad que debe curarse con “Tristeza/ mucha/ tristeza” (“Irresponsabilidad” 52-53). Es, en todo caso, la felicidad vuelta dolor que se observa plena en el interior del amado que la encierra (“Por favor”), en la renuncia amorosa (“Con todo mi dolor”) o en el silencio que la sostiene en pie (“Silencio”). Es una voz que sufre porque “[...] para él/ mi alma era/ Nada” (“No fui nada” 75).

Campobello reúne varios de estos sentimientos en su poema “Ruta”, donde la voz poética se desnuda ante el lector para mostrarse mujer, con todas sus contradicciones:

Iré tras de tu sombra
aunque vuelvas
la cabeza
no me lograrás ver

Seré como una loca
que repite su tema

Seré la luna misma
clavada en el cielo
con figura de mujer

tes sociales, capaces de influir propositivamente sobre su entorno, es consecuencia de un menosprecio ancestral. Sus acciones y palabras se juzgan irrelevantes; sus nombres, fechas de nacimiento y muerte se olvidan o, si acaso, se registran con inexactitud, y, con mucha frecuencia, sus documentos impresos o manuscritos se destruyen o se extravían” (“Las mujeres” 22).

Seré la mariposa
disecada en el libro
que espera
resignada
alguna mano
que la convierta
en nada

Seré
todas las hojas
tiradas
en el suelo
para ser alfombra
a los pies
de mi dueño
Seré tu sombra. (80)

La voz que encontramos aquí nos sitúa antes de cualquier discurso de igualdad y diferencia. Eso es obvio. Pero importa porque registra de la forma más nítida la subordinación histórica de la mujer y quizá un deseo implícito de trascender la condición femenina (Tarrés 116). O al menos eso queremos ver hoy que leemos lo personal como político.

Que discutamos ahora estos dilemas de género en la poesía de Campobello confirma su lugar no sólo como piedra angular del discurso de la mujer a principios del siglo XX sino su indiscutible centralidad en la literatura contemporánea. Y es que su poesía nos hace cuestionar el orden sexual en la cultura, orden que “se asienta en una estructura de poder, legitimado por una tradición que... cruza las esferas privada y pública de la sociedad” (Tarrés 119).

Si en su primer libro la voz femenina llega al extremo de ningunarse, a retratarse como nada y en perenne función de alguien, en *Cartucho* encontramos nuevas problematizaciones de género e identidad femenina. Adoptando el punto de vista de “una mujer que es o quiere ser una niña” (Glantz, “Vigencia” 135), la narradora relega el papel de las figuras femeninas de la revolución a un segundo plano, sintiéndose atraída casi exclusivamente a los cuerpos masculinos (Rodríguez, *Nellie Campobello* 251). Como bien señala Mary Louise Pratt en un artículo reciente, *Cartucho* está habitado por mujeres que actúan como personajes de apoyo (259). Su papel constante es el de madres o esposas a cargo de recuperar cadáveres, rezar por los desaparecidos, curar a los heridos y llorar a sus muertos. Pero en realidad las mujeres no sobresalen como personajes estelares. No sólo eso. En *Cartucho* la mayoría de ellas es descrita de manera fragmentada, como si desde la marginalidad de la fragmentación y desde los terrenos más próximos a la invisibilidad de la mujer, Campobello nos instara, implícitamente, a confrontar todo un sistema de valores sexistas en México mucho antes de las militancias feministas de las últimas tres décadas del siglo xx (Valdés 8).

De Chagua, la novia del *Kirilí*, por ejemplo, sólo sabemos “que tenía los pies chiquitos”, que al morir su pretendiente se viste de luto, y que al verse desamparada “se hizo mujer de la calle” (97). Marina de Santiago, la hermana de Bartolo, es descrita primero como “piedra suelta” por haberse fugado con un hombre, y luego como “pavo real” que luce “la cara muy bonita y los dedos llenos de piedras brillantes”, las faldas “de olor a flor” y “muchos enamorados” (98-99). De la novia de Bartolo sólo se sabe un único detalle: que ella lo acepta “por miedo” (98). A Irene, una jovencita de catorce años que huye del general Agustín García que la quiere robar, la imagi-

namos metiéndose apurada a una chimenea y refugiándose en casa de una tal Rosita de “cabellos rojos” (99). También a Luisa, la prima de la niña narradora, la quiere robar un militar, pero mientras de él sabemos que “era yaqui, no hablaba español, [y] murió por un beso que [su superior] galantemente le adjudicó” (110), de ella no tenemos ni una gota de caracterización. Sólo vemos a su madre disuelta en “una sonrisa de coquetería para el general de los changos” que ordena el fusilamiento del soldado ofensor (110).

De vez en cuando las mujeres son más que simples “testigos de las tragedias” que ocurren a su alrededor (Reyes Córdova 226; Meyer, “Dialogics of Testimony” 56) y actúan, como la madre de la protagonista, no como soldaderas pero sí como participantes activas y colaboradoras desde una perspectiva doméstica y maternal (Parra 65). Sin embargo, sus actuaciones son trazos fugaces que pronto se pierden en la turba revolucionaria. Ése es el caso de “una doctora que vivía a un lado del mesón del Águila” (100), la que mete a su casa el cuerpo destrozado del coronel Bufanda. Otra mujer, doña María, hace algo similar con el cuerpo de Tomás Urbina: lo tiende en el cuarto donde tiene levantado un altar al Santo Niño de Atocha, lo vela y hasta “le [hace] su entierro” (128). En otro relato Fidelina acude a la cárcel todos los días para pedirle al general Santos Ortiz la vida de su hermano, pero sus intentos son inútiles. Su silueta negra desaparece cuando a él lo fusilan y la niña narradora la imagina borrándose en medio de sus gritos de sufrimiento: “como tenía trenzas le volarían por el viento, estarían más resignadas que ella y se verían más bonitas” (120).

Algunas mujeres del norte son de *armas tomar* como Carolina, el personaje que sale a recibir a Pancho Villa con un rifle en la mano “con el que ella tiraba los 16 de septiembre” para entregárselo al general (138); o como la señora que sale a la puerta de su casa y le grita a uno de los oficiales: “Oye,

cabrón, traime un huesito de la rodilla herida de Villa, para hacerme una reliquia” (109). Pero sólo escuchamos eso de ellas, y nada más. La mayoría de las veces, Campobello retrata a sus personajes femeninos en eterna espera, en silencio, llorando y resignados. Así aparece en escena doña Magdalena, la desmolada madre del *Kirili* que llora a su hijo “todos los días allá en un rincón de su casa, en Chihuahua” (97). Doña Refugio, por su parte, se desvela noches enteras esperando a su hijo, Tomás Urbina, porque sabe que la muerte lo persigue por doquier. Y una tal Felipa Madriles aprieta, llorando, los últimos centavos de su marido muerto, diciendo indignada “que se los iba a comer de pan con sus hijos” (132).

Las mujeres están ahí, innegablemente, pero casi siempre al margen de la acción. Muchas de las mujeres de *Cartucho* aparecen como siluetas y esbozos, a veces sin nombre propio, como parte de un todo comunitario y con la pasividad de aquellas que sólo tienen un destino: llorar y sollozar sin consuelo por los oficiales caídos, como Rafael Galán, el *Taralatas*, el *Perico* Rojas, Gómez, el *Chato* Estrada, los Martínez y muchos otros. Ante la ausencia de *ellos*, la niña narradora muestra a algunas “muchachas casaderas”, inidentificables, quedándose solteronas, y a otras, las menos resignadas, tampoco les concede mayor caracterización. Sólo dice que “[l]as muchachas de la Segunda del Rayo se olvidaron de los oficiales y dieron hijos a otros hombres” (154).

La inclinación de la narradora por los retratos masculinos también es evidente en el relato “Las mujeres del Norte”, que bien podría llamarse “Los hombres del Norte”. Contrario a lo que parece indicar el título, el fragmento entero es una semblanza del valor y gallardía de Nicolás Fernández, Martín López y su hermano Pablito, de Elías Acosta, Gándara, el *Chino* Ortiz, *Kirili* y *Taralatas*. Ciertamente es que las mujeres los recuerdan en una larga conversación, pero de ellas no sabemos nada; las mujeres sólo aparecen como el marco donde queda

fijo y en primer plano el relato de los hombres de la revolución.⁷ No son actores o actrices de ningún tipo, sino más bien observadoras pasivas de la acción (Thornton 45). En medio de una serie de mujeres “buenas e ingenuas” (161), Chonita es quien recibe más atención por parte de la narradora. Pero ni siquiera por eso la conocemos de cuerpo entero. La totalidad de su figura se reduce a “una mano vieja, de uñas partidas y dedos gastados por el trabajo” que señala el callejón de piedritas por donde pasaron los hombres que llegaron a su fonda (160).

En todos estos relatos de *Cartucho*, las mujeres entran y salen con la misma discreción con que el *yo* narrador aparece y desaparece del texto. Lo cual confirma las limitaciones de la mujer para representar su subjetividad debido a la rutina o el mal hábito de mostrarla como objeto de poco valor o como sujeto de desvalorada autoestima (Hurley 38). Que las mujeres aparezcan así en *Cartucho* tiene sentido. Sobre todo porque refleja una herencia cultural proveniente del siglo XIX, en que las figuras femeninas quedan relegadas a un segundo plano. Hablo de un consabido legado histórico y literario en el que Rosario Castellanos contempla un total desbalance de género. Y es que, por lo regular, la mujer en los retratos literarios del XIX y principios del XX, “se limita a servir como telón de fondo para que resalte la figura principal: el caudillo, el hombre de acción, el que ejecuta las empresas, el que lleva a cabo los proyectos, el que urde las intrigas, el que sueña con un porvenir mejor, el que fracasa, el que padece” (*Mujer que sabe latín...* 123).

⁷ Al revisar este mismo episodio en su biografía crítica de Nellie Campobello, Irene Matthews señala que “el papel principal de aquellas *mujeres de coro* es ser testigos de las tragedias”, porque en ellas observamos “la función continua, genérica de *las mujeres que esperan* y que llevan consigo la historia de los hombres que cayeron” (87, el énfasis es mío).

MAMÁ PRESENCIÓ TODO

Como se ha anotado en virtualmente todos los estudios sobre esta obra, la narradora sí entrona con efectividad la figura de su propia madre, tanto así que pensando en este único personaje femenino y en la voz de la niña que le da vida de un fragmento a otro, podemos hablar de un texto contrahegemónico frente a las narrativas masculinas de la Revolución Mexicana. Y es que la obra entera se construye con una doble voz femenina de madre e hija, mientras la narradora, desde una reflexión adulta, “da voz a su madre y a través de su escritura la recupera y deja testimonio del mundo y de la visión de mundo que ella le ofreció” (Grau-Lleveria 50). Aunque Rafaela Luna Miranda en ningún momento es mencionada por nombre y apellidos, la madre que encontramos en *Cartucho* protege a la familia, apoya a los villistas y defiende a otras mujeres en peligro de caer en manos de los soldados. Es ella la que recibe y propaga infinidad de historias militares, la que bendice a los moribundos y la que rescata a su hijo de trece años que está a punto de ser fusilado. En tales momentos de valor, la madre toma café con aguardiente, enrolla sus propios cigarrillos y se enfrenta a los soldados; le enseña a su hija dónde mueren los hombres valientes como José Beltrán; actúa como enfermera de la Revolución Mexicana en el Hospital de Jesús, y así salva a todo un grupo de hombres, aunque para hacerlo tenga que mentir.

De alguna manera, todos los cuentos de los hombres del norte encuentran cabida en *Cartucho* porque la madre los recuerda y se los transmite a su hija; son: “Cuentos para mí, que no olvidé. Mamá los tenía en su corazón” (126). En *Cartucho* Mamá escucha y cuenta; Mamá pregunta y calla; “Mamá se ponía enojada cuando decían la menor cosa acerca de Villa” (97); “Mamá presencié todo” (108). Es la interlocutora de la hija; el disparador de las memorias de infancia; y es,

para orgullo de la narradora, la mujer que con sus propias manos “había salvado a aquellos hombres” (137). Debido a todos los momentos certeros en que Campobello sitúa a su madre como amanuense de su propio cuerpo y como artesana de una identidad autónoma (Guerra, *Mujer y escritura* 44-51) podemos leer *Cartucho* como un movimiento propio que bien podría prestarse para un análisis de las conexiones entre mujer y escritura que a mediados de los setenta trazara Hélène Cixous, en su canónico ensayo *La risa de la medusa* (1975).

Aun así, en todas las instancias en que Campobello le asigna a “Mamá” coraje y valentía, su niña narradora recalca una contraparte esencial: “la última insuficiencia, que era la de toda y cualquier mujer en la realidad destructiva de un mundo masculino” (Ruffinelli, “Nellie Campobello” 63). Pese a la infinita admiración que la narradora le profesa a la madre, a lo largo de *Cartucho* ella no deja de mostrarla igual a sus congéneres que de alguna forma u otra caen en la pasividad y domesticidad que les asigna un mundo masculino. Por eso la retrata llorando porque se acaban los hombres como Antonio Silva (101); llorando de pena al ver el martirio de otros como Catarino Acosta, a quien pasean montado sobre una mula por las calles de Parral con “las orejas cortadas y prendidas de un pedacito” (104); o presenciando “todo”, sin poder decir nada, como el fusilamiento de Gerardo Ortiz, cuya sangre “era negra negra [...] porque había muerto muy enojado” (108).

El día que los soldados del General Rueda entran y destruyen su casa, aventando a sus hijos por doquier e insultándola por ser colaboradora de Villa, su hija la recuerda defendiéndose sólo con el silencio, volviéndose un objeto inanimado, y en un estado de total impotencia debido a su condición de mujer:

[...] Mamá no lloraba, dijo que no le tocaran a sus hijos, que hicieran lo que quisieran. Ella ni con una ametralladora hu-

biera podido pelear contra ellos. Los soldados pisaban a mis hermanitos, nos quebraron todo.

[...] Los ojos de Mamá, hechos grandes de revolución, no lloraban, se habían endurecido recargados en el cañón de un rifle de su recuerdo.

Nunca se me ha borrado mi madre, pegada en la pared hecha un cuadro, con los ojos puestos en la mesa negra, oyendo los insultos. (116)

Preguntándonos, como Blanca Rodríguez, “si ¿el cuerpo es una forma de la escritura?, o a la inversa, si ¿es la escritura una forma del cuerpo?” (“Imágenes” 47), en distintos pasajes de *Cartucho* observamos a la madre refugiándose en el silencio o en el llanto inaudito como únicas alternativas ante la muerte y el dolor causados por la revolución. Traspasada por la tristeza que en ella dejan los muertos y heridos, la madre no dice “nada” (118); muestra sus ojos “llenos de pena” (120); y silente seca sus lágrimas de sufrimiento. Otras veces, explica la narradora, “cuando ella estaba contando algo, de repente se callaba, no podía seguir” (121), como si la revolución la hubiera dejado sin “una sola palabra” (122). Su único refugio ante la calamidad es la “Virgen del Socorro” (139). A ella le pide que salve a su hijo de trece años y a ella se encomienda en la última oración de *Cartucho*, o al menos así la recuerda su hija: “Mamá me agarraría de la mano hasta llegar al templo, donde la Virgen la recibía” (163).

En todos estos episodios en que la madre de la narradora retorna sin remedio a su papel maternal, a la pasividad del hogar, al cuidado de los hijos, a ver pasar la revolución sin poder hacer nada al respecto; ahí donde troca sus palabras por silencio, o cuando sustituye sus contadas tomas de poder por lágrimas y sollozos de impotencia que sólo encuentran amparo espiritual en la Virgen María, indudablemente Campobello crea para la mujer “un espacio de ciudadanía” (Pratt 260). Hay que notar, sin embargo, que Campobello consigue

dicho espacio enmarcando su marginalidad, su ubicación a las afueras del poder masculino, sus logros *temporales* y no permanentes, esas victorias efímeras que, a la larga, carecen de trascendencia. La “Mamá” de los relatos recogidos en *Cartucho* es un personaje entrañable porque comparte con otras mujeres y con su hija las historias de los soldados. Es la madre, la compañera, la que fuma y arriesga su vida, la que cura a los enfermos, la que llora y suspira (Vargas Valdés y García Rufino, “Rafaela” 66-67). Pero ni aun así transgrede las barreras del anonimato popular. Ella, como en mayor o menor medida las *otras* de la narración, comparte con los marginados un destino trágico y una identidad colectiva que la cancela o silencia dentro de un régimen opresor (Aguilar Mora, “El silencio” 25).

Sólo si tomamos en cuenta este posicionamiento ambivalente de la madre entre los marcos de un mundo patriarcal y las transgresiones que desde ahí se pueden realizar —aunque éstas raramente culminen en la superación de un estado marginal—, es posible observar el alcance feminista de *Cartucho*, obra que, como gran parte de la literatura escrita por mujeres, presenta un doble reto para la teoría y crítica literaria. Desde esta postura, y pensando en aquello que observa Mabel Moraña en la literatura femenina, *Cartucho* puede verse, simultáneamente, *a*) como una mirada otra sobre el escenario nacional mexicano que tiene “la capacidad de des(en)cubrir, por su misma localización oblicua y des-centrada, procesos subterráneos que afectan a la articulación de espacios públicos y privados, políticos e ideológicos, afectivos y éticos” y *b*) como un discurso que activa “una posicionalidad generalmente resistente y beligerante con respecto a tradiciones, políticas culturales, discursos oficiales, compartimentaciones disciplinarias, etc. que aún proponen la universalidad de valores y la organización patriarcal, jerárquica y centralizada” (“Pensar el cuerpo” 331). Ésa es la gran contribución de Ne-

llie Campobello a nuestro campo de estudios hoy, y una de las razones principales por las que un libro como *Cartucho* ocupa un lugar primordial en las crecientes filas de la literatura latinoamericana escrita por mujeres.

Mucha razón tiene Tabea Linhard al señalar que la desaparición de Nacha Ceniceros al final del relato que lleva su nombre refleja la violencia epistémica que excluye la participación de la mujer en asuntos de guerra, su subjetividad como ser de acción y su papel como soldadera o coronela de la Revolución Mexicana (164). El relato, como se sabe, se desarrolla en un campamento villista. Nacha aparece en escena llorando porque ha matado, al parecer por accidente, al soldado Gallardito cuando éste conversaba con otra mujer: “el balazo que se le salió a Nacha en su tienda lo recibió Gallardo en la cabeza y cayó muerto” (106). Desde un comienzo el fragmento adquiere tonalidades dramáticas y suspenso porque no sabemos si la muerte del soldado es un accidente o un crimen pasional. Pero sobre todo porque ella, en calidad de coronela, es inmortalizada con un par de trazos en el momento en que es fusilada por haber matado al soldado consentido de Pancho Villa: “Lloró al amado, se puso los brazos sobre la cara, se le quedaron las trenzas negras colgando y recibió la descarga” (107).

Tanto este final que asegura en la versión de 1931: “Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada” (107), como el que le agrega la autora en 1940 al reeditar *Cartucho*: “La verdad se vino a saber años después. Nacha Ceniceros vivía. Había vuelto a su casa de Catarinas, seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría” (107), destierran a la mujer a un plano de historiografías excluyentes, y a un mundo de mitos y leyendas que eliminan la verdad de las historias femeninas (Lindhard 170). Sólo a partir de su desaparición —o bien en un hormiguero o en un ambiente inmortal, casi má-

gico-realista— es posible reconstruir su valiente figura como lo hace la niña narradora: domando potros y montando caballos “mejor que muchos hombres”, o realizando con maestría “todo lo que un hombre puede hacer con su fuerza varonil” (107). Tal vez Nacha no pudo ser una de las mujeres “más famosas de la revolución” (107), sugiere Campobello, pero por lo menos puede vivir en la fantasía de un retorno pacífico al lugar de origen, aquel que le ofrece el amparo de la invisibilidad. Con un par de pinceladas, la narradora resume: “Nacha se volvió tranquilamente a su hogar deshecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos” (107). Ése y no otro es el lugar que le asigna el orden social. Aun cuando concluimos el relato con el grito optimista de la narradora, “¡Viva Nacha Ceniceros, coronela de la revolución!” (107), su destino es como el de las otras mujeres que (des)aparecen en *Cartucho*: la extinción, la exclusión, la marginalidad, la subordinación y el silenciamiento.

FUE LA NATURALEZA MISMA

En *Las manos de mamá*, pese a las alabanzas poéticas que la narradora le dedica a su progenitora, la presenta con un cuerpo fragmentado, hecho de manos ágiles que cocinan, cosen vestidos y curan enfermedades; con ojos que cambian con el tiempo de amarillos a verdes y son el centro de la atención de sus hijos y de los soldados; con cabellos negros y relucientes que la atan de manera perpetua a la madre naturaleza (Cázarez, “El cuerpo fragmentado” 90-91). Aquí, como en *Cartucho*, todo el libro es tallado desde la perspectiva de una niña narradora. Pero esta vez el texto se construye como “una obra pletórica de amor y admiración por una mujer de firmeza y fe” (De Beer 219), con figuras de múltiple percepción y “glífi-

cas” (Oyarzun 188). En este campo híbrido donde confluyen lo mítico y lo histórico (Meyer, “*Las manos de mamá*” 748), sin embargo, “la estética de la fragmentación” sacrifica la identidad personal (Navascués).

Sin lugar a dudas, en *Las manos de mamá* encontramos a una madre heroína como la que recupera Poniatowska en una de sus crónicas: “así como cose en su máquina para mantener a los hijos, corre a salvar a la gente y corre de regreso para tejer tapados, remendar puños de camisa de los uniformes escolares” (*Las siete cabritas* 176-77). Innegable también es que en ella confluyen los distintos papeles de las que quedan atrás, especialmente porque Campobello le asigna la dedicación y abnegación de las madres, el rol de la viuda o el de la valiente enfermera. Su madre actúa como sostén del hogar y sustituto del hombre, como proveedora y jefe de familia, en constante movilidad y con la capacidad de manejar su propio cuerpo y tomar control de su sexualidad (Pratt 261).⁸ Pero así como el personaje de Nacha Ceniceros se inmortaliza como valiente coronela de la revolución únicamente en una tierra de olvido y mitificación que la borra y silencia, también la protagonista de *Las manos de mamá* revela cierto grado de marginalidad desde el instante en que es resucitada a través de un recuerdo que la idealiza y deifica, hasta el extremo de quitarle su propia humanidad.

Analizar esta representación mítica a entradas de un nuevo milenio nos hace pensar, una vez más, que para interrumpir los discursos hegemónicos y crearse un espacio propio en medio de las narrativas masculinas de la Revolución Mexica-

⁸ En un estudio más reciente que el de Pratt, Luzelena Gutiérrez de Velasco confirma esta lectura: “Nellie no sólo reconoce su propia deuda con la madre que apoya a sus hijos, a los soldados de diversos bandos, sino la deuda con las mujeres que le dieron consistencia a la retaguardia revolucionaria para restablecer las fuerzas y los ánimos de los combatientes y fueron, a su vez, combatientes a su manera” (“Nellie Campobello” 83).

na, Campobello tiene que hacerlo siguiendo los pasos de otras “conspiradoras” que en calidad de mujeres escritoras han recurrido al disfraz y al disimulo, a la digresión, a los subterfugios míticos y a las muertes simbólicas que, al menos en apariencia, no representan ninguna amenaza al patriarcado (Franco 24).

Con todo lo valiente que es a lo largo del libro, la madre de la niña narradora aparece en el primer relato de *Las manos de mamá* como una virgen en un jardín sagrado:

Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan mecidas por el viento.

Su perfume se aspira junto a los madroños vírgenes, allá donde la luz se abre entera.

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

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

Un himno, un amanecer toda *Ella* era. Los trigales se reflejaban en sus ojos, cuando sus manos, en el trabajo, se apretaban sobre las espigas doradas y formaban ramilletes que se volvían tortillas húmedas de lágrimas. (169)

La transformación de sus ojos de un color dorado en la mañana a un tono verde por la tarde se explica “como por magia” (170). Leemos que “todo se doblaba a su paso” (171), y en una sola frase la madre es descrita como “la naturaleza misma” (171). Aunque la hija no deja de alabarle sus posturas valientes y atrevidas como mujer que apoya a la revolución sin descuidar a sus hijos, al glorificarla simultáneamente enfatiza su otredad. “[N]o parecía mujer”, señala. “Volaba sobre sus penas, como las golondrinas que van al lugar sin retorno, y siempre dejaba a lo lejos sus problemas” (173).

En distintos episodios la madre de la narradora da la impresión de pertenecer a una realidad poco humana y muy di-

vina. Se sostiene en pie gracias a la “fuerza de su amor” (174), se pasa las tardes sin decir nada, “callada como una paloma herida, dócil y fina” (175), en medio de un espacio fragmentado, cohabitado por “Soldados. Rifles. Pan. Sol. Luna. Sus manos. Sus ojos” (175). Aunque la *visualizamos* de cuerpo entero movilizándose para recuperar la custodia de sus hijos, peleando con las autoridades por su derecho de madre, cosiendo la ropa de los niños, preparándoles los alimentos y a veces ignorándolos por un exceso de trabajo y responsabilidad que sólo se alivia cuando se sienta por las tardes a fumar, en realidad sólo tenemos fragmentos de ella. Es una falda, un par de manos, “dos lunares grandes y uno pequeño” (178), “una nariz fina, media boca, el lado izquierdo de su rostro, su pelo echado atrás, su frente limpia [...] Perfil de mujer fuerte, sana, cuadrada con los perfiles de la máquina” (189). Sus cabellos “flotan trenzados en sombras caídas al suelo” (193), al mismo tiempo que caen sus muertos y sus sueños. Su refugio, como el de la madre que aparece en *Cartucho*, es también el llanto y el silencio, el regazo de la virgen de la Soledad, o la muerte que la lleva “lejos, lejos, donde la vida no alcanza” (177). Su único escape es el consuelo de un amor pasajero como el que le ofrece el villista Rafael Galán tres horas antes de morir, o alcanzar la inmortalidad de las míticas soldaderas Valentina y Adelita destinadas al reino de las leyendas, los corridos y el canto popular.

Postrada como una virgen, “allá al pie de la sierra esperando volver al lugar donde estaba su estrella” (197), y seguramente acompañada por las mujeres que aparecen de pasada y con severa discreción en *Las manos de mamá*, la protagonista de esta historia —como las otras que deambulan en el anonimato de *Cartucho* o las que se disuelven en los metros de *Yo! Versos*— nos insta a analizar su desaparición y distanciamiento del mundo. A través de *Ella*, tasamos el premio que recibe la mujer cuando se atreve a transgredir su lugar asignado, su

espacio metafórico en una escritura que se talla con fragmentos y retazos, y las tretas de las que se vale una mujer revolucionaria para insertar el cuerpo de su escritura o su escritura como cuerpo en un ámbito literario predominantemente masculino.

Tal vez por esas coincidencias inexplicables que surgen entre la vida y la literatura, porque a veces la vida imita a la ficción, o porque la exclusión de las mujeres sucede dentro y fuera de las letras, Nellie Campobello también se pierde en el libro de su propia vida como *otra* más de sus protagonistas. Como si no hubiera sido suficiente con que sus textos fueran ninguneados y despreciados por varias décadas dentro de los círculos dominantes de la literatura mexicana, el destino le prepara otra mala jugada. En la vejez Campobello es secuestrada por una ex alumna de la Escuela Nacional de Danza que ella dirigió desde 1937 hasta 1984. Muere sin que nadie lo sepa un 9 de julio de 1986. Es enterrada en una tumba junto con otros cuerpos y el hecho tenebroso es ocultado durante trece largos años. ¿Sería distinto el final de esta historia si Nellie Campobello hubiera sido hombre? Lo más probable es que sí. Indignada, Poniatowska reconoce: “México no habría dejado que desapareciera así como así uno de sus novelistas” (“Prólogo” ii). Y tiene razón.

En diciembre de 1998 finalmente se exhumaron los restos de Nellie Campobello del Panteón Dolores de Progreso de Obregón, en Hidalgo, y en 1999 se trasladaron a una tumba con su nombre en su ciudad natal, Villa de Ocampo, Durango. Pero sus secuestradores, María Cristina Belmont Aguilar y Claudio Fuentes Figueroa siguen sin castigo por haberla privado de su libertad. Ella, como las mujeres que pueblan sus breves narraciones y poemas, es también carne que se esfuma en un rincón, “sin cuerpo de mujer” (“Fanatismo” 73). Campobello se ha convertido en un mito viviente de las letras mexicanas, como Nacha Ceniceros o “Mamá”. Sus dilemas de

género, sin embargo, nos piden, tras el primer centenario de la Revolución Mexicana, seguir trabajando con sus textos. Porque en ellos —¿hay que decirlo otra vez?— la autora entrelaza problemáticas cuestiones de identidad, historias propias y ajenas, retratos familiares y preocupaciones personales, pero sobre todo el anonimato de aquellas que sistemáticamente quedan al margen del poder.

CAPÍTULO II

ROSARIO CASTELLANOS: USOS DEL SILENCIO Y LA PALABRA

Escribo. Este poema. Y otros. Y otros.

Rosario Castellanos,
“Autorretrato” (298)¹

Leer a Rosario Castellanos (1925-1974) a principios del siglo XXI sigue siendo una tarea urgente. En sus poemas, en cada uno de sus ensayos, en sus obras de teatro, en sus cuentos y novelas encontramos constantemente a la mujer mexicana que se construye letra a letra, de un verso a otro y en una infinidad de metáforas que dejan constancia de su presencia como intelectual. Rosario Castellanos escribe sobre sí misma y sobre otras mujeres, sobre la falta de acceso a la cultura de sus congéneres, sobre el machismo y la otredad, la desigualdad entre blancos e indios, el determinismo histórico, la invisibilidad. Castellanos escribe, como señala su voz poética en una “Entrevista de prensa”:

... Porque alguien
(cuando yo era pequeña)
dijo que gente como yo no existe.

¹ Estos versos y todos los poemas de Castellanos que aparecen citados en este capítulo están incluidos en su colección *Poesía no eres tú* (1972).

Porque su cuerpo no proyecta sombra,
porque no arroja peso en la balanza,
porque su nombre es de los que se olvidan.
[...]
Escribo porque yo, un día adolescente,
Me incliné ante un espejo y no había nadie. (302)

Toda su escritura es un verdadero acto de independencia, una forma simultánea de representarse y representar a aquellos que no pueden hacerlo por sus propios medios. Como verdadera intelectual, Castellanos se sitúa en su escritura como un ser exiliado y marginal, como la autora de un lenguaje combatiente que intenta decirle verdades a los que controlan el poder. Si los intelectuales orgánicos, al decir de Edward W. Said, aprovechan las raras ocasiones en que uno tiene la oportunidad de hablar para representar, encarnar y articular un mensaje, un punto de vista, una actitud, filosofía u opinión por y para un público (*Representations* 11), Castellanos hace exactamente eso. “Sólo el silencio es sabio”, señala su voz poética en otro momento, “Pero yo estoy labrando, como con cien abejas/ un pequeño panal con mis palabras” (“El resplandor del ser” 95).

Rosario Castellanos sigue cautivando a nuevas generaciones de lectores porque después de muchas batallas ganadas por el feminismo, todavía hay una guerra que librar con respecto al reconocimiento intelectual de la mujer. Con una voz que supera el paso del tiempo o su muerte prematura a los cuarenta y nueve años en Tel Aviv, Castellanos dice hoy, como en 1950, al defender su tesis de maestría *Sobre cultura femenina*: “Las mujeres son mujeres porque no pueden hacer ni esto ni aquello, ni lo de más allá. Y esto, aquello y lo de más allá está envuelto en un término nebuloso y vago: el término cultura” (81). A todo volumen se rebela contra una inferioridad adjudicada, esa que “me cierra una puerta y otra y otra por las

que ellos holgadamente atraviesan para desembocar en un mundo luminoso, sereno, altísimo que yo ni siquiera sospecho y del cual lo único que sé es que es incomparablemente mejor que el que yo habito” (*Sobre cultura* 82). Así lucha con sus letras para desbaratar un destino predeterminado y traza, como sabemos, los primeros planos del feminismo en México.

En este sentido, grande es la distancia entre Nellie Campobello y Rosario Castellanos. Porque en la primera sólo encontramos deseos implícitos de trascender la subordinación y la marginalidad femeninas, contadas tomas de poder, leves trazos y fragmentos de una que otra mujer, y desde luego una desmedida admiración por los hombres del Norte que participaron en la Revolución Mexicana. En la segunda, en cambio, hallamos una voz decidida a combatir la pasividad y el ninguneo femenino, o la falta de caracterización de la mujer dentro y fuera de la literatura. Y a la vez... vistas una al lado de la otra, es evidente que ambas escritoras se complementan. Ya que a su modo y siguiendo agendas muy particulares, Campobello y Castellanos problematizan vigentes cuestiones de exclusión y marginalidad, discriminación de género y otredad.

Si el verdadero intelectual, por vocación incontrolable, rehúsa las fórmulas fáciles de lo convencional y aprovecha su lenguaje para crear nuevas conciencias dentro de su propio ámbito nacional (Said, *Representations* 23, 43), al observar la discriminación hacia las mujeres Castellanos se pregunta: “¿Es que las mujeres carecen de espíritu que su cuerpo no está dotado de los instrumentos indispensables a través de los cuales puede efectuarse el conocimiento y la acción específicos de los humanos? ¿No hay en ella alguna manifestación espiritual? [...] ¿No sufre esa necesidad de eternidad que atormenta a los hombres y los impulsa a crear?” (*Sobre cultura* 179). Esta tarea de representar a la mujer como sujeto colonizado, como “un mito” que debe ser desmitificado (*Mujer que sabe latín...* 9), traspasa su obra entera. La encontramos en

todos los ensayos con los que busca construir otra “Historia mexicana”, una donde la mujer ya no sea vista como anormal por hablar lo que piensa (*El uso de la palabra* 48), y en aquéllos donde las mujeres deben reconocerse como víctimas de ciertas “Costumbres mexicanas” (262). Hablo, desde luego, de un deber personal también presente en sus trabajos autobiográficos, donde, más allá de autorretratarse, Castellanos subraya el papel social de la mujer mexicana, y sobre todo su marginalidad en un mundo machista que la obliga a insistir en su mediocridad y falta de idiosincrasia (Salgado 66-70).

VARIACIONES DEL SILENCIO

Uno de los mayores logros de Castellanos como intelectual es la aplicación o el traspaso de estas ideas en torno a la colonialidad al ámbito indígena, donde la mujer y el indio hablan desde el silencio. Así lo vemos en *Balún Canán* (1957), cuando la narradora de siete años descubre un profundo conflicto social cada vez que los patrones tratan a los indios como animales y éstos, a su vez, “contestan con monosílabos respetuosos y ríen brevemente cuando es necesario” (15); o cuando la nana indígena le contesta con el silencio a la patrona Zoraida que la golpea sin piedad, hasta quedar en el suelo, “deshecha, abandonada como una cosa sin valor” (232). También en los cuentos de *Ciudad Real* (1960) el silencio es expresivo, capaz de transmitir un mensaje profundo sobre la mujer y el indígena. Porque en ellos la autora explota al máximo sus cualidades dialógicas como parte de un complejo proceso de comunicación no sólo entre los protagonistas de los cuentos sino entre éstos y el lector. Y es que el silencio abre en el texto zonas de meditación, crea ámbitos privados donde es posible pensar, madurar espiritualmente, transmitir un mensaje e incluso hablar (Sontag, *Styles* 11).

Para llevar a cabo este proyecto, a través del cual postula al indígena “como problema novelesco sujeto a todas las contradicciones de lo humano y su ubicación en la historia concreta de México” (Domínguez Michael, *Diccionario* 87), Castellanos toma en cuenta no sólo las convenciones y formas lingüísticas del colonizado, sino también una serie de fuerzas transpersonales, transhumanas y transculturales de clase, consciencia, género, raza y estructura social (Said, *Reflections* 294). Esta labor de representar al “colonizado”, como lo demuestran los mejores escritores indigenistas del siglo XX, toma en cuenta no sólo a las mujeres, sino también a las clases oprimidas y a las minorías nacionales situadas en zonas periféricas de dependencia, o marcadas por el estigma del subdesarrollo y la colonialidad (Said, *Reflections* 295). Lo que se busca es un lenguaje apropiado, un tono social, una cadencia fidedigna que muestre los problemas del oprimido, en contacto directo con sus fuerzas opresoras, o con las armas utilizadas en su contra. En el Perú, por ejemplo, José María Arguedas inventa un híbrido artístico del español y el quechua para novelar la problemática indígena y su relación conflictiva con la sociedad nacional. Así crea una lengua literaria que resume y trasciende la multiplicidad lingüística de los Andes (Vargas Llosa, *La utopía* 131-33). Manuel Scorza, también peruano, utiliza la voz y la música del opresor limeño para otorgarle la palabra a los indios de la sierra central en un discurso diglósico que denuncia las divisiones sociales del Perú, el determinismo indígena y una incesante búsqueda de identidad nacional. En México, Rosario Castellanos toma una ruta innovadora: sitúa a sus personajes colonizados, indígenas y femeninos, en un mundo gobernado por el silencio, y desde ahí deja que sus voces se escuchen con claridad.

Para algunos críticos, como Lucía Guerra, el lenguaje de *Oficio de tinieblas* (1962) “resulta ser un instrumento de dominio que no sólo se apropia del Otro definiéndolo y ficcionalizándolo” (Guerra, *Oficio de tinieblas* 10).

zándolo sino que también impone un silencio que resulta en la anulación, en el espacio borrado de la identidad” (“El lenguaje” 38). Siguiendo este razonamiento, “el indígena y la mujer son, por lo tanto, individuos que se mantienen en una situación de exilio con respecto a los códigos dominantes” (38). También Naomi Lindstrom en un estudio sobre la voz de la mujer en la literatura latinoamericana observa en *Oficio de tinieblas* la inhabilidad de sus personajes para articular debates urgentes, la falta de un posible interlocutor y una deficiencia o inhabilidad comunicativa (50). En principio, esto pareciera ser lo que sucede en la novela de Castellanos, pues en silencio permanecen los indios frente a la palabra de los blancos, en silencio conviven las mujeres y en silencio se realizan distintos procesos de transculturación. No obstante, al internarnos en los dobleces más profundos de la narración, es evidente que Castellanos utiliza el silencio de sus personajes como un medio eficaz de comunicación. Se trata de un silencio que entre líneas, en el límite mismo de lo no-dicho o dicho con sutileza, expresa miedos y pasiones, define pensamientos subversivos y preludia acciones. Este tipo de discurso incorpóreo, tan silente como un suspiro pero a cual más comunicativo (Foucault, *The Archaeology* 25), funciona dentro de la novela como vehículo ideológico y sociopolítico para establecer la identidad de los individuos marginados.

En términos muy amplios, *Oficio de tinieblas* narra la historia del levantamiento de los indios tzotziles de Chiapas contra los ladinos, en el contexto de la reforma agraria y el cardenismo (1934-1940).² Situándose en este contexto histórico, desde las primeras páginas la voz narrativa expresa el silencio que impera entre los indios de San Juan Chamula. Mientras el

² Sobre el cardenismo y la Guerra de Castas como dos acontecimientos novelados en *Oficio de tinieblas*, véase el estudio de Victorien Lavou, “El juego de los programas narrativos”.

español es el lenguaje “férreo” de la ley y sirve como instrumento de “señorío”, el tzotzil, por el contrario, se explica como idioma silente, “que se dice... en sueños” (9). También en el templo blanco de San Juan se nota esta diferencia: “las oraciones y los cánticos del caxlán” desentonan con “los lamentos” queditos y “las súplicas del indio” (10). En este mismo ámbito, donde “a tientas se desperezan los hombres” y “a tientas las mujeres se inclinan y soplan la ceniza para desnudar el rostro de la brasa” (11), el silencio roza los pies desnudos de Pedro González Winiktón y Catalina Díaz Puiljá. Al debido tiempo, sin embargo, sus voces provenientes del silencio modifican el devenir histórico. Porque ambos reconocen las armas que han sido utilizadas en su contra y dan un paso adelante para alcanzar su liberación (Smotherman 149).

La imposibilidad de concebir un hijo distancia a Catalina de su marido desde el inicio de la novela. En silencio la protagonista se pregunta: “¿En qué momento la obligaría a pronunciar la fórmula de repudio? ¿Hasta cuándo iba a consentir la afrenta de su esterilidad? ¿Qué lo mantenía junto a ella? ¿El miedo? ¿El amor?” (13). Aunque en vano buscamos una respuesta por parte de Pedro, cuya cara guarda bien “el secreto” (13), el enfrentamiento silencioso de estos dos personajes en el texto revela un calculado juego narrativo. Me refiero a una maniobra que surge en el proceso de una lectura reflexiva y que sugiere no algo formulado por escrito pero sí una intención autoral (Eco 15). Y es que sumergidos en el silencio de los protagonistas, entre líneas los lectores escuchamos la voz de una mujer que se juzga incompleta por no tener hijos como las demás. Catalina se niega el derecho a hablar y acepta el lugar subordinado que implícitamente le asigna su marido.

Pese a esta actitud sumisa en el hogar, en la calle Catalina invierte el estigma de su esterilidad y se autoriza como una *ilol*, especie de hechicera “cuyo regazo es arcón de los conjuros” (13). Es ella quien encamina “sin conversaciones” a un

grupo de mujeres a Ciudad Real, la que mejor sabe interpretar el “mudo furor” de todas éstas cuando se defienden de las “atajadoras” ladinas que les arranchan su mercancía (15-16) y, sobre todo, la encargada de descifrar la secreta violación de su joven compañera Marcela, cuando ésta llega “muda” a reunirse con el grupo (25). En momentos narrativos como éstos, Catalina acentúa su papel como intérprete sabia porque entiende y traduce el silencio de los suyos. Así, por ejemplo, sin que Marcela le cuente una sola palabra de su violación, Catalina le dice a Pedro que “un caxlán abusó de ella” (29). De pronto, convertidas en un instrumento poderoso, sus palabras aclaran lo sucedido y traducen en la mente de Marcela el “zumbido” de su afrenta (25). Al menos así lo entiende la agredida:

Alzó hacia Catalina unos ojos en los que la admiración y el respeto pugnaban por ser, cada uno, los únicos en manifestarse. ¿De qué medios se había valido esta mujer para averiguar lo que Marcela no había confesado a nadie, lo que ella misma ignoraba? Indudablemente era una ilol muy poderosa. Se alegró de estar bajo su potestad. Repitió mentalmente la frase, saboreándola: “un caxlán abusó de ella”. Esto era lo que había sucedido. Algo que podía decirse, que los demás podían escuchar y entender. No el vértigo, no la locura. Suspiró aliviada. (29)

Mientras Marcela digiere su situación, los lectores de *Oficio de tinieblas* realizamos una “caminata deductiva” por los márgenes en blanco de las páginas impresas, para reflexionar con calma sobre las figuras femeninas que se desdoblán en el relato (Eco 50). Ahí, en ese espacio no escrito, encontramos a dos mujeres que por un instante pueden situarse, al decir de una Rosario Castellanos ensayista, “en el punto que le[s] corresponde en el universo”, no como débiles mentales sino como seres auténticos que se afirman como tal por encima de

la desgracia, la vergüenza y el desprecio (*Mujer que sabe latín...* 18). Desde un mismo lugar marginal, una acepta su amarga violación y la otra destaca sus poderes para traducir el silencio de las mujeres de su condición. En ambos casos, Castellanos pone ante sus lectores la imagen de personajes suspendidos en el proceso de formularse, fragmentados por sus propias circunstancias sociales, en un complicado acto de continua fabricación (Valdés 91).

Aunque en casa de Catalina todos comen en silencio y son contadas las palabras que se cruzan entre ella y Marcela, el mutismo de la *ilol* es sumamente expresivo. Soñándose “en conversación con el agua”, en un diálogo difícil con una sustancia de “cara esquiva”, “ojos huidizos” y “atención vagabunda” (34), Catalina interpreta el nacimiento de Domingo, producto de aquella violación, como un presagio portentoso para los indios chamulas. Como si imitara al recién nacido que pronto aprende a quejarse “suavemente”, sin “aliento para gritar” (51), Catalina habla con su propia soledad y encuentra una cueva secreta donde adquiere poder en compañía de unas piedras que le dan seguridad. Mientras esto sucede, la novela descubre a otros personajes y revela diversas historias simultáneas, donde varias mujeres indias y ladinas se comunican con gestos y murmullos. Me refiero, por ejemplo, a Isabel e Idolina, a la nana Teresa, a Benita Mandujano y, hasta cierto punto, a Julia Acevedo, mejor conocida como “La Alazana”. Todas estas mujeres, independientemente de su origen étnico o del rango social al que pertenecen, comparten el silencio de Catalina Díaz Puljá, y desde distintos ángulos narrativos permanecen en silente soledad. Sólo que ella, en calidad de *ilol*, se expresa a través de un discurso que simula el fluir de una conciencia decidida a cambiar su rumbo solitario. Con razón Frances Dorward observa que en *Oficio de tinieblas* ingresamos a la mentalidad indígena a través de diversas variaciones de un discurso indirecto libre que con eficacia revela el esta-

do anímico de los personajes (374). Cansada de vivir en un “círculo de aislamiento” total, Catalina decide “desatar el nudo” del silencio “que no guardó más que el aire” (192) y comienza a hablar.

USOS DE LA PALABRA

Si como ensayista Castellanos insta a las mujeres a “crear otro lenguaje”, o a partir “desde otro punto... Porque la palabra es la encarnación de la verdad, porque el lenguaje tiene significado” (*Mujer que sabe latín...* 139), en *Oficio de tinieblas* la novelista construye otro discurso, registra otra forma de hablar. Así fabrica un universo nuevo sobre la realidad de la mujer indígena (Poniatowska, *¡Ay vida...!* 92). Más que un discurso coherente hecho de palabras y oraciones, el de Catalina es un tejido mítico de sonidos y conocimiento, tal vez inaudible para los ladinos pero no para los indios que offician una misa negra en las tinieblas de una cueva. Como interlocutora del silencio y de esas piedras misteriosas que le piden traducir para otros sus secretos, la *ilol* grita, convulsiona en el suelo, gime y se retuerce “como un reptil despedazado a machetazos” (212). Todos la contemplan sin tratar de auxiliarla y toman estos “signos” como sustituto de la palabra, de una inminente revelación. Al fin y al cabo, los signos siempre están ahí para reemplazar algo y son componente esencial de todo acto comunicativo que apela a los sentidos (Whiteside-St Leger Lucas, “Sign” 623). Cuando finalmente habla, sus palabras son “incoherentes, sin sentido. Se agolpaban en su lengua las imágenes, los recuerdos” (212). Su memoria, indica el narrador, “ensanchaba sus límites hasta abarcar experiencias, vidas que no eran la suya, insignificante y pobre. En su voz vibraban los sueños de la tribu, la esperanza arrebatada a los que mueren, las reminiscencias de un pasado abolido” (212).

El lenguaje de Catalina nada tiene que ver con un discurso gramatical, lingüístico, ni mucho menos convencional con respecto al habla, pero sí expresa aquello que Michel Foucault reconocería como una especie de conocimiento o saber (*The Archaeology* 27). Entre los murmullos, la voz inextinguible y los gemidos de Catalina, los lectores descubrimos un discurso revelador:

Nadie de los que rodeaban a la ilol pudo comprender ni su evocación ni su profecía. Pero todos estaban contagiados de un júbilo salvaje que les pedía manos para convertirse en acción. ¡Por fin! ¡Por fin! Ha terminado ya el plazo del silencio, de la inercia, de la sumisión. ¡Vamos a renacer, igual que nuestros dioses! ¡Vamos a movernos para sentirnos vivos! ¡Vamos a hablarnos, tú y yo, para confirmar nuestra realidad, nuestra presencia! Sí, es cierto lo que hemos visto, lo que hemos oído. (212)

La voz de Catalina forma parte de un lenguaje o conocimiento social (McHoul y Grace 31), porque en la brevedad de estas gesticulaciones los indios tzotziles comprenden que “el tiempo de la adversidad” ha llegado “a su término” (213). En consecuencia, al unísono los chamulas rompen su silencio con un cántico enérgico, tanto así que “el monte entero vibraba y devolvía cien ecos magnificados y sonoros” (213).

Estas voces nacidas del silencio se escuchan con mucha más claridad cuando los chamulas se congregan por segunda vez en la cueva de los ídolos para recibir y acompañar a Catalina. “Tzajal-hemel, que antes fue la triste ladera de un cerro en la que se desparramaban algunas chozas miserables”, indica el narrador, de pronto se convierte en un lugar “animado y bullicioso” gracias a una lengua indígena, “el tzotzil, con todas sus variaciones dialectales, en las conversaciones de la multitud” (218). En una especie de feria carnavalesca que permite la liberación temporal del orden establecido, así como la

transgresión de normas, privilegios y prohibiciones (Bakhtin 10), ruedan la chicha y el aguardiente entre comerciantes y peregrinos instalados en un recinto donde Catalina vuelve a traducir el mensaje sagrado de sus piedras. Ahí, en medio de lo que bien parece ser una “presentación de ritos ancestrales mezclados con la brujería y la superstición” (Mejías Alonso 210), la voz ronca de la *ilol* desata un discurso difícil de explicar: “No modulaba sílabas, no construía palabras. Era un gemido simple, un estertor animal o sobrehumano... la voz de Catalina alcanzaba un registro casi imperceptible por su gravedad y era semejante al murmullo de un manantial remoto y soterrado” (219). Más impresionante que las gesticulaciones de Catalina es la actitud del pueblo que la rodea. Aunque ella balbucea frases y se golpea la cabeza con las manos, sus “palabras sin hilación”, esos “sonidos de un idioma inventado”, llenan “de maravilla y estupor” a quienes la escuchan (219).

Raúl Dorra explicaría este fenómeno arguyendo que la voz se hace oír “antes de la palabra, en la palabra y aún después de ella pues, más que habla, lo que ella expone es *el deseo de hablar y las condiciones desde las que se habla*” (20, el énfasis es mío). Algo de esto ocurre con el discurso incorpóreo de Catalina en *Oficio de tinieblas*. Pese a su imposibilidad de explicar con palabras coherentes aquello que desea transmitir, la voz de Catalina se deja entender por sus oyentes. “Cuando el hablante fracasa en su capacidad para articular las palabras (porque es víctima de la emoción, de la enfermedad o la embriaguez)”, señala Dorra, “o cuando el oyente queda privado de distinguir tales articulaciones... lo que se escucha es sólo la voz —un tono, una determinada intensidad, un timbre, un arrastre— y ella basta para realizar lo esencial de la comunicación: la comunicación misma” (20). Por eso, pese a la ausencia de un discurso convencional, Catalina logra comunicarle a los indios tzotziles que su liberación está a punto de llegar, aunque aún “no acaba de suceder” (212).

Como intelectual capaz de encarnar la experiencia de su gente en una obra de arte que busca universalizar una profunda crisis social, para darle un alcance humano mucho mayor que el de su propio entorno nacional (Said, *Representations* 44), Castellanos le adjudica a Catalina un discurso casi imperceptible, nacido de un estado de semi-silencio, abierto a muchas posibilidades de interpretación. Si vemos su discurso como un *evento* en todo el sentido foucaultiano, éste no sólo se relaciona con la articulación inmediata del habla sino con la existencia residual de la memoria, con su capacidad de repetición, transformación, reactivación. Por ende importa tanto el evento, en el momento de su producción, como todas sus consecuencias (Foucault, *The Archaeology* 28).

Al mismo tiempo que desarrolla la historia de Catalina, *Oficio de tinieblas* ofrece otra, simultánea y complementaria, la de Pedro González Winiktón. El personaje que tanto se parece a Felipe Carranza Pech, de *Balún Canán*, es sin lugar a dudas un héroe o *superhombre* indígena como el de otras ficciones indigenistas. Si en el caso del indigenismo peruano el “supercholo” es el indígena que en la capital aprende a leer y escribir para luego volver a la sierra “convertido en otro hombre, decidido a luchar por la liberación de los indios” (Vargas Llosa, *La utopía* 268-69), en *Oficio de tinieblas* observamos una caracterización similar transportada a la región chiapaneca. Porque gracias a su cargo de juez entre los chamulas, Pedro González Winiktón cruza las fronteras de su comunidad; ingresa al espacio *ancho* y *ajeno* de Ciudad Real; aprende a leer y escribir en la lengua del opresor; y finalmente regresa a su pueblo para luchar por los suyos. Si bien sus compañeros y la mayoría de los trabajadores del hacendado Adolfo Homel aprovechan sus pocas horas de descanso para dormir “un sueño pesado de borrachera” (57), Pedro se empeña por aprender las lecciones del maestro de la escuela nocturna, aun después de clase. En el silencio de su habitación:

Se desvelaba, con los ojos fijos en la cartilla de San Miguel, contemplando aquellos signos que lentamente penetraban su entendimiento. ¡Qué orgullo, al día siguiente, presentarse ante los demás con la lección sabida! ¡Qué emoción descubrir los nombres de los objetos y pronunciarlos y escribirlos y apoderarse así del mundo! ¡Qué asombro cuando escuchó, por primera vez, “hablar el papel”! (58)

Este aprendizaje, representativo del encuentro entre la voz y la letra, se convierte en una de las grandes pasiones solitarias de Pedro. Mientras su mujer conversa con los ídolos de la cueva, tratando de interpretar sus mensajes y ensayando una voz hecha de gesticulaciones incoherentes, él repasa sus cuadernos, repite las lecciones de sus libros y recuerda, “con minuciosa aplicación”, todo lo aprendido en Tapachula (62).

El encuentro secreto de Pedro con el lenguaje escrito del opresor, concebido en la novela como “conocimiento prohibido”, anima a este *superhombre* indígena a transitar por un camino de curiosidad que ya no puede abandonar, desde donde cuestiona el conocimiento adquirido y sus convenciones (Shattuck 166).³ Lejos de conformarse con aquello que aprende en los libros, como la representación alfabética del habla que lo separa de los ladinos (Burdell 32), Pedro instruye a los indios sobre lo que es la justicia y cómo se debe implementar. Sus palabras, nacidas de un aprendizaje en silencio son sumamente combatientes porque “decir justicia en Chamula era matar al patrón, arrasar la hacienda, venadear a los fiscales, resistir los abusos de los comerciantes, denunciar los manejos del enganchador, vengarse del que maltrata a los niños y viola a las mujeres” (63). Pese a que los viejos acostumbrados al

³ En su libro *Forbidden Knowledge*, Roger Shattuck estudia este fenómeno y propone seis categorías distintas sobre el conocimiento prohibido. El español que Pedro González Winiktón aprende bien puede considerarse como un conocimiento inaccesible o inalcanzable, pero también peligroso, destructivo o indeseable (327).

sufrimiento heredado desapruaban sus palabras y prefieren “callar” (63), “los jóvenes, cuyo brío no había sido aún totalmente refrenado, conservaron de aquellas pláticas una inquietud, una semilla que, para germinar, tendría que romper la dura costra de la inercia y la conformidad” (63). He ahí el poder de las palabras de Pedro: plantar entre su gente el germen de un arriesgado levantamiento indígena. Algo similar, aunque en menor escala y con menos éxito, observamos en *Balún Canán*, cuando Felipe Carranza Pech anima a los otros indios a no trabajar mientras el patrón no instale en su finca a un maestro que les enseñe a los niños a leer y escribir.

No del todo contento con su primer esfuerzo por concientizar a los indios, en *Oficio de tinieblas* Pedro aprovecha la oportunidad de traducir muy a su manera al ingeniero Fernando Ulloa que llega a San Juan Chamula para intentar devolverles la tierra que les corresponde. En esta ocasión, él se comporta como digno hijo de la Malinche, convirtiendo las palabras del ingeniero en la expresión de su propio sueño: “decía que había llegado la hora de la justicia y que el Presidente de la República había prometido venir a arrebatar a los patronos sus privilegios y a dar a los indios satisfacción por todas las ofensas recibidas, por todas las humillaciones, por todas las infamias” (183). Mientras Pedro arregla, reemplaza, quita y aumenta las palabras de Ulloa, funcionando como puente interpretativo entre el ladino y los suyos (Burdell 32), entre líneas los lectores escuchamos en su voz la voz silente de los marginados que atienden con “estupor” y “entusiasmo” (183).

Aunque “una de las características que sobresale en las relaciones indio-blanco es la *incomunicación* existente entre ambos, una incomunicación que conduce al indígena hacia la soledad y que está fundamentada en la diferencia de lengua” (Mejías Alonso 208), Pedro González Winiktón rompe estas barreras al pasar del español al tzotzil, haciendo valer los de-

rechos de los suyos. Después de amasar sus palabras por buen tiempo, pensando una y otra vez que “los indios con tierra” son “indios iguales a los ladinos” (215), Pedro rompe el silencio de su gente con una voz colectiva y se enfrenta al Gobernador de Tuxtla diciendo por todos: “no estaremos conformes, ajwalil, mientras la tierra que nos pertenece la tengan otras manos. Mientras no nos hayan dado un papel que diga quién es el dueño” (245). Al hablar, Pedro lo hace con un tono que no alcanza “a ser conciliador ni mucho menos servil” (245), en total reconocimiento de los medios que han sido utilizados en su contra por la autoridad, desde el centro del poder. Así, a través de este personaje Castellanos también recalca su vocación individual, su espíritu de lucha y su voz comprometida con la emancipación y libertad de los más oprimidos (Said, *Representations* 73).

ARCHIVOS DE CONOCIMIENTO

Seguramente pensando en su propia labor como vocera de ciertas causas indigenistas, feministas, nacionales, pero también, o sobre todo, personales, extremadamente íntimas y familiares, en “El día inútil” Rosario Castellanos reflexiona:

Me han traspasado el agua nocturna, los silencios
originarios, las primeras formas
de la vida, la lucha,
la escama destrozada, la sangre y el horror.
Y yo, que he sido red en las profundidades,
vuelvo a la superficie sin un pez. (177)

No olvido, por supuesto, que Castellanos le dedicó éste y otros poemas reunidos en *Lívida luz* (1960) a la memoria de su hija. Pero el verdadero intelectual, a fin de cuentas, es aquel

que presta su voz para que otros puedan hablar, enfrentar a la autoridad, decir la verdad con el propósito de lograr cambios sociales, políticos, aunque el precio final sea la confirmación de su propio extrañamiento o el inevitable exilio de sus ideas (Said, *Representations* 91-105). El verdadero intelectual, insisto, comienza un diálogo como el que inicia con sus letras Castellanos, para quien “El sentido de la palabra es su destinatario: el otro que escucha, que entiende y que, cuando responde, convierte a su interlocutor en el que escucha y el que entiende” (*Mujer que sabe latín...* 140).

En su afán por representar a los sujetos colonizados de su México natal, Rosario Castellanos vuelca en Catalina Díaz Puiljá y en Pedro González Winiktón sus preocupaciones más íntimas como mujer intelectual, así como la necesidad de crear un espacio virtual, novelesco, donde al menos por un instante la mujer y el indígena pueden transgredir su perpetuo silencio con una desgarradora proclama de libertad. Como señala Elena Poniatowska, en *Oficio de tinieblas* Catalina “trata de romper su condición de oprimida volviéndose bruja para suscitar así el temor, salir de la indiferencia” (*¡Ay vida...!* 91). Y hasta cierto punto lo consigue. Sus “dimensiones mesiánicas” (Lavou 326) como mensajera de los dioses la convierten en líder de un levantamiento indígena. Su voz atropellada y bastante incoherente es el mejor reflejo de la voz de las mujeres y los indios que anhelan salir de las tinieblas, aunque no necesariamente sepan cómo ni cuándo hacerlo, cómo proponerlo o pronunciarlo de manera nítida. De cualquier modo, Catalina establece un lazo de comunicación entre ella y sus oyentes con la “transmisión intencional” del mensaje de sus ídolos.⁴

⁴ “Communication, as defined by the linguist John Lyons, is ‘the intentional transmission of information by means of some established signaling-system’” (White-side-St. Leger Lucas, “Communication” 11-12).

Después de haber conseguido agitar el espíritu de los indios tzotziles en la cueva de Tzajal-hemel, la voz de Catalina es silenciada por la del padre Manuel Mandujano, quien en un arranque de celo religioso despoja a las piedras inertes de sus adornos y envolturas, destruye “los espejos con marco de celuloide” y destrona a la *ilol* promotora de tales idolatrías (226). La afrenta, que parece repetir un capítulo de la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1632), donde Bernal Díaz registra diversos episodios en los que Cortés y sus hombres destruyen ídolos paganos a diestra y siniestra,⁵ silencia a Catalina y la devuelve a su jacal. Pero el pueblo indígena vuelve a creer en ella y recibe el sacrificio de Domingo como una señal divina de salvación. Gracias a la solemne crucifixión de este inocente en una celebración cristiano-pagana, donde “cada vibración de la madera alcanza una prolongación dolorosa en la carne de Domingo y le arranca los últimos gemidos” (323), la voz de Catalina se convierte en una hilación poderosa y amenazante. Dueña de un discurso, de todo un archivo de conocimiento, Catalina habla con más soltura que nunca por ella y por todos los de su clase social:

Aquí llegamos todos al final de la cuenta con el ladino. Hemos padecido injusticia y persecuciones y adversidades. Quizás alguno de nuestros antepasados pecó y por eso nos fue exigido este tributo. Dimos lo que teníamos y saldamos la deuda. Pero el ladino quería más, siempre más. Nos ha secado los tuétanos en el trabajo; nos ha arrebatado nuestras posesiones; nos ha hecho adivinar las órdenes y los castigos en una lengua extranjera. Y nosotros soportábamos, sin protestas, el sufri-

⁵ Los ejemplos que el cronista provee al respecto son muchos, pero tal vez el más novelesco sea aquél donde describe a los indios de Cempoal sufriendo por sus dioses hechos añicos: “y cuando así los vieron hechos pedazos, los caciques y *papas* que con ellos estaban lloraban y taparon los ojos, y en su lengua totonaque les decían que los perdonasen, y que no era más en su mano, ni tenían culpa sino esos *teules*, que os derrocan” (LI, 88).

miento, porque ninguna señal nos indicaba que era suficiente. Pero de pronto los dioses se manifiestan, las potencias oscuras se declaran. Y su voluntad es que nos igualemos con el ladino que se ensoberbecía con la posesión de su Cristo. Ahora nosotros también tenemos un Cristo. No ha nacido en vano ni ha agonizado ni ha muerto en vano. Su nacimiento, su agonía y su muerte sirven para nivelar al tzotzil, al chamula, al indio, con el ladino. Por eso si el ladino nos amenaza tenemos que hacerle frente y no huir. Si nos persigue hay que darle la cara. (324)

He dicho que la voz de Catalina representa un archivo de conocimiento porque reúne no un conglomerado de textos y manuscritos sino más bien un conjunto de reglas que en cierto momento de la historia definen límites y formas de expresión, la conversación, la memoria y su re-activación (McHoul y Grace 30-31). Precisamente gracias a este archivo conocemos las condiciones sociales que determinan y delimitan el conocimiento o el discurso de un grupo social, como el de los indios chamulas a los que se dirige Catalina.

Poco importa que nadie haya escuchado a Pedro González Winiktón cuando éste les pide a los indios que no se reúnan en el templo de San Juan Chamula para celebrar la Semana Santa. Borrachos de alcohol y música, envalentonados a cuál más, los chamulas no entienden el peligro que corren por estar congregados en este lugar, cuando sus opresores quieren eliminarlos. Poco importa que los ladinos venganzan a los indios una vez más, que Catalina deje de hablar y se pierda en las tareas de una mujer común y corriente o que los sueños liberadores de Pedro no lleguen a realizarse. Trascendental, en cambio, es para los indios el nacimiento de un Cristo propio y, más aún, la profecía explícita de Catalina acompañada por el “grito con que Domingo Díaz Puiljá expiró sobre la Cruz” (326). Esta dolorosa enunciación tiene “resonancia hasta en el último rincón de la zona habitada por los

tzotziles” y despierta en los varones “el instinto persecutorio y rapaz” (326).

Si tomamos en cuenta éste y todos los enunciados marginales de la novela, el fracaso del levantamiento indígena no es, como arguye Lucía Guerra, “el fracaso de la Palabra, de la profecía sagrada de Catalina quien ha dicho que los bautizados con sangre y no con agua nunca morirán” (“El lenguaje” 40). Al fin y al cabo, algunos indios han entendido cuáles son las armas que los amenazan, se han (re)conocido al hablar y guardan, aunque sea en silencio, la esperanza de reivindicar su condición social. Como “el labrador, que guardaba la semilla en su puño cerrado [y] la deja caer en el lugar propicio” para que otro coseche su fruto (363), el tzotzil de *Oficio de tinieblas* siembra con sus palabras una planta de libertad que otros verán florecer.

HAY QUE INVENTARNOS

Hace algunos años Margo Glantz escribió que ante el problema de la desigualdad entre las clases dominantes y las subyugadas “una de las soluciones para Rosario Castellanos fue escribir poesía y también novelas con tema indigenista” (“Las hijas de la Malinche” 288). Y es cierto. Pero a diferencia del indigenismo ortodoxo que busca la reivindicación del pasado indígena, *Oficio de tinieblas* (como a su manera *Balún Canán* y los cuentos de *Ciudad Real*) ubica a sus personajes en un ambiente novelesco donde éstos recobran su condición humana. En vez de presentar a los indios como meros objetos decorativos, embellecedores de un paisaje exótico, la autora desarrolla personajes indígenas de gran profundidad psicológica (Dorward 374). Además identifica a la mujer con otros grupos marginados dentro y fuera de las estructuras patriarcales de la clase dominante (Franco 139). Por lo tanto, leer a

Castellanos en *Oficio de tinieblas* implica no sólo enfrentarnos a la relación problemática entre indios y ladinos en la construcción de la historia mexicana. Es también constatar el papel del lenguaje oral y escrito en dicha historia y, sobre todo, el acceso de la mujer y otras minorías a los lenguajes y las historias que los han excluido de su propio territorio (Smith 128).

A propósito de la relación entre el silencio y la construcción de lo femenino, en un estudio reciente Teresa Porzecanski corrobora un hecho imborrable: que la mujer se ha visto en la necesidad de pretenderse silenciosa o enmudecida, relegada al universo de lo implícito y connotado, al lugar de lo dicho sin ser pronunciado. Por eso mismo la escritura femenina ha servido para combatir el simulacro del silencio, para atravesar el cuerpo de la mujer y deshacer, aunque sea momentáneamente, el silencio decretado por otros (51-53). Rosario Castellanos lo supo desde el comienzo de su carrera como escritora y trabajó por romper dicho silencio hasta el final de su vida. Porque “Me enseñaron las cosas equivocadamente/ los que enseñan las cosas:/ los padres, el maestro, el sacerdote” (“Lecciones de cosas” 307), señala en uno de sus poemas. Por eso, entonces, Castellanos se inventa y reinventa con la práctica de su propia escritura. Como señala enfáticamente uno de sus personajes en *El eterno femenino* (1975), “No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos” (194).

Castellanos es cruel consigo misma, se agrade constantemente “con gracia y sentido del humor”, recuerda Poniatowska, “pero la burla allí está, la agresión es intencionada y permanece a lo largo de toda su vida” (*¡Ay vida...!* 71). Así se construye la autora palabra a palabra, forjando una nueva

conciencia con partes iguales de sarcasmo y verdad, una nueva subjetividad femenina, “diferente de la identidad que había sido edificada e impuesta por la cultura patriarcal hegemónica” (Gargallo 121). Esto mismo percibimos en su poema “Autorretrato” cuando se dibuja como una lograda escritora y catedrática, pero también como un ser ridículo e infeliz que sufre “más bien por hábito, por herencia, por no/ diferenciarme de mis congéneres,/ que por causas concretas” (299). ¿Pensará, acaso, en Nellie Campobello, la escritora que se dice feliz pero describe su alma como “una sombra gigante”? (“Él piensa” 57) Tal vez. Su mensaje agridulce de concientización para *otras* y *otros* sobre la mujer intelectual en un mundo que insiste en su inferioridad también aparece magistralmente en su poema “Pasaporte”:

¿Mujer de ideas? No, nunca he tenido una.
Jamás repetí otras (por pudor o por fallas nemotécnicas).
¿Mujer de acción? Tampoco.
Basta mirar la talla de mis pies y mis manos.

Mujer, pues, de palabra. No, de palabra no.
Pero sí de palabras,
muchas, contradictorias, ay, insignificantes,
sonido puro, vacuo cernido de arabescos,
juego de salón, chisme, espuma, olvido.

Pero si es necesaria una definición
para el papel de identidad, apunte
que soy mujer de buenas intenciones
y que he pavimentado
un camino directo y fácil al infierno. (339)

Así y de otras formas, en otros poemas y otras narrativas, Rosario Castellanos se presenta y representa a la mujer como sujeto colonizado. Si su gran tema literario, al decir de Aralia

López González, es “género, etnia y nación” (“Rosario Castellanos” 79), en *Oficio de tinieblas* la intelectual absorbe el silencio de los marginados, ingresa a las profundidades del sentimiento indígena y femenino, y vuelve a la superficie de sus textos con unas cuantas voces que aún esperan nuestra atención.

CAPÍTULO III

ELENA PONIATOWSKA: MURALES DE LA CRÓNICA ACTUAL

*Es demasiado México el vivido
Por nosotros y todo se atesora
En tus libros. Su luz más cegadora
Enciende nuestra noche y da sentido*

*A haber estado aquí por tantos años.
Sin ti este medio siglo quedaría
Sin brillo ni recuento de los daños.*

*Y si has hecho la crónica sombría
De Tlatelolco y el temblor, es cierto
Que hallaste el agua en medio del desierto*

Y en la noche has sembrado luz de día.

José Emilio Pacheco¹

No exagera José Emilio Pacheco al decir que Elena Poniatowska (1932-) ha sido la conciencia de México desde mediados del siglo xx. Cuando murió Carlos Monsiváis, el otro gran cronista de la ciudad, en junio del 2010, Poniatowska se preguntaba inconsolable: “¿Qué vamos a hacer sin ti, *Monsi?* ¿Cómo vamos a entendernos?” (*La Jornada*). Lo cierto es que también ella dejaría a México desamparado sin sus entrevistas literarias y sus crónicas, sus novelas testimoniales o

¹ Cito de sus “Tres sonetos a Elena Poniatowska”, leídos en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara el 23 de noviembre del 2005, publicados en la revista *América sin nombre* en el 2008.

epistolares, o sus cuentos que *de noche vienen* a decirnos que la política es turbia, que la discriminación de género sigue viva en este nuevo milenio y que las minorías permanecen en una inabarcable periferia. ¿Qué haríamos sin ti, Elena? ¿Sin tu Jesusa Palancares, sin tu Quiela? ¿Qué haríamos sin todas las crónicas donde rescatas miles de voces extraviadas en el silencio?

En reconocimiento a su labor intelectual a lo largo de seis décadas, Elena Poniatowska acaba de ganar el prestigioso Premio Cervantes 2013. Es la primera escritora mexicana en recibirlo, y se lo ha ganado a pulso. Como bien señalan Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña en su introducción al volumen *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica* (2013), pensar en su obra “significa descubrir fronteras movedizas de géneros literarios y periodísticos que se cimientan en un ejercicio crítico, en una forma de hacer suya y de asumir su mexicanidad, desde una incansable solidaridad de género” (20).

No hace mucho, al reflexionar sobre su propia labor como escritora, Poniatowska señalaba sin pretensiones: “Siempre he tenido preguntas y, hasta el día de hoy, no tengo una sola respuesta. Simplemente no tengo ninguna. Las busco en otra gente. En sus palabras, en sus actos, en las expresiones de sus rostros” (“*A question mark*” 107, mi traducción). Es cierto. Con esta mirada inquisitiva, Poniatowska ha reubicado en el mapa de México a las grandes e irrepetibles como Nellie Campobello, Elena Garro y Rosario Castellanos, Frida Kahlo, María Félix y Guadalupe Amor.² También lo ha hecho con los silenciados del Movimiento Estudiantil del 68, los marginados de

² Sobre los retratos literarios de algunas de estas mujeres, incluidos en el libro *Las siete cabritas* (2000), véase el sugerente estudio de Alicia Rita Rueda-Acedo: *Miradas transatlánticas* (2012), donde la autora destaca el aporte de Poniatowska como crítica e historiadora cultural (33-34).

“La Colonia Rubén Jaramillo”, las soldaderas de la Revolución Mexicana, o las totonacas, mazahuas, mixtecas, chontales y otomíes que siempre acuden donde “Se necesita muchacha”. De esta forma la autora nos invita una y otra vez a redefinir y repensar las partes desperdigadas de la identidad mexicana, el actual impacto del colonialismo en las relaciones políticas de México, así como la índole, formación y permanencia de una cultura popular.

Aunque vivimos en un mundo donde la hibridez toma el lugar del patrimonio nacional, las crónicas de Poniatowska sugieren que hay elementos culturales de la identidad mexicana que son inamovibles, precisamente porque ésta se sostiene en torno a la discriminación étnica y social, a la desigualdad económica, al mal gobierno y a la estructuración piramidal de una sociedad anclada en un pasado que no avanza hacia la democracia. Esta propuesta ratifica no sólo que la identidad cultural de una sociedad es el conjunto de obras, modos y estilos de vivir que permiten reconocer y aprehender una cultura a través de la historia (Aínsa, *Identidad* 29), sino que ésta, pese a sus cambios, mantiene ciertas particularidades con base en sus confrontaciones y diálogos con el presente y el pasado (García Canclini, *Culturas* ix). Gracias a este carácter orgánico de la identidad cultural, que funciona a manera de dialéctica viviente entre lo “uno” y lo “otro” (Aínsa, *Identidad* 39-44), Poniatowska expone con efectividad un lado marginal del patrimonio social mexicano que, aun cuando es silenciado por el poder o ignorado por los más privilegiados, forma parte esencial de la mexicanidad. Debido a este posicionamiento como intelectual comprometida, la labor de Poniatowska tiene mucho en común con la de Rosario Castellanos.

Desde luego mi lectura presupone que la identidad cultural de América Latina en gran medida se ha definido y seguirá definiéndose a través de su narrativa, extendiéndose con flui-

dez en el tiempo y el espacio del discurso escrito. En el caso particular de México, los textos de Poniatowska conservan no una esencia innata pero sí un proceso de construcción social. En su obra los individuos se autodefinen o se identifican con ciertas cualidades, revelan algunos aspectos materiales que los hacen pertenecer a una comunidad (marginal), siempre en presencia de otros, a semejanza o diferencia de otros y en intercambio con otros (Gitlin 401; Larrain 24-26). Lejos de imponerse ante el lector como un tedioso inventario cultural mexicano, sus crónicas —como en otro momento las de Bernal Díaz, Guillermo Prieto, Martín Luis Guzmán, Salvador Novo, Carlos Monsiváis, y ahora las de Cristina Pacheco o Fabrizio Mejía Madrid— ratifican las preguntas que de sí misma se hace la sociedad, con imágenes y metáforas que retratan e inventan el mundo social del cual provienen (Paz, *Tiempo nublado* 161).³

CICLOS DE OPRESIÓN

Aun cuando Elena Poniatowska sigue escalando la cumbre del cuento y la novela, con premios y reconocimientos que aplauden sus más recientes trabajos literarios, como *La piel del cielo* (Premio Alfaguara de novela 2001), *Tlapalería* (2003), *El tren pasa primero* (Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos 2007) y *Leonora* (Premio Biblioteca Breve de Seix Barral 2011), en sus crónicas urbanas es donde mejor problematiza el rostro de la identidad mexicana con un espíritu de denuncia social. Valiéndose del testimonio polifónico, la técnica del reportaje gráfico-periodístico y de una perspectiva ciudadana múltiple, la escritora fabrica un retrato hablado de

³ Sobre el desarrollo de la crónica mexicana, desde la conquista hasta la era contemporánea, véase el trabajo de Monsiváis, “*On the Chronicle*” (26-44).

México con voces fragmentadas y conflictivas que se enfrentan con complacencia o disidencia, mientras toman conciencia de su realidad (Bencomo 48). Ésta ha sido su trayectoria desde los reportajes reunidos en *Todo empezó el domingo* (1963), *La noche de Tlatelolco* (1971) y *Fuerte es el silencio* (1980), hasta los testimonios que forman parte de *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988), *Luz y luna, las lunitas* (1994) y *Amanecer en el Zócalo* (2007). Aprovechando la naturaleza mixta del género cronístico y la posibilidad que éste presenta para “postular preguntas apasionantes acerca de la institución literaria y de la cultura” (Rotker 17), Poniatowska descubre un México de grupos marginales atrapados en un perenne ciclo de opresión. Como las de Monsiváis, también sus crónicas le dan voz a una mitad del país que casi nunca aparece en las páginas oficiales de la historia (Egan, *Monsiváis* 35; Poot Herrera, “Las crónicas” 17). Esto, claro, no significa que a través de ellas pasemos de la denuncia a la transformación, o del espacio mítico y/o melodramático de la cultura popular a una anhelada modernidad.

El escenario de fondo de muchos de sus personajes periféricos abarca desde hace décadas el parque de Chapultepec, La Villa de Guadalupe y La Lagunilla, Xochimilco, las azoteas, la Plaza Garibaldi, Tepito y La Calle de las Novias.⁴ A veces, el lenguaje que emplea Poniatowska captura literariamente el habla popular de los vendedores de gorditas, el de los trajineros y el de las “inditas” del Zócalo (*Todo empezó* 128). En otras ocasiones, sin embargo, el coro de voces habla por los jóvenes al frente de un Movimiento Estudiantil, aquellos que en *La noche de Tlatelolco* luchan ante la “represión” (16) y denuncian a un “gobierno que monologa con el gobierno” (38). Mucha razón tiene José Ramón Ruisánchez al decir que

⁴ Sobre los distintos escenarios de la Ciudad de México en las crónicas de Poniatowska, véase el artículo de Tanius Karam.

esta obra es una “piedra angular de la contrahistoriografía del movimiento estudiantil”, en tanto que desdice la versión oficial de una tragedia mayúscula, a la vez que recupera y renarra aquello que se pretende silenciar (104). Como sabemos, la versión final de este retrato urbano es la del silenciamiento y la indignación de un pueblo que en vano busca a los muertos de una matanza incomprensible, bajo el autoritarismo de Gustavo Díaz Ordaz, en 1968.

Esta misma imagen dolorosa también se instala en otras crónicas de su autoría para reflejar una sociedad que en 1985 todavía padece de “una profunda castración mental” (*Nada, nadie* 306); aquella que en el 2006 se reúne en el Zócalo con el rostro desencajado ante lo que parece ser un (nuevo) fraude electoral. También la multitud fronteriza, pisoteada y ninguneada que observamos en las crónicas reunidas en *Fuerte es el silencio* habla con eficacia por los desaparecidos y presos políticos, por las mujeres que se organizan para ayudar a los damnificados de los terremotos, o por los miles de mexicanos (provincianos, en su mayoría) que están dispuestos a dormir en el suelo, a resistir la lluvia y el granizo en apoyo de un candidato presidencial que es visto como el único camino a una democracia ilusoria. No en balde Linda Egan señala que con *Fuerte es el silencio* Poniatowska rompe “el mutismo de los que han sido callados por tantos siglos a través de tantos dolores y muertes” (“De la ‘muerte florida” 111).

Fiel a su consabido compromiso ético y social con México, “en un afán de abarcarlo en su forma más completa” (Poot Herrera, “Las crónicas” 18), Poniatowska invade la conciencia ajena, defiende causas que otros consideran perdidas y tiende a disminuir su presencia como autora a favor de una voz colectiva, proveniente de la cultura de masas. Moviéndose entre la creación literaria y el testimonio, entre la oralidad y la letra, entre los círculos de poder y los “mexicanos de escasa instrucción” que para la gente privilegiada “no tienen ofi-

cio ni beneficio y están al margen de todo” (*Amanecer* 252), la cronista presenta a México como “un país de molinos”, pero “no de viento sino de nixtamal” (Beltrán, “Elena Poniatowska” 8). Esta particularidad no sólo distingue a Poniatowska como vocera de aquellos que son borrados por el poder (Martínez 48), sino que le permite representar la conciencia nacional y traducir a su patria (Dresser 19).

Desde esa postura, la cronista retrata al 68 mexicano como un espacio inseparable del tiempo prehispánico, donde la supervivencia de una cultura sólo es posible gracias a “la sangre pisoteada de cientos de estudiantes, hombres, mujeres, niños, soldados y ancianos” (*La noche de Tlatelolco* 171). Años más tarde, la visión de Poniatowska sobre los sismos del 85 es la de un México azotado no sólo por la naturaleza, el pánico y el horror ante la muerte, sino por el ejército y la policía que lo único que hacen es “estorbar” y “robar” como representantes de un gobierno “inepto y corrupto” (*Nada, nadie* 120, 307). Como si el tiempo pasara en vano, o en el mejor de los casos de manera circular, en la última elección presidencial la cronista expone el perenne problema de su país: “¿es México una democracia? No, no lo es, nos cuentan cuentos. Cuando nacemos hacemos un pacto para toda la vida. Lo firmamos a ciegas hasta el día en que nos damos cuenta de que no hemos llegado a la democracia. México no llega nunca” (*Amanecer* 118-19).

Ante una serie de propuestas actuales sobre la hibridación de las culturas, y en vista de una creciente globalización que pocas veces beneficia a las zonas marginales (García Canclini, *Globalización* 12), Poniatowska se aferra en pintar la fachada de un México inconforme, de constantes demostraciones públicas y atropellos políticos, víctima de innumerables catástrofes, gobernado con insensibilidad, presa del dolor y el sufrimiento de cientos de miles que son expulsados de la historia como si fueran *nada* o *nadie* (Brewster 103-10). Mientras

algunos críticos observan cómo las nuevas migraciones culturales mezclan la alta cultura con lo más primitivo o autóctono, los medios masivos con la oralidad, los lenguajes en distintas fronteras y las clases sociales en ámbitos transnacionales (Schelling 197), Poniatowska registra en sus crónicas a un México de hondas diferencias sociales, de pobreza imperante y “relativa libertad”, pese a las Convenciones Nacionales Democráticas de 1994 o del 2006 (Ascencio 56). Frente a esta situación alarmante, y en total negación de los supuestos cambios hacia la democracia, hace algunos años la escritora denunciaba a todo volumen problemas que aún hoy no encuentran solución:

José Clemente Orozco tuvo razón al alzar su mano llena de pinceles rojos y fustigar la corrupción, el influyentismo, el maltrato, la pobreza, el saqueo, la falta de educación en todos sus niveles, el racismo y el clasismo, las desigualdades económicas y sociales que dividen al país y nos agobian. Hoy, en pleno 2006, 85 por ciento de los mexicanos ganan menos de cinco salarios mínimos... y para nuestra vergüenza hay quienes sobreviven con mucho menos, ya no se diga, los diez millones de indígenas que además han sido despojados de sus tierras. (*Amanecer* 371)

No hace falta escarbar mucho en las crónicas de Poniatowska para comprobar que en ellas dialogan la indignación y la esperanza de una sociedad civil. En repetidas ocasiones la cronista deja que escuchemos “el grito de Tenochtitlan, el grito que abarca más de quinientos años, el grito de los vencidos, el grito desgarrador de 1910 que mató a un millón de mexicanos, el grito de nuestros antepasados cuyos huesos palpitan bajo las baldosas” (*Amanecer* 392).

Con este tipo de escritura Poniatowska se aleja de todo lo abstracto y busca la inestabilidad oculta de su sociedad. Su discurso desestabiliza las nociones históricas del canon y plan-

tea otros sistemas de valores para darle voz a los desaparecidos políticos, a los pobres, a los campesinos y sus mujeres (Oviedo Pérez de Tudela 342). En estos reportajes puntuales, en los que Monsiváis observaba “intensidad prosística” y ciertos “vislumbres poéticos” (“La abolición” 314), Poniatowska se comporta como fiel practicante de la crónica contemporánea. Lo digo por su representación de una realidad concreta, hecha de vivencias locales y nacionales. Porque en sus crónicas no faltan el juicio personal, la crítica social a través de una escena, el reflejo de una crisis, la inclusión de varios dialectos o registros, o la persuasión autoral. Como Monsiváis y otros cronistas de finales del siglo xx y principios del xxi, Poniatowska fija la mirada en la cultura popular, le otorga la palabra a los *otros*, mezcla distintos géneros a su favor pero jamás desaparece el referente ni se distancia de aquello que escribe (Egan, *Monsiváis* 84, 92-93).

Gracias a esta escritura conocemos mejor a personajes como Demetrio Vallejo, el héroe de los ferrocarrileros que pasa once años en la cárcel alimentándose únicamente de leche. Visualizamos el presidencialismo en su auge con la figura de Díaz Ordaz, el padre de la nación mexicana que infantiliza a todos sus habitantes. Revivimos la manifestación del silencio, la invasión militar de la UNAM, el terremoto del 85. O recuperamos a cientos de hombres y mujeres de todas las edades que en el 2006, bajo el liderazgo de Jesusa Rodríguez y Andrés Manuel López Obrador (AMLO), confrontaron a México y sus instituciones gubernamentales en un plantón masivo en el mismo centro histórico del Distrito Federal.⁵

⁵ Pensando en este histórico plantón de 48 días y en sus efectos, Marisa Belaus-teguigoitia reflexiona con razón: “¿Quién circula en la ciudad, quién puede contenerla? ¿Quién habla en ella, a quién oímos, a quién vemos, quién es invisible e inaudible... quiénes la habitan en silencio, quiénes la interpretan, la visten, la camuflan o develan?” (172).

Si tomamos en cuenta las teorizaciones de Roger Bartra con respecto a la identidad mexicana, es obvio que Poniatowska se mueve en el territorio de los fenómenos nacionales, donde es posible distinguir mitos, tipos y estereotipos en una larga cadena de polaridades, “Occidente y Oriente, civilización y salvajismo, revolución e inmovilidad, ciudad y campo, obreros y campesinos, razón y emoción” (24). Lo original de su prosa, sin embargo, es que el perfil de dominación, explotación y poder no se construye “a partir de las imágenes que la clase dominante se ha formado de la vida campesina y de la existencia obrera, del mundo rural y del ámbito urbano” (Bartra 16), sino desde el punto de vista del sujeto silenciado. En esto su trabajo intelectual se asemeja al de Rosario Castellanos. Aquello que en un primer plano se presenta como mera nostalgia y melancolía, o como recuerdos borrosos en la memoria colectiva de un pueblo que oscila entre “lo que quiere hacer” y “lo que puede hacer” (Bartra 101), es en realidad un complejo mural literario de la mexicanidad. Como en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, en la obra de Poniatowska también encontramos un conjunto de escenas con imágenes conceptuales que se conectan entre sí para producir ciertos conocimientos culturales (Echeverría 176-77).

En el lienzo cultural de Poniatowska se dan cita los vendedores ambulantes, los yerberos, el nevero, los zapateros y los hombres que entran y salen de las (casi inexistentes) pulquerías. En él están los hombres, los niños y mujeres que caminan por las calles del centro, “el pueblo taquero, torero, pozolero, empinarrefrescos” (*Luz y luna* 26). Sus crónicas de ayer y hoy nos llevan ahí donde las calles se pierden y quedan desamparadas, donde alguna vez vivió Jesusa Palancares, donde el aire, lejos de ser transparente, huele a ropa, axilas y frentes, a quesadillas de papa y flor de calabaza. Debido a esta inquietud

tud por representar a los menos privilegiados Christopher Domínguez Michael ha tildado a Elena Poniatowska de “Aristócrata Populachera” (“La despistada” 308). Lo dice porque pese a su procedencia privilegiada, desde hace mucho escribe sobre las empleadas domésticas, las costureras, las lavanderas y un largo etcétera de marginalidades.

No hay que olvidar, sin embargo, que en total reconocimiento de una “pluralidad o diversidad en la cultura” latinoamericana en general y mexicana en particular (Echeverría 196), Poniatowska se transporta desde el mundo periférico de las colonias pobres, donde reina el espiritualismo, hasta las puertas de otro México que se afana en llegar a la modernidad. Por eso lleva a sus lectores al Palacio de Hierro, al Puerto de Liverpool, París Londres y Sears. Porque en los “vestidos, maquillajes, cremas, pelucas, detergentes y aparatos para adelgazar”, constata el “agringamiento” de México y lo que esto significa para los pobres (*Luz y luna* 115-16). Al narrar estos y otros extremos de la identidad mexicana, la escritora no tarda en sentenciar: “los latinoamericanos no nos hemos repuesto de la conquista a pesar de que los conquistadores arraigaron en nuestros países y de ellos nacimos. Todavía hoy padecemos las consecuencias de la brutal supresión de todas las tradiciones consideradas bárbaras” (*Luz y luna* 133).

Aun a buena distancia de su publicación original, los retratos de la ciudad que hallamos en las crónicas de Poniatowska son convincentes porque definen la marginalidad en un mundo de confrontaciones cotidianas. Sobre todo ahora que el Distrito Federal ha perdido para siempre “su aire de campo”, ahora que “los guajolotes [son] pavos de supermercado”, ahora que “ya no hay campesinos ni rebozos, ni sombreros de paja”, y en cambio abundan las modas estadounidenses, costumbres extranjeras y nuevos procesos de hibridación (*Todo empezó* 14). Precisamente para mostrar que existen muchos

Méxicos dentro de un múltiple ámbito nacional, el paisaje cultural que la escritora construye en una y otra obra incluye el perfil de mujeres como Pita Amor, María Izquierdo y Nahui Olin, por ejemplo; a intelectuales de la talla de Rulfo, Paz, Fuentes y Monsiváis; a activistas como el Subcomandante Marcos, o a políticos como AMLO. Con insistencia su pluma dibuja a un México que espera la democracia por enésima vez como si fuera por vez primera, y deja constancia, a principios del siglo XXI, de miles de mexicanos provenientes de los sectores más desprotegidos. Los retrata armando sus casas de campaña en pleno Zócalo, cocinando a “flor de banqueta”, compartiendo su miseria y exigiendo justicia con la voz de la indignación: “México es nuestro por legítimo derecho, no somos huérfanos, somos mexicanos y hoy más que nunca México nos pertenece en esta gran fiesta de la resistencia” (*Amanecer* 25).

Mientras los analistas teorizan sobre la política y la efectividad o el fracaso de distintas instituciones gubernamentales, Poniatowska muestra en sus crónicas cómo estos organismos socio-políticos influyen en la interioridad de un pueblo marginado. Bien señala Beth Jörgensen que Poniatowska enmarca la injusticia, la desigualdad y el sufrimiento del otro, así como problemáticas relaciones de poder entre individuos y grupos sociales. De esta forma la cronista expone a un nivel más privado las “relaciones desiguales entre patronas y sirvientas, el desarraigo y el miedo que experimenta la joven campesina al llegar a la capital en busca del trabajo, las deficientes leyes laborales, la explotación, el abuso y la enajenación” (Jörgensen, “Actos” 414, 417). Poniatowska examina estas realidades desde una perspectiva analítica y al mismo tiempo cómplice. Sus intervenciones se tornan autorreflexivas y autocríticas en textos desafiantes, dedicados a narrar los silencios que piden justicia (Jörgensen, “Actos” 417-24). Con este talento literario Poniatowska rescata a diversos personajes e institu-

ciones que provienen de una mexicanidad multifacética, de variado origen étnico, histórico, social.

Si la identidad cultural de hoy deja de ser tradicional para transformarse en un fenómeno transcultural que oscila entre la autonomía y la pertenencia, o entre las similitudes y las diferencias, ciertos factores ayudan a delinearla dentro y fuera del ámbito latinoamericano no tanto como un deseo o creencia sino como una realidad concreta. Es cierto que la identidad puede ser vista como un mito, porque en gran medida ésta se apoya en distintas creencias que circulan en el imaginario colectivo y propagan temores compartidos, anhelos comunitarios sobre un mundo mejor o la conciencia histórica de un pueblo (Florescano 9-10). Pero toda identidad cultural apela a sus orígenes y se enorgullece de ellos; gira alrededor de ciertos momentos históricos importantes, ligados a situaciones de inestabilidad, amenazas y situaciones de crisis; es manipulable y se construye tomando en cuenta la alteridad (Núñez Villavicencio 184-95). ¿Acaso las crónicas de Poniatowska no confirman el desarrollo de una concepción cultural similar?

HERIDAS HISTÓRICAS

Si bien las viñetas de *Todo empezó el domingo* ofrecen al lector de hoy escenas costumbristas sobre los mexicanos de condición humilde (Jørgensen, *Poniatowska* 70), las siguientes colecciones de Poniatowska sobresalen por su delineamiento de grandes heridas nacionales. Me refiero, por supuesto, a la protesta y masacre estudiantil de 1968 (*La noche de Tlatelolco*); al registro de los desaparecidos, los que hacen huelga de hambre, o los que llevan una existencia precaria en la Colonia Rubén Jaramillo (*Fuerte es el silencio*); a los dos terremotos de 1985 (*Nada, nadie*); al levantamiento de los zapatistas en 1994,

al mando del Subcomandante Marcos (recopilado en diversas notas periodísticas);⁶ o a los cuarenta y ocho días del plantón del 2006, en que cientos de representantes de distintos estados mexicanos esperan darle fin a la política de corrupción que domina al país (*Amanecer*). Todos estos momentos de crisis recogidos por Poniatowska problematizan los orígenes de la cultura mexicana. En ellos permanecen intactas las preguntas irresueltas sobre la identidad cultural.

Del mismo modo en que *La noche de Tlatelolco* de 1968 se explica como otra “Noche triste” (170), haciendo referencia a la de 1519 en que muchos españoles pierden la vida al escapar de los mexicas, el plantón del Zócalo en el 2006 es descrito por la cronista como “un inmenso tianguis como el que le atribuyó Diego Rivera a la gran Tenochtitlan y pintó celestialmente” (30). Esta tendencia de volver al pasado desde luego forma parte constitutiva del imaginario mexicano, siempre dispuesto revivir a los gobernantes prehispánicos, a los primeros conquistadores y frailes, o a los padres fundadores de un México independiente, con la finalidad de enjuiciar al presente (Krauze 23, 171-76, 342). Con un pie en el pasado y otro en el presente, Poniatowska registra en esta crónica cómo a partir de la conquista México ha sufrido por una sucesión de gobiernos hegemónicos que insisten “en marginar del espacio y las acciones ciudadanas a elementos de su propia realidad” (Bencomo 81). Si consideramos, además, que desde Bernal Díaz en adelante la crónica ha sido el género marginal que mejor documenta la inmediatez de las experiencias del desastre (Egan, *Monsiváis* 31-33; Jørgensen, “Matters” 79), es

⁶ Claire Brewster recoge mucho de este material periodístico en su libro *Responding to Crisis*, prestando especial atención a toda una diversidad de artículos en los que Poniatowska apoya abiertamente al líder zapatista. También Michael Schuessler en su biografía crítica, *Elenísima*, hace un recorrido minucioso de la relación entre el Subcomandante Marcos y la escritora, rastreando su correspondencia y su encuentro en la Selva Lacandona (253-59).

lógico que Poniatowska se valga de ella (y de las fotografías que ilustran cada uno de sus textos cronísticos) para presentar la otra cara de México.⁷ No la imagen, al decir de Anadeli Bencomo, del Ángel de la Independencia, el Zócalo y la Catedral, sino la de una ciudad convulsionada y disidente (89).

Esta revisión irónica del pasado aparece con frecuencia en los escritos de Poniatowska. Esto se aprecia, por ejemplo, cuando señala que la matanza de Tlatelolco se realiza en La Plaza de las Tres Culturas, que sobre las ruinas prehispánicas fue construida en el siglo XVI la iglesia de Santiago de Tlatelolco, y que su párroco le cierra las puertas a los manifestantes del 68 que son violentados ahí mismo (*La noche de Tlatelolco* 173). Poniatowska hace algo similar en el 85, recalcando que la misma plaza “es un campo de batalla” para “familias incompletas” (*Nada, nadie* 20). Ante esta catástrofe la cronista señala que en México vuelve a tener sentido el *Manuscrito Anónimo de Tlatelolco* (1528), aquel que reza:

En los caminos yacen dardos rotos; los cabellos están esparcidos. Destechadas están las casas, enrojecidos tienen sus muros. Gusanos pululan por calles y plazas, y están las paredes manchadas de sesos: Rojas están las aguas cual si las hubieran teñido, y si las bebemos, serán agua de salitre. Golpeábamos los muros de adobe en nuestra ansiedad y nos quedaba por herencia una red de agujeros. (*Nada, nadie* 95)

Como si el tiempo girara de manera circular, más de veinte años después del terremoto del 85, la reflexión sobre el caos que ocasiona el plantón de dimensiones desbordantes hace que otra vez Poniatowska dirija la atención a un pasado prehispánico. Desde ahí observa que en pleno siglo XXI Méxi-

⁷ En la relación cercana entre crónica y fotografía, o entre crónica y pintura en los textos de Poniatowska, Aurora Camacho de Schmidt observa un marcado enriquecimiento del reportaje literario (88).

co siente la cólera de Tláloc y Huitzilopochtli, “los dioses de la lluvia y de la guerra” que “a cada rato se rebelan y estallan coléricos en estelas, lápidas, piedras y pasadizos para demostrar que aún son ellos quienes mandan” (*Amanecer* 54).

Es curioso que en una entrevista de 1976 Poniatowska se declare en desacuerdo con Octavio Paz, quien sostenía que la Plaza de las Tres Culturas era un lugar de perpetuo sacrificio debido a la herencia azteca que condenaba a México a una serie de matanzas (García Flores 27). Su rechazo de una imagen cíclica de la historia mexicana llama la atención no sólo porque en el 2001 la escritora declara que México es moderno y prehispánico, horrible y fascinante (“Chronicles” 38), sino porque su obra cronística conserva el retrato de un México trágico atrapado en las telarañas de su historia. El tiempo en las crónicas de Poniatowska es circular: muchos son los condenados a vivir entre las voces de los muertos o entre exangües sobrevivientes, como si metafóricamente formaran parte de una ficción rulfiana. Éste también es el caso de *Amanecer en el Zócalo*, una de las crónicas más recientes donde la autora camina sobre sus textos anteriores, sobre los renglones torcidos de la historia y sobre el espacio cultural de un pueblo marginado que aún espera ser reconocido por las autoridades.

La historia que ahí encontramos es la de otra conquista, ya no la del trono mexicano como en tiempos de Hernán Cortés y sus soldados, pero sí la de un México que busca —¿podemos intuirlo?— la democracia y un gobierno justo. El júbilo de los mexicanos que salen a la calle a apoyar a su líder, porque sienten que las elecciones presidenciales del 2006 han sido un fraude, es bastante parecido al de los muchachos del 68 que tocan las campanas de la Catedral y se sienten dueños de un Zócalo iluminado de esperanza. Si Cortés tuvo a la Malinche, AMLO también encuentra su brazo derecho en Jesusa Rodríguez, sin cuyo activismo político y tesón sobrenatural el

plantón sería impensable. Por lo menos así lo imagina Elena Poniatowska, quien, al igual que Bernal Díaz, narra un evento histórico trascendental. Adoptando la postura favorita del soldado cronista, la del testigo de vista, Poniatowska compone un retrato hablado de una sociedad mexicana en pleno movimiento, con personajes mayores y menores que viven un espectáculo popular.⁸

Como verdaderos participantes de un carnaval medieval donde se desintegran las reglas sociales y es posible la ilusión de comunidad, libertad, igualdad y abundancia (Bakhtin 9), durante casi cincuenta días los mexicanos del plantón se desentienden de “los términos *oprimidos y opresores*” (38). En el Zócalo todos ellos gozan de un ambiente “donde las divisiones sociales pierden todo sentido” ante la tarea de supervivencia (38). Además, cambian la rutina diaria: “Gente que ni por equivocación se dirigía la palabra ahora se habla. Rompieron su ritmo y su estilo de vida. Caminan de otro modo porque han descubierto una manera totalmente distinta de vivir la calle” (30-31). En la crónica que también cumple la función de un diario tardío de la crisis, en tanto que *a posteriori* relata el día a día de los hechos (Jørgensen, “*Chronicle and Diary*” 16), Poniatowska recalca “el apoyo de la colectividad” (37); registra una resistencia alegre por parte de la gente que escucha “conciertos de música clásica, boleros, música country, ranchera, el rap, el reggaetón, rock pesado” (47); pinta a la gente muy pobre desprendiéndose de “unos pesitos” a favor del plantón (86); y se admira de la convivencia pacífica de “limpias espiritistas y misas católicas, funciones de video, insultos, recitales, campeonatos de fútbol, concursos de belleza

⁸ Tomando en cuenta *La noche de Tlatelolco y Nada, nadie*, Claudia Parodi observa que “La polifonía, tan característica de las crónicas de Poniatowska, disminuye en *Amanecer en el Zócalo*, pues las voces distintas de Elena, Jesusa y AMLO, aunque presentes, se debilitan” (131).

y hasta burócratas en patines” (101). Como si otra vez el tiempo diera vueltas hacia atrás para seguir adelante, en el Zócalo se celebra una fiesta popular con un sentido de solidaridad y liberación temporal, con miras al cambio y la renovación, pero con hostilidad hacia todo lo inmortalizado y completo (Bakhtin 10). Claro que mucho de este espíritu tiene su antecedente en *Nada, nadie*, donde la escritora anota el compañerismo de los mexicanos en movimientos recurrentes. Sólo que aquí vislumbramos un rayo de esperanza:

Diego, estoy sola.
Frida Kahlo en su diario, 1955.
Diego, ya no estoy sola.
Frida Kahlo, 3 días después.

Mundo estoy solo.
México, 19 de septiembre de 1985
Mundo, ya no estoy solo.
México 21 de septiembre de 1985. (68)

Como en otras crónicas, al describir el plantón del 2006 Poniatowska muestra a los mexicanos más desprotegidos, a “los nacos... pobres, morenos, indígenas, fracasados, ignorantes, vulgares, vagos” como “la verdadera riqueza de este país” (40). Los ubica en contraposición a “los valores de los *rich and beautiful* [que] tienen más que ver con lo imaginario, el poder social, el orgullo, la fama, el prestigio, la apariencia de justicia, la mentira, la guerra, la opinión pública, la ideología” (45). Los jóvenes y viejos que aparecen en *Amanecer en el Zócalo* se aleccionan sobre su presente viendo películas sobre la Revolución Mexicana o documentales sobre la Noche de Tlatelolco. Están en el centro porque cifran sus esperanzas en los discursos de un líder que desde su templo los llena de un orgullo pasajero: “Ya quisieran los de arriba ser como los de abajo. ¡Arriba los de abajo!” (103). Como si otra vez llegara al

Zócalo la Revolución Mexicana, ahí se dan encuentro “los que llegaron del norte, los que vinieron del sur” (123). En esta ocasión, señala Poniatowska, todos acatan las consignas de Jesusa Rodríguez, soldadera de pelo negro recogido, de huipil y aretes de cuentas huicholes que “oficia misa al aire libre mientras el cardenal Norberto Rivera lo hace entre los gruesos muros coloniales” (72). Lo malo de este ambiente de suspensión temporal y jerárquica —lo sabemos— es que propicia un tipo especial de comunicación que sería imposible en la vida cotidiana. Es una bella ilusión, “una segunda vida” o un “segundo mundo hecho de cultura popular” (Bakhtin 11), que irrevocablemente se desintegra apenas se desmontan las carpas del plantón.

OTRA MUERTE ANUNCIADA

Puesta en perspectiva, la crónica *Amanecer en el Zócalo* es la de una muerte anunciada. Porque aunque está escrita como un diario, la autora sabe cuál es y será el final desde el momento inicial en que pule su manuscrito para publicarlo. Ciertamente es, como afirma Jörgensen, que la cronista sostiene de principio a fin la tensión entre los reclamos de los manifestantes y la inevitable injusticia de un sistema corrupto (“*Chronicle and Diary*” 7). Pero en medio de esa tensión, entre las exigencias de unos y el abuso de otros, entre lo que exigen los de abajo y lo que esperan los de arriba, Poniatowska implanta el germen que en pocos días hace que el movimiento se desintegre por completo. En varias instancias Jesusa Rodríguez revela su poca paciencia para atender asuntos que no tienen que ver con la causa política de AMLO. Poco a poco se pierden entre el viento y la lluvia los discursos para combatir la pobreza y la monstruosa desigualdad. Inalcanzable parece cualquier defensa del patrimonio nacional, e imposible la lucha contra la

impunidad. En medio de este drama, el “pseudo-héroe” mítico/político (Bauzá 161) encarnado en AMLO también se desmorona como Hernán Cortés en la crónica de Bernal Díaz. Y todos los que lo apoyan terminan con las manos vacías. Desengañada, Poniatowska escribe hacia el final del libro algo que ya sabe desde el principio: que “la política es una maraña de componendas, argucias, egoísmos, voracidad, que nada es como se dice” (391).

Si es cierto, como ella sostiene, que “la cultura se va transformando a lo largo del tiempo, cada siglo le da su sello particular, cada ser humano la interpreta a su modo” (143), su interpretación nos presenta la identidad mexicana atada de pies y manos al pasado. Ante la situación alarmante del país, Poniatowska vuelve a reflexionar: “no estamos lejos de los murales de Orozco en que la justicia con los ojos vendados y borracha levantaba sus balanzas chuecas” (266). Por eso mismo distingue a los mexicanos de los estadounidenses, señalando en los primeros un culto ciego hacia La Virgen de Guadalupe. Habla de la opresión social expuesta por Simone Weil. Y confirma, de nueva cuenta, que México es un país dividido, clasista, lleno de odio y desigualdad. En otro viaje del presente al pasado mexicano, con el que confirma un determinismo histórico demasiado enraizado, Poniatowska resume esta imagen desastrosa: “¡Pobrecito de mi México, víctima primero del gordo cacique de Zempoala y después de la Colonia! ¿Sólo nos ha ido medio bien a partir de la Revolución Mexicana? Claro que no. Todavía hoy no reconocemos el valor de cada hombre sobre la tierra” (329).

El reconocimiento de esta inestabilidad social revela, valga el recordatorio, la otredad oculta de la identidad mexicana con cierto matiz de exotismo ficcional (Weisz 36). Por supuesto que los textos de Poniatowska contienen, como toda crónica actual de México, un mensaje crítico, psicosocial, político, reformista, didáctico y analítico (Egan, “*Play on Words*”

115-116). Pero sus crónicas también nos internan en un ambiente mítico que pretende encontrar respuestas a las grandes interrogantes del género humano, a las contradicciones del hombre, o a los misterios de la vida y la muerte (Bauzá 157). Si en *La noche de Tlatelolco* México se convierte en un panteón, tanto que la cronista señala: “Por ahora la sangre ha vuelto al lugar de su quietud. Más tarde brotarán las flores entre las ruinas y entre los sepulcros” (171), después de tres décadas muy poco ha cambiado en *Amanecer en el Zócalo*. Como si la existencia de los mexicanos hubiese sido una prolongada fiesta carnavalesca, la cronista imagina con optimismo de ultratumba:

Todos nos volvimos volcanes. Alteramos el paisaje, lo cambiamos irrevocablemente, ahora somos nosotros el terremoto de 1985, somos los mismos que salimos de los escombros, los mismos que tocamos en las campanas de Catedral la muerte del PRI, su paternalismo, su autoritarismo, su corrupción rampante, los mismos que en 1988 toleramos que nos robaran la elección. (*Amanecer* 392)

Metafóricamente, mucho se parece esta fiesta carnavalesca a la que encontramos en *Pedro Páramo* (1955) cuando muere Susana San Juan. La voz que emerge de esta crónica para decir “nos volvimos volcanes” guarda también un parentesco cercano con la voz de Ixtepec, en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. Y resucita, además, las voces que hablan desde el silencio en las novelas de Rosario Castellanos. Lo digo porque con este retrato de México Poniatowska consigue que otra vez fijemos la vista en el ayer. Y entre líneas volvemos a escuchar las voces de *Nada, nadie*. Los viejos lamentos “yo ya no soy nadie” (18), “no quedó nadita” (21), “no es nada m’hijo, no es nada” (23) y “yo no tengo a nadie” (51), ahora se apoderan del centro. En *Amanecer en el Zócalo*, la plaza vuelve “al lugar de su quietud como dice la filosofía ná-

huatl”, el lugar donde aún “rezumban” y “palpitan todavía las palabras del desafuero” y el deseo de “luchar contra el atropello” (392).

Hay que tomar en cuenta, desde luego, la distancia histórica y temporal que al mismo tiempo une y separa a las crónicas de Poniatowska, que cada una conserva su propia herida histórica, y que por eso la del 2006 se muestra mucho más cerca a la democracia que la de 1968. Vistas en conjunto, sin embargo, todas revelan a un México hecho de murmullos, de vivos y muertos, de tiempos presentes y remotos. En el mural cronístico de Poniatowska conviven con armonía activistas como la popular Tita del 68, una Evangelina Corona del 85 y una Jesusa Rodríguez del 2006; diosas como la Coyolxauhqui; también mujeres escritoras, como Rosario Castellanos, indignada ante las pérdidas humanas del Movimiento Estudiantil. En una y otra crónica aparecen los políticos como Díaz Ordaz y Vicente Fox, Cárdenas, Andrés Manuel López Obrador, o el Innombrable: Felipe Calderón; también los nacos y los catrines; La Revolución Mexicana y las prometedoras Convenciones Nacionales Democráticas, donde lo menos que hay es el diálogo. Desde el presente, y a pesar de su marcado esfuerzo por avanzar hacia la democracia, las crónicas de Poniatowska internan al lector en un México como aquél concebido por Rulfo en *Pedro Páramo*: “lleno de ecos... Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso” (107-08). En ellas escuchamos, como con Rulfo, “¡Ay vida, no me mereces!” (*Pedro Páramo* 98). Y así ingresamos a un tiempo-espacio donde el “mitote” se vuelve “Nada. Nadie” (*Pedro Páramo* 108).

Debido a este trasfondo, las crónicas de Elena Poniatowska participan activamente en los debates actuales sobre la cultura latinoamericana en general y mexicana en particular. Si bien es cierta la inestabilidad de toda cultura, porque puede modificarse cuando una expresión cultural se enfrenta con otra

(Larsen 91); si en mayor o menor grado toda cultura pasa por un proceso de hibridación que desintegra su engañosa pureza y singularidad (Said, *Culture* xxv), esto no siempre significa “la fusión, la cohesión, la ósmosis, sino la confrontación y el diálogo” (García Canclini ix). Vistas de cerca y de lejos, en su momento de producción o a buena distancia de los hechos, las crónicas de Elena Poniatowska conservan intactos diversos enfrentamientos de una múltiple y fragmentada identidad mexicana, hecha, como señala la autora en una entrevista reciente, de contrastes absolutos e insalvables (Estrada, “Elena Poniatowska” 54).

Muchos han escrito sobre Poniatowska y muchos más seguirán haciéndolo. Y es que Elena, Elenita, como la llaman sus amigos y compañeros de oficio, sigue demostrando en su escritura el mismo compromiso social que la ha distinguido de otros escritores, desde sus primeras incursiones periodísticas y literarias. Así lo expresa ella misma, cuando señala en una de sus crónicas:

Desde 1953 me fijo en los que caminan por la calle, el barrendero con sus siete perros, Tere la limonera en el mercado de Coyoacán, Lucía la que cose a domicilio, los que vinieron del campo al DF y todavía traen manos de ordeñar vacas, de trasquilar borregos, de palmear tortillas. Intento vivir pensando en aquellos que tienen que irse a los Estados Unidos porque si no morirían de hambre y en los que no logran irse y mueren de hambre. (*Amanecer* 156)

Gracias a esta mirada inquisitiva Poniatowska se ha convertido en toda una institución de la literatura mexicana. Comprometida hasta la médula, con sus letras Poniatowska sigue defendiendo diversas causas, y por eso la reclaman las feministas, las mujeres escritoras, los activistas, los universitarios, los que permanecen al margen, los políticos al acecho de su voz, los académicos, los niños que ahora leen sus narracio-

nes infantiles, o los adultos que encuentran en sus crónicas, cuentos y novelas una historia de México.

Si Nellie Campobello es para Poniatowska una valiente soldadera de la literatura revolucionaria (*Las soldaderas* 28), también la cronista lo es de la literatura mexicana contemporánea, donde comprobamos en repetidas ocasiones su solidaridad con los marginados y vulnerables, o con los desposeídos que adquieren voz en su voz (Lamas 47). Como Rosario Castellanos, Poniatowska trabaja noche y día, y denuncia sin cesar la desigualdad de género, la discriminación étnica, la corrupción política.

Esto y más, mucho más, hallamos en sus crónicas que hablan de disidencias e identidad.

HISTORIAS, CARTAS Y CUERPOS

CAPÍTULO IV

CARMEN BOULLOSA: EL FUTURO DE LA MEMORIA

Si soy la única que practica este oficio en mi comunidad, y también la única entre los vivos que piensa en la mamá y el papá que no tiene, es porque con mis estudios vuelvo a nuestros padres, los reconstruyo. Con mi trabajo, hurgo en nuestros orígenes, en el tiempo de la Historia.

Carmen Boullosa, *Cielos de la tierra* (15).

En una de sus más recientes teorizaciones sobre el afán retrospectivo de la literatura latinoamericana, Fernando Aínsa observa, como lo hiciera antaño en *Reescribir el pasado* (2003), una insistente confrontación de memorias individuales y colectivas, recreaciones que fraccionan y pluralizan las verdades absolutas del ayer, intercambios provechosos entre la historia y la literatura, o convergencias difíciles de nostalgia, amnesia histórica y olvido selectivo (“Los guardianes” 12-23). Este mirar hacia atrás para contar alguna historia “contrafactual” ha sido una constante de la literatura mexicana escrita por mujeres en todo el siglo xx y desde luego lo es en la actualidad.¹

¿No es esto lo que vemos en las novelas indigenistas de Rosario Castellanos o en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena

¹ Hablo de historia “contrafactual” siguiendo a Humberto Beck, para referirme a aquello que no sucedió o que no está registrado en los folios de la historia real (14).

Garro? Si leer a Margo Glantz, como veremos en el último capítulo de esta sección, significa navegar por un mar de deseos y memorias, también con Beatriz Espejo recuperamos el pasado, incluso en sus retratos ensayísticos sobre otras escritoras mexicanas como Rosario Castellanos y Sor Juana, Inés Arredondo, Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila, entre muchas otras. Las manipulaciones novelísticas de la historia son desde luego un sello de garantía en las ficciones de Ángeles Mastretta y Laura Esquivel, como constatamos, por ejemplo, en las muy citadas obras *Arráncame la vida* (1985) y *Como agua para chocolate* (1989), pero también en las más recientes *Malinche* (2006) o *La emoción de las cosas* (2013). ¿Y acaso no revisamos el pasado de la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial y un México de exiliados con Angelina Muñoz-Huberman, en su novela *Castillos en la tierra* (1995)?

La lista de escritoras mexicanas que problematizan el pasado, que vuelven a él en busca de materia prima, ya sea para establecer genealogías o contradecirlo, o para rescatar personajes marginales y teorizar sobre lo femenino, es indudablemente amplia y variada. En ella caben también escritoras como Rosa Nissan, Silvia Molina, Sabina Berman y Brianda Domecq. Como veremos en otros capítulos de este libro, muy a su manera también Mónica Lavín, Rosa Beltrán y Cristina Rivera Garza ocupan un espacio propio, ganado a pulso, dentro de las narrativas históricas. Precisamente en este contexto mexicano de múltiples ejercicios histórico-literarios hay que situar la labor novelística de Carmen Boullosa (1954-), quien, desde sus primeras incursiones literarias, no ha dejado de tocar y retocar la historia, enfrentándola en muy logrados actos de genuina creación experimental. Si las relaciones con el pasado jamás son neutras y se inscriben en una compleja dialéctica de la memoria (Aínsa, “Los guardianes” 15), Boullosa lo comprueba no sólo ficcionalizando episodios de la historia mexicana sino múltiples escenarios transnacionales

que descubren el pasado como parte constitutiva de la identidad actual. Esto es evidente desde *Son vacas, somos puercos* (1991), *Llanto* (1992) y *Duerme* (1994) hasta *Cielos de la Tierra* (1997), *De un salto descabalga la reina* (2002), *El velázquez de París* (2007) y *Texas* (2013).

Al reflexionar sobre estas y otras obras que confunden las líneas de la historia y la ficción, Boullosa admite en una entrevista que sus reescrituras del pasado nacen de la necesidad política de combatir la circularidad del tiempo y el determinismo histórico (Hind, *Entrevistas* 24-25). Si por un lado se refiere en concreto a la colonialidad de México y América Latina, sus reescrituras históricas ponen en tela de juicio el papel de la memoria y el discurso, la diferencia entre la invención literaria y la verdad histórica, así como la formación de diversos estados de otredad.

A veces Boullosa registra la destrucción de un mundo precolombino o el nacimiento de nuevos mestizajes; otras veces cruza el Atlántico para hallar en la Península Ibérica paralelos problemas de identidad, expulsiones religiosas, marginación social o discriminación étnica. Incluso cuando emprende rutas futuristas, ya sea en L'Atlàntide, El Parnaso o Nueva York, con frecuencia la autora aterriza en el pasado. Situándose ahí, Boullosa problematiza la construcción de la historia y la ficción, juega con la intertextualidad y la metaficción, o impone anacronismos, procesos heteroglossicos y narrativas de autorreflexión. Ésta ha sido una de sus formas más constantes de hacerse presente como escritora dentro y fuera de México, razón por la que no pocos académicos han estudiado varias de sus novelas aplicándoles los postulados teóricos de Linda Hutcheon sobre la metaficción historiográfica y los de Seymour Menton con respecto a la nueva novela histórica latinoamericana.²

² Me refiero, desde luego, a los libros *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) de Hutcheon y *Latin America's New Historical Novel* (1993) de Menton.

ENCUENTROS IRREPETIBLES

Muchos son los viajes en los que Boulosa, desde una postura posmoderna, ha manipulado el pasado para recalcar cuestiones irresueltas del presente (Seydel, *Narrar* 125). En *Llanto. Novelas imposibles* (1992), por ejemplo, Boulosa revive a Moctezuma un 13 de agosto de 1989 para cuestionar, después de cuatrocientos sesenta y ocho años desde que Hernán Cortés conquistara el trono mexicano, si el emperador azteca fue asesinado por sus súbditos o por los españoles. Para llegar a descubrir el misterio, la autora permite que la mente de Moctezuma se apodere de la narrativa y cuente el momento nebuloso de su propia muerte:

Brinco sobresaltado y sobresaltado el que empuja la daga retrocede y yo brinco pero no puedo brincar, los grillos me lo impiden y entre dos me sostienen retirando sus rostros del mío para que yo no pueda reconocerlos, me sostienen volcándose boca abajo, lastiman más mis muñecas heridas y digo o quiero decir ¡qué pasa! cuando siento el dolor en mis carnes huecas, siento la daga destrozándose y oigo un vocerío que me impide sentir el dolor y oigo las voces de todos ellos, las que he llegado a conocer tan bien y para mi desgracia, embarrándome las unas con las otras, sucias, las que me han mentido y no terminan de matarme y oigo que dicen: dejen su cuerpo entero, no lo lastimen, déjenlo entero y alguien contesta es que no se ha muerto y le dice el que habló mueve la daga, clávala más hondo, rómpele las carnes, destrózalo pero déjalo entero, ahí déjalo, que se desangre. (27)

El recuento de este pasaje desde la perspectiva de Moctezuma desbarata la versión oficial a través de una memoria alternativa, atrevida y, al menos dentro de los parámetros de la ficción, verosímil (Ortega 35; Villaltela 102). En consecuen-

cia, la historia deja de ser un valor absoluto y pasa a ser un escenario de muchas interrogantes.

El intento por rescatar una historia que ha sido silenciada o marginada se observa con mayor claridad cuando una de las narradoras que reconstruyen la vida de Moctezuma lo muestra no como un gobernante fracasado sino en control de su destino. En vez de aceptar las versiones españolas que culpan a los indígenas por su muerte o los testimonios indígenas que responsabilizan exclusivamente a los españoles, Moctezuma propone una versión intermedia:

Dejó el orden de sus recuerdos cuando sintió sobre su carne muerta, en la frente, una piedra lanzada desde allá abajo y se dijo: “No es para mí, es para Hernando Cortés, porque quién no se dará cuenta de que me han matado, pero me ha atinado a mí, en la frente” y cuando terminó de decirse esta frase, cambió el curso de su pensamiento y dejó que sus venas de sangre ya inmóvil y un poco descompuesta babearan sangre en el lugar en que habían aventado la piedra, en su frente. (32)

Estos fragmentos y todos los que provienen directa o indirectamente del *Códice Florentino* de fray Bernardino de Sahagún, las *Cartas de relación* de Hernán Cortés y la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo, revalidan el conocimiento fragmentado de la historia (Reid), a la vez que ilustran el devenir de una sociedad mexicana completamente fragmentada (D’Lugo 9).

Gracias a esta narrativa fragmentada, el hallazgo mágico de Moctezuma por tres mujeres en el Parque Hundido de la Ciudad de México, a tres años del quinto centenario del mal llamado descubrimiento de América, activa en la novela una profunda reflexión poscolonial sobre México como nación y los discursos en torno a su construcción histórica y literaria. Entre un fragmento y otro, por ejemplo, Moctezuma descubre que su bella ciudad de Tenochtitán ha sido reemplazada

por una metrópolis desmembrada y superpoblada. Laura, una de las narradoras, lucha ante la imposibilidad de escribir una novela sobre la muerte de Moctezuma debido a las numerosas contradicciones que encuentra en los registros históricos. Y nosotros, como lectores, descubrimos en la circularidad de la novela que el futuro de México sólo puede asegurarse con la herencia prehispánica y la carga cultural de la conquista y la colonización (Pitarch 52).

Aun cuando estos detalles confirman la colonialidad de México, Moctezuma aparece en *Llanto* liberado del peso ideológico de haber orillado a su gente hacia un estado de subalteridad (Chorba 172-76). La imagen que ha pasado a la historia de un emperador derrotado por los conquistadores españoles se desintegra gracias a una serena reflexión metatextual:

Creo que el conquistador estaba interesado, al escribir sus crónicas, en mostrar la mejor imagen de ellos mismos, y asesinar a un hombre en cautiverio para una maniobra que no fue oportuna no era algo que debiera dar a conocer; deserté de la idea del hombre atribulado, indeciso, aterrorizado y vacilante porque creo que se ve a Moctezuma vacilar o actuar como un cobarde y un hombre que vacila ante una guerra que él no tenía por qué entender. (97)

Tratando de reconciliar la parte española y la parte indígena de una mexicanidad real o mítica, una de las narradoras explica:

Los conquistadores somos nosotros. Sabemos que nuestros dioses y nuestras costumbres murieron y que somos hechos de la sangre que nos destruyó y de la sangre que perdió a los dioses, somos hechos de todo, del que ganó y del que perdió, del que triunfó y del derrotado, del que destrozó y del que fue destrozado, de la resistencia y valentía de la parte vencida y de la derrota del ganador, sobre todo estos dos últimos elementos. (97-98)

A través de episodios como éstos, *Llanto* confirma su perfil como nueva novela histórica latinoamericana. Porque aquí la historia ya no se pone al servicio de una causa nacional, como en el siglo XIX, sino ante la voluntad de una autora que problematiza cuestiones de identidad, sin que su meta sea llegar a una conclusión absoluta.

Curiosamente, en *La novela perfecta* (2006) Boullosa vuelve a este mismo momento de la conquista de México desde una perspectiva futurista. Cuando al científico Lederer le falla la máquina con la que transcribe una novela de la mente del escritor Vértiz, sin que éste tenga que mover un solo dedo, lo único que se salva es una carpeta virtual que contiene un sueño sobre Moctezuma en pleno siglo XVI. A diferencia del resto de la novela que ha sido producida de manera pasiva y automática, la escena con Moctezuma se salva porque contiene la verdadera labor creativa del escritor. Sólo en esta escena donde toma las riendas de su narración, Vértiz crea algo original, fuera de los convenios preestablecidos de la novela perfecta. Su desviación del plan original le permite pensar en otras posibilidades, en viajes inexplicables a través del tiempo, o en una serie de escenas inconexas, cuestionables, que terminan por desbaratar la maquinaria del científico.

En el fragmento que se salva, el personaje de Ana sueña a Moctezuma justo cuando éste se entera que en sus costas hay hombres “montando inmensos animales, como perros pero de gran altura”, que “han quemado sus naves” y que los invasores tienen “las barbas rubias y el cuerpo cubierto de armaduras de metal pulido” (109). Si en las obras de otras escritoras mexicanas o chicanas —como *La ley del amor* (1995) de Laura Esquivel o *The Hungry Woman: A Mexican Medea* (1995) de Cherríe Moraga— la cultura azteca o náhuatl y su contacto con el simbolismo europeo sirven como punto de partida para cuestionar la identidad en un futuro cercano o distante (Gant-Britton 261), en *La novela perfecta* Boullosa recrea este

mismo momento pero como un punto de llegada de múltiples acepciones metaficcionales.

El episodio se salva, es cierto, porque sólo ahí el escritor responde no a las exigencias del científico sino a una verdad interior. Ahí, más que en el resto de su hazaña virtual, Vértiz se deja llevar por aquello que Boullosa llama “la libertad de la fantasía”, y a partir de entonces “conquista ciudades, recorre océanos o sigue la imaginaria rutina cotidiana a que lo conduce la fantasía del oficio” (“Anatomía” 99). A la vez, que se salve este episodio es doblemente significativo. Porque al volver al momento inicial del encuentro entre Europa y la América indígena, Vértiz recalca su novedad, su fantasía, incluso su potencial literario. Para Boullosa dicho encuentro es, como señala en otro lugar, un espejo “feroz y devorante de la realidad”, un evento que se realiza en un punto simultáneo de destrucción y creación (“La destrucción” 217). Por eso la visión de Ana sobre aquel encuentro, sostiene Vértiz, “es más que una pintura, con lo de las tres dimensiones es como una escena real cortada y enmarcada... ¿Te imaginas? ... ¿Hace cuánto que no se ven imágenes tan impactantes?” (113).

Al mostrar novelísticamente que la tecnología no puede reemplazar los actos de escritura y reescritura, Boullosa utiliza este viaje futurista como una vía más para explorar sus propias constantes novelísticas. De paso la autora recalca que aun cuando no hayan sido creados con ese propósito, los textos que recrean los momentos iniciales del encuentro de dos mundos radicalmente diferentes, como el español y el indígena del siglo XVI, guardan rasgos fantásticos, avanzados e incluso irreales desde el punto de vista de los conquistadores y los conquistados. Esta concepción, ampliamente explorada en *Llanto*, es renovada por Vértiz cuando mentalmente se transporta hasta la vieja Tenochtitlán, observando que “podía ser como una pintura, pero era más que una hiperrealista, más también que una fotografía: era literalmente un trozo de rea-

lidad con la salvedad de que representaba algo totalmente irreal, un trozo de realidad que no obedecía las órdenes de lo real, que se había alborotado, que se había deshecho y reconfigurado de una manera anómala” (122).

No se trata, desde luego, de proponer como modelo de ciencia ficción aquel encuentro primigenio, pero ese volver hacia atrás confirma el potencial ficcional de dicho momento irrepetible. La máquina de Lederer falla porque intenta transcribir un producto pulido y terminado, cuando el verdadero oficio del novelista es, al decir de Boullosa, “entrar en aquello que no se puede decir” (“Anatomía” 98). Según la autora, todo creador literario debe internarse en un territorio ambiguo de realidades y fantasías, de pocas luces e innumerables sombras, hecho de memorias intransigentes o destinos caprichosos que viajan del pasado al futuro hasta instalarse en el presente. Esto mismo hace Boullosa en *Llanto*. Aun cuando la autora identifica la muerte de Moctezuma con el comienzo de la imposición de España sobre un México indígena, su reescritura deja abiertas las puertas de muchas posibilidades que indagan sobre la identidad de los conquistadores y conquistados. En nosotros queda cualquier conclusión provisional.

DESORDEN COLONIAL

La exploración metafórica de la identidad mexicana a través de la vida y muerte de un personaje adquiere otra dimensión en *Duerme*, cuando las transformaciones físicas de Claire, la protagonista francesa de la novela, muestran el pasado colonial como una construcción social problemática (Seydel, *Narrar* 56). Anticipándose a Catalina de Erauso —la monja alférez que cruza el Atlántico vestida de hombre en 1603 y pasa varios años como soldado español en el Nuevo Mundo (Erauso 22)—, Claire adopta la identidad masculina de Monsieur

Fleurcy al llegar a México en 1571. Casi inmediatamente, Claire intercambia su identidad con el conde Enrique de Urquiza y alcanza la inmortalidad de manera mágica cuando una india reemplaza su sangre con las aguas sagradas de México. Debido a sus múltiples metamorfosis a lo largo de nueve fragmentos interconectados —en los que se presenta como hombre francés o español, mujer indígena, dama de compañía en el palacio virreinal, o como valiente soldado—, la novela tiende a leerse como otro ejemplo de la identidad fragmentada de México (Bolívar 48), como un campo semántico de valores culturales superpuestos (Pirott-Quintero 268) y como un proceso de transculturación (Pfeiffer, *Exiliadas* 47). Si bien todas estas lecturas son legítimas, *Duerme* también puede leerse como una profunda reflexión y crítica del orden colonial y sus reverberaciones culturales en un México contemporáneo.

Desde sus primeras páginas la novela recrea una jerarquía social que mantiene a todos los personajes en su lugar. Los indios son presentados como “ejército de hormigas indias” a cargo de construir la catedral metropolitana y varios edificios españoles con los restos de los templos aztecas (31). No sólo se despoja a los indios de un nombre propio, como si todos fueran iguales, sino que se les utiliza como meros objetos. Esto se aprecia en numerosas ocasiones en que los indios son descritos como sirvientes encargados de la limpieza de las casas españolas, pero más aún cuando Claire se transforma en una india simplemente por llevar un huipil y unas enaguas. Como prueba máxima de que ahora ella ocupa el peldaño más bajo de la pirámide social, Claire es violada en público por el verdadero Enrique de Urquiza y describe dicho instante como una imposición brutal:

Abre sus calzas, me levanta las enaguas, y me posee, sujeta de los pies por sus criados, sobre mi caballo, doblando hacia

atrás mi torso, sin importarle que la silla me lastima. En tres sacudidas suelta su emisión, para mi suerte, sin gesticular, como si no lo hubiera hecho o no le importara, y cuando termina me baja dejándome entre los criados medio desnuda. Espolea el caballo y veo cómo se va, con la identidad que yo había hecho para mí, perdiéndose en la distancia. (53-54)

La subyugación de los indios se observa cuando éstos son marcados “con hierro ardiendo. Como reses” (56) y en la arquitectura de ciudad —donde las casuchas indígenas no tienen nada que ver con los suntuosos palacios españoles. Pero sobre todo se aprecia en los vestidos suntuosos que llevan los españoles para diferenciarse de ellos: “Se ha dicho en Palacio que todo aquello que distinga a indio de español debe permitirse, y que en cambio el escándalo de las indias con guantes y vestidos castellanos debiera impedirse” (78).

Debido a estos símbolos de diferenciación social y racial basado en “las vestiduras de los propios cuerpos” (Blanco-Cano), los españoles identifican a los indios como objetos de trabajo. “Si un español o española en ultramar ve pasar frente a su casa un indio o un par que no sepan dar razón de estar al servicio de nadie, que no sean encomendados o que no hablen castilla”, explica Claire, “puede con bien hacerlos entrar para que le barran el patio y le limpien la casa, la cabalgadura, las caballerizas y le saquen afuera la basura, y esto sin pagar un ochavo ni haberle preguntado si quería o podía” (79). Por eso mismo, cuando está vestida como el conde de Urquiza, Claire desprecia a los indios y espera que ellos estén a su servicio. Vestida como india, en cambio, recibe el nombre de Juana, y por lo tanto es ignorada por casi todos a su alrededor.

En conjunto, sus conflictos de identidad denuncian la idiosincrasia de un mundo colonial donde los miembros de distintas culturas indígenas y particularmente sus sujetos femeninos convenientemente pasan a ser los subalternos (Seydel,

Narrar 442). Esta idea se afianza en la novela cuando un sirviente indígena con poderes mágicos es castigado y torturado hasta la muerte por la Inquisición. De hecho, al despertarse de un sueño en el que se imagina peleando contra un monstruo, Claire concluye:

No hay monstruos, pero si alguno hubiera, serían los españoles, esquilmando esta tierra de indios [...] Si acaso el monstruo existe, en lugar de cola de dragón, escudo blando, rojo cabello y piel de ocelote, tendría Corregidor, Alcalde Ordinario, Alguacil Mayor, Teniente, Portero, Capellán, Juez, Fiscal, Asesor, Previsor, Agente, porque no hay indio que esté exento de tributo, ni empleado al servicio del Rey que no viva de, en última instancia, dicho tributo. (95)

Aunque esta confrontación de la historia no sea la más afortunada porque presenta una visión maniquea de la colonización, *Duerme* se une a otras nuevas novelas históricas que cuestionan diversas nociones de heterogeneidad —como clase, género y etnia— que son tan cruciales hoy como en la formación colonial de la América española. En más de un sentido, las denuncias explícitas de Claire reescriben la historia, ya “no para ‘conquistar y vencer’” pero sí, como bien señala César Rodríguez de Sepúlveda, “para restituir mediante la palabra las luces y las sombras de un pasado no tan remoto” (77). Esta forma de reescribir el pasado a través de las metamorfosis de un cuerpo femenino ubica a los lectores contemporáneos en un ambiente colonial no sólo en plena gestación sino en proceso de descolonización (Gutiérrez de Velasco, “Vertiente” 22).

Hacia el final de la novela, la “herida siempre abierta” (113) de la protagonista nos hace pensar en su lugar dentro del *laberinto de la soledad* mexicano, idea que desde luego puede verse como un ejemplo más de determinismo histórico. Al fin y al cabo, Claire es presentada como un cuerpo inmortal que

ha sido violado, rasgado y fragmentado en distintas transculturaciones, como si fuera otra encarnación de la “Chingada”, descrita por Octavio Paz en su canónico libro de 1950. Sólo que esta vez el personaje marginado por la historia se autodefine como otra “hija de la raza”, como la única mujer francesa, “que lleva agua en las venas, la mujer de la vida artificial, la que sólo puede vivir en la tierra de México” (125). Además, mientras Boullosa confirma la identidad híbrida de México, en la novela Pedro de Ocejo imagina que Claire realiza una conquista a la inversa:

En la casa, al llegar la noche, entran y salen indios. Ella les da dinero para comprar armas, y los organiza. Ahora me ha explicado todo: “Tengo tantos preparados para dar el golpe, que someteremos a los españoles, sin que nos sientan [...] Yo seré el hombre más rico del orbe, y mis dominios sabrán que yo les he devuelto lo que es de ellos, que he tirado a los usurpadores, que he espantando a los zánganos de las tierras nuevas. Seremos la mejor nación, ejemplar entre todas. (145)

Lo curioso de este pasaje es que casi inmediatamente Ocejo titubea sobre esta posibilidad. “Esta tierra”, señala, “debe pertenecer al viejo Continente, sola es insostenible [...] Claro que vencerá a los españoles, su ejército será mejor que el de ellos, no me cabe duda, pero después, ¿hacerse esta nación en lengua mexicana?” (145-46). Claro que esta observación no elimina las atrocidades cometidas contra los indios y otros grupos oprimidos durante la conquista y colonización de México. Pero sí pone en perspectiva el contacto violento de ambas civilizaciones como un proceso inevitable; cuestiona la imposición de una sobre otra; y desentierra las raíces de un profundo complejo de inferioridad, el origen traumático de México y sus claras resonancias en la actualidad.

MUTILACIONES CULTURALES

Boullosa emplea una técnica similar de denuncia y reconciliación en *Cielos de la Tierra*, donde Lear viaja desde el futuro de un mundo imaginario, L'Atlàntide, a un México colonial. Lear llega ahí después de leer una transcripción en español hecha en el siglo XX de un manuscrito escrito en latín y en el siglo XVI por el viejo Hernando de Rivas, uno de los primeros indios que estudia con los frailes franciscanos en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. Siguiendo de cerca el estilo fragmentado de *Llanto y Duerme*, Boullosa divide *Cielos de la Tierra* en treinta y un fragmentos y le otorga a Hernando de Rivas dieciocho de ellos para reconstruir sus transculturaciones como indio convertido al catolicismo. Imitando el estilo oral y digresivo de Bernal Díaz del Castillo, el soldado y narrador español que pasa sus últimos días en Santiago de Guatemala escribiendo su versión de la Conquista de México, Hernando escribe para contar la historia verdadera de su colegio y se autoriza como otro testigo de vista:

A riesgo de escribir disparates, pues soy persona sin lumbre de fe, contaré aquí la historia que creo preciso anotar para que no la desvanezca el olvido o el caos, que temible se predice en los gestos y en el poder sin riendas de la vileza y la envidia. Mi recuento corre el riesgo de hacerse, como las falsas memorias, inverosímil, o más que ellas, pues para conseguir parecer ciertas bailan cualquier farsa encantadora, y yo no haré valer bailes ni embustes [...] Diré lo que mis ojos vieron y mis oídos consideraron cierto. Pondré en palabras aquello de que fui testigo o que me fue dicho por quien presenciara los hechos. (69)

A partir de este despliegue de falsa modestia, sin embargo, Hernando denuncia las atrocidades de la conquista y la colonización, la violencia institucionalizada, la agresión explícita y la forzada conversión religiosa.

Como prueba de que la conquista del Nuevo Mundo es un fallido sueño utópico construido con base en la exclusión sistemática de las culturas indígenas (López-Lozano 140-53), Hernando explica su sociedad colonial como:

Violación de asilo, cruces enlutadas por las calles, tormentos, lenguas zumbando en desmedido, ahorcamientos y descuartizamientos de mano de la justicia, lluvias de piedras sobre respetables y sus mujeres y sus hijos, pues en cuanto salió Cortés se desencadenaron peleas a muerte sobre los beneficios reales y los imaginarios de estas tierras, *y los indios bailamos al son de la violencia sembrada por sus pugnas*. (97, el énfasis es mío)

Si Lear describe su mundo futurista como uno donde el concepto de raza ha sido erradicado, “porque todos somos de una distinta, y porque, auxiliados del Receptor de Imágenes, los hombres que hicieron a los sobrevivientes crearon en cada uno de nosotros un protagonista igualmente meritorio de belleza y respeto” (108), Hernando nos da la contraparte colonial, donde los indios son discriminados, abusados y esclavizados por los españoles.

En vista de lo que pudiera parecer una reconstrucción reduccionista de la historia, Christopher Domínguez Michael ha criticado a Boullosa por no escapar de “esa vieja mitificación del pasado indígena que es el corazón del criollismo: lo indígena es lo blanco, lo acuático, lo curativo, el agua vivificante y amniótica, mientras que lo español es lo negro, lo sucio, lo enfermo, la tierra seca que entierra y aborta” (*Cielos* 41). Pero el hecho de que ella represente el pasado mexicano como inevitable antítesis de dos fuerzas contrarias, arguye el crítico mexicano, refleja muy bien un problema actual de divisiones sociales en México: “Entre el indigenismo acuático y el hispanismo ardiente, transita, hoy como ayer, la conciencia criollista, sin poder detenerse jamás en un justo medio que acaso no existe” (41).

Aunque ambos puntos son válidos, en *Cielos de la Tierra* Boullosa sí confronta la imposibilidad de encontrar un término medio. Sin lugar a dudas, algunas de las descripciones de los indios son tan nostálgicas e idílicas como las que podríamos encontrar en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso o en uno de los muchos relatos indígenas reunidos por Miguel León-Portilla en *Visión de los vencidos*. En varias ocasiones, por ejemplo, Hernando recuerda el pasado de sus ancestros como un paraíso perdido:

Cuando me despertaba, mamá estaba siempre ya de pie cerca de mí, velando el sueño, esperando a que yo recordara. Era entonces que hablaba sin cesar, explicándome cómo había sido la vida antes de que yo naciera, cómo era ser niño cuando ella lo fue, cómo fue mi padre, cómo mis abuelos y mis tíos, cuál era nuestro linaje, qué señores principales eran de nuestra familia, cuáles habían muerto, qué habían perdido, y me explicaba con pelos y señales todo lo que habíamos tenido y debíamos volver a tener. (194)

Lo que distingue a esta reescritura de la historia, sin embargo, no son las lágrimas de su madre por todo lo que ha desaparecido —“mi ciudad, mis hombres, mis hermanos, mi ejército, los motivos de la gloria y de dicha” (193)— sino un indesmayable afán por explorar el proceso agresivo de transculturación a través del cual el indígena se convierte en una nueva persona.

Hernando describe su entrada al Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco no sólo como la adopción automática de una falsa identidad —la del noble Carlos Ometochtzin— sino como una metafórica mutilación de su cultura indígena. “El día que me llevaron a Tlatelolco”, recuerda, “a mí me mocharon las manos. Me las amputaron. Me las separaron del cuerpo. Quedé sin con qué rascarme la cabeza, sin con qué llevarme comida a la boca, inválido, incompleto” (143). No obstante, en la

siguiente oración admite: “Alimentado con los cuidados de los frailes, en mis muñones brotaron otras manos, unas manos nuevas, éstas con que escribo y sostengo el papel” (143). A medida que vamos reuniendo los fragmentos de Hernando, aquellos que se entretajan con los de Lear y los de Estela (la encargada de traducir el manuscrito de Hernando en el siglo XX), la metáfora con respecto a su metamorfosis cultural adquiere mayores proporciones. El niño indígena es educado por los frailes, aprende una nueva forma de vida cristiana, se atormenta, lleva cilicios en ocasiones especiales, deja de bañarse con regularidad, se corta el pelo y, como el resto de sus compañeros, pasa la mayor parte del día como escriba y traductor de su propia cultura indígena.

Estos actos de transculturación lo cambian para siempre, tanto así que de viejo, sin poder mover las piernas y sentado en una silla, recuerda sus días en el colegio como “el paraíso terrenal [que] se perdió tan pronto” (177). Se siente orgulloso de haber trabajado con los frailes Bernardino de Sahagún, Juan Bautista y Alonso de Molina, bajo la protección de Juan de Zumárraga. Pero también recuerda con tristeza lo pronto que se distancia de su madre y de todo aquello que representa sus raíces indígenas. Atrapado en un ambiente colonial de transición y traducción, compromisos y desplazamientos culturales (Pfeiffer, “Nadar” 113), Hernando se aferra a su utópico colegio por ser el único lugar en México donde se reconoce el valor humano de los indios. Y es que educados en el nombre del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, en el colegio los indios realizan conquistas propias: “se abrió para nosotros un otro mundo. Sin herir ni llevar espada, sin arrebatar a nadie lo propio ni violentar ni sembrar muerte, éramos nosotros, los alumnos del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, los conquistadores indios que viajaban por nuevas tierras” (177).

Los sueños de Hernando se hacen añicos cuando las autoridades coloniales ponen en tela de juicio la inteligencia de

los indios, su habilidad para aprender latín y su genuino entendimiento de la teología. “Cuando los Colegios se incorporaron a la Universidad”, explica Hernando, “al de la Santa Cruz no le fueron abiertas sus puertas. Nadie podría dudar de que éramos los mejores y más aventajados, *pero eso de ser indios...*” (220, el énfasis es mío). Este doloroso reconocimiento de su condición marginal muestra al México colonial como un eterno apocalipsis para los indios (Morales 194). De hecho, sólo cuando Hernando se enamora de una mujer indígena es capaz de reconocer su verdadero lugar en la historia. Sólo entonces, a través de un bautismo simbólico, puede recuperar algo de su pasado roto y fragmentado:

Vivir en el mundo de los frailes me había engañado con una vejez que no era la mía. El toque del agua me purificaba de ellos. Hernando podría correr, gritar, bailar y volar otra vez. Acosté mi cuerpo en las aguas y volví a nadar como cuando era niño. Dejé de pensar. Yo era un pez, había sido un pescado, mis agallas se henchían, no quería volver al sartén. (348)

Aunque al final de su relato se describe como un frailecillo indígena que vuelve al colegio y continúa con su vida religiosa, Boullosa implanta en el corazón de Hernando una semilla de transgresión. “Sabía, pues lo decían los franciscanos”, admite el cronista, “que había incurrido en un pecado terrible, que todavía no llegaba a la confesión. Sabía también que ese terrible pecado era el flagelo de mis días, y que era un flagelo extrañamente dulce” (358).

Desde el punto de vista de Estela y Lear, su mejor transgresión no es su relación ilícita con una mujer sino su escritura en latín para preservar la memoria colectiva de su comunidad. A lo largo de la narrativa, las autoridades coloniales ven a los indios como loros que sólo repiten las oraciones de los franciscanos sin entenderlas. Hernando no sólo desmiente

esta actitud hacia los indios, sino que utiliza las armas del opresor para pelear contra la colonización de la memoria y la anulación del pasado mesoamericano (López-Lozano 145). No en vano en el siglo xx Estela encuentra en su manuscrito las raíces de la discriminación racial en México, ese inevitable “juego de castas azaroso e inflexible, a pesar de nuestra mencionadísima Revolución y de Benito Juárez y de la demagogia alabando nuestros ancestros indios” (65). En contraste con los otros miembros de su comunidad futurista que intentan borrar cualquier conexión presente y pasada con un extinguido y abandonado planeta Tierra, muchos años después Lear vuelve al manuscrito de Hernando de Rivas para impedir su propia extinción. Luchando contra la amnesia histórica, señala: “un día se comprenderá que recordar es sobrevivir” (20).

Debido a esta revaloración de la historia, los actos de recordar el pasado en *Llanto*, *Duerme* y *Cielos de la Tierra* exponen y confrontan un permanente estado de colonialidad en México (y en el resto de América Latina), condición entendida como la expansión transhistórica de la dominación colonial y la perpetuación de sus efectos en el mundo contemporáneo (Moraña *et al.*, “Colonialism” 2). Aunque la autora se centra específicamente en los problemas de la conquista y colonización de México, sus narrativas cuestionan cómo una región particular del mundo se conecta con el sistema mundial de dominación colonial debido a la discriminación racial. Al reescribir el pasado y reactivar memorias culturales compartidas por una comunidad específica, Boullosa renueva una constante necesidad de definir y redefinir la identidad mexicana en una era contemporánea. A la vez, esta mirada retrospectiva recrea un problema racial del siglo xvi en España y sus colonias americanas. Hablo de un largo proceso de clasificar y disminuir el valor de la gente para justificar su expulsión del territorio español (en el caso de los judíos y los

moros) o para controlarlos y explotarlos (como sucede con los indios y los esclavos africanos) (Mignolo 1738-39).

LIENZOS DE IDENTIDAD

Boullosa también participa de esta discusión sobre la colonialidad que sigue vigente en el siglo XXI con obras de trasfondo peninsular. En *El velázquez de París*, por ejemplo, la autora ficcionaliza otro trauma histórico a través de la recuperación ficticia de *La expulsión de los moriscos*, un lienzo pintado por Diego Velázquez en 1627 y quemado en el incendio del Real Alcázar de Madrid en la Nochebuena de 1734. Situada en medio de dos obras ambientadas en el Siglo de Oro español —*La otra mano de Lepanto* (2005) y *La virgen y el violín* (2008)— *El velázquez de París* se desdobra ante los lectores como un lienzo hecho de muchas capas, pintadas una sobre otra, con pinceladas superpuestas que a una misma vez reviven en la página impresa la expulsión de los moriscos de Valencia en 1609; el concurso histórico de 1627 en que Velázquez se establece como el mejor pintor de la corte de Felipe IV; el incendio de 1734 en que se pierden más de mil pinturas famosas; así como la ruptura, el extrañamiento y el desarraigo propios del exiliado. Gracias a este “mosaico de escenas fragmentadas y discontinuas que se yuxtaponen y sobreponen como reflejos de reflejos” (Martí-Peña 110), Boullosa presenta “el testimonio visual de un horror mayúsculo” (48) que todavía se siente a la entrada de un nuevo milenio. Como en el caso de las novelas antes discutidas, con este ejercicio contrafactual también comprobamos que la historia no tiene una orientación anticipada y es más bien el escenario de un enfrentamiento entre la libertad y la imaginación (Beck 14).

Ubicando a sus lectores en el epicentro de la catástrofe de los moriscos, gracias a que el supuesto propietario del lienzo

perdido lo describe en detalle, Boulosa plasma en el texto una pintura verbal: “España en armadura, en la mano espigas de trigo... El rey Felipe III, también en armadura... Los soldados... La playa, el muelle, los barcos y a lo lejos las montañas, las Alpujarras” (46). A partir de este momento, la expulsión de los moriscos se despliega en la novela como lo que fue en realidad: la reacción de todo un país ante el peligro común de la diferencia religiosa, una medida de seguridad nacional en un momento de crisis económica y en definitiva una estrategia política del reinado de Felipe III (Márquez-Villanueva 110). Tomando en cuenta estos hechos, Boulosa desarrolla el relato en el campo de las emociones de “esos miles [que] sufrían, [que] eran arrancados de su tierra, de su patria, echados fuera para limpiar de sangre y herejes a España” (47). En el recorrido ekfrástico, donde se describe con palabras la pintura (ficcional), la autora no sólo recrea los datos históricos que desembocan en dicha tragedia, como el esfuerzo del arzobispo de Valencia, Juan de Ribera, por expulsar a los moriscos de España, o el decreto real de 1609 que finalmente los obliga a transportarse al norte de África. Tratando de recrear el dramatismo y el poder evocativo que Velázquez consiguiera con el pincel al componer, por ejemplo, *Los borrachos*, *La fragua de Vulcano* o *La rendición de Breda*, Boulosa reconstruye un lienzo verbal cuyos pasajes pictóricos perturban al lector contemporáneo:

Tras una enorme peña, un grupo de moriscos ricos se salvaba al embarcarse con algunos de sus bienes —dos caballos, una esclava negra (de las que hacía años tenían prohibidas)— en una galera turca. De la peña, una joven —sin duda menos pudiente— se arrojaba buscando terminar su vida, desesperada, los cabellos sueltos, *despechugada*... allá desvencijados carromatos parecían dar de tumbos en caminos terrosos, alguno va cubierto de lona, éste lleno a reventar de un grupo de diversa edad, aquél carga tres jóvenes, uno de ellos músico, y los tres

rían como si estuvieran frente al circo; aquel otro tan envuelto en polvo que no dejaba ver con claridad sus figuras; acá las galeras sobrecargadas acababan de dejar tierra, a un lado la playa llena de niños llorosos, los soldados alineados, vestidos en armadura, la mirada fría, la joven suicida despeñándose, las mujeres vendidas en el mercado de esclavos... la vieja dejada atrás; las madres separadas de sus hijos; las cadenas atadas a los tobillos de un grupo de muchachos que salían apenas haber sido mercados; un grupo de jóvenes mujeres en torno de una hoguera apagada, vestidas a la prohibida usanza morisca, bailan danzas “indecentes”... la cocina del campamento del ejército cristiano donde unas moriscas guisan a la espera de su regreso. (47-48; 52-53)

Mientras más nos acercamos al episodio del incendio del Alcázar y a la salvación del misterioso lienzo por Mají, un mozo morisco nacido y criado en tal palacio, es difícil no pensar en las desventuras de Ricote, el morisco que en el *Quijote* le confiesa a su vecino Sancho Panza: “con justa razón fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero al nuestro, la más terrible que se nos podía dar” (2: 435). Sólo que en la obra de Boullosa las implícitas referencias cervantinas a “aquella nación más desdichada que prudente sobre quien ha llovido estos días un mar de desgracias” (2: 510), se instalan en un trasfondo ideológico que incluye a los lectores en el proceso metaficcional de creación. A través de un calculado juego de espejos y fragmentos luminosos colocados en los dobleces de cada capítulo para mostrar la historia de adentro hacia afuera (Barrientos 16), *El velázquez de París* se presenta con la misma reciprocidad o confrontación que observamos en *Las Meninas*.

Si en aquella obra maestra del pintor sevillano el observador y el observado forman parte de un solo intercambio (Foucault, *The Order* 4-5), en la novela Mají rescata el lienzo de las llamas porque su tía Lucía le ha dicho desde niño que ahí está

su historia y que en el extremo superior izquierdo está “la abuela de su abuela, la heredera de Ben Hayan, el primer rey que hubo en el Alcázar” (64). Esta identificación personal con el cuadro no sólo trastorna cualquier representación lineal del tiempo cronológico sino que profundiza, como suele suceder con otras novelas históricas, la temporalidad individual y psicológica (Aínsa, “Los guardianes” 18). Hablo de la interiorización de una historia ampliamente conocida —la expulsión de los moriscos— que de pronto adquiere tonos más íntimos y emotivos en el instante en que Mají se apropia de ella. Este giro personal de la historia se aprecia mejor en la siguiente escena quijotesca cuando Mají arriesga su vida para salvar no un lienzo cualquiera sino un complejo retazo de su propia identidad:

Mají tomó una caña larga y aplanada que las criadas guardaban ahí escondida para quitarle el polvo a las partes superiores de los marcos. De uno de sus extremos habían sujetado jirones de telas diversas. Sacó del bolsillo su navaja y con las tiras del trapo limpión la ató al extremo de la caña. Se quitó la camisa, la amarró sobre su cara dejando descubiertos apenas los ojos. Empuñó la caña remedando un caballero andante y entró al Salón Grande. Caminó hacia la esquina derecha. Ahí pendía *La expulsión de los moriscos*. Ese cuadro lo había acompañado toda la vida. (63)

Más adelante, siguiendo la convención de diversos textos ekfrásticos del renacimiento español que buscan crear imágenes inolvidables recurriendo a pinturas famosas u objetos de arte ficcionales, no sólo como fuente de inspiración sino como exploración de la memoria y su efecto en la creatividad (De Armas 10-11), *El velázquez de París* se despliega como el más propicio telón de fondo para exponer la injusticia cometida contra el pueblo morisco. Así Boullosa prepara a sus lectores para descubrir un cuadro, como admite en una entrevista:

ta, “donde la línea divisoria entre el mal más extremo y el glamour del imperio más grande del mundo están totalmente insertados” (Maristain).

Sobre una superficie de reflejos pictórico-verbales, construida con escenas explícitas de *La batalla de Tetuán* de Mariano Fortuni, el *Desembarco de los moriscos en el puerto de Orán* de Vicent Mestre, el *Embarque de los moriscos en el puerto de Vinaroz* de Pere Oroming y Francisco Peralta, o el boceto *La expulsión de los moriscos* de Vicente Carducho,³ Boullosa deja que a manera de sinécdoque las afrentas físicas y mortales que sufren el lienzo y su salvador representen el trauma ocasionado por el histórico destierro de los moriscos entre 1609 y 1614. Mientras la narradora descubre escenas traumatizantes de *La expulsión de los moriscos*, un burro orina el lienzo justo encima de la supuesta abuela de Mají. Luego, un borracho, Tomás, despoja a la pintura de la firma de Velázquez, la corta en tres partes, se pasa una de ellas (justo la que contiene a la abuela mora) por los genitales y le corta el cuello a Mají porque éste intenta defender su identidad ultrajada. Por último, la sangre de Mají mancha la superficie del lienzo que recibe más tajos por parte del borracho.

Es entonces cuando todas las descripciones traumáticas del lienzo se agrupan como un nuevo archivo de conocimiento. Y es que Boullosa transforma la tela de Velázquez en la metáfora viviente de un cuerpo torturado y mutilado que representa a toda una nación vejada y ultrajada por la intolerancia religiosa (Martí-Peña 113). La maniobra ekfrástica permite que el referente visual de un todo autónomo se transforme en la re-imaginación verbal de otro todo, de modo que éste pueda expresar nuevos significados y propósitos, de acuerdo con los marcos de comunicación establecidos por el

³ Todas las pinturas que menciono en esta sección aparecen como un conjunto de ilustraciones hacia el final de la novela (118-19).

escritor (Yacobi 94). Debido a este proceso de re-articulación artística en que la memoria de un hecho histórico (como aquel que ocurre en 1609) se inmiscuye en la creación, para reajustar y re-estabilizar la imagen de una composición (como el lienzo imaginario *La expulsión de los moriscos*) (Lévi-Strauss 6), los lectores visualizamos con efectividad escenas que nos incluyen en sus constantes movimientos y que reflejan las tonalidades de un arte mayor.

Hacia el final de la novela, la narradora relata cómo la vieja Isabel guarda el lienzo por quince años hasta que lo deposita en manos de un hombre que unirá sus piezas sobre la superficie de otra tela en la Medina de Hammamet. También señala cómo, después de haber descrito *El velázquez de París*, éste es donado anónimamente al Museo del Prado, causando conmoción en el mundo del arte. Lo más importante, empero, son las preguntas que la narración coloca en nuestras mentes, haciéndonos partícipes de la acción novelesca. En una reflexión sobre la naturaleza o el mensaje del lienzo de Velázquez, Boulosa, la escritora metaficticia, se interroga: “¿El artista había recreado a los que lo amarían, a quienes velarían celosos por su sobrevivencia, a quienes arriesgarían su vida con tal de salvarlo de la destrucción, como Mají, y a quienes lo desgarrarían, destruirían, tusarían y arruinarían (los burros, Tomás el de la navaja)?” (114).

La calidad inacabada del lienzo descrito por Boulosa logra algo semejante a lo que consigue Velázquez en *Las Meninas*: establecer una dinámica bipartita que nos invita a ingresar a la pintura al mismo tiempo que ésta sale de sí misma y se encamina hacia nosotros (Fuentes, *Viendo visiones* 21). La apertura perenne que observamos en *Las Meninas*, aquella que se niega a la síntesis final o a la última palabra (Fuentes, *Viendo visiones* 22), también forma parte esencial de la novela de Boulosa. Al dejar el texto inconcluso, la autora ensancha sus posibilidades narrativas y nos invita a ser parte del proce-

so creativo, dejando que el trauma y la memoria fluyan desde aquel pasado aparentemente distante hasta un presente donde todavía se excluye y expulsa de los círculos de poder a distintos grupos marginales, en base a la etnia, la religión, el género y la orientación sexual.

No es pura coincidencia que la novela cierre el último capítulo en Nueva York, en una fecha islámica enigmática, “6 de Rabi-al-Awwal del año 1425 H” (143), que bien podría hablar por el presente inestable del pueblo islámico de Irak, donde justos han pagado por pecadores —como ocurre con frecuencia, claro está— en la larga guerra con los Estados Unidos (desde el 20 de marzo de 2003 hasta el 18 de diciembre de 2011). Tampoco es coincidencia que la novela se publique en 2007, en medio de un remolino de leyes estadounidenses en contra de sus más de diez millones de inmigrantes indocumentados, provenientes en su mayoría de Canadá, México, el Caribe y Centro América. Que la novela aparezca en el 2007 y en España, coincidiendo con la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica, en reconocimiento de todas las víctimas de la Guerra Civil española y la dictadura de Franco, nos hace pensar, otra vez, que los horrores del pasado también son los del presente. O que el presente excluye y castiga tanto o más que cualquier tiempo pasado.

En todos estos casos, incluso en los de ciencia ficción, Boullosa pone en marcha una pluma retrospectiva, crítica e interactiva que desmitifica y actualiza el pasado (Pons 95). En cada instancia el pasado se presenta como algo vivo, de resonancias contemporáneas (Aínsa, “Los guardianes” 18). Y nosotros sentimos, aunque sólo sea durante el proceso de la lectura, que el tiempo pretérito puede ofrecer posibles respuestas a un presente inseguro y turbulento (Del Gesso Cabrera 443). Al reescribir la controversial muerte de Moctezuma, la condición híbrida de un personaje marginal que se convierte en un nuevo emblema de la mexicanidad, la transculturación de

un indio educado por los franciscanos en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, o la expulsión de los moriscos, Boullosa problematiza los fundamentos históricos del racismo, el control imperial del conocimiento, así como el absolutismo político y el expansionismo religioso que todavía afecta a América Latina, incluso en esta era globalizada. Si el fenómeno de la memoria literaria gira en torno a revivir o alterar el pasado, ya sea para rectificarlo o porque recordar es un arma contra el olvido (Earle 183-84), los lienzos que Boullosa revive en sus obras son, como señala el encargado de reparar el lienzo perdido de Velázquez en el exilio de Hammamet, “un testimonio de nuestra memoria, para que nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos no olviden nunca lo que sucedió a sus ancestros” (143).

CAPÍTULO V

MÓNICA LAVÍN: LOS ENIGMAS DE SOR JUANA

Para conservar lúcida la mente renuncia a ciertos platillos que tienen fama de entorpecer el ingenio. Para castigar a su memoria por no retener con la celeridad debida los objetos que se le confían, se corta un pedazo de trenza. Sueña en disfrazarse de hombre para entrar en las aulas universitarias; intenta pasar, sin otro auxilio que el de la lógica, de la culinaria a la química. Desde su celda de encierro escucha las rondas infantiles y se pregunta por las leyes de la acústica. Desde su lecho de enferma, sin más horizontes que las vigas del techo, indaga los enigmas de la geometría. Lectora apasionada, aprende el alfabeto por interpósita persona y llega a su hora final reducida a la última desnudez: la de no poseer un solo libro.

Rosario Castellanos, Mujer que sabe latín... (34).

Muchas son las escritoras, como Castellanos, que a lo largo del siglo XX y en estos primeros años del siglo XXI han conversado con Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) en repetidas ocasiones, ya sea para apuntalar sus propios feminismos o para debatir cuestiones irresueltas con respecto a la mujer y la intelectualidad femenina. Esto es comprensible. Todavía hoy, en una era neoliberal, siguen vigentes sus versos “Hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón/ sin ver que sois la ocasión/ de lo mismo que culpáis”. La llamada *Décima Musa* es el mayor ejemplo latinoamericano de la mujer inte-

lectual que sabe hacerse presente a través de sus letras. Por eso en su espejo se han visto numerosas académicas, novelistas y poetas, ensayistas, cantantes y compositoras, dramaturgas, actrices, guionistas, dibujantes y pintoras.

Es obvio que para estudiar a fondo la presencia indeleble de Sor Juana en el ámbito literario contemporáneo necesitaríamos varios volúmenes. Sólo en México y limitándonos a la literatura escrita por mujeres, la renombrada monja escritora aparece con insistencia en la obra de Rosario Castellanos, Beatriz Espejo, Elena Poniatowska y Elena Garro, María Luisa Mendoza, María Luisa Puga, Ángeles Mastretta, Carmen Boullosa, Rosa Beltrán y Ana Clavel, entre muchas otras.¹

Margo Glantz no sólo dialoga con ella y su cultura en obras como *Apariciones* (1995) y *El rastro* (2002), sino que dedica gran parte de su carrera académica al estudio de Sor Juana.² Nellie Campobello nunca la cita, es cierto. Pero al reflexionar sobre su vida, en el prólogo a sus libros narra que uno de sus mayores impedimentos es que los escritores de su entorno “no ven con simpatía, o no veían antes, que la mujer se ocupara de escribir” (359). Tal vez por eso mismo guarda todo lo que escribe, como para que nadie pueda encontrarlo. Castellanos, en cambio, convierte a Sor Juana en personaje central de *El eterno femenino* (1975), dejando que la monja recite sus versos y proclame su pasión intelectual. Seguramente pensando en este acto de reescritura, pero sobre todo en la intensa carrera intelectual de Castellanos y en los múltiples

¹ Sobre las conexiones entre Sor Juana y algunas de estas escritoras mexicanas, véase el trabajo de Emily Hind, “Sor Juana, an Official Habit”, y el de Sara Poot Herrera, “Traces of Sor Juana”. Para analizar el “arquetipo” de Sor Juana en la literatura mexicana contemporánea, véase el libro de Hind: *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual*.

² Pienso, por ejemplo, en sus libros *Sor Juana Inés de la Cruz, ¿hagiografía o autobiografía?* (1995), *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres* (1996) y *Sor Juana: la comparación y la hipérbole* (2000).

obstáculos que se le presentan por ser mujer, en *¡Ay vida, no me mereces!* (1985) Poniatowska anota diversos paralelismos entre la escritora de *Poesía no eres tú* (1972) y la monja jerónima:

Siempre he pensado que a Rosario la matamos [...] Como matamos a todas las mujeres que pretenden hacer algo [...] Rosario vive en una sociedad que aún no la merece como no merece a ninguna de las mujeres que intentan un camino distinto; se estrellarán o serán destruidas a dentelladas. A tres siglos de distancia Rosario puede decir lo mismo que Sor Juana: la comunidad humana no le ayuda a la mujer a realizarse. Antes de los cincuenta años Sor Juana renuncia al estudio y regala su biblioteca; antes de los cincuenta años, Rosario Castellanos se electrocuta, cumpliendo así todos los vaticinios de su poesía. (53-54)

En vista de estos y otros enunciados similares, es lógico que en la novela *Alta infidelidad* (2006), de Rosa Beltrán, una de las protagonistas sea experta en estudios de género y que se inspire en Sor Juana para escribir un libro sobre mujeres ilustres. Como Glantz en *El rastro*, también Boullosa comienza uno de sus libros, *Duerme* (1994), con un epígrafe de Sor Juana, donde la monja expresa su irrefrenable pasión por el saber. Y en otro, *El complot de los románticos* (2009), Boullosa hace que Sor Juana, vestida de jeans y con una copa de vino en la mano, converse desde la muerte con Amantine Lucile Aurore Dupin, la escritora que se hizo famosa con el seudónimo de George Sand y que logró entrar a lugares típicamente masculinos vestida de hombre. En *Cuerpo náufrago* (2005), Ana Clavel no menciona a Sor Juana. Pero su protagonista Antonia se convierte en hombre y así comprueba en carne propia que el mundo está mal dividido, de acuerdo con el género y la orientación sexual, sin tomar en cuenta el intelecto. Esta problematización de género, como veremos en otro capítulo, también atraviesa la obra entera de Cristina Rivera

Garza, sobre todo en textos como *Ningún reloj cuenta esto* (2002), donde una mujer escribe una serie de cartas para obtener su libertad, o en *La Cresta de Ilión* (2002), donde el o la protagonista comprueba, como lo hiciera Sor Juana en su tiempo, que las almas ignoran las divisiones sexuales.

Hay muchos ejemplos más, por supuesto. De hecho, sólo entre el 2007 y 2010 se publicaron en México cuatro novelas dedicadas exclusivamente a recrear la vida de Sor Juana, con resultados muy variados. Hablo de *La venganza de Sor Juana* (2007) de Héctor Zagal pero publicada bajo el seudónimo de Mónica Zagal; *El beso de la virreina* (2008) de José Luis Gómez; *Yo, la peor* (2009) de Mónica Lavín; y *Los indecibles pecados de Sor Juana* (2010) de Kyra Galván. Si algo tienen en común estas cuatro obras tan distintas en estilo y calibre literario es que recrean la vida de Sor Juana tomando su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) como un verdadero documento histórico, o al menos como punto de partida ficcional. Esto tiene sentido, aunque diversos críticos han estudiado su carta como una construcción discursiva que sigue la estructura de la retórica forense (Perelmuter 25-41), como un proceso literario de auto-representación (Luciani 80-126), o como un despliegue ingenioso de las estrategias empleadas por el débil (Ludmer 47). Y es que a diferencia de sus sonetos filosóficos y villancicos religiosos, el enigmático *Primero Sueño* de 975 versos o cualquiera de sus composiciones alegóricas, la carta que la monja jerónima le dirige al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, sigue atrayendo a un público contemporáneo porque se presenta con el tono familiar de una autobiografía o como la confesión secreta de una monja que defiende su intelectualidad.

Lo original de Mónica Lavín (1955-) es que, inspirada en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, compone cuatro cartas adicionales y las ubica en los últimos seis meses de vida de Sor Juana como máxima evidencia de su determinación a leer y

escribir, precisamente cuando debe permanecer en silencio y alejada de sus estudios. Así la autora de *Rubí Tuesday no ha muerto* (1996), *Café cortado* (2001), *Tonada de un viejo amor* (2002) y *Manual para enamorarse* (2012), entre otras obras, comprueba con *Yo, la peor* (ganadora del Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska 2010) que Sor Juana sigue siendo en este nuevo milenio no sólo piedra angular del feminismo mexicano, sino una valiosa mina de conocimientos aún no explorados.

Me fijo exclusivamente en *Yo, la peor* para abordar una serie de preocupaciones con respecto a la mujer intelectual muy presentes en la literatura mexicana de hoy. Sor Juana, ya lo he dicho, es una referencia vital e irremplazable para las escritoras que analizo en este libro y para muchas más. Que Lavín le dedique todo un texto de ficción en el 2009 confirma, además, que la monja jerónima es parte fundamental de la “tradicción viva” de México, como sugiere Carlos Monsiváis al incluirla en una de sus últimas crónicas (*Imágenes de la tradición* 491). Porque en los versos y en las cartas de Sor Juana encontramos hoy, como antaño lo hiciera Castellanos, no un camino de santidad sino múltiples métodos de conocimiento (*Mujer que sabe latín...* 34).

CARTAS SOBRE LA MESA

La presencia novelística de estas cartas en *Yo, la peor* nos recuerda que Sor Juana compuso varias epístolas a lo largo de su vida, como la *Carta atenagórica* o *Crisis de un sermón* (1690), la ya mencionada *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* y la *Carta al Padre Núñez* (1981). Las cartas ficcionales que compone Lavín también aluden al hecho de que Sor Juana intercambió un buen número de ellas con figuras importantes de Europa y América, como el poeta Juan del Valle y Caviedes, las monjas

portuguesas de la Casa del Placer, o el misterioso autor de la *Carta de Serafina de Cristo*.³ También sabemos que muchas cartas y poemas se escribieron sobre el trabajo impresionante de Sor Juana a ambos lados del Atlántico y por muchos años después de su muerte.⁴ Por eso las cuatro cartas que en la novela Sor Juana le dirige a su antigua virreina, María Luisa Manrique de Lara, Condesa de Paredes, quien ya vive en España, simbólicamente representan un testamento *alternativo* que contiene su pasado, describe su presente y la proyecta hacia un posible futuro (Lavrin, “*Lo femenino*” 169).

Siguiendo el modelo de otros documentos coloniales en los que una mujer religiosa reafirma su fe, recuenta su vida y dispone de sus pertenencias, desde un punto de vista que refleja una vida marcadamente femenina (Lavrin, “*Lo femenino*” 169), en la novela Sor Juana usa sus últimas cartas para reflexionar sobre sus logros como escritora y también sobre sus tribulaciones al ser atacada por el poder eclesiástico. Metafóricamente, entonces, este último acto de escritura guarda entre líneas un germen transgresivo, capaz de combatir el tradicional simulacro de silencio femenino (Porzecanski 53).

La asociación de Sor Juana con estas cartas ficcionales en un contexto contemporáneo puede ser arriesgada si consideramos que históricamente el género epistolar se ha relacionado con lo doméstico, la femineidad y varios modos de experiencia privada (Gilroy and Verhoeven 2). Al menos desde el siglo XVI, cuando la carta familiar adquiere el estatus de género literario, diversos críticos europeos señalan que el género epistolar parece más propicio para la voz femenina (Goldsmith vii). Aparentemente de acuerdo con esta valoración, las cuatro epístolas de Lavín privilegian la naturaleza doméstica de la carta, y por ende sacrifican los argumentos escolásticos

³ Discutiré esta carta más adelante.

⁴ Véase el libro de Antonio Alatorre: *Sor Juana a través de los siglos* (1668-1910).

o la retórica forense que Sor Juana emplea en todas sus composiciones. En consecuencia, aunque las cartas en *Yo, la peor* denotan la intelectualidad de Sor Juana, causan la impresión de ser meros ejercicios confesionales que poco tienen que ver con la destreza de Sor Juana para explicar su razonamiento filosófico y teológico (Perelmuter 32). Aun así, vistas desde un punto de vista feminista, cada carta se escribe, indiscutiblemente, como una forma de combatir el silencio y la falta de representación.

Claro que las cartas nada tienen que ver con el talante literario de Sor Juana. Pero en su propio contexto contemporáneo las cuatro ficcionalizan un doloroso ejercicio de escritura que traspasa el cuerpo de una mujer y su domesticidad asignada. A través de ellas, Lavín talla una valiente subjetividad femenina capaz de combatir perennes ciclos de exclusión histórica (Lorenzano, “Mujer y narrativa” 371). Esta construcción de subjetividades rebeldes, alternativas, contrahegemónicas, es también, como hemos visto anteriormente, una preocupación constante en Castellanos, Poniatowska y Boullosa, y lo es para otras escritoras que analizaremos en los siguientes capítulos.

Como *Yo, la peor* ficcionaliza las vidas de toda una comunidad de mujeres del entorno de Sor Juana —donde sobresalen su madre, su abuela y su hermana mayor, su tía, la maestra que le enseña a leer y escribir y la virreina que se convierte en su gran protectora, amiga y cómplice literaria—, para no pocos críticos resulta fácil resaltar la perspectiva femenina de la novela, sobre todo en consonancia con un tardío *boom* femenino hispánico (Guillén 97; Madrid Moctezuma 95). Aun cuando la ficcionalización de estas mujeres a todas vistas delata una explícita perspectiva feminista, en realidad Lavín alcanza un mayor grado de transgresión femenina cuando deja que Sor Juana se identifique como mujer escritora en las cuatro cartas que le escribe a la Condesa de Paredes. Si las cartas

ofrecen un espacio óptimo para la expresión sin censura en la ausencia de un interlocutor en persona (Schaefer 70), la primera carta ficcional que Sor Juana le escribe a la virreina, fechada el 17 de noviembre de 1694, de inmediato impone la verdadera intención de la autora de romper el silencio que le ha sido impuesto por las autoridades de la Nueva España. “Querida y admirada María Luisa”, comienza la monja. “Te escribo con la certeza de que no tenemos tiempo. Es preciso que procedas de prisa para que los lobos se den cuenta de que su plan ha fallado. Han seguido acorralándome y yo he dado muestras de que me han convencido, pero tú bien sabes la verdad” (13).

El tono defensivo de esta introducción epistolar prepara a los lectores de *Yo, la peor* para reconsiderar varios misterios sin resolver en torno a los últimos años de Sor Juana. Por varias décadas, toda una comunidad de sorjuanistas ha debatido si durante los últimos años la autora renunció a sus estudios, vivió como una monja típica, escribió composiciones místicas o tuvo un momento final de arrepentimiento y conversión religiosa (Paz, *Sor Juana* 602-08; Lavrin, “Unlike Sor Juana” 86-87; Xirau 54). Aunque ahora asumimos, a diferencia de Castellanos y Poniatowska, que Sor Juana continuó leyendo y escribiendo prácticamente hasta su muerte el 17 de abril de 1695 —gracias en parte al inventario de su celda que delata la presencia de varios poemas inconclusos y de aproximadamente unos 180 volúmenes (Trabulse, *Memoria* 26)—, Lavín le brinda a la monja escritora la oportunidad de refutar su supuesta conversión piadosa. Para desarrollar este tema, el personaje de Sor Juana alude a “la publicación de la *Carta atenagórica*, tres años atrás” (14), con lo cual nos invita a revisar la producción y recepción de esta y otras cartas que drásticamente afectan sus últimos días.

No está de más recordar que en 1690, el obispo de Puebla publica la *Carta atenagórica*, una carta privada en la que Sor

Juana refuta el sermón de 1650 del jesuita portugués Antonio de Vieira. Esta carta, como se sabe, es prologada por el mismo Fernández de Santa Cruz, quien bajo el seudónimo de Sor Filotea le pide a Sor Juana que actúe como una verdadera monja, dedicando su energía a los estudios divinos y a asuntos religiosos, para volverse más santa, “dulcemente herida de amor de su Dios” (OC, IV 696).⁵ La carta, como se ha dicho en diversas ocasiones, representa una verdadera amenaza para la iglesia, mucho mayor que sus problemáticos poemas de amor (Arenal y Powell 12), porque en ella Sor Juana se comporta como una teóloga capaz de discutir con admirable razonamiento la mayor fineza de Cristo. Si el obispo publica su carta para regañar y silenciar a Sor Juana públicamente, la monja contraataca con su elaborada *Respuesta*, argumentando con falsa modestia, “no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante o torcer la genuina inteligencia de algún lugar. Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos” (OC, IV 444).

La Respuesta a Sor Filotea de la Cruz se publica póstumamente en 1700, pero en 1691, año en que redacta la carta, arguyendo “el escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena” (OC, IV 444), Sor Juana publica en Puebla sus villancicos a Santa Catarina de Alejandría. Al año siguiente, en 1692, en Sevilla se imprime el *Segundo volumen* de sus obras, incluyendo la *Crisis de un sermón*, como ya se conocía a la *Carta atenagórica*. Entre 1692 —cuando vende su biblioteca— y 1694, cuando renueva sus votos religiosos y firma una nueva protesta de fe con su sangre, el silencio rodea a Sor

⁵ “La carta de Sor Filotea” aparece en el apéndice del cuarto tomo de las *Obras completas* de Sor Juana.

Juana y su escritura pública.⁶ Debido a este silencio, y desde luego tomando en cuenta la *Petición que en forma causídica presenta al Tribunal Divino la Madre Juana Inés de la Cruz, por impetrar perdón de sus culpas*, en España su primer biógrafo, Diego Calleja, pinta a la monja como una mujer con cualidades de santa, “tan deseable para esperar la muerte quien no la teme como fin de la vida, sino como principio de la eternidad... despidiéndose de su esposo a más ver y presto” (26).

Precisamente en respuesta a este retrato de Sor Juana como monja ejemplar; como interpretación contemporánea de su deseo “Dios me haga santa” (*OC*, IV 522), como lo expresa el 24 de febrero de 1669 cuando profesa en el convento de San Jerónimo; y en reacción a su juicio secreto, “el pleito que se sigue en el Tribunal de vuestra justicia contra mis graves, enormes y siniguales pecados” (*OC*, IV 520), Sor Juana escribe en su primera carta novelística:

Ahora me piden que sea otra de la que soy, que me corte la lengua, que me nuble la vista, que me ampute los dedos, el corazón, que no piense, que no sienta más que lo que es menester y propio de una religiosa, de una esposa de Cristo. ¿Quién ha decidido que no pensar es propio de la mujer del Altísimo?

La ira me vence, me abate el ánimo disfrazarme de otra cosa; te reitero que he aceptado a mi antiguo confesor para sosegarlos y por lo mismo he pretendido silencio. (17-18)

Su discurso ficcional es conmovedor y a la vez subversivo porque implícitamente confronta al obispo de Puebla, quien en vida la reprende: “Lástima es que un tan gran entendimiento, de tal manera se abata a las rateras noticias de la tie-

⁶ Sobre la conversión final de Sor Juana y sobre los debates en torno a sus últimos años, véase el trabajo de Alejandro Soriano Vallès, *La hora más bella de Sor Juana* (2008), y el de Geoff Guevara-Geer, “The Final Silence of Sor Juana” (2007).

rra, que no desee penetrar lo que pasa en el cielo” (*OC*, IV 696). Al mismo tiempo, las palabras que Lavín le atribuye a Sor Juana reflejan el espíritu combatiente con el que la monja despidió a su confesor Núñez de Miranda entre 1681 y 1682, argumentando: “¿había de ser santa a pura fuerza? Ojalá y la santidad fuera cosa que se pudiera mandar, que con eso la tuviera yo segura... pero santos, sólo la gracia, y auxilios de Dios saben hacerlos” (*Poesía...* 1416).⁷

MENSAJES OCULTOS

En consonancia con esta retórica de autodefensa empleada por Sor Juana, la monja escribe su primera carta en *Yo, la peor* para agradecerle a su amiga María Luisa el haber arreglado la publicación de *Los enigmas de la Casa del Placer*, un juego de veinte redondillas sobre la naturaleza del amor, compuesto para un grupo selecto de monjas portuguesas. El significado de esta referencia textual es doble. Por un lado, confirma la determinación de Sor Juana no sólo de escribir sino de hacerlo con un conjunto de “preguntas destinadas a hacer pensar”, cuando le piden sus superiores que no piense (Alatorre, *Enigmas* 13, 17). Por otro lado, la mención de estos enigmas en la novela evoca la fama de la monja y sus múltiples conexiones transatlánticas, particularmente con una comunidad de mujeres letradas admiradoras de su poesía (Sabat de Rivers y Rivers, *Poesía* 529). Mientras Sor Juana reflexiona en la novela sobre “Los enigmas que he escrito y enviado a las monjas portuguesas” (16), los lectores recordamos el elaborado manuscrito producido en Lisboa en 1695, año de su muerte. A

⁷ En “Exploraciones del conocimiento místico”, analizo este y otros pasajes que nos ayudan a entender cómo Sor Juana utiliza a su favor varias construcciones retóricas del misticismo (77-79).

través de esta referencia intertextual, Lavín enfatiza las conexiones de Sor Juana con una comunidad intelectual femenina situada en varios conventos de Lisboa (Kirk, *Convent* 143).

Aquello que aparece en la carta como una reflexión sincera sobre los poemas que consuelan a Sor Juana en medio de su persecución —“una manera de agradecerte mi salvación, la única posible” (16)—, en realidad desentierra una caja de enigmas con respecto al fin de su carrera como escritora. Originalmente presentados “en su disfraz” (*Enigmas* 73), para entretener a las monjas portuguesas —“Divertiros sólo un rato / es quanto aspirar podrá” (*Enigmas* 73), el libro de enigmas de la monja guarda mensajes ocultos que hablan de esperanza, celos, ausencia, pasión amorosa y distintos tipos de amor cortés (Sabat de Rivers, “Contemporáneos de Sor Juana” 215-44). Estas composiciones son enigmáticas, como lo anuncia el título, sobre todo porque probablemente se escriben más o menos cuando Sor Juana firma su *Protesta* con su propia sangre el 5 de marzo de 1694, “al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir, desembarazada de este afecto, en el camino de la perfección” (*OC*, IV 518).

Al aludir a los enigmas de la monja histórica, en la novela Sor Juana se autodefine como una intelectual que puede dirigirle verdades al poder —por más incómodo que sea— incluso desde una posición marginal (Said, *Representations* 8-12). Éste, como hemos visto, es también el comportamiento de Castellanos en su poesía y prosa, y el de Poniatowska en cada una de sus crónicas.

Haciendo eco del tono defensivo de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* —donde la monja arguye, “desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones —que he tenido muchas—, ni propias reflejas —que he hecho no pocas—, han bastado a que deje de seguir este natural impulso

que Dios puso en mí” (*OC*, IV 444)—, en *Yo, la peor* Sor Juana también define su intelectualidad. Esta vez, sin embargo, lo hace con un tono innovador:

Soy un animal acorralado, un animal acusado de su naturaleza: tener colmillos y usarlos, tener garras y encontrar su sitio en el mundo. Si la bestia se alimenta de otros animales, lo mío es alimentarme del pensamiento de los demás, de sus maneras de mirar el mundo, lo mío es apresar el entendimiento en palabras. Encontrar las metáforas del intelecto que me hagan estirar el cuello a las alturas donde la gracia divina lo permita. (15)

Si en su *Carta al Padre Núñez*, la monja histórica se rebela contra el limitado acceso de las mujeres al conocimiento —“¿Qué revelación divina, que determinación de la Iglesia, qué dictamen de la razón hizo para nosotras tan severa ley?” (*Poesía...* 1415)—, en su primera carta a la antigua virreina Sor Juana también discute: “¿Quién ha decidido que no pensar es propio de la mujer del Altísimo?” (17). En ambos casos —el histórico y el ficcional— la voz de Sor Juana es la de una intelectual capaz de representar y encarnar una actitud firme o un mensaje para y por un público (Said, *Representations* 11). Recalco esta actitud crítica porque será la consigna de otras mujeres escritoras nacidas en el siglo xx. Lo que Lavín pone en boca de Sor Juana proviene, sí, de un registro histórico, pero también de una voz feminista muy contemporánea, pariente cercana de aquellas que ensayan en sus obras Rosa Beltrán, Cristina Rivera Garza e incluso una escritora proveniente de la siguiente generación, como Guadalupe Nettel, por ejemplo.

Aunque Sor Juana es descrita en otros pasajes de la novela como *rara avis*, por ser simultáneamente inteligente, elocuente, bella y elegante, su primera carta expande y restituye el legado intelectual de la monja real, es decir, aquellos textos en los que ella arma un complejo rompecabezas semántico

para situar lo femenino dentro del discurso oficial (Martínez-San Miguel 53). ¿No es esta tarea de reinscribir lo femenino en un plano de poder también la de otras escritoras mexicanas que escriben en las últimas décadas del siglo XX y en los primeros años del XXI? Desde luego, ésta es la tarea de Margo Glantz y Rosa Beltrán, como veremos en los siguientes capítulos. A fin de cuentas, lo que más importa en *Yo, la peor* es que una mujer escribe la vida de otra mujer para combatir un silencio histórico o una falta de representación; para recuperar las voces perdidas de una mujer o un grupo de mujeres; y sobre todo para situar sus historias dentro de un espacio seguro y diferente del que se ha asignado a toda una población femenina a lo largo de varios siglos de dominación falocéntrica (Lorenzano, “Mujer y narrativa” 351).

Las cartas que Sor Juana le escribe a la Condesa María Luisa en *Yo, la peor* están escritas con la sensibilidad de alguien que busca el consuelo y amparo de una amiga e interlocutora literaria. Sor Juana llama a María Luisa “amiga” (16), “leal amiga” (79), “imprescindible amiga” (213), y finalmente “entrañable amiga y poeta” (365). Si bien estos saludos íntimos reflejan la manera personal en que las cartas en general tratan de superar la pérdida o la ausencia de un individuo especial (Schaefer 69), a la vez su engañoso tono doméstico y femenino desenreda un complejo tejido de amistades literarias y varias polémicas en torno a la vida de Sor Juana y sus obras. Siguiendo el ejemplo de la monja histórica que establece amistades íntimas primero con la virreina Leonor Carreto y después con María Luisa Manrique de Lara, la protagonista ficcional de *Yo, la peor* también atrae la atención de ambas mujeres a través de los poemas que le compone a cada una. En la novela Sor Juana escribe “notables sonetos” (226) para la primera virreina, la marquesa de Mancera, quien la protege en el palacio virreinal y cuando toma los hábitos. La monja también le escribe un buen número de poemas a la Condesa

de Paredes y se acuerda en la primera carta que le escribe: “Cuántos versos te escribí en los tiempos en que estuviste en Palacio, tan cerca de mi celda en San Jerónimo, tan arropada por los volcanes como yo” (13).

Estas palabras y las “fineza(s) política(s)” (257) que Sor Juana despliega en la novela confirman las estrategias de la monja para asegurarse un pequeño pero seguro lugar propio dentro del cuadro político de la Nueva España (Paz, *Sor Juana* 249). No en vano al analizar las relaciones de Sor Juana con algunas mujeres poderosas de su entorno, Sara Poot Herrera afirma:

Una de las finezas de Sor Juana Inés de la Cruz hacia las mujeres de las que estuvo cerca fue dedicarles varios romances de su poesía; la poeta también recibió finas respuestas, entre otras, romances escritos especialmente para ella. Estos “romances de amiga” son los hilos visibles e invisibles de una urdimbre textual de relaciones y afectos que se va tejiendo desde la segunda mitad de la década de los años setenta del siglo diecisiete —época inicial de las ediciones sueltas de los villancicos de Sor Juana— hasta 1695, año de “impresión” de los *Enigmas* que dedica a las monjas portuguesas de La Casa del Placer, y 1700, que es cuando se publica su *Fama y Obras póstumas*. (*Los guardaditos* 277-78)⁸

Muy de acuerdo con estas amistades históricas y literarias, en la novela de Lavín Sor Juana escribe su segunda, tercera y cuarta carta a la virreina como una verdadera humanista de la temprana era moderna: privilegiando la palabra escrita y usando la letra como sustituto necesario —aunque imperfecto— de la conversación oral (Van Houdt y Papy 4).

⁸ Para estudiar más a fondo las conexiones (literarias) entre Sor Juana y algunas mujeres nobles de su tiempo, véase el estudio de Georgina Sabat de Rivers: “Mujeres nobles del entorno de Sor Juana”.

No sólo utiliza estas cartas para defenderse como académica a través de una autorrepresentación —“aquí en el papel, en las lides de los retos y acertijos de palabras me encuentro a mis anchas, respiro” (79)— sino que al hacerlo también descubre un lenguaje codificado que implica una noción de reciprocidad (Altman 120-21). Me refiero a una relación de *yo-tú* que revive a Sor Juana y a la virreina María Luisa en el siglo XXI, así como a otros protagonistas cruciales y eventos concretos que para bien o para mal afectan directamente a la famosa monja.⁹

ENIGMAS REFLEXIVOS

Al agradecerle “el gran tejido que has logrado entre las monjas portuguesas y mi persona” (82) —particularmente un intercambio de poemas con Sor Feliciano de Milão y Sor María de Céu—, Sor Juana comenta con genuino agrado uno de los poemas que sirven como prefacio a sus *Enigmas*. Imitando el lenguaje “espontáneo”, “no-literario”, “cotidiano” que hallamos en numerosas cartas escritas por monjas del período colonial (Lavrin, “La celda” 140), en la ficción de Lavín Sor Juana escribe de la forma más sencilla: “Debo decirte, por cierto, que el poema que acompaña el libro y que me has hecho llegar para mis enmiendas es de una factura sorprendente y que tu modestia es infinita cuando sólo incluyes uno, en lugar de tener el mismo espacio que a mí me ha sido concedido” (81). Más allá de ser una simple expresión de gratitud, la breve

⁹ Hablo del lenguaje codificado de estas cartas tomando en cuenta los postulados de Janet Gurkin Altman: “The creator of fictional letter narrative must produce an impression of authenticity without hopelessly losing his outside reader. To do so he not only establishes a code that is particular to the I-you messages but also ultimately makes this code accessible to others... Epistolary discourse is thus a coded —although not necessarily an obscure— language, whose code is determined by the specific relationship of the I-you” (120).

y sutil alusión al poema escrito por la Condesa de Paredes expone su profunda amistad y complicidad literaria. Como detectives literarios de Sor Juana y su obra (Kirk, “Genealogical” 357), de pronto los lectores hacemos un alto en la narración para seguir la pista de los *Enigmas*, hasta encontrar en ellos la voz de una virreina que escribe en versos octosílabos: “Amiga, este libro tuyo / es tan hijo de tu ingenio, / que correspondió, leído, / a la esperanza el afecto” (83).

El poema de María Luisa puede o no ser, como ella misma arguye, “destemplado, / ronco, indigno, torpe” (85). Lo que más importa, sin embargo, es que a través de nuestro viaje deductivo la voz de la virreina en el libro de los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* transforma a la novela de Lavín en aquello que Roland Barthes llamaría un texto reflexivo y meditativo —“*a pensive text*”—, en tanto que parece conservar un significado implícito pero a la vez mayor gracias a la presencia casi invisible de un lenguaje no hablado ni escrito (S/Z 216-17).

A través de este viaje intertextual donde reconocemos a la virreina que le habla a Sor Juana con la familiaridad de una amiga íntima (Alatorre, *Enigmas* 32), nos acercamos mucho más a la mujer que propicia la publicación del primer volumen de la monja, *Inundación castálida* (1689), ese libro que la vuelve famosa y le permite defenderse de aquellos que la culpan por ser intelectual (Sabat de Rivers, *En busca* 121). En sus cartas ficcionales a María Luisa, Sor Juana recuerda sus tertulias literarias, la lectura y discusión de textos controversiales y las puestas en escena de sus propias comedias. Le agradece a la virreina el envío de su *Segundo volumen* (1692) al obispo de Puebla, un libro producido por ambas mujeres con la ayuda de varios hombres de la iglesia —jesuitas, carmelitas, trinitarios, y hasta calificadores del Santo Oficio— quienes abiertamente defienden su intelectualidad (Glantz, *La comparación y la hipérbole* 158-61). Además se refiere a Fernández de

Santa Cruz, al arzobispo Aguiar y Seixas, y a su confesor Núñez de Miranda como “los lobos” (13, 79, 213, 365). Lejos de ser una referencia gratuita, la alusión a los hombres de la iglesia como lobos que la persiguen ingresa en el texto cargada de “reflexividad”, tanto así que de pronto la novela se presenta con un mayor grado de interioridad, suplementada por un “etcétera de plenitudes” con respecto a otras fuentes de conocimiento (Barthes, *S/Z* 217).

DE CRISTO SERAFINA

En medio de muchas referencias explícitas a algunas de las obras de Sor Juana en la novela —al *Neptuno Alegórico*, la loa al *Divino Sacramento*, la comedia *Los empeños de una casa*, *Primero sueño*, *Inundación castálida*, así como a varios villancicos y poemas— la certera alusión a los lobos revela la presencia de un documento escondido. Éste aparece silenciosamente en el texto como una forma de conocimiento secreto o prohibido que de inmediato despierta nuestra curiosidad.¹⁰ Hablo de la *Carta de Serafina de Cristo* mencionada al principio de este capítulo. A diferencia de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, cuya presencia se percibe en la reconstrucción biográfica de Sor Juana —desde su infancia en Panoayan y su paso por la escuela de *Amigas* a los tres años hasta que ingresa a San Jerónimo para vivir sola, sin las obligaciones que podrían interrumpir su libertad para leer y escribir—, la *Carta de Serafina de Cristo* nunca se menciona en la novela. Sin embargo, cada

¹⁰ Como vimos en el segundo capítulo, algo parecido le sucede a Pedro González Winiktón en *Oficio de tinieblas*, cuando lee en el lenguaje escrito del opresor un mensaje de liberación para los suyos. Según Roger Shattuck, este tipo de “conocimiento secreto” bien puede ser inaccesible, inalcanzable, frágil, ambiguo o incluso peligroso y destructivo, porque crea inseguridades o marca el límite de la curiosidad (165-66).

vez que Sor Juana habla de los lobos que la persiguen en las cuatro cartas a la virreina, implícitamente revisamos la carta de Serafina, un texto críptico que se refiere a uno de los opositores de la “Madre Cruz” como un lobo disfrazado (43). Así lo vemos, por ejemplo en estos versos de dicha carta histórica:

No la cara, la cabeza
sacó de lobo a Camila;
y aunque los dientes afila,
queda in albis su fiereza.

Lobo se ha mostrado, y es
que imagina ser cordera
su adalid, como si fuera
aquella Camila YNÉS. (39)

Firmada en 1691, la *Carta de Serafina de Cristo* no es publicada hasta 1996 y, aunque su autoría sigue siendo debatible, es un claro ejemplo de varios tratados que circularon en forma manuscrita durante la vida de Sor Juana, para desacreditar o defender los argumentos teológicos que la monja expone en su problemática *Carta atenagórica* (Rodríguez Garrido 21; Buxó 374). Sólo dos años después que Elías Trabulse le atribuyera la autoría de la misteriosa carta a la propia Sor Juana (*El enigma* 9), Antonio Alatorre y Marta Lilia Tenorio descartan dicha posibilidad en su estudio *Serafina y Sor Juana*, donde sugieren que el verdadero autor bien podría haber sido Juan Ignacio de Castorena y Ursúa (140). De acuerdo con la hipótesis de Trabulse, sin embargo, en 1999 Sara Poot Herrera concluye, “si Sor Juana no es Serafina, nadie más lo podría ser, a no ser que en San Jerónimo —donde se fechó la carta, donde se escuchó a Palavicino, donde se aprobó su sermón, donde se escribió la *Atenagórica*, la *Respuesta*— se inventara el nombre para dejar un testimonio de que Sor Juana —

como Núñez de Miranda— tampoco estaba sola” (*Los guardaditos* 177).

Hago este recorrido porque en su novela Lavín apoya la tesis de que Serafina no es otra que Sor Juana. Lo hace desde el momento en que presenta a una joven Juana Inés en posesión de una muñeca llamada Serafina —la cual deja con su hermana Josefa cuando se muda a la Ciudad de México (41). Además, la conexión secreta entre Serafina y Sor Juana se fortalece en las cartas donde la monja, sintiéndose fuerte por la próxima publicación de sus *Enigmas*, se muestra como “loba sagaz” que trata a sus enemigos —Fernández de Santa Cruz, Aguiar y Seixas, y Núñez de Miranda— como “ovejas engañadas” (213).

De cualquier modo, el intertexto de “los lobos” que conecta las cartas ficcionales de Sor Juana con la histórica *Carta de Serafina* (sea quien fuera su autor) alude no sólo a la ferocidad de uno de sus enemigos, sino también a la tensión incómoda que rodea a la monja al momento de publicarse su *Carta atenagórica*. En gran medida, la carta que aparece entre las líneas que Sor Juana redacta para la virreina produce el mismo efecto que la carta real de Serafina, aquella que, según Alatorre y Tenorio:

Nos deja oír el rumor de los comentarios que en el mundillo de la cultura —teólogos, predicadores, catedráticos, frailes, “tertulios”, y tal vez hasta una parte del “público en general” —se hacían sobre la *Crisis* del Sermón del Mandato. Esa monja tan aplaudida por el ingenio de sus villancicos, por la erudición de su *Neptuno Alegórico*, por la inventiva de sus loas y autos, por la gracia del “festejo” de *Los empeños de una casa* (la comedia, los sainetes y todo lo demás), entraba ahora, de manera sorprendente, en un terreno menos pisado aún por pies femeninos: el debate teológico, y no contra cualquiera, sino contra el célebre P. Vieira. (91)

Tomando como modelos literarios la batalla discursiva tan presente en la *Carta al Padre Núñez* (también conocida como *Carta de Monterrey*) (Moraña, *Viaje* 84-85) —donde Sor Juana cuestiona la autoridad de su confesor para interpretar la voluntad de Dios para ella (Myers 99)— y la famosa Respuesta —un documento compuesto como “una lograda *defensa*, un discurso que encuadra perfectamente en la línea de la oratoria forense” (Perelmutter 29)—, en la novela de Lavín Sor Juana despliega un discurso propio que le permite enfrentarse a los hombres que intentan cortar sus alas intelectuales. Por ende, en su segunda carta a María Luisa, la monja imagina lo que ella le diría a Fernández de Santa Cruz, si fuera a visitarla después de haber usado su propia carta para reñirla públicamente:

Manuel... yo no acusé de hereje a nadie, ni de vanidad, sólo di argumentos para inclinarme hacia una u otra teoría. Sí, algo había de complacencia, ¿quién es inmune a ello? Yo mejor que nadie lo puedo entender. Pero las formas importan, las lealtades íntimas también y tú fuiste cobarde. Te llamaste Filotea, aunque debo agradecerte que me permitiste responder y aclarar mi posición en el mundo. Si me han de excomulgar o quemar en la hoguera tú serás responsable, pero quedará esa carta a Filotea, para que la sinceridad de mi corazón sirva y dé luz a quienes sean reprendidos y silenciados injustamente. (82)

En reacción al retrato de una monja que finalmente se somete a la autoridad, asumiendo “la cruz de la monja”, retrato de Sor Juana que Asunción Lavrin todavía promueve en el siglo XXI (*Brides* 348), en su tercera carta la escritora novohispana resucita los argumentos que presenta en su *Carta al Padre Núñez* y en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Lo hace reconstruyendo las convenciones y posibilidades ideológicas de la epístola o vida confesional, como lo hizo en vida para reforzar sus argumentos (Myers 99). Combinando

preocupaciones del presente y el ayer, Sor Juana aparece en la novela como un verdadero personaje feminista de la actualidad:

¿O sea que hay temas que no son para nosotras las mujeres ni aun cuando religiosas y en clausura hemos renunciado al mundo y el bullicio? ¿O sea que nosotras en virtud de un cuerpo que se distingue del de varón, no debemos acariciar palabras, dudar, pensar, indagar? Si nos es dado experimentar en la cocina y ver *que un huevo se fríe y une en la manteca y aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar*, ¿por qué no es posible indagar los terrenos de lo sagrado, donde ellos por permiso de su anatomía sí lo pueden hacer? Quiera Dios y la inteligencia de las mujeres que su encierro sea por voluntad y la extensión de su mirada también derive de sus propias decisiones. ¿A quién ofende leer? ¿A quién el asombro y el debate de las ideas? (214, énfasis original)

El discurso de Sor Juana claramente revive las palabras que la monja utiliza en vida para defenderse de aquellos que la persiguen. Pero sobre todo se une a otros discursos contemporáneos que defienden desde la ficción los derechos de la mujer. Esto lo veremos más adelante, en los últimos capítulos de este libro. Citando directamente de su propia *Respuesta* — donde la cocina se muestra como un laboratorio empírico (Ochoa 230)— e invocando las mismas palabras con las que defiende su derecho a estudiar en la carta a su confesor —“¿Qué revelación divina, qué determinación de la Iglesia, qué dictamen de la razón hizo para nosotras tan severa ley?” (*Poesía...* 1415)—, en la ficción de Lavín Sor Juana se defiende de una forma similar. Por eso declara en una toma de poder: “Yo no pienso esconderme en calzas de hombre, bajo barbas y bigotes para que el mundo de las palabras sea mío”. (215)

SILENCIOS ELOCUENTES

Las palabras de Sor Juana en la novela son eficaces porque evocan el talento de la escritora novohispana para defenderse con sus letras (Franco 78), como cuando a rajatabla le dice a su confesor “yo tengo este genio, si es malo, yo me hice, nací con él y con él he de morir” (*Poesía...* 1415). En *Yo, la peor* Sor Juana también revalida la escritura de mujeres contemporáneas como un acto político de ruptura y desborde, en tanto que cruza los límites impuestos a las mujeres dentro de sociedades dominadas por hombres. Con sutileza la monja ficcional reescribe o borra discursos hegemónicos convencionales, y hasta encuentra nuevas formas de reconfigurar zonas marginales o periféricas de subordinación femenina (Porzecanski 55). Para el momento en que leemos la cuarta carta, hacia el final de la novela, queda claro no sólo que cada una es parte de una intencional “narrativa femenina epistolar” (Baquero Escudero 20),¹¹ sino que todas ellas articulan con efectividad una serie de silencios elocuentes, tan elocuentes como las voces del silencio que manipula Castellanos en *Oficio de tinieblas*, tan revelador como el misticismo que Glantz ficcionaliza en *Apariciones*.

Si Sor Juana se retira de la mirada pública durante sus últimos dos años de vida, dando la impresión de haber tomado el camino ascético que Núñez de Miranda le había señalado previamente (Arenal y Powell 14), en la novela la monja erudita se comporta como un artista cuyo silencio produce algo dialéctico: “un vacío enriquecedor”, diría Susan Sontag, un silencio elocuente, lleno de resonancias, un silencio que sigue

¹¹ Uso el término siguiendo la definición de Ana L. Baquero Escudero: “Por narrativa epistolar femenina entiendo, en definitiva, esos relatos contruidos sobre el artificio epistolar y protagonizados por personajes femeninos” (20).

siendo una forma de habla, un elemento esencial en todo diálogo (*Styles* 11).¹²

Lo que la mayoría de los críticos observan al leer *Yo, la peor* es que en su última carta a la virreina Sor Juana *confirma* la verdadera razón de su silencio público:

Ha sido necesario actuar. Accedí a celebrar mis bodas de plata por todo lo alto, me tiré al piso de nuevo con los brazos abiertos pero sin la emoción antigua, y grité mis pecados: me acusé de vanidosa, de haber descuidado mis deberes de esposa, de haber desobedecido, de haber tenido vida mundana, de violentar la clausura con los intercambios en el locutorio y las epístolas, juré no dedicar mi entendimiento a lo terreno, ni tener transacciones con el mundo muros afuera, juré no escribir una sola carta ni una palabra más que no fuera en los versos religiosos, juré ser quien no era y fingí dolor, el dolor era real, claro, y los convenció, aunque las razones del mismo son otras. (367)

Más importante, sin embargo, y menos explícito, es el hecho de que Sor Juana refuerza esta ilusión de silencio expresando su determinación de continuar su labor intelectual con más sutileza y habilidad que antes. La llamada *Décima Musa* tilda a sus autoridades masculinas de “pobres ilusos”; reitera su deseo de “sobrevivir por la palabra y con la palabra. Pensando a través de los signos del idioma”; y le agradece a su “bien amada amiga y benefactora” por ayudarla a decirle al mundo, aunque de la forma más enigmática, que ella continúa siendo fiel a sus principios (367). La monja ficcional lo expresa con nitidez en estos fragmentos:

Los tres lobos y el resto del mundo deben saber la verdad...
Deben saber que si firmé *Yo, la peor* de todas con mi sangre fue por rubricar dramáticamente aquella representación. Sé

¹² No está de más recordar que en *Oficio de tinieblas* Catalina Díaz Puiljá se vale de un silencio similar para expresar mensajes trascendentales a los chamulas.

que los enigmas de la Casa del Placer ha sido terminado el mes pasado, por tu empeño y entrega, como bien me indicas, y que muy pronto estará impreso... Esos enigmas, escritos para que la inteligencia de las monjas portuguesas los complete y descifre, serán prueba de que el despojo de mis libros y la intención de matar a la que yo soy, no ha sido posible. (368)

Al ficcionalizar una estética del silencio, *Yo, la peor* nos invita a reconsiderar cualquier noción de vacío o reducción en torno al trabajo de un artista, poniendo a nuestro alcance nuevas formas conceptuales de ver, leer, escuchar e interpretar un producto de arte (Sontag, *Styles* 13). Lavín logra esto cada vez que orienta la atención del lector hacia el libro de los enigmas, compuesto para redirigir dicha atención a la propia Sor Juana Inés de la Cruz. La monja termina su cuarta carta para María Luisa, esperando “que el libro llegue pronto a término para que arribe a estas tierras y sea elocuente la gozosa complicidad de las mujeres para las que la palabra es extensión de nuestra persona, de nuestro aprecio del mundo, de nuestra alianza con lo divino desde lo terreno” (368). Y otra vez nos vemos en la necesidad de examinar este curioso libro de acertijos, en busca de una posible resolución sobre el silencio final de Sor Juana.

Cierto es que los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* sitúan a Sor Juana en un contexto transatlántico de muchas mujeres que toman la pluma para enfrentarse a la dominación masculina y dismantelar la desigualdad de género (Vollendorf 101). Pero el intertexto se vuelve mucho más sugerente si pensamos, como Georgina Sabat de Rivers, que Sor Juana “les sugería a las monjas que las respuestas a sus enigmas, pasatiempo y diversión, podían encontrarse en su propia obra ya publicada, la cual, por supuesto, las monjas conocían muy bien” (*En busca* 222). En la presentación a su libro de *Enigmas*, Sor Juana escribe:

Reverente a vuestras plantas,
solicita, en su disfraz,
no daros qué discurrir,
sino sólo qué explicar.
[...]

Todo quanto incluye en sí
por descifrado lo da,
porque no es yerro en la fe
proponer, sino dudar.
[...]

Y si por naturaleza
quanto oculta penetráis,
todo lo que es conocer
ya no será adivinar. (73-76)

No sólo Sor Juana señala en estos versos que el libro no tiene secretos para las monjas portuguesas de la Casa del Placer, sino que nada necesita ser descifrado; cualquier cosa que estos enigmas escondan ya se sabe porque ha sido previamente explorado (Alatorre, *Enigmas* 47). Si la respuesta a los enigmas puede encontrarse en su propia obra, como Sabat de Rivers propone, las veinte redondillas que ella compone para sus interlocutoras transatlánticas no sólo son una muestra condensada y representativa de todo su proyecto poético, sino más bien una invitación a releer y revisar todo lo que ella ha publicado. La tarea que sólo debe requerir “instantes de atención” (porque las monjas portuguesas ya conocen su trabajo) se convertirá, entonces, en “siglos de vanidad” (73-74).

Si, de acuerdo con Sórora Francisca Xavier (una de las monjas que escribe un romance de arte mayor para el libro de *Enigmas*), Sor Juana reduce con efectividad “al breve mapa de este corto libro / el vasto imperio de tu metro acorde” (*Enigmas* 88); si el libro es, como lo considera Sórora Mariana

de Santo Antonio, en otra composición laudatoria, tan representativo del trabajo de Sor Juana, “que están quantos lo leen / viendo en sus hojas palpitar tu vena” (*Enigmas* 80); si cada enigma refleja, como escribe Doña Simoa de Castillo en sus endechas gratulatorias, cómo “el rayo de tu ingenio / quiso cegar lo mismo que alumbró (*Enigmas* 91); entonces debemos interpretar que Sor Juana quiere para su libro aquello que también desea con respecto a toda su obra:

Hazerse inmortal procura,
que favor tan celestial
se mide en la estimación
a precios de eternidad. (74)

Lavín señala esta posibilidad cuando retrata a Sor Juana no como una monja destruida por las autoridades eclesiásticas sino triunfante “[d]e que su astucia había rebasado el silencio al que la creían condenada y que *Los enigmas de la Casa del Placer* ya estaba listo para publicarse” (369).

La novela termina con un breve capítulo donde se registra la muerte de Sor Juana el 17 de abril de 1695, “en que murió por una epidemia en el convento” (369), pero el funeral metafórico al que asistimos ya no es el de la mujer que deja el mundo con el aura de santidad que imaginara su primer biógrafo, “despidiéndose de su esposo a más ver y presto” (Calleja 26). La última imagen de la intelectual que engaña a los lobos con una serie de rituales que la reformulan como un “ejemplo de la renuncia y el sacrificio” (369) es enmarcada por su sonrisa, mientras la monja recuerda “el gozo primero de descifrar lo que los trazos en papel develaban a sus ojos” (370). Este retrato ficcional ciertamente tiene mucho en común con la vida de la monja histórica que termina su carrera como escritora con un conjunto de enigmas que aún hoy exigen explicación e innovadoras interpretaciones críticas para

descifrar entre versos y líneas la pasión intelectual, el hambre de conocimiento y la agencia femenina del personaje histórico que en esta novela firma:

Tuya por siempre,
Juana Inés de la Cruz. (368)

Esta voz de mujer y estas cartas feministas confirman que largo ha sido el camino transitado desde que Octavio Paz sentenciara, en su canónico *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982), que “las últimas en llegar [a Sor Juana] fueron las mujeres” (12). Paz hablaba en reconocimiento de los trabajos pioneros de Amado Nervo, Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, de principios del siglo xx, y loaba *de paso* —hay que decirlo— el “entusiasmo” con el que reparaban su “retraso” mujeres como Dorothy Schons, Anita Arroyo, Gabriela Mistral, Clara Campoamor y Georgina Sabat de Rivers, entre otras (*Sor Juana* 12).

Hoy, como a principios de los ochenta, cuando Paz daba por concluido su libro, Sor Juana sigue apasionando a nuevos lectores y académicos que se acercan a su obra como si fuera un laberinto de pasadizos secretos, enigmas y misterios sin resolver. Hoy más que antaño, sin embargo, Sor Juana no es sólo un “hábito oficial” de la cultura mexicana (Hind, “Sor Juana” 247), sino patrimonio especial de escritoras y escritores, y de lectoras y lectores que siguen tras sus pasos para descifrar su genio literario, sus viajes intelectuales, su ironía, su sentido del humor (Poot Herrera, “Traces” 256). A través de *ellas y ellos*, Sor Juana se acerca al siglo xxi para hablar de género y marginalidad, de silencios elocuentes, o de múltiples formas de ser mujer y estar presente como intelectual.

CAPÍTULO VI

MARGO GLANTZ: APARICIONES EN CLAVE DE MUJER

*Hay, acaso, una emigrante tácita en Glantz,
una mujer que debe moverse de lugar
y para ello necesita zapatos*

Carlos Fuentes (*La gran novela* 419).

En una de sus últimas reflexiones sobre la novela latinoamericana, Carlos Fuentes observa en Margo Glantz (1930-) una obsesión no sólo con los zapatos sino con la aventura diaria de caminar, ir de un lugar a otro, emigrar. Piensa, por supuesto, en la vida de Nora García, personaje inolvidable de *El rastro* (2002) que acude al entierro de su marido bien calzada para la ocasión, pero sobre todo en la escritora consagrada que camina con pasos firmes en nuestra literatura. Y es que los libros de Glantz “se mueven de la infancia a la madurez, del individuo a la sociedad, de la familia al mundo” (Fuentes, *La gran novela* 420). Leerla es descubrir el paraíso de Colón, caminar a tientas tras los pasos de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, seguir las huellas de la *Malinche, sus padres y sus hijos* (2001), reconocer los *saberes* y *placeres* de Sor Juana (1996) o la música clásica, la pintura del renacimiento e infinidad de tradiciones literarias y genealogías que se dan cita en cada uno de sus ensayos, cuentos y novelas.

A veces *Coronada de moscas* (2012) y otras veces con *Saña* (2007), la escritora ubica a sus lectores en el ámbito incierto

del naufragio, en alguna *Zona de derrumbe* (2001) o en los senderos prohibidos del deseo. Por algo señala Sara Poot Herrera que pensar en Margo Glantz “es pensar en todo tipo de ‘transterritorialidades’ y de ‘transtextualidades’, donde el lector/la lectora pierde y gana peso, mientras ella escribe *Las mil y una calorías* [1978]... *El rastro...* [o] *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* [2005]” (“Margo Glantz” 96).

Al realizar estos viajes por el mundo y la literatura, en múltiples ocasiones Glantz ha llegado y sigue llegando a uno de sus puertos más preciados y enigmáticos: el cuerpo de alguna mujer, sea joven o anciana, religiosa o seglar, madre, reina o esclava. Hace varios años, en una entrevista con Jorge Luis Herrera, Glantz confiesa: “Soy una escritora que va lanzando una mirada cuidadosa y fragmentada sobre el cuerpo, en especial el femenino, tanto en la escritura crítica como en la creativa” (37). Todos los que conocemos su obra ensayística sabemos que así es, más aún si cotejamos sus estudios sobre La Malinche, Sor Juana y otras monjas novohispanas, María de Zayas, Simone de Beauvoir, Djuna Barnes, Armonía Somers y Marguerite Duras, entre otras figuras femeninas. Al leer a Nellie Campobello, por ejemplo, Glantz sitúa su escritura en un conocido campo de batalla —promovido por Julio Jiménez Rueda— sobre la virilidad o el afeminamiento de la literatura mexicana en las primeras décadas del siglo XX. Para mostrar el aporte excepcional de Campobello, Glantz fija la mirada crítica en los debates candentes sobre el “cuerpo sexuado, el cuerpo viril, el cuerpo femenino o el cuerpo afeminando. El cuerpo abierto, el cuerpo cerrado, o el cuerpo intacto o lacerado” (“Vigencia” 124). Y a partir de ahí muestra las maneras ingeniosas en que la autora de *Cartucho* construye, por cierto, la imagen viril, heroica y fulminante de Pancho Villa, fundiéndola con la generosidad y sensibilidad de una madre que llora, acaricia y protege a sus hijos (“Vigencia” 130).

Guiada por una misma preocupación con respecto a los cuerpos y la escritura de la mujer, en otros momentos Glantz concuerda con Rosario Castellanos, quien tanto buscara “cancelar las referencias mitológicas” para “democratizar a la mujer y permitirle su entrada a la historia sin estridencias”, sin tener que valerse de las “tretas del débil” que Josefina Ludmer observa en Sor Juana (“Las hijas de la Malinche” 277). Por eso estudia a otras escritoras mexicanas que adoptan el papel de hijas de la Malinche, escritoras como la propia Castellanos, o como Elena Garro, Elena Poniatowska, Barbara Jacobs y Carmen Boullosa. En ellas observa un intento explícito por “crear una forma y trascender mediante ella la maldición a la que están condenadas por su ‘fatalidad anatómica’ y por el papel simbólico y social de la Malinche a través de la historia” (“Las hijas de la Malinche” 284).

Lo que en definitiva distingue a Margo Glantz de otras escritoras de su generación es que en ella se concentran, como en Castellanos, la crítica y la creación, la cátedra universitaria y la ficción —particularidad que hoy comparten diversas escritoras mexicanas estudiadas en este volumen, como Carmen Boullosa, Cristina Rivera Garza y Rosa Beltrán, pero también Sara Sefchovich, Ana García Bergua, Adriana González Mateos y Myriam Moscona, entre otras. Por eso mismo me interesa cómo los cuerpos de mujer que Glantz estudia en su obra ensayística se instalan en su propia ficción. Lo digo porque individualmente y en conjunto éstos problematizan generalizaciones sobre *la mujer*, cuestionan divisiones de género o exploran el potencial subversivo del discurso místico. También exponen temas tabú, perversiones sexuales, fantasías eróticas y curiosidades que invariablemente desembocan en nuevas rutas de conocimiento. Margo Glantz hace todo esto en una literatura hecha de fragmentos deductivos, cabos sueltos, pistas, indicios de salida y senderos imaginarios de regreso. Lo hace poniendo a prueba la porosidad de diversos

géneros literarios que, enfrentados en un mismo relato, ratifican la fragmentación de toda identidad, pero sobre todo la presencia de una conciencia feminista que a todas vistas busca desintegrar, al decir de Nelly Richard, las estratagemas de los discursos que “el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en el escenario de los cuerpos” (“La crítica feminista” 77).

INCENDIOS ERÓTICOS

En *Apariciones* (1995), mientras intenta escribir la historia de dos monjas que buscan el camino de la santidad, la narradora y escritora metatextual se descubre ante los lectores como un ser enteramente sexual que goza de sus orgasmos compartidos y solitarios. Le gusta saberse observada, estirada, pellizcada, estrujada y arrastrada por “la fuerza terrible [del] deseo” (43). Para escribir la vida conventual de Juana Teresa de Cristo y Lugarda de la Encarnación, la escritora se somete a una serie de ritos que unen sexo, deseo y escritura en un solo acto corporal e intelectual: “Antes de escribir suelo acariciar mis pezones, son rugosos, el tacto me excita, los retuerzo entre mis dedos, uno a uno, alternativamente, quiero que se pongan rojos, erectos, brillantes, calientes. Paso las yemas sobre la areola, mis yemas se contagian y con esa exaltación me preparo” (26). Corporal en todos los sentidos, su escritura es inseparable del deseo sexual, de sus instintos más salvajes, su identificación con el celo de las perras, o el amoroso tormento de estar con un hombre, de querer siempre “estar muriendo de ese mal, muriendo de ese goce y de ese dolor, de esa saeta que penetra en [sus] entrañas, de esa pena tan sabrosa” (48).

¿Margo? La misma que viste y calza, respondería Margo Glantz. Versada en cuestiones de arte erótico, Glantz desintegra, como lo hace en su obra ensayística, los límites precisos de los terrenos del erotismo, sobre todo porque éstos tienen

el potencial de confundirse “con la persecución y la censura de los que ejercen el poder, contaminando lo erótico de una morbosidad que lo corrompe” (“La pornografía” 118). No sólo eso. A través de una escritora cuyo deseo sexual e inspiración literaria confluyen en un mismo cuerpo, en *Apariciones* Glantz comprueba de manera metatextual la capacidad de la escritura para reflexionar sobre la sexualidad, el erotismo, la perversión y la sensualidad (“La pornografía” 129). Así, en una era posmoderna entregada al espectáculo, productora de literatura *light*, *cine light*, *arte light* y por supuesto *bestsellers* superficiales hechos para ser consumidos y desaparecer casi al instante (Vargas Llosa, *La civilización* 37, 47), Glantz reta a sus lectores con una narrativa difícil que requiere de una segunda y tercera lectura, caminar hacia adelante, volver páginas atrás. Porque en los fragmentos donde conviven sexo y escritura, la excitación de dos cuerpos unidos en un explícito acto sexual, o la mirada voyerista de alguien que escribe vivencias de alcoba y apariciones del deseo físico e intelectual, la obra de Glantz nos transporta a un mundo privado que busca ser auscultado palmo a palmo, entre los pliegues de su misma intimidad.

Situándose a buena distancia de un discurso pornográfico donde sólo observamos comportamientos y posturas externas, carentes de una conciencia interior (Sontag, *Styles* 54), en *Apariciones* Glantz confirma que el erotismo no sólo multiplica el placer físico, por medio de diversas sugerencias y fantasías sino que descubre fantasmas ocultos en nuestra irracionalidad (Vargas Llosa, *La civilización* 111). Es como si en la ficción la ensayista consagrada pusiera a prueba sus propias teorizaciones con respecto a la pornografía y el erotismo. Así demuestra, como lo hiciera a principios de los ochenta, que “la literatura de consumo desperdicia y degrada a los que consumen o a los que se inscriben en una actuación realista de una sexualidad maniquea exhibida como una liberación, des-

tinada en su ejecución a la robotización y al exterminio” (“La pornografía” 129). Por eso mismo encontramos lo opuesto en *Apariciones*.

En toda la novela hay numerosos fragmentos en los que la escritora metatextual goza sexualmente de su amante. Lo mejor de estos momentos en que ellos se hacen daño y sangran, o se orinan y mordisquean con insistencia, es que nos abren las puertas de un ambiente conventual no menos erótico y sensual. Ahí comprobamos, como Fernando Benítez, que numerosos son “los demonios en el convento” que animan a las monjas novohispanas a explorar su sexualidad (48), y que constantes, al decir de Octavio Paz, son los “religiosos incendios” promotores de sombras eróticas difíciles de codificar (*Sor Juana* 286). Si el discurso místico es “un lenguaje de deseo” y las monjas místicas encuentran en sus experiencias una feliz alternativa a la economía libidinal (Franco 48, 49), en *Apariciones* Lugarda se obnubila ante la imagen de un Cristo desnudo, casi niño: “*Por eso se atormenta, quiere y detesta las visiones y arrebatada se flagela, cubre sus carnes con cilicios, llaga su cuerpo, y con esmero cuida sus manos, las deja vírgenes como palomas blancas, la máxima ofrenda para su redentor, con ellas acaricia, embelesada de amor, al crucificado, al sanguinolento*” (72, énfasis original). Como parte de sus ejercicios espirituales, Teresa Juana azota a su hermana Lugarda con fuerza e insistencia, mientras mira por la ventana a “*unos perros copulando*” (96, énfasis original). Excitada, la monja continúa el tormento hasta que su hermana “*ya no puede contener los gemidos, transformados muy pronto en gritos; la sangre fresca corre por la espalda, mancha la ropa. Teresa Juana gime también, como si el flagelo le marcara el tiempo*” (96, énfasis original).

Desde luego, esta conexión entre erotismo, misticismo y muerte activa en la novela de Glantz los postulados de Georges Bataille, uno de sus autores predilectos que pone por escrito un imaginario del deseo y la transgresión sexual (“La

pornografía” 129). No olvidemos que Margo Glantz no sólo ha traducido *La historia del ojo* y *Lo imposible* (1979) sino que le ha dedicado varios ensayos a lo largo de su carrera.¹ De hecho, al pensar en su novela *Apariciones*, en una entrevista Glantz reconoce abiertamente la influencia de Bataille y otros escritores como Sade, Kawabata y Tanisaki, gracias a los cuales logra “plantear el problema del erotismo con esa relación entre la muerte y el placer” (“De la amorosa inclinación” 27). Que lo haga es lógico, por supuesto. Porque el lazo entre la vida y la muerte puede sentirse con la misma intensidad tanto en una experiencia sexual como en una mística; porque en ambos casos el momento climático, de mayor éxtasis, está ligado a la muerte, o al deseo de morir aunque sólo sea momentáneamente (Bataille 230-31). Conuerdo, por lo tanto, con Nora Pasternac, quien en su lectura de *Apariciones* afirma con certeza que el erotismo “está ligado a lo sagrado, a la intimidad del ser en el sacrificio y el derroche lujoso. Por eso es al mismo tiempo angustia y placer; dificultad y facilidad; herida y goce” (90-91).

El comportamiento de las dos hermanas en *Apariciones* es revelador porque ratifica la forma en que las monjas novohispanas azotan, humillan y castigan sus cuerpos femeninos, catalogados como la mayor perdición de los hombres, como bestias indómitas cuyo poder demoniaco y nefando sólo se puede dobligar con constantes martirios (Benítez 16, 50-51). Se trata, como señala Margo Glantz en alguno de sus ensayos sobre cultura colonial, de seguir una vida disciplinada para alcanzar el camino de la perfección. Si las monjas deben morir en vida por Cristo, la mejor forma de hacerlo es mortificándose, destruyendo su cuerpo sistemáticamente, hiriéndolo-

¹ Véase, por ejemplo, “Bataille y la imposibilidad”, “Una utopía pastoril: el erotismo”, o “Mirando por el ojo de Bataille”, reunidos en la colección de ensayos, *La polca de los osos* (2008).

lo con cilicios y látigos rutinarios, siempre en competencia con otras monjas piadosas que también buscan la santidad y la admiración de sus hermanas y confesores (Glantz, “La destrucción del cuerpo” 150).

Aquello que pudiera parecer escandaloso y perverso en *Apariciones* es en realidad la ficcionalización de una técnica sanguinaria practicada por las monjas novohispanas para disciplinar al cuerpo y a la mente. Como señala Glantz al examinar *Los milagros de la cruz y maravillas del padecer* (1728) del padre jesuita Antonio de Oviedo, para alcanzar la santidad las monjas debían mortificarse de maneras muy específicas:

La segura senda del padecer, tan perfectamente definida por Oviedo, incluía un catálogo *ready made* de mortificaciones; se escogían las más adecuadas a cada temperamento y se perfeccionaban de manera individual, único campo de libertad que podía ejercitarse: traer continuamente una corona de espinas en la cabeza; atarse cadenas gruesas en el cuello o en la cintura o aherrojar con ellas piernas y brazos, cargar cruces pesadas, y disciplinarse con vigor para lograr que la sangre salpicase las paredes y se distribuyese por el cuerpo como se distribuía por el cuerpo del Redentor en la iconografía de la época, muy abundante en los espacios comunitarios del convento, en la iglesia, y en las celdas de las monjas. Solían practicar sus ejercicios vestidas de manera especial, a veces con enaguas de cerdas, cubiertas por un saco y usando una soga por cinturón y totalmente descalzas; se ejercitaban también en la humildad cuando besaban los pies y recibían bofetadas de las otras monjas; cuando renunciaban a parte de su comida o comían en el suelo con una venda en los ojos o una mordaza en la boca. Exagerando los preceptos fijados por [San Ignacio de] Loyola, las disciplinas se aplicaban con cuerdas muy gruesas y esmero singular sobre las espaldas desnudas de las víctimas, que alternativamente ejercían también el cargo de verdugos. (“La destrucción del cuerpo” 150)

En *Apariciones* Teresa Lugarda “azota a su hermana, con la misma fuerza y consistencia con que la flagela todas las mañanas” (96) porque se entrega a la tarea de destruir “el cuerpo femenino para acoplarlo al de Cristo, en un intento por imitar con perfección corpórea su pasión” (“La destrucción del cuerpo” 153-54). Así, señala Glantz, las monjas no sólo reproducen una y otra vez los sufrimientos de Cristo con verdadera delectación sino que buscan “trascender su inferior condición de seres húmedos y viscosos mediante los refinamientos más sofisticados para acrisolar sus tormentos” (“La destrucción del cuerpo” 152). El misticismo que Glantz recrea de manera novelística representa, entonces, una forma de escape del cerrado mundo patriarcal hecho por y para los hombres, por constituir, entre otras cosas, una vía de conocimiento más elevada e inmediata que la teología escolástica (Franco 32). Al recurrir al registro místico, a través del cual se combinan el lenguaje sexual y la espiritualidad, ambas monjas —Juana Teresa de Cristo y Lugarda de la Encarnación— se unen a un grupo de hermanas religiosas quienes, bajo el velo de la pasividad y la obediencia, emplean estrategias defensivas ante el poder masculino (Cruz, “La sonoridad” 102).

SER Y ESTAR PRESENTE

Ayudada por su hermana, Lugarda se amarra en los muslos y la cintura “cilicios de cerdas y cadenas de acero”, cubre “los pechos y las espaldas con escabrosos rayos” y mantiene las heridas de sus azotes en carne viva (118). Mientras una “punza, quema [y] sangra” (119), el destino de ambas queda sellado en un mismo acto de comunión y complicidad. Su comportamiento es, valga la redundancia, una forma de domar el cuerpo, “territorio del demonio”, recurriendo a métodos ejemplares: los flagelos, los cilicios, los ayunos, las privacio-

nes y las mortificaciones feroces (Glantz, “Un paraíso occidental” 175). Obsérvese que la representación escrita de dicha mortificación en la novela descubre una posible vía mística, a través de la cual es posible pasar de lo sagrado a lo secreto, y de ahí a un campo discursivo de conocimiento (De Certeau 97-98). Si en la vida real la continua mortificación del cuerpo logra que las monjas intensifiquen sus visiones, o que tengan sueños demasiado vívidos y reveladores (Glantz, “Un paraíso occidental” 177), la historia ficcional que Glantz entreteje en este laberinto de deseos e intertextos se parece mucho al cuadro que su narradora observa en un museo. Porque en el fondo guarda “la historia de una mujer... la historia de sus desapariciones. Esa capacidad suya, la de estar y no estar al mismo tiempo, el don de la ubicuidad, ocupar y desocupar un espacio y estar siempre presente aunque escondida” (20).

Cierto es, como señala Glantz con su voz ensayística, que las monjas son víctimas propiciatorias: “Concentran en su cuerpo macerado los pecados del mundo, los asumen y los limpian y, a su debido tiempo, si persisten en su vida mortificada y son vistas públicamente como santas, aunque no se logre la canonización eclesiástica, es decir, institucional y burocrática, son a su vez convertidas en reliquias” (Glantz, “Un paraíso occidental” 179). Ciertamente también es que las monjas actúan como chivos expiatorios de la sociedad novohispana, en tanto que “redimen con sus cuerpos y sus oraciones el libertinaje y los placeres a que se entregan los demás, los pecados que cometen, sus actos de soberbia” (Glantz, “Un paraíso occidental 182). Pero en el fondo y en la superficie, también es verdad que la escritura de Glantz permite que una mujer pueda “apropiarse de su cuerpo, defender su propio goce, celebrar su propio deseo” (Lorenzano, “Mujer y narrativa” 360).

Siguiendo esta lógica, toda la novela puede verse como la conquista de un cuerpo vuelto escritura o como la conquista

de una escritura transformada en cuerpo. Y es que Glantz pone ante nosotros el cuerpo de una mujer que escribe la historia de otra mujer. Leemos, por ende, la historia de una mujer que mientras escribe se describe, ya no para cumplir con las órdenes de su confesor, como en la colonia (Glantz, “La conquista de la escritura” 135), pero sí para darse voz, materializarse, ser mujer y hacerse presente. Por eso, en un segmento de *Apariciones* titulado “La revelación”, la narradora se descubre y descubre a Lugarda escribiendo:

Escribo de nuevo, gozo y la escribo.

Voy vestida sobriamente. Con modestia coloco las yemas sobre el teclado, es suave, acogedor, íntimo. La escritura me calma la angustia de la espera.

Escribir es un encantamiento. Sobre todo cuando tengo la revelación, cuando sé cómo nombrarla:

—Ya la llaman sor Lugarda de la Encarnación. En el siglo llevaba el nombre de Lugarda Aldana Torres de Villaroel. (18-19, énfasis original)

Si la mujer de la sociedad barroca, cuando sabe escribir, asocia, al decir de Glantz, “ese movimiento de su mano con el de las labores manuales propias de la mujer: cocinar, bordar, coser, hilar, y hasta ¿por qué no? barrer, escombrar, actividades hechas, todas, con las manos” (“La conquista de la escritura” 138), la narradora de su novela asocia su escritura con una labor mucho más íntima, personal y comprometida:

No cejo, insisto, sigo escribiendo.

Me digo que debo decirme, que tengo que ponerle nombre, sí, tengo que nombrar a la mujer. (20, énfasis original)

Nombrar, escribir, dar a conocer, revelar un misterio, otra forma de ver el mundo. Esa es la consigna de aquella que se dice una y muchas veces: “¡Escribe!” (22, énfasis original),

“*Es hora ya de que escribas*” (26, énfasis original). Esa es la consigna de la mujer que con su propia escritura parece renovar los postulados feministas de Rosario Castellanos, sobre todo cuando dice: “*Estoy triste. Me veo al espejo, me compadezco de mí misma. Y para evitarlo, escribo. Sé que al hacerlo, me calmo. Por eso lo hago*”. (28, énfasis original).

CRUELDAD ARTÍSTICA

Dejando a un lado la categorización absoluta de un “nosotras’ integrador” (Richard’ “La crítica feminista” 82), en *Saña* encontramos a otras mujeres que ingresan al espacio literario guiadas por una ética de violencia y crueldad. Hablo de una crueldad artística que pretende un cambio durante y después de la recepción de una obra.

Al tratar este tema, abundante por cierto en la historia de la literatura, José Ovejero observa que la representación literaria de la crueldad invita al lector a asistir, tal vez con cierto rechazo pero también con innegable fascinación, a un espectáculo cruel y a ser partícipe de dicho acto. Al fin y al cabo, “¿quién no ha recreado en la imaginación situaciones dramáticas o violentas, incluso sádicas, que acaba de leer?, ¿quién no ha prolongado esas escenas añadiéndole otras que no estaban en el original?, ¿quién no ha rellenado los silencios, las omisiones que de todas formas existen incluso en los libros más crueles?” (Ovejero 29). Los lectores que acuden a un libro titulado *Saña* lo hacen porque buscan en su contenido algo cruel, cierta violencia contenida que a la vez es justa y necesaria para vivir en paz.

La representación de la crueldad en una obra de arte, o en un libro que explícitamente agrade al lector, en muchos sentidos responde “al deseo de provocar una reacción en él, romper su pasividad, hacerle reflexionar o al menos escanda-

lizarle” (Ovejero 31). Glantz lo sabe, por supuesto, y por eso mismo en uno de los primeros fragmentos de *Saña*, titulado “Insania”, explica:

Dice Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana* de 1611, nuestro primer diccionario: Saña vale furor y enojo, del nombre latino *insania*, perdida la *in*, como la perdió la palabra sandio; o del nombre *sanna, ae*, que vale ronquido o bufido, porque el que se ensaña da muestra con estos accidentes señalados en las narices, las cuales se le hinchan y echan de sí el aire con violencia de saña. Sañudo y ensañarse. (10)

Al pasar de este fragmento a los siguientes, es obvio que la violencia que Glantz desdobra en este libro nada tiene de gratuita y mucho, en cambio, de transgresión, incertidumbre, signos de interrogación, exploraciones de lo escandaloso y múltiples demostraciones o cuestionamientos de crueldad. Hablo de una crueldad literatura que tiene una función desmitificadora; que embiste contra nuestros hábitos intelectuales y nuestra rutina; que “nos persigue hasta nuestras estancias más privadas y descubre aquello que se encuentra oculto bajo las sábanas y que preferiríamos no oír” (Ovejero 65).

Poniendo a prueba esta ética de la violencia, en *Saña* Glantz registra con efectividad mundos de experiencia que precisamente por estar inconexos revalidan lo vago y lo divagante, así como las brechas de indeterminación que son necesarias para sacudir los nombres y los cuerpos ya clasificados, en pro de lo todavía no formulado, de subjetividades en proceso (Richard, “La crítica feminista” 80). He ahí el valor de una prosa fragmentada, fraccionada y troceada que la misma autora ha asociado con lo femenino (Pasternac 86).² He ahí

² Con respecto a la fragmentación tan presente en los textos de Glantz, Ricardo Sigala escribe que toda su narrativa es “una yuxtaposición, una acumulación de fragmentos, al parecer en busca de una estética que pretende representar una época

una prueba flagrante de un feminismo que manipula el texto escrito como algo vivo, un feminismo de constantes desplazamientos a través del tiempo y numerosas geografías, culturas, tradiciones (Vivancos Pérez 379-80). Como sabemos, debido a la libertad creativa, al potencial metafórico de las palabras y las imágenes con las que trabaja un autor, manipulándolas a su antojo hasta conseguir un tono, una voz, la vocalización del silencio o la violencia de un evento, el arte y la literatura tienen la capacidad de vislumbrar todo aquello que todavía no ha sido integrado a la circulación comunitaria, es decir lo que aún no ha sido normalizado por un inevitable proceso de ordenamiento social (Richard, “La crítica feminista” 80).

Golosa, la Reina Madre, aparece en *Saña* devorando cremas de langosta y costillas de cerdo con mermelada de frambuesa, verduras a la mantequilla, áspic de codornices, bebiendo café con crema y azúcar cristalizada. Retratada no al lado de su hija Isabel II (de Inglaterra), como suele aparecer en muchas ocasiones, ahora satisfecha comenta “¿a quién le interesa ser pobre?” (53). Su frivolidad sacude al lector, interrumpe la comodidad de su lectura, porque en dos trazos breves se despliega en el texto con total naturalidad, con la naturalidad de una reina que puede darse el lujo de atiborrarse de comida, beber champagne y también usar trajes y sombreros infantiles. Glantz nos deja con hambre de más detalles ante la crueldad de esta escena —cruel porque implícitamente descubre en los márgenes del texto escrito no pocos escenarios de pobreza, hambre y austeridad—. Tal vez por eso mismo la autora señala en otro lugar que la frivolidad “también es maravillosa” (Herrera 43). Lo dice porque al acercarse a las fri-

caracterizada por la falta de armonía, por la dificultad de visualizarla como un todo, por la falta de unidad de nuestra realidad, incluso hay quien la ha relacionado con el exilio, la herencia de la disgregación cultural que debe enfrentar el emigrante y su descendencia” (36).

volidades más cotidianas, desdeñando los supuestos grandes temas, realiza un acto de transgresión, el mismo que le permite “enfrentar a sus personajes con los grandes problemas de la humanidad a partir de objetos o situaciones nimios” (Sigala 35).

Más adelante, valiéndose de un libro de Pascal Quignard titulado *La Frontera*, en otro fragmento la escritora cuenta la historia de unos azulejos que decoraban un palacio de Lisboa. “En uno de ellos”, relata con naturalidad: “aparece una mujer: se levanta el amplísimo y bordado vestido: se acuclilla, está cagando” (59). “¿Imagen poética?”, pregunta la narradora. “No lo parecería”, contesta inmediatamente. “Y sin embargo... Mientras la mujer descarga su vientre un hombre la contempla. Ella no sabe que, expuestas, entregadas a su impúdica tarea, sus sonrosadas nalgas serán el origen de una tragedia pasional” (59). Consciente del horror que pueden provocar ciertas palabras, como “nalgas” o “culo”, y desde luego las descripciones de actos “impúdicos”, como “cagar” o defecar, por ejemplo, en uno de sus ensayos Glantz reflexiona:

¿Desde cuándo el Verbo se volvió abyecto si designa las partes llamadas pudendas situadas debajo del ombligo? Si se sugiere que la palabra culo estaba en el comienzo, y Bataille asegura en *Madame Edwarda* que su culo es Dios, cometeríamos un sacrilegio. Un médico debe mencionar esas partes nobles con palabras sabias como “tuberosidad isquial” y las beatas viejas la aprobarán piadosamente, o decirlo siempre en latín, como lo hacían los traductores de las comedias de Aristófanes cuando traducían los diálogos considerados como escabrosos, indignos de oídos decentes. Sea lo que sea, Dios nos fabricó y nos fabricó completos. No se detuvo en el ombligo, dejándole al demonio el cuidado de acabar su tarea. Sería demasiado pueril. La misma cosa sucede con el Verbo que es Dios: si el Verbo es Dios, no podemos decretar que las palabras que designan algo, debajo de la cintura sean obscenas. Así la palabra

culo proviene de Dios como la palabra rostro. Debería ser así, de lo contrario, estaríamos partiendo a Dios en dos, de la cintura para abajo. (“La pornografía” 120-21)

Con este mismo atrevimiento que en definitiva pone a prueba las “buenas costumbres” o los “buenos modales” malamente atribuidos o asignados a la narrativa escrita por mujeres, en otro de los relatos de *Saña* Glantz plasma la vida de Santa Catalina de Siena, quien para vencer su repugnancia a las llagas de los enfermos y congraciarse con Dios, “bebió de un solo trago un recipiente lleno de pus” (67). Glantz agrade al lector con imágenes crueles, violentas y desgarradoras de una y varias mujeres, como en el caso de esta santa que “sufría horriblemente” (67), tal vez porque “la higiene est[á] reñida con la caridad” (67). Así sacude los códigos de estructuración de la identidad, rechazando cualquier representación absoluta de nombres y cuerpos femeninos para crear, en cambio, subjetividades que se rebelan contra las totalizaciones identitarias (Richard, “La crítica feminista” 81).

Si la historia de las mujeres en muchos sentidos puede ser vista como una lucha constante por redefinirse entre lo público y lo privado, o entre lo político y lo doméstico, y desde luego en constantes y variados actos de escritura (Lorenzano, “Mujer y narrativa” 366), en *Saña* Margo Glantz escribe cartas de ciudadanía para las mujeres sin afeites del ayer, “las modelos anoréxicas de hoy” (72) y “las mujeres celulíticas de Rubens” (116). Al visitar un museo de cuadros excelsos, se llena de interrogantes frente a un cuadro de Sofonisba Anguissola, “la pintora italiana que vivió en la corte de Felipe II y pintaba como Claudio Coello” (73).³ Sobre todo, y en medio de un largo trayecto textual por distintos países, museos, crónicas

³ También a Carmen Boullosa le llama la atención esta pintora y escribe una novela basada en ella, titulada *La virgen y el violín* (2008).

de Indias y lecturas medievales, Glantz fija la mirada “en el cuerpo femenino [que] se desnuda o se viste según los diseños de la moda, las transformaciones culturales o las infinitas mutaciones del deseo” (83). Tal vez, señala inconforme, porque “Dios decidió que el cuerpo fuera visible y el alma invisible. Y sometió el cuerpo, sobre todo el femenino, a la mirada. Y esa mirada fue inconforme, exigente, severa, también volátil, una mirada que ordena, altera, clasifica: mutila” (83).

Gracias a esta forma de narrar, Glantz pone en práctica una nueva perspectiva de género que se ubica en el límite fronterizo de la dominación y la subalternidad. Esta tensión del límite, al decir de Nelly Richard, es importante porque hace oscilar el género “entre pertenencia y diseminación, entre comunidad y des-identidad, entre la grupalidad del ‘ser parte de’ un ‘nosotras’ y la excentricidad del margen que reclaman los ‘otros inadecuados’ en un ejercicio deliberado de des-ubicación de sí mismos” (“La crítica feminista” 83). Por eso, en la sala del Museo Metropolitano de Nueva York sobre la historia del vestido, una de las narradoras de los fragmentos de *Saña* —que intencionalmente se funde con la voz de la propia autora— aprovecha la ocasión para reflexionar sobre la historia del cuerpo que vale citar *in extenso*:

...la Venus de Willendorf (¿robusta?, ¿esteatopígica?, ¿reproducción *avant la lettre* de una joven estadounidense que sólo come comida chatarra?) y las más recientes creaciones de Saint Laurent o Armani cubren los huesos de las modelos anoréxicas cuyos delgados tobillos e inexistentes caderas enloquecen de amor a sus contemporáneos.

De las sesenta y nueve modelos que han pasado por la báscula de la Pasarela Cibeles 2007, cinco fueron rechazadas por tener un peso excesivamente bajo, al dar un índice de masa corporal inferior al de dieciocho, exigido por la organización.

El cuerpo vestido sufre las alteraciones de los ciclos de la moda, ese eterno retorno de la novedad y la obsolencia. Esa volatilidad, esa voluble alternancia, altera de raíz no sólo la vestimenta sino la estructura misma de los cuerpos.

Un ejemplo privilegiado: el pecho femenino cuyas múltiples reencarnaciones e investiduras lo aprisionan, lo exaltan, lo aplanan, lo encorsetan, lo dejan suelto, ¿en total libertad? (83)

Esta reflexión sobre el cuerpo de la mujer y las normas o leyes que lo visten y constriñen en diferentes momentos históricos traspasa diversos fragmentos de *Saña* para dejar constancia, como lo hizo Judith Butler desde los Estados Unidos y no pocas feministas en América Latina, que “los signos ‘hombre’ y ‘mujer’ son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en la superficie anatómica de los cuerpos, disfrazando su condición de signos (articulados y contruidos) tras una falsa apariencia de verdades naturales, ahistóricas” (Richard, “Experiencia” 484).

Por eso, con ojo clínico Glantz describe peinados y pechos femeninos; imagina a Schubert besando a una prostituta sifilítica “imponente, como una diosa” (96); ojea revistas de *Vogue*, *Bazaar*, *Elle* y *Marie Claire* y anota con acierto “la delgadez, la anorexia, la bulimia” de las modelos que desfilan para Calvin Klein (116). Piensa también en los zapatos y en su historia: en el calzado con que Ferragamo calzó a Audrey Hepburn y Dolores del Río, a Eva Perón y a Benito Mussolini. Fija la mirada inquisitiva en las sofisticadas sandalias de las emperatrices romanas, o en la forma en que Santa Teresa “provocó un cisma en la iglesia católica al imponer como regla el uso de austeras sandalias para reformar el orden de los carmelitas descalzos” (60). Y piensa también en las prostitutas romanas que decoraban la suela de sus sandalias con la palabra *Sigue-me*, porque “dejaban su huella sobre la arena” (60).

Glantz construye estos y otros fragmentos narrativos fiel a una ética de crueldad, porque “en lugar de adaptarse a las expectativas del lector las desengaña y al mismo tiempo lo confronta con ellas” (Ovejero 61). La meta, en última instancia, es “la transformación del lector, impulsarlo a la revisión de sus valores, de sus creencias, de su manera de vivir” (Ovejero 61). Por eso, entre un fragmento y otro, retrata a las mujeres negras de Chicago “que alacian sus cabellos” (78), a Penélope “frente a su eterno telar” (78), o a una amiga que habla de sus “diversos ejercicios eróticos... en un cuartucho pobrísimo” (138). No por eso olvida a las prisioneras de los campos de concentración en Auschwitz, donde las desvisten, les rasuran la cabeza y el pubis y las desinfectan con un trapo empapado en petróleo. Después de esta ducha sin agua, explica Charlotte Delbo en *Saña*, “Buscaba a mis amigas y no las reconocía. Desnuda y rasurada ninguna era la misma” (74).

Así, trabajando con la crueldad como materia prima, moldeándola a su gusto, retocándola, revisándola de un relato a otro, Glantz pone al alcance de sus lectores una obra de arte transgresiva, llena de incertidumbres, fragmentos de vida, piezas aparentemente sueltas que por separado y en conjunto pueden abrirnos el apetito o quitarnos el hambre ante la visión del exterminio.

Curiosamente la autora se muestra ambivalente hacia los rótulos con que se diferencia la literatura escrita por mujeres, explicando que tal vez “hay una manera especial de ver las cosas que tienen que ver con la identidad sexual” y que dicha diferenciación es, a fin de cuentas, “un problema meramente cultural” nacido de la falta de igualdad (“No hay nada” 17). A propósito de este tema, en una lúcida reflexión Glantz explica:

La fascinación que ejerce en el discurso masculino, razonado, el discurso apasionado de la segunda boca, no basta para desmitificarlo. Determina de entrada una mirada nunca neutra, puesto que se carga de sexualidad. Si el discurso femenino es emitido por la segunda boca, y si esa boca es el sexo femenino que al tiempo que pare relata, ¿qué será la verdadera escritura femenina? y, sobre todo, ¿qué papel jugará el cuerpo femenino en la reestructuración del discurso codificado por la moral sexual y la escritura, si ese cuerpo es mirado y determinado hasta en su capacidad de relatar por un discurso masculino...? (“Neutralidad” 90).

Lo cierto es que la fragmentación de su obra y su insistencia por delinear el cuerpo, sobre todo el femenino, nos hacen pensar en las políticas de representación de la mujer en la literatura mexicana. O en los discursos (masculinos en su mayoría) gracias a los cuales la mujer mexicana debe verse en un espejo roto, hecho de pedazos, imágenes quebradas que reflejan el mundo cultural y la ideología dominante, machista y sexista del cual provienen (Valdés 2-10).

Esta problemática con respecto a la representación de la mujer se observa con mayor o menor luminosidad en distintos fragmentos de *Saña*, pero de forma muy explícita en el relato “Ferocidad”. Ahí, al relatar la muerte de Dora Maar, la renombrada fotógrafa francesa que al convertirse en amante de Pablo Picasso adquiere otro tipo de fama, Glantz reflexiona irónica:

...es conocida sobre todo por haber sido la modelo de Guernica y porque en numerosos cuadros Picasso la representa como la mujer que llora: la boca abierta de manera desmesurada, los dientes aguzados y bestiales, los brazos levantados en actitud de imploración: el paradigma exacto de la pañidera.

También es la mujer cuyo torso y rostro se distorsionan y los miembros tergiversados alteran cualquier equilibrio corporal.

O la mujer-esfinge, convenientemente animalizada.

Es también la bañista que abre con una llave un vestidor en la playa. Gesto que fascina a Francis Bacon, según confesión propia: aparecerá numerosas veces reproducido en sus pinturas.

Dora Maar pintada por Picasso carece de boca, se ha transformado en un animal salvaje provisto de fauces con enormes dientes y colmillos puntiagudos.

¿La mujer vampiro y el hombre minotauro? (205)

En fragmentos como éstos comprobamos, al decir de Richard, que “lo femenino es la voz reprimida por la identidad dominante que sobreodifica lo social en clave patriarcal” (“Experiencia” 493). Sólo que Glantz no trata de aislarlo con un lenguaje puramente femenino y por ende utópico. Lo deja así, entre fragmentos, en diálogo con otras voces que lo cuestionan de manera directa o indirecta, a veces con violencia, otras veces con frivolidad. De este modo demuestra en su narrativa que lo femenino siempre está envuelto en variadas “disputas y renegociaciones de fuerzas que rearticulan su definición en planos *no lisos* de representación” (Richard, “Experiencia” 493). Su feminismo, entonces, toma como punto de partida el análisis textual y corporal (Vivancos Pérez 379). Así se distancia intencionalmente de aquellas escritoras dentro y fuera de México que “escogen escribir como se espera que debieran escribir las mujeres, con estereotipos y clichés que funcionan comercialmente y de manera muy convencional, con falsas transgresiones y aparente osadía, determinando de antemano un tipo de escritura uniforme” (Glantz, “No hay nada” 17).

Mucha razón tiene Christopher Domínguez Michael al señalar que “se necesitan muchos años de vida en la literatura para escribir un libro como *El rastro*” (*Diccionario* 189). Nada más cierto. Aunque bien podríamos cambiar la frase para de-

cir, con más precisión, que se necesita toda una vida literaria y un universo de lecturas y experiencias para escribir como Margo Glantz. *El rastro* (finalista del premio Herralde en el 2002 y ganadora del premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2005) es, como señala su propia autora, “la indagación sobre lo que es el cuerpo mismo, el cuerpo enfermo, el cuerpo erótico” (Herrera 38). Se refiere al cuerpo del personaje al que le acaba de fallar el corazón, claro, pero también al de Nora García, una chelista de la tercera edad que acude a su entierro con zapatos de raso negro para constatar que la vida “es cabrona pero cotidiana” (147), “una herida absurda” (147), “una herida abierta” (34). Mientras Nora esquivaba a los dolientes, reflexiona sobre su oficio como chelista, demuestra sus conocimientos de música clásica y revela sus manías a la hora de escribir.⁴ Sin olvidar jamás su lugar de género piensa en los hombres entrenados en el arte del falseto, y se pregunta, “¿por qué quieren cantar como mujeres? ¿es por nostalgia?” (81). Desde ese posicionamiento, como mujer que indaga sobre “la anatomía del cuerpo, y más particularmente la del corazón” (66), Nora esconde sus lágrimas: “No quiero, no quiero que nadie se dé cuenta de que lloro... quisiera beberme mis lágrimas, hacerlas regresar de donde partieron, quisiera no comportarme como una mujer, una vulgar mujer, a quien su corazón traiciona” (43).

Sus reflexiones, otra vez, ponen en tela de juicio la identidad masculina y femenina, así como variadas concepciones culturales adquiridas con respecto a lo femenino, siempre visto como símbolo de debilidad. Si las diferencias radican en lo externo, en “el dócil molde del cuerpo humano”, dice Glantz en uno de sus ensayos, donde las sociedades imponen

⁴ Sobre el barroquismo, el monólogo central y la polifonía de esta novela intertextual, tallada con numerosas referencias musicales, véase el estudio de Juan Pablo Lupi, “Tras *El rastro* de Margo Glantz”.

su sello (Glantz, “Violencia y cuerpo” 134), en *El rastro* la escritora desnuda los cuerpos de sus protagonistas para palparlos y estudiarlos de adentro hacia fuera. Primero, antes de comenzar una profunda reflexión sobre el corazón humano y los sentimientos, la narradora señala que en su testamento el obispo Fernández de Santa Cruz les deja a las monjas del convento de Santa Mónica en Puebla nada menos que su corazón, “para que esté muerto donde estuvo mientras vivía” (117). Después relata el caso insólito de la beata Chiara de Montefalco, a quien sus hermanas religiosas le extirparon el corazón, sólo para encontrar en su monstruoso tamaño una cruz hecha de carne e interpretar uno de los nervios como el “flagelo con el que Cristo había sido azotado” (118). Por último, en un íntimo diálogo con Sor Juana, iniciado desde el epígrafe, donde la autora transcribe el conocido soneto “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba”, Nora García señala:

Si sólo el corazón es verdadero y si la palabra es mentirosa, ¿qué podríamos hacer para que el amado conociese —verificase— la verdad de la pasión? El pecho es como una armadura que protege al corazón y evita que se rompa. Lo que dice el corazón parece expresarlo la boca, y sin embargo esa correlación termina en un engaño retórico, porque las palabras suelen ser mentirosas... Es necesario recurrir a los otros órganos del cuerpo para efectuar una especie de radiografía amorosa del corazón: un desplazamiento se produce: los ojos pueden sustituir a la boca..., además de ver podemos oír con los ojos —óyeme con los ojos—, y si el amado llora, las lágrimas suplen con su fuerza a los conceptos, se convierten en la prueba irrefutable de la elocuencia muda... ¿Puede desnudar su corazón quien llora? ¿El llanto deja entrever un corazón verdadero? Pues entre las lágrimas que el dolor vertía el corazón deshecho destilaba, sí, dicen los enamorados, te lo entregué, te entregué mi corazón, te entregué mi corazón, ¡lo tienes deshecho entre tus manos! (120-21)

A través de esta radiografía del corazón y los sentimientos, Glantz sitúa a sus lectores en la antesala del lugar social donde comienzan a tejerse las redes de significados con respecto a lo femenino y lo masculino, demostrando que todo aquello que viene después, siempre después —la identificación social o la acentuación cultural, por ejemplo (Richard, “Experiencia” 494)—, no es más que una construcción y un artificio. Con esta prosa erudita y sutil, interdisciplinaria en todos los sentidos, Glantz problematiza cualquier imagen preconcebida con respecto a los géneros, el amor, el cuerpo, la sexualidad y el erotismo. Al hacerlo, su escritura se transforma en la búsqueda de un cuerpo y una voz, una presencia —la suya, como mujer y autora, pero también la de otras mujeres que esperan ser nombradas: las hijas de la Malinche. A fin de cuentas, como bien afirma Sandra Lorenzano reactivando las propuestas feministas de Rosario Castellanos, existe una relación íntima entre mujer y narrativa a lo largo del siglo xx (y también en lo que va del XXI). Se refiere, desde luego, a un acto de complicidad que pretende nombrar, dar forma y consistencia al cuerpo femenino, “para proyectar sombra, para pesar en la balanza, para saber nuestro nombre... para desafiar el vacío, para conocer nuestro cuerpo, para recuperar nuestra voz” (“Mujer y narrativa” 351).

Por eso leer a Glantz en este momento de la literatura mexicana es un verdadero reto para los sentidos. Sus obras nos ofrecen la lectura de un cuerpo o varios cuerpos que, a manera de crítica cultural, desbaratan calcificados códigos de identidad. Sin remilgos, sus ensayos y novelas subrayan las fisuras de representaciones totalizantes y absolutas de los cuerpos, en pro de identidades que van más allá de lo físico y corporal. El beneficio de la creación de subjetividades rebeldes a las definiciones unívocas de identidad y diferencia es que éstas movilizan dinámicas internas y externas de confrontación simbólico-cultural y promueven un estado de heterogenei-

dad, “en homenaje a lo suspensivo y lo intermitente” (Richard, “La crítica feminista” 81).

Hacia esa ruta abierta, interrogante y plural nos encamina Margo Glantz, la escritora con zapatos de diseñador, cuyos pasos físicos y literarios siguen descubriendo en Calcuta, México o Buenos Aires otras posibilidades, nuevos destinos, nuestras formas de ser mujer y estar presente en este siglo.

DISIDENCIAS DE IDENTIDAD

CAPÍTULO VII

ROSA BELTRÁN: MUJERES DE ARMAS TOMAR

*La vida privada siempre ha quedado fuera
del registro de la historia –donde las mujeres
siempre han sido los extras de esta gran película*

Rosa Beltrán (García Bonilla 148).

*Según las estadísticas, en mi país han desaparecido
más mujeres que en la Revolución de 1910*

Rosa Beltrán, *Efectos secundarios* (85).

Desde el inicio de su carrera como ensayista, cuentista y novelista, Rosa Beltrán (1960-) ha cuestionado en diversas obras el papel de la mujer en la sociedad patriarcal mexicana, acercándose a ésta como ente histórico-cultural de subordinación, opresión y explotación, sin dejar de lado su participación como agente activo en la transmisión de valores impuestos por una ideología de origen masculino. En su afán por deconstruir –junto con otras escritoras de su generación, como Ana Clavel o Cristina Rivera Garza, por ejemplo– consabidas asignaciones de género que presentan todo lo relacionado con lo femenino y la femineidad como inferior a lo masculino y la masculinidad (López González, “Justificación” 13), Beltrán recrea la subjetividad e identidad social de la mujer como producto de experiencias históricas y culturales que cambian constantemente. Ésta es una de sus mayores contribuciones a

la nueva narrativa mexicana que aun a principios de este milenio sigue buscando una conceptualización de la mujer que pueda evadir los peligros del esencialismo para presentarse como una realidad en perpetuo movimiento y en pleno proceso de construcción (López González, “Justificación” 15-16).

Al pensar en su propia labor como escritora, en distintas ocasiones Rosa Beltrán ha mostrado cierta incomodidad con el rótulo común del feminismo porque le parece, “igual que el término esquizofrenia, depresión, hombre o mujer, que delimita demasiado las cosas” (Carrera y Keizman 41). Y al mismo tiempo reconoce: “Uno escribe desde lo que es. Uno no puede escribir más de lo que es” (Carrera y Keizman 41). Por eso en varias entrevistas y ensayos explica sus conflictos con su propia parte masculina, analiza su relación como mujer con otros hombres, y se rebela ante la idea de que el hombre es racional y la mujer emocional, o que los sentimientos tengan que ser catalogados como masculinos o femeninos.

Con un espíritu rebelde, Beltrán desdeña la literatura complaciente de hombres y mujeres, o las obras de tesis que imponen sus propias ideologías por encima de lo literario. Reconoce, sin embargo, que las mujeres siempre han sido “los extras de la película” (“La máquina” 119), los personajes carentes de un lugar central en la historia. Como ejemplo de esta situación, en un ensayo reciente sobre la cultura literaria posmoderna, Beltrán fija la mirada crítica en la construcción del canon literario. Porque aun hoy, arguye, se excluye a figuras tan centrales como “Rosario Castellanos o Elena Garro o Josefina Vicens o Elena Poniatowska o Margo Glantz o cualquiera de las nuestras a las que nunca ven los autores españoles y latinoamericanos que hacen el canon” (*Mantis* 89). Precisamente en reacción a esta flagrante discriminación de género, Beltrán aplaude a las escritoras que ahora dicen cosas que no se decían, que son atrevidas y arriesgadas, que “[h]an ido destruyendo y socavando los arquetipos y los estereotipos y han hecho de la mujer y de los hombres

en sus narrativas seres con una extraordinaria capacidad de ver distintas posibilidades de nombrar” (Carrera y Keizman 54).

Por fortuna, mucho de lo que Beltrán dice de otras escritoras nacidas en el siglo XX también puede decirse de su propia obra. He ahí *El cuerpo expuesto* (2013), donde la autora recrea la compleja vida de Charles Darwin, explora su teoría sobre *El origen de las especies*, y al mismo tiempo expone la involución del ser humano, la degradación de los cuerpos, las relaciones de pareja y el *striptease* humano que hoy encontramos en internet. Al leerla en esta nueva novela es evidente que el nuevo milenio nos sorprende, como señala Fernando Aínsa en vista del actual panorama cultural, “lejos de la literatura femenina que debía percibir el mundo exclusivamente con ‘ojos de mujer’” (*Palabras* 54).

Superándose a sí misma, reinventándose y ensayando otras perspectivas, otras vetas de conocimiento, Beltrán pone a nuestro alcance una cartografía inquietante de la realidad contemporánea:

La especie habla de justicia en una de las épocas más injustas de la historia; habla de paz en tiempos violentísimos y habla, sobre todo, de igualdad: igualdad entre las razas y los pueblos, igualdad entre géneros y miembros de la sociedad, igualdad entre padres e hijos. ¿Y qué tenemos como resultado? [...] Parejas que se destazan para sobrevivir, hijos que cuestionan a sus padres, hijas que valiéndose de su insolente juventud devuelven a sus progenitoras a su más primitiva expresión: vete por donde viniste, ya no me sirves. Una vuelta al origen mal entendida. Un ejemplo fehaciente de involución. Si creen que exagero, obsérvense: ¿a qué ha llegado después de tantos siglos de pisar la tierra y cómo son quienes están a su alrededor? La especie está compuesta de seres inconformes, agresivos, entregados a estupefacientes o al terrorismo criminal. Organismos estresados, ansiosos. Animales incapaces de lograr la apacibilidad de una vaca rumiando. (89)

Desde este nuevo espacio y valiéndose de una perspectiva múltiple que va de lo masculino a lo femenino, Beltrán estudia “miradas, gestos, particularidades en la conformación de los cuerpos, órganos y tejidos” (93). Repara en el comportamiento histórico de los hombres y en la imposición de su voluntad sobre las mujeres. Estudia con ojo clínico casos en los que alguna mujer es víctima de los experimentos del marido, pero pronto revela los retratos de otras que, rebeldes, rompen con los esquemas de la esposa sumisa y la madre abnegada.

En el transcurso de *El cuerpo expuesto* el matrimonio se dibuja como un verdadero infierno y la reproducción de los hombres y las mujeres como un acto irresponsable. Al menos así lo explica el biólogo darwinista que exhibe y comenta en su blog virtual las miserias del cuerpo humano en una era globalizada:

¿Han observado ustedes lo que ocurre cuando dos se instalan a vivir juntos poniendo como pretexto el amor? [...] En cuanto a la última causa que se esgrime para llevar a cabo este ritual, la procreación, tengo varias opiniones sobre el tema. Me conformaré con dar una sola. La perpetuación del homínido me parece una irresponsabilidad. ¡Que se reproduzcan los peces, los insectos, las aves; que procreen los reptiles y los así llamados mamíferos inferiores que están en su mejor momento! ¡Pero los homínidos! (147)

Fiel a sus problematizaciones de género, Rosa Beltrán expone en esta novela dilemas actuales sobre hombres atrapados en cuerpos de mujer o viceversa, cuerpos mutantes, comportamientos exhibicionistas, compra y venta de órganos, modificaciones cosméticas, trastornos alimenticios, apariencias. La novela ofrece mucho más que esto, desde luego. Pero con ella participamos de un diálogo pendiente sobre el género y los cuerpos, o sobre las etiquetas de “hombres” y “mujeres” con que se divide la humanidad.

Si toda discusión de género necesariamente nos obliga a sopesar antiguas y actuales concepciones de sexo y diferencia sexual (Scott 109), las obras de Rosa Beltrán, como veremos en este capítulo, proponen un lenguaje interrogante y plural, nos sitúan entre la normatividad y el deseo, o en el límite mismo de las reglas sociales y la transgresión personal.

CONFECCIONES CONTRAHEGEMÓNICAS

Varios son los críticos que han estudiado *La corte de los ilusos* por sus evidentes conexiones con la nueva novela histórica. En dichos trabajos casi siempre se destaca que la obra ganadora del Premio Planeta 1995 es un relato posmoderno donde los signos históricos y ficticios son deliberadamente borrados (Fernández 68). Se dice que no es una novela histórica convencional porque muestra la experiencia privada de sus personajes (Volpi, “Cómo inventar” 73). O que es una novela histórica feminista porque construye una memoria alternativa “olvidada y suprimida por el discurso oficial” (Seydel, *Narrar historia(s)* 171). Esto tiene sentido, especialmente si estudiamos *La corte de los ilusos* con otras novelas históricas escritas por mujeres, en las que se toma en cuenta la diferencia de género para incluir a la mujer en la memoria colectiva de los discursos nacionales (Seydel, *Narrar historia(s)* 169). Como hemos visto en capítulos anteriores, por esta senda también nos encaminan, aunque de modos distintos, las reconstrucciones históricas de Carmen Boullosa y Mónica Lavín.

A casi veinte años de su publicación original, la novela sigue llamando la atención de nuevos lectores porque recrea la confección y el desmoronamiento del efímero imperio de Agustín de Iturbide (desde el 19 de mayo de 1822 al 19 de marzo de 1823) con una narrativa contrahegemónica. Beltrán talla esta historia en diecinueve capítulos o lecciones que

reviven la vida cotidiana del siglo XIX, intercalando “oraciones, avisos y consejos de la época [...] para la adecuada educación de la mujer” (Domenella 19). Debido a este trasfondo, lo que más resaltan los críticos de *La corte de los ilusos* es la reconstrucción novelesca de las labores domésticas, el papel de las mujeres como madres y esposas, la exposición certera de ciertas prácticas religiosas y el sometimiento de la mujer a la autoridad masculina de los padres de la iglesia, los gobernantes y los esposos (Hernández Landa Valencia 60-61). Esto es cierto, por supuesto. Más aún si consideramos que tales historias se presentan como escrituras alternativas o apócrifas que no tuvieron un cuarto propio en la historiografía tradicional (Seydel, *Narrar historia(s)* 170-71).

Considero, sin embargo, que el aporte de Beltrán no sólo radica en retratar estas vidas femeninas que esperaban ser inventadas sino en mostrar, sobre todo, cómo éstas son capaces de transgredir su lugar asignado. En la novela, la autora recrea todo un repertorio de estereotipos femeninos propios del siglo XIX y la interiorización de ciertas normas de conducta que restringen “la libertad de movimiento, de palabras, de acción y, obviamente, de elección” (Carner 101). Al mismo tiempo, sin embargo, Beltrán recalca las maneras abiertas u ocultas en que es posible desbaratar el orden patriarcal, el encierro femenino y las apariencias sociales.

A simple vista, la que mejor ejemplifica esta particularidad es Madame Henriette, la costurera francesa que, aun en su calidad de empleada doméstica, abre y cierra la narración. Ella diseña y elabora los ropajes de un imperio de pacotilla que pronto se viene a pique;¹ opina sobre los asuntos de un país incivilizado como lo es México en comparación con su

¹ Para un análisis detallado de cómo Henriette construye un imperio a través de los trajes y la ropa que ella confecciona para el emperador y su corte, véase el artículo de Elisabeth Guerrero, “*The Emperor’s New Clothes*”.

Francia natal; y se refiere al voluminoso Agustín, a quien le hace sumir el vientre para ajustarle los alfileres del traje, no como su “Alteza Imperial” sino como “*un petit garçon*” que no hace mucho “se meaba en los calzones” (16).² En el momento preciso, Henriette desbarata la falsedad del imperio diciéndole al emperador que lo único que está haciendo es “dar al pueblo atole con el dedo” (19). Alegra a la Emperatriz durante todos sus embarazos y además le brinda algo de cordura a la princesa Nicolasa cuando ésta pierde la razón.

El que Henriette tenga derecho a opinar sobre cuestiones sociales y políticas llama la atención del lector porque el lugar de la mujer es, como afirma el médico diputado Muñoz, “atender a las labores propias del bello sexo” y no inmiscuirse en asuntos reservados para los hombres (34). En una sociedad misógina poblada de máximas de prudencia y moral femenina, de deseos apagados y pecados contenidos, donde la mujer es vista como “motivo de muerte”, “medio de pecado”, “monstruo que pervierte”, “víbora fingida”, “demonio encarnado” e “infierno en la vida” (221), Henriette traza la carnalización de un imperio y sus máscaras. No sólo hilvana las miserias de un reinado efímero, sino que llegado el momento registra su destrucción al respuntar a las volandas la mortaja del primer y último emperador mexicano.

No es ella, sin embargo, la única que realiza actos de transgresión en la novela. La emperatriz Ana María Josefa Ramona Huarte Muñoz y Sánchez de Tagle, siempre distinguida como “ciudadana ejemplar, madre amantísima y mujer del Dragón de Hierro” (63), también tiene su momento de liberación. En gran medida Ana María ejemplifica el lugar devaluado de la mujer en las oposiciones binarias que gobiernan el pensamiento occidental. A través de su personaje ratificamos, como lo hiciera Hélène Cixous en *La risa de la medusa*,

² Sigo la edición del 2007.

que el orden masculino, presentándose como eterno y natural, hace del hombre un ser supremo mientras relega a la mujer a la sombra que él proyecta en ella (20). Esto es obvio cuando después de hacer una pataleta por sus obligaciones como emperatriz, por tener que aguantar las locuras de su cuñada y cumplir con su trabajo de esposa y madre, ella acepta su lugar subordinado. Abrazándola, Agustín le recuerda que el esposo es “el amo, el defensor, el proveedor de la casa” (97). Le señala con ternura que su lugar como esposa es ser “el encanto que convertiría el hogar en delicioso nido” y que “debía concentrarse en la sagrada misión que había adquirido en el momento de ser bautizada con un nombre de mujer. Educar. Sonreír. Y callar. Y de estas tres cosas, sobre todo callar” (97).

Así, en perpetuo silencio, la emperatriz consiente los amoríos de su marido con la Güera Rodríguez, confirmando su participación en la transmisión de los valores que la oprimen y en la reproducción de un sistema social que la concibe como inferior o “eterna menor” (Carner 105). No obstante, ante la inevitable ruina del imperio y en respuesta a las recriminaciones del emperador que la culpa por no atender con más cuidado los asuntos de la casa, Ana María estrena pequeñas tomas de poder. Armada de valor, le recrimina al emperador: “Todo es culpa del lujo dispendioso, Agustín. El lujo y la vida regalada y los caprichos femeninos, que los tres bastan para agotar los más gruesos caudales, sin contar con que esos vicios son un retrayente poderoso a los hombres en los matrimonios” (174). Como es de esperarse, su denuncia del falogocentrismo representado por su marido le cuesta el encierro provisional en un convento.³ Pero al menos momentá-

³ Utilizo la palabra “falogocentrismo” como lo hace la crítica feminista actual: “El término, retomado por las feministas, primero por las francesas, ha venido a significar *todo* lo que de represivo y opresivo tiene la cultura (entendida en su sentido más amplio) tradicional (entendida en su sentido más tradicional) o patriarcal (término que a falta de otro mejor se utiliza con muchísima amplitud)” (Olivares 49).

neamente Ana María es capaz de enfrentarlo: le reclama que tenga a su hermana en un estado deplorable, rechaza sus abrazos y lo despide diciéndole: “Obras son amores y no buenas razones” (216).

LAS CONSPIRADORAS

No menos intrépida es la prima Rafaela. Rebelándose contra la experiencia colectiva de las mujeres de la corte que, en su mayoría, siguen las convenciones del *segundo sexo* y *el eterno femenino* delineadas por Simone de Beauvoir, siempre entregadas a sus maridos, a sus hijos y a la iglesia, de manera pasiva, doméstica y narcisista (*Second Sex* 180), Rafaela transgrede su posición como Primera Marquesa y Camarera Menor de la Corte. Guarda, entre sus polvos de bismuto para aclarar el rostro y sus refajos de manta para sumir las costillas y estilizar el talle, propaganda en contra de Iturbide. Y hasta se enamora perdidamente de fray Servando Teresa de Mier, gran enemigo de su primo, el emperador. Esperando que el país pronto sea otro, para que ella también tenga libertad de expresar sus sentimientos abiertamente, en secreto anhela que el fraile le preste un poco de atención:

Que le dijera cómo calmar esta lucha enconada que los órganos internos comenzaban entre sí apenas oían decir su nombre, garganta contra pulmones y arterias y venas y vísceras descarriados; mente y cuerpo poseídos como los de Juana la Loca y Juana de Asbaje y Juana de Arco y todas las Juanas ingobernables de la historia. Que la llevara lejos, donde ella pudiera sentirlo entre sus muslos, desafiando él las llamas del infierno de ella con esa lengua mordaz y terrible de fraile descontento. Que la obligara a mirarse entera: quizá así tendría el valor de ver desnudo su cuerpo de Marquesa. Podría entonces contrastar la blancura de su piel con los ciriales y los

santos estofados de los nichos y observar al mismo tiempo su cuerpo y la mueca deforme de un fraile dominico como un San Sebastián herido no por flechas, sino por un grupo de diez dedos con tacto de plumas de avestruz, sus dedos de Marquesa. (131)

La pasión interna de Rafaela aparece en la novela “pensada y hablada por ella misma”, como un discurso “femenino y feminista” (López González, “Justificación” 18). A través de este “hablar-mujer”, Rosa Beltrán le adjudica un lenguaje que le permite hablar sin las restricciones de la norma o el hábito (Irigaray 69). Debido a esta construcción ficcional es comprensible que Rafaela le entregue su vida a fray Servando. Aunque no puede hacerlo “plena y abiertamente, como hubiera querido” (225), lo ayuda sin titubeos a conspirar en contra del imperio. Violando todas las normas de buena conducta que exigen que una viuda como ella sea buena y lo parezca, manteniendo en alto su reputación en la ausencia de un marido capaz de defenderla (Carner 101), Rafaela visita a fray Servando todos los días. Le lleva dulce de piñón a su celda; se esconde papeles importantes en el escote; y finalmente lo ayuda a escapar. Lo hace en prueba de un amor no correspondido, pero con la confianza de que éste también es un acto liberador para ella misma:

No pensé en su rango, ni en las consecuencias del acto que iba a cometer, ni tomé en cuenta el peso de su nombre y apellido. De momento toda su vida pertenecía a ese amor trágico que el destino le imponía. No era que renunciara al deber, no. Pero su vida tomaba un giro inesperado, ese que había estado aguardando durante tantos años con el ánimo suspendido. (227)

Rafaela actúa en la novela como una verdadera conspiradora que lucha por su libertad en un ambiente que intenta cancelarla. Con sus transgresiones fugaces e incandescentes,

diría Jean Franco, se hace de un espacio propio en las narraciones hegemónicas del siglo XIX (25).

Burlando los límites de la razón y la locura, la princesa Nicolasa hace todo lo que no debe hacer una dama de la alta sociedad. Instalada en *La corte de los ilusos* como un bufón a cargo de deshacer cualquier ideal de femineidad que en apariencia puede ser eterno, estable y normativo (Marso 6), Nicolasa ingresa en la acción novelística “inflamada y brillante como un grueso abejorro” (50). Pese a ser una mujer mayor, se comporta como una ridícula reina de carnaval, luce escotes bastante indecentes, coquetea desmolada con el joven brigadier Antonio López de Santa Anna, se mete a otras casas en medio de la noche sin ser invitada, y se esconde en las enaguas todo lo valioso que encuentra a su paso. Su locura, explicada por la emperatriz como “el único lugar soportable de esta tierra” (240), es lo que a todas vistas le permite hacer lo que otras no pueden. Mientras Ana María sufre el continuo peso de sus embarazos oprimida por vestidos que le cortan la respiración; y mientras la prima Rafaela ama a fray Servando en secreto, con una pasión que parodia a la de los místicos españoles, la sexagenaria Nicolasa pregona a los cuatro vientos su amor por el joven Santa Anna. Loca de amor por él, la princesa borda sus iniciales y las del amante ficticio en pañuelos, manteles y sábanas, lo propone como miembro de la Orden de Guadalupe y sueña con su petición de mano.

Desde luego, es paradójico que la locura sea el único medio que le permita ser libre y artesana de su propia identidad, condena que también carga Matilda Burgos en la novela *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza. Despojándose de cualquier indicio de modales femeninos que sólo le estorban para ser independiente, hacia el final de la historia Nicolasa aparece completamente desquiciada: tira la comida al piso, envía decir misas que no paga, manda recados escandalosos a los militares, se pasea desnuda por los patios y

amenaza con salir así a las calles si no le traen a su amado. Muy consciente de este perfil contrahegemónico, Beltrán ve en ella a la mejor inventora de acertados mecanismos de supervivencia en un ámbito cerrado y patriarcal. Es ella, aclara la autora en una entrevista, quien “va en contra de todo, viviendo en un mundo creado por ella. Es la única capaz de enamorarse y de vivir plenamente la fantasía de su amor; tan autosuficiente que ni siquiera le importa no ser correspondida” (García Bonilla 151).

Por eso, y en vista de las logradas transgresiones de otros personajes femeninos, sorprende que en algún momento se haya dicho que “contrario a la mayoría de sus colegas de letras, Rosa Beltrán no presenta personajes femeninos fuertes” (Chiu-Olivares 155). El mayor logro de las figuras femeninas que pueblan su obra consiste en mostrar su opresión social, y al mismo tiempo revelar las “tretas del débil” que éstas utilizan para transgredir su marginalidad y reconfigurar un lugar de subordinación (Ludmer 47). Aunque los logros femeninos sean efímeros en esta y otras novelas de Beltrán, importa observar cómo éstos nacen y se desarrollan en la periferia del poder y a la sombra de la autoridad masculina. Lo primordial de esta novela, como afirma Ute Seydel, es que “las historias de las mujeres, sus preocupaciones, diálogos, acciones, espacios, obsesiones, y deseos amorosos [...] se encuentran en el primer plano” (“Rosa Beltrán” 198). Esa es la originalidad que ofrece Rosa Beltrán en esta novela de 1995.

MUJERES QUE MATAN

No hace mucho, a propósito de una nueva edición de *Amores que matan* (1996), la colección de cuentos con que Beltrán adquiere aún mayor reconocimiento dentro y fuera de México, Mónica Lavín se refirió a ellos como una lograda obra

narrativa donde su autora demuestra que “le interesan las mujeres de nuestro tiempo y le interesa el juego de poder que se da entre hombres y mujeres” (“Amores” 98). Es una justa apreciación. También es cierto que en ellos la voz femenina cuestiona múltiples formas, costumbres y rituales, así como una serie de expectativas convencionales presentes en las relaciones de pareja (García Bonilla 156). El mayor aporte de estos cuentos con respecto a los estudios de género, sin embargo, es que por separado y en conjunto desmitifican la imagen monótona de la mujer, tan denunciada por Rosario Castellanos en *Mujer que sabe latín...* (9).

Si en aquel espacio ensayístico la pionera del feminismo mexicano habla de la necesidad de crear “otro lenguaje... desde otro punto... [p]orque la palabra es la encarnación de la verdad, porque el lenguaje tiene significado” y representa una “posibilidad de liberación” (139), en *Amores que matan* lo encontramos en breves narraciones que construyen una imagen plural de la mujer. Como en *La corte de los ilusos*, aquí también contemplamos una renovada creación de lo que significa hablar como mujer. Entre un cuento y otro Beltrán ficcionaliza las experiencias multifacéticas, complejas y contradictorias de las mujeres, con el propósito de darles mayor fuerza y así “activar cambios en su condición simbólica” (Gargallo 93).

En “Shere-Sade”, el primer cuento de *Amores que matan*, por ejemplo, una mujer goza de su intimidad a cual más con un hombre que implícita y explícitamente le pide que actúe como sus ex amantes: “La Que Lloró Con Ciorán; La Escorpión; La Amada Inmóvil; La Monja Desatada. Todas con una historia y un modo de hacer el amor muy específicos” (15). Aunque en un principio la protagonista se contenta con ser entre “[c]ien vaginas distintas... un sólo coño verdadero” (11), en la “Noche 1000 y una” intenta rebelarse contra los papeles que ha actuado por bastante tiempo: “o ellas o yo [...] Estaba agotada de competir contra otras, quería ser amada

por mí” (18). Esta desesperada toma de conciencia adquiere un valor mucho más profundo en la narración cuando la protagonista vuelve a caer en su acostumbrada pasividad, como si no tuviera otra opción en la vida o porque quiere seguir gozando del placer que su amante le proporciona. “Lo peor que puede ocurrir”, señala con toda franqueza la narradora, “es que llegue el día de mañana y que yo, solícita, me vea obligada a superar el placer de las noches anteriores. Lo segundo peor es que, agotado el repertorio, Rex me vea por fin tal como soy y decida entonces que ha llegado el momento fatal de hacerme formar parte del inventario” (18). Desde luego, su actitud prueba que la sexualidad de la mujer es múltiple, se resiste a ser contada, o a ser reducida al vacío y la nada (Guerra, *Mujer y escritura* 67).

Una actitud similar ante lo masculino y la masculinidad, o ante las convenciones calcificadas del patriarcado y el falocentrismo, se halla también en el último y siempre citado microrrelato de la colección irónicamente titulado “Liberación femenina”, aquél que en su totalidad reza:

Al grito de “Yo no soy criada de nadie”, Juanita abandonó el lecho conyugal.

Volvió pronto, porque se había olvidado de tender la cama.
(141)

¿Qué diría Rosario Castellanos si la viera actuar así? Seguramente reconocería en su perfil alguna “costumbre mexicana” de rancia tradición (“Costumbres mexicanas” 262) y por supuesto vería en ella a la mujer “absolutamente sujeta” al hombre de la casa, siempre leal, sumisa, sacrificada, paciente y abnegada, aun cuando intuye que el mundo puede ser distinto (*Mujer que sabe latín...* 19).

En ese espacio de la casa y lo doméstico, típicamente asignado al sexo femenino y a todo lo relacionado con la feminei-

dad, también vive la protagonista de “Tiempo de morir” en eterna espera de su “próxima ocasión de brillar: la comida, la limpieza, una fiesta de cumpleaños” (45). Poco tiempo parece haber pasado desde que Castellanos mostrara así a la mujer mexicana: como un “elemento decorativo”, como un ser que poco a poco pierde contacto con la realidad para entregarse a la crianza de los hijos, al cuidado del marido (“Costumbres mexicanas” 263). También desde el encierro de su casa, en el cuento “El hombre de esta mujer usa trajes Sidi” otra protagonista desarrolla un amor platónico por un modelo de autos que le sonrío como nadie desde el televisor. Y sólo entonces piensa, ilusa, “en huir con el hombre del auto, darse a la fuga por carreteras transcontinentales, devorar golosa al lado de su amante kilómetros y kilómetros de asfalto” (67).

En tales historias, donde el sujeto femenino se muestra preso de un destino preestablecido por un orden masculino, Beltrán sitúa su escritura como suelen hacerlo otras autoras declaradamente feministas. Quiero decir que escribe entre el “discurso hegemónico masculino y el flujo turbio de un discurso de mujer marcado por la subordinación, la difusión y la fragmentación” (Guerra, *Mujer y escritura* 28). En esta misma dirección, aunque empleando técnicas distintas, se enrumban aquellos cuentos en los que la mujer lleva las riendas de su propio destino, o por lo menos intenta hacerlo hasta sus últimas consecuencias. En “Manual de autoayuda para chinos”, por ejemplo, una mujer casada se acuesta con el contrabandista Huni simplemente por interés. En “Dilettantes” dos amigas aprenden de “postura y meditación trascendental, masaje Shiatsu [...] y medicina holística [...] sobre control natal y derechos de la mujer en el Tercer Mundo, a cargo de las damas voluntarias de La Liga de la Leche” (77). Siguiendo este derrotero, en “Isla en el lago” Adriana tiene el valor de pagarse una noche de amor, y está decidida a disfrutarla al

máximo aun cuando su amante de paso la ve como un ser inferior y sólo está con ella para robarle.

A través de estas y otras imágenes múltiples, alternativas, incluso contradictorias y problemáticas, Rosa Beltrán pone a prueba un lenguaje capaz de denunciar una situación de exilio o una serie de silencios asociados con el mundo femenino. Esto también sucede en el cuento “Grafitti”, cuando ingresamos a unos baños de mujeres para leer lo que ellas escriben en las paredes. Valiéndose del humor como un surtidor de verdades interiores y conocimientos ocultos, o mejor: como un arma crítica que se opone a la seriedad social (Bakhtin 94), Beltrán nos ubica en un espacio prohibido, donde conviven improvisados dibujos de penes exorbitantes, máximas como “A todas nos gusta porque todas somos putas”, o trazos apurados como “un pito que desemboca en una boca y una advertencia: ‘Cuidado; el pepino engorda,’ firmado por su autora, Chepinga a tu madre” (50-51). Digo que la risa funciona en el cuento como herramienta crítica porque preludia un conocimiento secreto. En medio del cuento la narradora lee otro mensaje privado, escrito “como queriendo ocultarse del resto... con letra temblona de lápiz: ‘Ayúdame a abortar’” (51). Aunque la primera reacción de la narradora es escribir en la misma pared: “El aborto es un crimen”, seguido de la oración “Dios te ayudará” (51-52), en una segunda visita al mismo baño, y ante la respuesta de la interesada —“A poco Dios es abortero” (53)—, la mujer decide copiar el teléfono con el cual se volverá cómplice de la que quiere abortar. Su inclusión calculada en el texto representa un momento de liberación femenina, o al menos así lo siente la protagonista:

Una hurga en la bolsa y saca un papel que es la nota de la tintorería y saca también una pluma que es la misma pluma con que ha escrito antes, y, sin saber por qué, garrapatea copiando el teléfono. Antes de que los golpes en la puerta se sientan des-

perados, una rectifica el número de teléfono que ha anotado y guarda el papelito. Entonces jala de nuevo la cadena, y sale del baño sintiéndose ligera, casi volátil. (53)

En conjunto, la colección de cuentos ofrece distintas líneas de pensamiento con respecto a la mujer y su mundo. Este tipo de conceptualizaciones, al decir de Francesca Gargallo, son invaluableles porque parecen surgir “de las experiencias de los cuerpos sexuados en la construcción de las individualidades” y porque, en última instancia, reconocen “una subjetividad en proceso, hecha de síes y noes, fluida, que implica la construcción de formas de socialización y nuevos pactos culturales entre las mujeres” (46).⁴ Los cuentos de *Amores que matan* van de la pasividad a la acción, del conformismo a la protesta y de regreso a diversas esferas dominadas por el silencio. En este trayecto, sin embargo, los cuentos nos dejan escuchar una multiplicidad de voces femeninas. Y éstas, a la vez, evocan las voces de otras escritoras del siglo XX que aprenden a “mirarse, a nombrarse, a explayar con ardor sus posiciones vitales, siempre políticas, a sentir la injusticia a través de su cuerpo”, hasta convertirse en una “creciente presencia” (Gargallo 134).

PARAÍOS PERDIDOS

La tarea de darle voz a las mujeres continúa en *El paraíso que fuimos* (2002). Esta vez Beltrán lleva a sus lectores a un México turbulento de finales del siglo XX, cuando los mexicanos viven la llegada del neoliberalismo, o atestiguan asesinatos de

⁴ Gargallo parafrasea aquello que la crítica cubana Aralia López González afirma en una ponencia durante el IX Congreso de la Asociación Filosófica de México, en febrero de 1988.

renombrados políticos, el “Salinato” y el sexenio de Ernesto Zedillo, entre otros problemas de envergadura nacional e internacional. Desde el centro de este ambiente que se devaluaba con la misma rapidez que el peso mexicano, Beltrán traza fructíferas analogías entre la destrucción de diversos sistemas ideológicos —a un nivel público— y la deconstrucción de todos los mitos con respecto a la familia mexicana y la maternidad —en el ámbito de lo privado (Seydel, “Rosa Beltrán” 202).

Situada hacia finales de los años cincuenta, en un primer plano la novela presenta a Encarnación, el personaje que orienta su vida por la vera de “la normalidad”, hasta llegar a declararse “partidaria del matrimonio, como tantos millones de mujeres, sin necesidad de explicaciones” (36). Lo hace porque eso es lo que ha aprendido en casa. Aun sin estar segura de contraer matrimonio con Rodolfo, el hombre que la hará infeliz durante los próximos treinta años, Encarnación camina feliz hacia el altar, “segura de que al hacerlo contribuía en algo a ennoblecer las filas de un grupo sólido y unido por los mismos sentimientos: el grupo de mujeres casadas. Quería casarse, había encontrado con quién, y el hecho de no conocer la causa exacta de su deseo hacía que éste fuera más puro y por tanto más verdadero” (36). Su comportamiento es crucial en la novela porque en varios episodios domésticos demuestra cómo una mujer de su tiempo se niega el derecho a gozar de su sexualidad a cambio de ser madre. A través de su perfil, Beltrán revela el peso apabullante de la religión católica en las relaciones de pareja. Y con ella demuestra las maneras en que la mujer tradicional, de la vieja escuela, contribuye a la imposición de un absurdo juego de poder que la convierte en un objeto pasivo ante las exigencias, infidelidades, maltratos y actividades laborales de su marido.

Como si no hubiera pasado el tiempo entre la corte de Agustín de Iturbide y un México bastante contemporáneo,

Encarnación despliega con ejemplaridad el comportamiento femenino que se espera de ella. Sólo se queja de los ideales que a su género le han sido impuestos frente a su hijo Tobías, quien en repetidas ocasiones intenta suicidarse para alcanzar la gloria divina:

Qué lata, deveras, con eso de la belleza. Que si la cintura de avispa, que si el busto, abundante, que los dientes de perla y los labios de coral. Que las piernas largas, como dos columnas y los pezones como dos cifras, y la rosal reunión de piernas, y el pecho de pan, alto de clima y la salud de manzana furiosa mientras que el sexo de pestañas nocturnas parpadea. Y además todo firme, en su lugar. Que no había que tener celulitis, ni manchas de sol, ni bolsas debajo de los ojos, ni pantorrillas flacas, ni rodillas salidas, ni carne colgando entre los muslos, ni manos huesudas, de gárgola, ni uñas gruesas y sin pintar [...] Y todo para qué. Para qué hace una todo esto. Pues para sufrir su acoso, Tobías, para sufrir el acoso constante de los hombres. Asediadas, Tobías, lo que se dice rodeadas. Todo eso para vivir, a la larga, una vida fatal. Imposible de imposible. Ahí estaba ella; ahí la tenía. (83)

Cierto es que las palabras de Encarnación recalcan en extremo su subordinación a una construcción ideológica de la femineidad, porque presentan a las mujeres como elementos decorativos, pasivos, domésticos, narcisistas, e incapaces de responsabilizarse por su propia subjetividad (Marso 8). La mujer que se asoma en estas líneas es un ser atrapado de por vida en un salón de belleza, siempre frágil y vulnerable, como lo retrata Rosario Castellanos (*Mujer que sabe latín...* 11). Pronto, sin embargo, Beltrán desmitifica esta imagen por medio de Refugio Bedolla, la mujer que le enseña a Encarnación a disfrutar de otros placeres terrenales.

Si Encarnación es el modelo de la *perfecta casada*, “Cuquita” Bodolla es todo lo opuesto. Tiene tres hijos con tres hom-

bres distintos, es especialista en “tropezones” (105), ha sido vendedora ambulante, verdulera en La Merced y lideresa sindical, hasta asegurar un buen puesto en el Seguro. Es ella quien le enseña a Encarnación un mundo diametralmente diferente al de las damas del Club de Leones y las de los Rotarios. No sólo eso. Cuando la esposa mártir se queja del destino que le ha tocado vivir, con un hijo esquizofrénico que se las da de santo, un marido ausente y dos hijas ocupadas en sus propios menesteres, Cuquita se entrega a la labor de consolarla como lo hacen *las de abajo*:

Le enseñó a curarse la pena con tamalitos, buñuelos, camote con leche y piña que le llevaba cuando iba de visita [...] La llevó a botanear al Salón Corona y a los tacos Beatriz; a las enfrijoladas de La Fonda Las Delicias y a comer pozole y buñuelos con miel de puesto blanco; le hizo el hábito de empezar las comidas con un tequilita o un mezcal, y a pasar las tardes en que Cuquita pedía incapacidad en el Seguro bebiendo café y bisquets en Sanborn’s o comiendo en su casa plátanos asados del carro de camotes. (108-09)

El consuelo le dura poco a Encarnación, sobre todo porque su nuevo peso la hace sentirse “como un chile relleno” (109). Pero Cuquita desbarata los límites que impone la femineidad a las mujeres de la alta sociedad. Siguiendo el estilo juguetón de *Amores que matan*, Cuquita también reitera la pluralidad de la mujer en el siglo xx. Su presencia afirma que no todas son iguales ni experimentan el mismo nivel de opresión, que no comparten una identidad común simplemente por el hecho de ser mujeres, y que al estudiarlas hay que tomar en cuenta diferencias de clase, etnia, educación y situación económica.

Pese a que la complicada familia Martínez del Hoyo se viene abajo, en medio del derrumbe Beltrán sugiere que las ideas sobre el matrimonio, la familia y las tradicionales divi-

siones de género de finales de los cincuenta ya no son viables hacia finales del siglo xx (Seydel, “Rosa Beltrán” 203). Como prueba de ello, Magdalena, la hija de Encarnación, se define como una mujer totalmente opuesta al perfil de su madre. No sólo declara en una sesión de psicoanálisis tener un afán incontenible de acostarse “con más de un hombre cada semana” (189). Con la excusa de buscar al padre ausente, lo encuentra en todo tipo de hombres: “adolescentes de arete, micos rapados, con la mollera decolorada, pintada de azul, viejos verdes con panzas descomunales que exigían ser masturbados todo el tiempo, a riesgo de perder la erección. Niños bien, hombres casados, oficinistas de última, hasta un chofer de taxi” (189). Si bien es cierto que estos amores efímeros sólo la encierran en una profunda soledad —que crece con su éxito profesional— al final de *El paraíso que fuimos* Beltrán nos deja con una nueva convicción femenina. Desesperada ante la desintegración de su familia y dispuesta a cambiar el rumbo de su vida para no repetir los pasos de su madre, Magdalena piensa: “yo no sería así, nunca. Por nada del mundo... yo no haría nada por retener a un hombre. Ni siquiera casarme. Yo no quería estar, como la Virgen, paradita y sufrida en su media luna. Yo quería estar fuera del nicho, donde estaba la vida” (193).

En sus palabras hay una clara semilla de transgresión, propia de una escritora que con su oficio se comporta como otra “hija de la Malinche”. Porque como Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Carmen Boullosa y Elena Garro, Rosa Beltrán también crea una cadencia, un tono, un lenguaje combatiente que le permite trascender “fatalidades anatómicas” o absurdas maldiciones asociadas con el simple hecho de ser mujer (Glantz, “Las hijas de la Malinche” 284).

MUJERES DE IDEAS

Como evidencia de que la llamada condición femenina es una red de relaciones específicas y prácticas sociales que continuamente sufren distintos procesos evolutivos (López González, “Justificación” 15-16), en *Alta infidelidad* (2006) Rosa Beltrán reúne a tres mujeres que comparten a Julián, un frustrado profesor de filosofía que a punto de cumplir cincuenta años quiere probar que todavía goza de una insaciable sexualidad. Esta vez las protagonistas son Marcela, una joven de treinta y tres años dedicada a los estudios de género; Silvina, una exitosa agregada cultural de treinta y un años; y Sabine, una anesthesióloga experimental de escasos veinticuatro años. Aunque en un primer plano la novela se presenta como un complicado drama amoroso entre un típico *Don Juan* y tres mujeres que giran en torno a él, en realidad esta obra también deconstruye tópicos relacionados con el amor y los celos, los papeles de género y la política del cuerpo (Pettersson 35).

Obsesionada por los estudios de género y su tesis doctoral sobre “Mujeres ilustres”, Marcela ve el mundo entero a través de las experiencias de Sor Juana, Isabel I, Marie Curie, Juana de Arco, Mary Shelley o Sonia Tolstoi. Es tan intelectual que su pasión por los libros es mucho más fuerte que las ganas de alimentarse. Y aunque le encanta tener sexo con Julián, insiste en que él debe amarla no por su cuerpo sino por el valor de sus ideas. Le molesta, por ejemplo, hablarle de sus estudios y sentirse ignorada por un hombre que “le metía la mano dentro del sostén y empezaba a acariciarle la areola del pezón, como implicando que el interés no estaba ahí, en lo que ella decía, sino en otro lado, en su cuerpo” (33). En vez de conformarse con una relación únicamente física con Julián, Marcela se pregunta “¿A quién vemos cuando pensamos en un nombre o en un cuerpo?” (35). Su formación en los estudios de género la obliga a analizar cada contacto que tiene

con otras personas, y por ende resiente que su pareja, tan pendiente de su belleza física, no pueda imaginarla como lo que también es: un cuerpo enfermo, doliente, derrotado.

En instancias como éstas, el pensamiento de Marcela renueva cuestiones de identidad, recalca la construcción de subjetividades como un proceso fluido, y fija la esencia de la humanidad más allá de las barreras de género. En otros momentos su perfil nos llama la atención porque denuncia, como en su momento lo hiciera Rosario Castellanos, que el ideal de la belleza ha sido impuesto por y para los hombres. “Si Julián la veía físicamente atractiva”, insiste Marcela, “era porque la necesitaba físicamente atractiva. Y ése era su problema. Una cosa era que las mujeres no tuvieran más remedio que adaptarse a las expectativas creadas por sus amantes, y otra que no fueran (o no pudieran ser) su propio Frankenstein” (43). Por eso viste ropa poco atractiva, cubriéndose de pies a cabeza para esconder mejor sus pechos y cualquier curva que delate su femineidad. Lo malo de todos sus intentos por “resaltar más las cualidades de su espíritu” (43) es que no le sirven para lograr que Julián pueda verla o deje de preocuparse por el acto sexual como un simple “performance” (68). Esto, claro, no le impide reconocerse como mujer, quererse física y emocionalmente o vivir su sexualidad a plenitud. Pero la actitud de Julián la obliga a actuar papeles pasivos, a reinventarse y probar distintas facetas sexuales. Ante las infidelidades de Julián, Marcela aprende a conformarse y otras veces se rebela, hasta reconocer que los celos son primordiales en el amor.

Ni Silvina ni Sabine comparten este lado filosófico, pero a su manera cada una se rebela contra el rol pasivo que la sociedad les tiene asignado. Aunque Silvina deja que Julián piense que ella puede ser su esclava sexual, y que puede actuar cualquier papel que a él se le antoje sin poner ninguna objeción, en realidad ella sólo lo utiliza para quedar embarazada.

Sabine, la más activa de las tres en el terreno sexual, le da a Julián altas dosis de Viagra para que él pueda responderle mejor como amante. De hecho, por usarlo como conejillo de Indias para realizar sus prácticas médicas, le causa un shock anafiláctico que lo conduce al hospital. Vistas en conjunto, pues, las tres despliegan en el escenario novelístico distintas facetas de lo que significa ser mujer en un México contemporáneo. A través de ellas Beltrán reactiva en el trasfondo novelesco las vidas de mujeres ilustres, pero sobre todo muestra distintas formas de ser mujer. Lo hace con personajes que van de la pasividad a la actividad, de la oscuridad de un cuarto escondido en algún ático a diversas esferas de influencia pública, o de ciertos medios intelectuales a un ambiente productivo donde son capaces de explorar su sexualidad y deseos típicamente prohibidos.

En este vertiginoso drama emocional es el hombre quien, ante la pregunta de unos amigos sobre el número de mujeres con las que ha tenido relaciones sexuales —“¿Cien? ¿Ciento cincuenta?” (89)—, contesta en consonancia con los más sonados discursos feministas de los últimos años del siglo XX y la primera década del XXI:

Era una estupidez pensar en términos de cantidad. El carácter único del yo no puede expresarse a través de una suma, ni menos encarnar en lo general: Las Mujeres. Qué tontería pensar que era posible apoderarse de algo como la variedad, el conjunto de manifestaciones de eso que llamamos “lo femenino”. Como si se tratara de una tierra incógnita hecha de un mismo lodo. Como si todas fueran una. (89)

Al final de la novela, Julián aparece demasiado arruinado por culpa de ellas, y su destronamiento como *Don Juan* simboliza la caída inevitable de propuestas ideológicas que privilegian el universo masculino. Dándole un giro de ciento ochenta grados a la narrativa, en las últimas páginas de esta historia

las mujeres controlan el devenir de sus vidas y el otrora *Don Juan* sólo puede observarlas postrado desde su cama de hospital: Marcela lo mira con una mueca displicente; Silvina, embarazada, lo mira “como se mira un fósil o un embrión” (152); mientras Sabine, desde el fondo del cuarto “lo miraba, divertida, hacer esfuerzos inauditos por incorporarse” (152).

Al revisar este haber narrativo es evidente que Rosa Beltrán resucita en sus cuentos y novelas la lucha constante de la mujer en una sociedad patriarcal como la de México, sostenida gracias a una red de restricciones sexistas que desde la época colonial hasta nuestros días intenta eliminar su individualidad, transformándola en un simple objeto (Valdés 193). Ciertamente, como afirma Gargallo, que la literatura “ha puesto como positivos los símbolos de lo masculino y ha convertido en negativos aquellos adscritos a lo femenino, confiriendo a los hombres movimiento, honor, seguridad, subjetividad, y a las mujeres una amalgama de sensaciones relativas a lo caótico y lo estanco” (133). ¿Acaso no es esto lo que vemos en las narrativas de la Revolución Mexicana o en aquellas que forman parte del canon latinoamericano? Igual de cierto, sin embargo, es que la literatura escrita por mujeres se ha impuesto, especialmente en los últimos quince años, como un espacio de reflexión que propicia la vocalización de un lenguaje contestatario. A través de él, las escritoras de hoy revisan y denuncian cómo la cultura, la sociedad y la historia han afectado la construcción de complejas identidades.

Las mujeres que pueblan las obras de Rosa Beltrán son de armas tomar porque utilizan el espacio ficcional para ganar batallas propias de un mundo real: luchan contra su exclusión y marginación histórica, y deconstruyen erróneas nociones sobre las mujeres que comparten una identidad común (Phoca 59). Además confirman, como lo hacen los personajes de otras obras escritas por mujeres, la necesidad de inscribir en el imaginario hegemónico a una variada comunidad de

mujeres que crean epistemologías disidentes. Amparadas en la ficción, estas mujeres cuentan anécdotas entretelones, reformulan espacios prohibidos o privados y se imponen, como señala la autora con respecto a *La corte de los ilusos*, como “el foco y el punto central de una historia contada al revés. No desde la estadística o los hitos de la lucha armada sino desde el chisme y las batallas domésticas” (“La máquina” 120).

También en *Efectos secundarios* (2011), Rosa Beltrán habla por las mujeres en un México destrozado por la violencia generalizada, el narcotráfico, los secuestros diarios y las torturas, los miles de muertos y desaparecidos, los mutilados. En su momento más existencialista como presentador de libros en un país que “se hace experto en la recolección de cadáveres” (20), el narrador se transforma en narradora. Lo hace porque vive a través de la literatura, porque sus lecturas de Franz Kafka, Oscar Wilde y Virginia Woolf lo traspasan en múltiples momentos de metamorfosis. Pero lo hace, sobre todo, porque hablando como mujer, en femenino, siente que es capaz de “darle voz a las invisibles y las desaparecidas” (85). Si al reflexionar sobre *La corte de los ilusos* Beltrán se pregunta en uno de sus ensayos: “¿Y las mujeres? ¿Cuál había sido su sueño en la Historia?” (“La máquina” 119), hablando como mujer y en una ciudad del norte del país, el narrador o la narradora de *Efectos secundarios* denuncia una violencia de género que parece no tener fin:

De esos cuerpos, un número creciente es de inmigrantes indocumentadas, de trabajadoras de las maquilas, de baristas y mujeres que ejercen la prostitución o no, de estudiantes y amas de casa violadas torturadas a causa de su anatomía. Hay estados del país que se caracterizan por tener los índices de asesinatos más altos entre las mujeres. Mientras ciudades completas arremeten contra ellas y se convierten en la Ciudad de la Muerte, como Ciudad Juárez, mientras mujeres jóvenes y bonitas desaparecen misteriosamente en las calles y aparecen

como cadáveres abandonados en el desierto, mientras la muerte alcanza a las víctimas con cromosomas xx de manera tan oscura, yo espero. Observo cómo llevan a las mujeres a media calle, en el centro de las ciudades, a plena luz del día, y cómo son halladas con los senos corroídos o amputados, las cabezas rapadas como prosélitos o locas de otro tiempo, los cuerpos marcados o acuchillados porque sí. Mujeres que no entran en un perfil, que no pertenecen a un grupo sino al Gran Grupo de las Mujeres por las que se ha gestado un nuevo tipo de violencia, más brutal y menos honorable, si es que se puede hablar de honorabilidad en un asesinato, que el de cualquier otro individuo que no tenga cuerpo de mujer. (85-86)

El país entero, leemos de un capítulo a otro, ya no es el que vendía el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, el de “las madres abnegadas y las venerables abuelas” (49). Es un infierno como el de Comala, donde sus habitantes se han convertido “en un rencor vivo” (108). Sólo que a diferencia de la grandeza literaria que encontramos en el mundo de ultratumba de Juan Rulfo, la realidad mexicana es una terrible novela, donde “todos se confunden en un único y mismo personaje”, donde “todos comienzan a tener una fisonomía borrosa, equívoca” (86).

La novela es una profunda reflexión sobre la literatura, sobre el valor de la lectura y la escritura en medio del caos, preocupación que Beltrán explora en *Mantis* (2010) desde una perspectiva ensayística. Como aquel ensayo sobre la literatura y su entorno en una era posmoderna, también *Efectos secundarios* es una conversación con otros autores: Borges y Thomas Mann, Tolstoi, Nabokov. Y es, sobre todo, la forma en que Rosa Beltrán dialoga con otras escritoras en la historia de la literatura, desde un personaje mutante que como hombre ingresa al mundo de las mujeres.

En *Alta infidelidad* Marcela lee y escribe sobre mujeres ilustres para encontrar su habitación propia en el mundo

como mujer e intelectual, por lo cual entabla debates con Simone de Beauvoir y Rosario Castellanos, Silvia Plath, Delmira Agustini, Violeta Parra y Alfonsina Storni, entre muchas otras que tuvieron un final trágico. Aquí también el narrador o la narradora de *Efectos secundarios* denuncia las violencias de género de su país con las palabras de Virginia Woolf, Natalia Ginzburg e Irène Némirovsky. Y al mismo tiempo que habla con ellas, las entierra. Desaparece sus libros en diversos rincones de la ciudad porque “Todos, sin quererlo, estábamos leyendo el mismo libro” (90). O porque todas las mujeres a las que ha leído, pese o debido a sus transgresiones, tienen una muerte fatal: “Virginia Woolf terminó al fondo de un lago con piedras en los bolsillos; Natalia Ginzburg padeció la deportación sistemática y la persecución... Irène Némirovsky murió en un horno crematorio sin siquiera ver publicado lo que había escrito. *Y las autoras de mi país mueren cada una dos muertes. Una, la muerte física, y otra, el olvido*” (90, el énfasis es mío). ¿No fue esto lo que le pasó a Nellie Campobello?

Contra este olvido, contra estas muertes y desapariciones sistemáticas de lo femenino, para reinscribir a las mujeres no como “extras” sino como protagonistas de la historia, continúa escribiendo Rosa Beltrán en este nuevo siglo. Porque ya es hora de desbaratar diferencias entre los y las escritoras. Porque todavía hoy, señala Beltrán en una entrevista reciente, “es mucho más difícil para las mujeres mexicanas llegar a ser consideradas ‘autoras importantes’, si el lenguaje que utilizan no es el lenguaje canónico y el de la solemnidad” (“Rosa Beltrán”).

Hace algunos años escribió Elena Poniatowska que para Rosa Beltrán “la literatura transfigura la realidad” (“Prólogo” 20). Lo decía porque en una conversación con Verónica Ortiz, la escritora de *El paraíso que fuimos* declaraba eso y más. “Escribir”, decía entonces, “es cuestionar la realidad que vivimos o las formas en las que decidimos vivir de manera compla-

ciente esa realidad. Uno de los objetos de la literatura es también decir lo que no puede ser dicho. Cuestionar, descubrir, saber lo que antes no sabíamos?” (77). Ésta ha sido su tarea desde mediados de los noventa. Y ésta sigue siendo su consigna cada vez que la autora se entrega a renovar el significado de las palabras, cada vez que expone uno o varios cuerpos, consciente de todos sus *efectos secundarios*.

CAPÍTULO VIII

CRISTINA RIVERA GARZA: EN GUSTOS SE ROMPEN GÉNEROS

Rivera Garza no realiza diagnósticos clínicos o sociológicos: expone los recovecos más oscuros del cuerpo desde una perspectiva que transmuta la crítica literaria y la teoría de género en recursos narrativos.

Jorge Volpi, *El insomnio de Bolívar* (191)

Es difícil situar a Cristina Rivera Garza (1964-) en un lugar específico de la literatura mexicana. Pertenecer al Norte, al Centro y al Sur. Ocupa un sitio preferencial al lado de sus contemporáneas Rosa Beltrán, Ana García Bergua y Ana Clavel. Pero también comparte un espacio espectral con las misteriosas Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Josefina Vicens o Alejandra Pizarnik. Tal vez por eso mismo Christopher Domínguez Michael no le concede una entrada propia en su *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, pero comenta *La cresta de Ilión* (2002) en el apartado dedicado a Amparo Dávila. Que sucedan estos enredos en el mundo de la crítica y la literatura sólo confirma la naturaleza porosa de sus obras, así como su capacidad de estar en varios lugares a una misma vez. Para leerla hay que borrar las fronteras de la historia y la literatura, o aquellas que aparentemente nos sirven para separar a escritores y escritoras, a la poesía del cuento, o a la novela del ensayo.

Esta ambigüedad literaria ha sido la clave de su éxito. No en vano aparece Rivera Garza en antologías literarias que recalcan su calidad fronteriza o transgénica (Sierra 6; Prado Galán 11), su conexión con los enterradores de generaciones anteriores (Chávez Castañeda y Santajuliana 150) y su originalidad frente a otros representantes de la nueva narrativa mexicana (Álvarez 10). Como otras escritoras nacidas en los sesenta, Rivera Garza se distingue por una sensibilidad “transrulfiana” que va más allá de cualquier representación mítica de México o América Latina (González Rodríguez 4).¹ Además en ella observamos una facilidad inusual para ingresar por invitación o por gusto al mundo de las antologías masculinas, donde hasta hace poco era la única mujer. Esto pasa, por cierto, en una recopilación tan citada como *Palabra de América* (Corral 16).

Sucede que en una era que promueve el conformismo, la complacencia y la autosatisfacción (Vargas Llosa, *La civilización* 37), Rivera Garza produce escrituras transgresoras. Nos obliga a trabajar con los límites del lenguaje, cuestiona la identidad, las divisiones de género y los espacios previamente sacramentados como masculinos o femeninos. Desde ambientes domésticos y privados explora problemas humanos, analiza fenómenos nacionales que delatan dilemas históricos, y así pone en nuestras manos bombas de tiempo que en su debido momento deben explotar. En su más reciente colección de ensayos, *Los muertos indóciles* (2013), por ejemplo, Rivera Garza reflexiona sobre los buenos y malos usos del archivo histórico en manos de novelistas contemporáneos. Aunque

¹ Sergio González Rodríguez considera que al inicio del siglo XXI “coexisten en la literatura mexicana tres generaciones, o más bien, sensibilidades que se ensamblan y forcejan entre sí: la rulfiana o canónica (de los nacidos entre 1918 hasta 1948), la post-rulfiana (de los nacidos entre 1948 y 1962) y la transrulfiana (de los nacidos en las inmediaciones de los años sesenta en adelante)” (4). Por haber nacido en 1964, Cristina Rivera Garza encaja en la tercera categoría de estas sensibilidades literarias.

uno puede o no estar de acuerdo con su diferenciación de la novela histórica y la escritura documental, también aquí Rivera Garza apuesta todo por ficciones que cuestionan, violentan y recontextualizan la forma y el contenido de la historia. La meta del buen novelista, sugiere la autora, no es reproducir una época o revelar una serie de secretos escandalosos sino traer al presente un pasado que está a punto de suceder, trabajando con autorías ajenas (114-15). Algo o mucho de este espíritu inquisitivo y transgresor también se percibe, como hemos visto en capítulos anteriores, en las obras discutidas de Carmen Boullosa y Margo Glantz, Mónica Lavín y Rosa Beltrán.

Para Rivera Garza, “el libro es sobre todo un proceso que, en la fragilidad de las notas, en lo punzante de los hallazgos, en la ramificación de sus coincidencias, en la yuxtaposición de un presente que se diluye y un pasado que no se va, entreteje una crítica acérrima y frontal al medio que la produce” (*Los muertos* 103). ¿Acaso no vemos esto en sus poemarios *La más mía* (1998) o *Los textos del yo* (2005)? ¿O en todos sus cuentos y en cada una de sus novelas? Arguyo en este capítulo que Rivera Garza tiende a realizar esta crítica acérrima a través de una calculada problematización de género que le permite cuestionar el pasado y el presente. Esto se aprecia especialmente en sus colecciones de cuentos *La guerra no importa* (1991), *Ningún reloj cuenta esto* (2002) y *La frontera más distante* (2008), y por supuesto en novelas como *Nadie me verá llorar* (1999), *Lo anterior* (2004) y *La muerte me da* (2007), hasta las más recientes *Verde Shangai* (2011) y *El mal de la taiga* (2012). Hablo de textos que desordenan los papeles genéricos que asigna toda sociedad a sus integrantes basándose en lo físico y externo, pasando por alto que el género es, según la propia autora, “un *performance* que varía y se enacta de acuerdo a negociaciones específicas en contextos específicos” (Hind, *Entrevistas* 189). En consonancia con sus propios postulados ensayísticos, sus

cuentos y novelas recrean diversos actos de “activa apropiación de y desde convenciones heredadas y por crearse”; son actos que añaden, cambian o desdican lo real y sus efectos para producir habitaciones, espacios y cuerpos (Rivera Garza, “Introducción” 15).

Ante este talante literario y pensando en la pregunta enigmática que la loca Matilda Burgos le hace al fotógrafo Joaquín Buitrago en *Nadie me verá llorar*, “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos” (13), cabe preguntarnos: ¿Cómo se convierte Rivera Garza en transgresora de géneros, en inventora de identidades ambiguas y desestabilizadora de subjetividades aparentemente inamovibles?

VOCES TRANSGRESORAS

Es posible encontrar los primeros esbozos de esta particularidad narrativa en los cuentos poco estudiados de *La guerra no importa*, donde el personaje de Xian se desdobra en distintas personalidades contradictorias de un relato a otro. Xian, según la descripción del abandonado y patético amante que en uno de los cuentos le escribe para que regrese, es “totalmente nefasta en la cocina, totalmente ineficaz en el arreglo de la casa, totalmente imposibilitada para estar en calma” (27). Rebelándose contra la pasividad comúnmente asignada al género femenino, cuando Ramiro le pregunta por sus deseos, ella le habla “de la necesidad de un grito, algo primitivo que ascendiera de las entrañas, algo orgánico y duro, algo que desgarrara el aire” (27). Le pide eso: “Grito. Aire. Consuelo. Violencia” (27). Más adelante, en el cuento que lleva el mismo título de la colección, una de las voces narrativas reflexiona: “es tan difícil creer siempre que un hombre es realmente un hombre... un hombre siempre es un hombre aunque parezca mentira, aunque nunca estemos dispuestos a creerlo” (36,

37). De Marina, uno de los personajes principales en “La guerra no importa”, se dice que “ya sabe mirar como hombre y mujer” (37), aunque unas páginas más adelante una voz interior le confirma su más grande impedimento:

Un día te inventaron el cuerpo, criatura terrestre, para que no te separaras nunca del asfalto, y el cuerpo contrajo deudas con el mundo. Un nombre, un encuentro, una historia. El cuerpo sólo te impidió volar; imposible cerrar los ojos. A través del cuerpo conoces la soledad, inmensa, definitiva; él está en medio de la historia, tiene agazapadas entre las células la significación violenta de la historia. (41)

Al reflexionar sobre este trabajo hecho de identidades ambivalentes que cuestionan su lugar en el mundo, Rivera Garza admite: “Quería no sólo crear personajes que fueran de un cuento a otro, sino también que se desdijeran (desencializaran) de un cuento a otro. Quería que esos personajes (sus múltiples identidades) pusieran en entredicho la naturalidad de los contextos, su supuesta estabilidad” (Hind, *Entrevistas* 192). Por eso es que al pasar por ellos observamos un anticipo de la relación entre mujer, cuerpo y escritura que permea gran parte de su producción futura. El cuerpo de estos relatos primigenios se impone como significante y significado, revive en la página impresa el dilema de su colonización y se propone como fuente de conocimiento. En consecuencia, la escritora se presenta como fabricante de una identidad autónoma en un “ámbito que evade la territorialización falocéntrica entre cuerpo y espíritu a través de un yo que trasciende los límites de las divisiones binarias” (Guerra, *Mujer y escritura* 51).

De acuerdo con su deseo explícito de explorar “lo maleable que son las divisiones de género” (Sáenz xxiii), en *Ningún reloj cuenta esto* Rivera Garza también plantea identidades que cruzan barreras preestablecidas por la sociedad. Y es que

por separado y en conjunto los cuentos desintegran las definiciones rígidas que retratan la experiencia femenina únicamente como doméstica y depresiva (Sáenz XXI). Los cuentos de esta colección muestran algo distinto de aquello que denuncia Rosario Castellanos en *Mujer que sabe latín...* Ya no vemos aquí a la mujer sumisa, doblegada en el hogar, sino rostros alternativos, contestatarios, atrevidos. En “El día en que murió Juan Rulfo”, por ejemplo, Blanca Florencia Madrigal acostumbra a su marido a sus “constantes adulterios” con hombres y mujeres (34), hasta que por fin lo deja porque se “estaba volviendo viejo y aburrido” (35). En el relato “Manera insólita de vivir”, encontramos a un hombre que se ahoga en sus problemas y a una mujer que abiertamente se burla de verlo así. Quejándose de su pareja, el agredido escribe en su diario:

Llamó a mis palabras sesudas consideraciones nihilistas propias de un zopenco tercermundista fracasado y alcohólico, impotente o mal amante, una de las dos cosas, no recuerdo bien cuál. Miguelito el Farsante, el hijo de tu puta madre. Y fue lo último que dijo porque después me empezó a golpear y no como se supone que golpean las mujeres, así como sin ganas, sólo por apantallar, sino bien duro, directo a las partes más sensibles, a los huevos, pues, hasta que me tiró. (78)

Siguiendo por este camino, en el cuento “Nunca te fíes de una mujer que sufre” conocemos a una mujer con “manos de hombre” (167) e imaginamos con ella que otra, borracha a más no poder, llora en una cantina “porque tal vez hoy ella se levantó tranquila, sabiendo que algo se acaba [...] y tal vez se ha puesto a llorar más tarde porque dolía, o porque no dolía, verse sola y hermosa, perenne como una dádiva” (170).

De armas tomar también son las Quiñones, Maura, Teresa y Genoveva, las hermanas que utilizan sexualmente a un muchacho de dieciséis años en el cuento “El último verano de Pascal”. Como mayor prueba de que “la identidad es una fuga

constante" (179), al verse rechazado por las tres, Pascal trata de reinventarse. Altera su apariencia con un nuevo corte de pelo, con la ayuda del chicle y el cigarro, confirmando que el género se talla con base en un modelo o *script* aprendido (Alsop *et al.* 99). Además, construye una serie de ficciones frente a sus amigos, con las cuales destaca su masculinidad y se sitúa como un hombre en la sociedad. Pero nadie mejor que él sabe que son ellas las que llevan el control absoluto, las que adoptan posturas activas en la intimidad, y las que administran sus cuerpos sin necesidad de jueces, vigilantes o intermediarios.

Al frente de estas y otras mujeres transgresoras en la obra de Rivera Garza está la abuela Diamantina en el entrañable relato "La alienación también tiene su belleza". Ahí, todo parece indicar que adrede ella redacta unas cartas amorosas a un tal Pedro González Martínez para convertirse en una de las primeras mujeres divorciadas de Texas. La narradora revela sus trampas explicando que Diamantina "demandó a Ignacio López Castro por malos tratos y adulterio, pero cuando el divorcio le fue negado, alegó entonces que se demandaba a sí misma por las mismas causas. Como prueba ofreció estas cartas. Así obtuvo su libertad y se quedó sola como quería, sin casarse y sola" (63). Lo mejor de este relato es que a través de él Rivera Garza critica teorizaciones reduccionistas con respecto a la imaginación femenina. Las cartas que flagrantemente reflejan los sentimientos y maneras de reaccionar típicamente asociados con las mujeres (Spacks 11), en realidad son la mejor arma de Diamantina. Ciertamente es que el vocabulario de Diamantina—"Amor, carne de mi carne, amor de mí, sangre de mi sangre, amor" (51)—refleja la ausencia, la ansiedad y el dramatismo que Roland Barthes encuentra en todo discurso amoroso (*A Lover's Discourse*). Pero la protagonista del cuento se vale de este mismo registro de sentimientos para reformularse como mujer y construirse una nueva identidad, distinta de aquella que le ha sido asignada. Eso percibimos al llegar a

la conclusión: “¡Ah qué la abuela Diamantina!”, comenta su sorprendida traductora desde la contemporaneidad. “Lluvia de diamantes, parvada de papelitos sueltos. Tan seductora y tan mentirosa... Sin casarse y sola, como ella quería, toda la libertad para ella solita en San Antonio Texas” (63).

Este cuestionamiento de papeles genéricos es precisamente el que atrae a tantos lectores y críticos al argumento central de *La cresta de Ilión*, donde un grupo de mujeres pone en tela de juicio la masculinidad de un doctor que trabaja en la Granja del Buen Reposo. Como prueba de que las identidades genéricas están circunscritas y se construyen socialmente, en distintos momentos de la novela el doctor siente la necesidad de confirmar su frágil género masculino por lo que es y por lo que tiene (Butler, *Reader* 42). Lo hace inspeccionando sus genitales frente a un espejo, teniendo sexo con sus compañeras o compañeros de trabajo, o destacando todos sus rasgos masculinos.² No obstante, tras largas horas de confusión, el protagonista del “cambio genérico” concluye que las diferencias entre lo masculino y lo femenino son superficiales (57). Tanto así que poco importan los rótulos de género entre aquellos que están a punto de morir. Tirados en una cama de hospital:

Los de temperamento lacrimoso lloraban por igual independientemente de la forma interna y externa de sus genitales. Sucios todos, desnutridos de la misma manera, desahuciados, sin esperanza ni expectativa, con un mínimo contacto ya con lo que pomposamente se llamaba la realidad, a estos pacientes poco les podía importar si en vida habían sido hombres o mujeres. (99)

² Hablo de “compañeras” o “compañeros” de trabajo pensando en las palabras de Georgina Muñoz Martínez, para quien dichas amantes “tienen ciertos rasgos masculinos (hombros redondos, músculos marcados en la espalda)” (271). Por lo cual, “dan la apariencia de travestis y no de mujeres” (271).

Su dilema existencial le permite reconocer que ninguna clasificación de género puede dividirse con nitidez entre lo masculino y lo femenino (Wright 47). Además el protagonista demuestra entender, a fin de cuentas, que no sólo estamos contruidos culturalmente sino que somos responsables por la construcción de nuestras personas (Butler, *Reader* 23). Aunque este razonamiento parece sencillo, en realidad reactiva en las páginas de *La cresta de Ilión* las mismas preguntas con que Judith Butler problematiza no sólo toda construcción de género sino el determinismo social detrás de cada identidad, con base en lo que uno tiene o es. Aceptar que existe una construcción de género como la que se expone en *La cresta de Ilión*, implica preguntarnos ¿cómo y cuándo toman lugar dichas construcciones?, ¿hasta qué punto el cuerpo biológico es interceptado por distintos marcadores de género? y ¿cómo hacemos para no ver el cuerpo humano como un medio o instrumento pasivo que adquiere vida sólo cuando es intervenido por una fuerza inmaterial y unas normas de conducta que lo convierten en masculino o femenino? (Butler, *Gender* 11-13). En respuesta a estas preguntas que implícitamente plantea la novela, el protagonista razona: “si por alguna casualidad de la desgracia yo era en realidad mujer, nada cambiaría. No tenía por qué volverme ni más dulce ni más cruel... Ni más serena ni más cercana. Ni más maternal ni más autoritaria” (101).

De esta forma la obra de Rivera Garza se rebela contra las prácticas regulativas que participan activamente en cualquier formación y división de género, así como en la construcción cultural de toda identidad (Butler, *Gender* 23). Hacia el final de la historia el médico no sólo acepta su atracción hacia otros hombres sino que se sitúa en un continuo genérico, donde poco importa su apariencia física como hombre o la forma femenina de su hueso pélvico. Por algo se ha leído esta obra como el proceso de aceptación de una “doble condición

genérica” (Muñoz Martínez 275). *La cresta de Ilión* puede leerse también como “una reconstrucción de la identidad sexual, la cual responde al sistema de género Occidental que beneficia al hombre” (Mercado 46). Y sobre todo como un tratado conceptual que cuestiona “tanto la identidad como la escritura, los géneros literarios y las preferencias sexuales” (Castellanos 111).

ACTUACIONES DE GÉNERO

Rivera Garza construye sus cuentos y novelas como cuerpos desnudos a los que nosotros debemos arropar. Lo hace vaciando el lenguaje, dejando en él sólo lo necesario para permitir múltiples interpretaciones (Samuelson, “Interview” 141). Esto se observa desde *Nadie me verá llorar*, donde el lente fotográfico de Joaquín Buitrago captura las vidas marginadas de las prostitutas, las locas, los desahuciados. Pese a sus innegables orígenes en el documento histórico,³ la novela se impone no como una reconstrucción histórica de cierto período de la vida mexicana en los albores de la revolución sino como un diálogo con el positivismo oficial y la sexualidad en el Porfiriato, o como interrogación de la imagen masculina del revolucionario mexicano (Irwin 74, 79). Como sabemos, esto se logra gracias a que la novela entera gira en torno a Matilda Burgos, cuya consigna es desestabilizar consabidas nociones de género, como las que propaga su tío Marcos al decir “que mandar a las mujeres a la escuela era una pérdida de tiempo y una mala inversión” (109). Matilda es fuera de serie. Por eso no acepta que la educación malogra las virtudes femeninas ni

³ Véase al respecto el estudio de Jorge Ruffinelli donde el crítico analiza la tesis doctoral de Rivera Garza, *The Masters of the Streets. Bodies, Power, and Modernity in Mexico, 1867-1930*, y sus resonancias en la ficción (“Ni a todas” 33-35).

tampoco que ésta produce “legiones de mujeres arrogantes e inútiles que, naturalmente, nunca conseguían marido” (109).

En contra de esta división de género y de los héroes siempre masculinos que encuentra en los libros de la doctora Columba Rivera, Matilda desecha cualquier rasgo de pasividad comúnmente asociado con lo femenino. Sabiendo que actúa, en palabras del tío Marcos, como “marimacho” o “aberración de la naturaleza” por transgredir su lugar como mujer (110), Matilda recibe en su dormitorio al revolucionario Cástulo. No sólo eso. Le quita una bala y lo atiende con la determinación de salvarle la vida, aun cuando sabe que esto la coloca fuera de la ley. Ahí, y a una distancia de ciento ochenta grados del papel secundario que supuestamente le corresponde en la historia, Matilda se comporta como toda una hembra de guerra: “No tiene miedo. *Ella* lo salvará de todo peligro. *Ella* descubrirá la conjura que lo mantiene preso. *Ella* logrará capturar al enemigo” (116, el énfasis es mío). Guiada por este mismo espíritu de liderazgo, atrevimiento y resistencia, más adelante Matilda colabora con la revolucionaria Diamantina Vicario. Y cuando ésta le falta, se corta las trenzas e ingresa al mundo de la prostitución.

Aprovechando que el prostíbulo es por naturaleza un lugar de tolerancia, donde la prostituta y el cliente pueden realizar todo tipo de transgresiones en un espacio creado para llevar a cabo deseos prohibidos y aun así mantener el orden social (Foucault, *History 4*), Rivera Garza deja que su protagonista problematice en este ambiente nuevas cuestiones de identidad y orientación sexual. En el prostíbulo Matilda se gana el sobrenombre de “La Diablesa” por su coraje y valentía, se hace amante de “La Diamantina”, y con ella realiza escenas lésbicas para el placer no de los clientes sino de “las muchachas” (146). Se burla de la pasividad que Federico Gamboa le atribuye a la prostituta *Santa* en su canónica novela de 1903. Además de hacer el amor con la Diamantina sobre las páginas

de dicha obra, ambas la parodian con gran éxito, utilizando el espacio teatral para apropiarse de nuevas identidades:

Mientras que ella misma [“La Diamantina”] se hizo cargo de transformar a la provinciana estúpida en una dama con alas de dragón, Matilda se convirtió en un hombre de frac cuya inocencia e ignorancia del bajo mundo le ganaron el apelativo de “El Menso”. Ninguna de sus piezas produjo más risas y más aplausos entre la concurrencia, y fue gracias a ella que consiguieron trabajo en La Modernidad. (147)

En esta casa de citas, Rivera Garza explora el género como algo intermedio o neutro, en fuga o en proceso de evolución, de acuerdo con las circunstancias o a las estrategias que deben emplear los sujetos al crearse una identidad, o al travestirse temporal o permanentemente (Phoca 61). Éste es el caso de Madame Porfiria, el dueño del local, “un aristócrata venido a menos cuya única debilidad consist[e] en vestirse de mujer” (147). Para reinventarse otra vez —y de paso parecerse más a su personaje “El Menso”— en La Modernidad Matilda se recorta el cabello, lleva pantalones oscuros y deja de usar joyas y perfume. Debido a estos cambios externos, los de su entorno la tildan de “andrógina” (149). Esta necesidad de crearse y recrearse, haciendo y deshaciendo una frágil y voluble identidad, es también característica de las otras prostitutas que posan constantemente y se construyen entre escenarios y actores. En las historias que inventa Ligia, por ejemplo:

El orfanato se transformaba en casa de vecindad, ésta en cuarto trasero de casa rica y éste a su vez en salón de clases donde un francés recién llegado de la Costa de Marfil le enseñaba a pronunciar extraños sonidos guturales. A veces su pasado era insoportable, otras un paraíso de pureza al que añoraba regresar. Su padre había sido ladrón, sastre, cura en desgracia, profesor de matemáticas y poeta. Su madre, además de lavande-

ra, había profesado la religión evangelista, viajado a los Estados Unidos y muerto con las joyas de la familia sobre el cuerpo. (152)

Aunque Matilda la critica, diciendo que Ligia es “una casa llena de escaleras que no conducían a ningún lugar” (152), todas las prostitutas de la novela metafóricamente habitan una casa similar.

Por eso mismo no nos sorprende que después de vivir primero en el prostíbulo y luego en el manicomio por veintiocho años, la protagonista de esta historia sólo anhele la invisibilidad. Hastiada del mundo, Matilda desea “vivir en un universo sin ojos”, alejada de “las miradas masculinas [que] la han perseguido toda la vida” (193). Se ampara en una mal diagnosticada inestabilidad mental y permanece en un manicomio que, como el prostíbulo, también la puede amparar. Ahí, al margen de la sociedad, conviviendo con gente que ha perdido la razón, con mujeres que conversan a solas, *nadie la verá llorar...* Porque ahí ella y los habitantes del manicomio tienen derecho a un domicilio e identidad (Ansoleaga 237). Al constatar que la vida sólo es posible en las fronteras de la locura y la enfermedad, pensamos, desde luego, en el refugio mental de la princesa Nicolasa en *La corte de los ilusos*, de Rosa Beltrán.

Cuando al final de la obra Matilda se desploma de un derrame cerebral un 7 de septiembre de 1958, la voz narrativa pregunta una vez más: “¿Cómo se convierte uno en una loca?” (204). Volvemos entonces al inicio de la novela y leemos: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” (13), ¿o “de putas”? (18). Así ingresamos de nueva cuenta en un callejón sin salida, donde las cuestiones de identidad permanecen ambiguas “en el travestismo esbozado por la alteración de género gramatical (de locos a locas), o en los giros léxico-semánticos (de locas a putas)” (Gallo 434-35). Gracias a este

trayecto textual de ida y vuelta, observamos con mayor claridad que Matilda plantea una relación cultural y social a partir de su cuerpo de mujer. Porque en la alteridad de su identidad y en sus transgresiones compartidas hay un proceso de reconocimiento (Ansoleaga 244).

Tanto en la novela de 1999 como en el libro de historia del 2010, titulado *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*, Rivera Garza desdobra varias metáforas que apuntan hacia un mismo y complejo conocimiento sobre aquellos personajes que, por salirse de la norma moral o el orden social, quedan relegados al margen de la historia sin un debido cuestionamiento de las fuentes de su desgracia y otredad. Ésta es la historia desarrollada en ambos libros que, aun siendo piezas autónomas dentro de las convenciones de sus propios géneros, se complementan como las dos caras de una misma moneda, o como piezas hermanas de historia y ficción.

La respuesta fácil, después de haber leído la novela, es que Matilda se hace puta por necesidad y se vuelve loca cuando unos médicos le diagnostican “locura moral”, justo después que ella se niega a complacer sexualmente a unos soldados que la encierran en la cárcel (91). En el caso de Joaquín la respuesta también puede ser sencilla. Es fotógrafo primero de putas y luego de locas porque está atado al recuerdo de su primera mujer, porque busca encontrar en todas sus fotos a la segunda amante, porque es un artista fracasado, o incluso porque su adicción a la morfina lo ha truncado de por vida. Mucho más compleja, sin embargo, es la respuesta que Rivera Garza entreteje a lo largo de la narración para transmitir los rumores y suspiros de una sociedad en agonía que atrapa a sus protagonistas en la prostitución, la locura o en las redes de distintas adicciones.

LOCURA MORAL

El recinto mejor conocido como La Castañeda, señala Rivera Garza en su libro de historia, se inaugura en 1910 para aislar a los enfermos de la sociedad porfiriana y así impedir “el contagio biológico y moral de los ciudadanos sanos, con lo cual se garantiza un progreso continuo y saludable para México” (*La Castañeda* 25). Según esta lógica progresista que de pronto es impactada por el estallido de la revolución, el manicomio hace las veces de refugio o cárcel, sirve como institución mental pero también como beneficencia pública, provee diversos empleos y da cabida a una amplia gama de pacientes degenerados, pacíficos, ancianos, agitados o semiagitados, idiotas, epilépticos, furiosos y criminales. La mayoría, como se anticipa desde la planificación del manicomio, son mujeres que llegan ahí porque su comportamiento amenaza la dinámica familiar, porque su conducta perversa representa un peligro para la sociedad, y porque han sido llevadas por sus parientes o por agentes de la policía, para así mantener el “orden social de la ciudad y de la comunidad” (*La Castañeda* 115).

Que Matilda ingrese al manicomio tiene mucho sentido histórico. Como explica Rivera Garza en su libro *La Castañeda*, a principios del siglo xx la medicina social considera peligrosa la sexualidad sin restricciones y sobre todo aquella representada por la prostitución, a la cual se percibe como causante principal de la sífilis.⁴ Debido a esta percepción, las mujeres (prostitutas) son consideradas agentes de la enfermedad, mientras los hombres son vistos como víctimas de la “irrestricida sexualidad femenina” (123). Esta asociación problemática entre las mujeres y los desórdenes mentales hace posible que a principios del siglo xx los psiquiatras mexica-

⁴ Sobre la sífilis como la enfermedad metafórica de América Latina a lo largo del siglo XIX, véase “A Brief Syphilography” de Juan Carlos González Espitia.

nos diagnostiquen numerosos casos de locura moral, “para explicar las conductas femeninas que viola[n] las reglas implícitas de la decencia y la domesticidad” (*La Castañeda* 124). Matilda Burgos encaja perfectamente dentro de este tipo de locura porque *a priori* refleja ciertos factores, marcas y comportamientos opuestos a la domesticidad femenina:

Desarrollo precoz durante la niñez. Padre alcohólico y madre asesinada. Chancros sifilíticos. Bubas. Placas en el labio inferior...

La interna es sarcástica y grosera. Habla demasiado. Hace discursos incoherentes e interminables acerca de su pasado. Se describe a sí misma como a una mujer hermosa y educada, la reina de ciertos congaes y numerosas orgías... Sufre de una imaginación excéntrica y tiene una tendencia clara a inventar historias que nunca se cansa de contar. Pasa de un asunto a otro sin parar... Logorrea. Muestra exceso de movilidad. Sentido afectivo disminuido. Anomalía de su sentido moral. (91)

Además, Matilda es malhablada y dice lo que no debe decir: “Se queja de la calidad de la comida, de la suciedad de los pabellones y de la falta de privacidad. Se queja del país. Tiene la costumbre de usar la palabra mierda. ‘Manicomio de mierda.’ ‘Mierda de mundo.’ ‘Todo esto no es sino una gran mierda’” (24).

Todas estas características hacen que Matilda pertenezca al grupo de *outsiders* que, según el tratado de psiquiatría social del licenciado Julio Guerrero, individual y colectivamente entorpecen “el progreso y la eventual gloria de la nación” (105). Ya sea como prostituta o como loca, Matilda representa el mismo riesgo social que los criminales y los alcohólicos, y constituye, por ende, “la prueba más fehaciente de la involución”, especialmente si se considera su herencia genética, su inestabilidad familiar o su declarada promiscuidad (105). De acuerdo con esta lógica, lo mismo da que Matilda sea loca o

puta, y por eso es que todas las preguntas en torno a su devenir son en realidad una sola: ¿cómo se convierte una en un ser marginal, en un espécimen de otredad destinado a los espacios liminales del burdel y el manicomio, que existen como lugares de tolerancia para las sexualidades ilegítimas y los comportamientos anormales de un grupo social? (Foucault, *History* 4-5). En *Nadie me verá llorar* se ficcionaliza este proceso histórico, así como las tácticas de las cuales se vale la sociedad mexicana de principios del siglo XX para preservar su “higiene mental” y “delimitar la esfera de influencia de los viciosos”, aislándolos en cárceles, manicomios, orfanatos y hospitales (101, 107).

Matilda deja muestras de su locura en los oficios diplomáticos que le dirige al gobierno. En ellos denuncia, en una cadena de oraciones que se pelean entre sí por revelar una verdad, a los doctores sospechosos y rateros; a los “estafadores-perniciosos-que maltratan gente-y que andan de perversos-con todas las cosas en general” (204); a sus compañeras dementes sospechosas de prostitución que buscan “oler a las demás enfermas las partes húmedas” (201-02); a la gente “pilla-canalla-del manicomio la Castañeda” (203); a los “malos-mexicanos [que] roban” y los “malos médicos-del manicomio [que] andan-con porquerías-con las presidencias-reinados-imperios y demás por partidos de poderes supremos” (203). En estas cartas la loca pide “averiguaciones”, se disculpa con el Presidente de la República a veces por “saber escribir” y otras veces por “mal escribir”, pero al mismo tiempo justifica su escritura, desde un lugar subordinado, con la fórmula: “me explico-porque tengo-geografía-elemental-y política” (204).

Sus palabras son poderosas porque sugieren, como se creía en la Edad Media, que a veces los locos dicen la verdad. Y es que desde un lugar liminal pero a la vez privilegiado los locos parecen decir lo que alguien de razón es incapaz de pronunciar (Foucault, “Discourse” 217). Esto es evidente, por

ejemplo, cuando el loco Mariano García, con mayor lucidez que cualquier analista de su tiempo y a los pocos años de haber comenzado la Revolución Mexicana, señala un futuro catastrófico que resulta cierto: “Dice que la muerte seguirá corriendo por los llanos y que habrá sangre en plazas y jardines. Dice que ese dinero que trae en la bolsa va a valer cada vez menos y luego nada. Dice que la ciudad crecerá tanto que no va a haber espacio para ella sobre la tierra” (88). En el caso de Matilda, las palabras que ella deja en sus cartas son aún más reveladoras. Aparecen al final de la novela como conocimiento prohibido que, por atentar contra la moral o las autoridades, puede ser peligroso y destructivo (Shattuck 165). Además, despiertan curiosidad o dudas sobre lo aprendido a lo largo de la obra, sobre los límites de la razón y la locura, o sobre las fronteras borrosas entre las putas y las locas.

IDENTIDADES *QUEER*

Si tomamos en cuenta las cuestiones de identidad que Rivera Garza expone en *Nadie me verá llorar*, o aquellas que problematiza en *La cresta de Ilión* y en los cuentos de *Ningún reloj cuenta esto*, no debe sorprendernos que al final de *Lo anterior* la voz narrativa revele que toda la novela es “*la historia de una mujer contando la historia de un hombre que es sólo una mujer*” (161, énfasis original). La novela está hecha de historias entrelazadas por la imaginación de un sordomudo que sueña o por una mujer que intenta descifrar sus sueños y registrar sus palabras. Aunque éstas no tienen mucho sentido por ser sólo sonidos inconexos, Rivera Garza nos interna en un laberinto de circularidades, en los compartimientos secretos de diversas cajas chinas, o en los vientres misteriosos de un conjunto de muñecas rusas que son una y muchas a la vez. Los sueños del narrador o la narradora se entrelazan con los sueños de un

hombre o una mujer dentro de un sueño metatextual que se parece mucho a la muerte y que a lo mejor es la única realidad. No sabemos a ciencia cierta si la narración proviene del soñador que sueña a su interlocutor o interlocutora, o si éste o ésta ingresa a los sueños de un hombre (o una mujer) a quien encuentra casi muerto (o muerta) a la sombra de una piedra gigantesca en el desierto. Lo que sí transmite la historia es que toda ella es un “intento de conversación” (174), o quizá una o varias historias de amor, donde no se sabe si algo es real o un simple sueño, si el amor es algo concreto y tangible o “es siempre una reflexión” (18). En ese trance mental donde la imaginación emprende viajes simultáneos a un desierto y a una terraza, a una casa o una carretera, poco importa el género de los protagonistas en cuestión.

La identidad de los personajes en *Lo anterior* permanece en la total ambigüedad debido a las preguntas de un médico que insiste en saber: “¿Quién está detrás de la tercera persona?” “¿Es una mujer o un hombre?” (38). Este limbo genérico se sostiene con las posturas y los gestos masculinos y femeninos de los protagonistas, y con las voces que suenan en el sueño y la realidad con la cadencia propia de un hombre o una mujer. Hablo de una ambigüedad que se ampara en el silencio, en la actitud de una mujer “sin nombre” que siente la necesidad de rescatar a un hombre o rescatarse a sí misma (72), o en el sabor “a sal, a sudor, a sargazo” del sexo femenino que es capaz de impregnar al sexo masculino (92). Esta interrelación “entre la voz, el cuerpo, el lenguaje y la escritura” (Tompkins 145), se aprecia también cuando una de las voces narrativas resume la historia entera quitando de ella cualquier marcador de género, para explicar lo que sucede cuando “un ente (masculino, femenino, neutro, polimorfo) identifica a otro (masculino, femenino, neutro, polimorfo) y deciden (basados en datos apenas existentes) conocer lo que serían con la intromisión del otro” (109).

Como en las otras novelas de Rivera Garza, la historia de este libro es una de identificación y reconocimiento. Y aquí, como en las otras, hay un misterio de género que resolver:

Me llamo Ulises Ramírez Rubí.

(no es otra cosa más que terror)

Me llamo Hombre del Desierto.

(no es otra cosa más que terror)

Me llamo Hombre Del Restaurante De La Esquina.

(no es otra cosa más que terror)

Me llamo Cuerpo Que No Está

(no es otra cosa más que terror)

Me llamo Algo Que No Puedo Olvidar ni Recordar.

(no es otra cosa más que terror)

Me llamo Dieciséis Años de Huir. Ese Intervalo. Ese Silencio.

(no es otra cosa)

(es terror)

Me llamo Mujer Que Escucha.

(es otra cosa)

Me llamo Mujer Que Escribe.

(terror). (169)

Debido al posicionamiento del protagonista en un lugar intermedio como hombre o mujer, *Lo anterior* se presta a una lectura *queer*, tomando en cuenta los postulados pioneros de Eve Sedgwick, Judith Butler, Adrienne Rich y Diana Fuss. Lo señalo porque la novela desintegra las rígidas categorías de género y desestabiliza el binarismo que impone la heteronormatividad para así proponer una identidad alternativa, mutable, migratoria, intercambiable y desobediente (Kaminsky 885).⁵

⁵ Como ejemplo de distintas aplicaciones de la teoría *queer* en el campo de la literatura latinoamericana véanse los trabajos reunidos por Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith en *Entiendes?* (1995), así como los libros *Sexual Textualities* (1997)

Indudablemente estos planteamientos de género son problemáticos. No porque la aplicación del término *queer* deba quedarse en un ámbito anglófono, como sostiene Brad Epps en un estudio reciente, pero sí porque la repetida utilización del vocablo y toda teorización en su entorno corre el riesgo de apuntar hacia una normalización e institucionalización de identidades fuera de serie, alternativas, rebeldes, disidentes, marginales y opuestas a la norma sexual (900). Aun así, en *La muerte me da* Rivera Garza retoma el cuestionamiento de las marcas o señas externas que diferencian lo masculino de lo femenino, o a un hombre de una mujer. Esta vez, la consigna queda en manos de una mujer que en la novela se llama Cristina Rivera Garza, una Detective del Departamento de Investigación de Homicidios y una Periodista de la Nota Roja. Por distintas circunstancias las tres se ven obligadas a descifrar las muertes en serie de unos hombres castrados.

Desde luego, lo que más sobresale en la novela es la presencia intertextual de Alejandra Pizarnik. Esto se percibe en la recreación metatextual de una prosa poética fiel al “anhelo pizarnikiano de la prosa” (181) y en los versos de Pizarnik que aparecen como pistas detectivescas en torno a los asesinatos. A la vez, tanto la presencia literaria de la poeta argentina como la construcción que Rivera Garza realiza de un lenguaje poético-novelístico con las cualidades violentas, transgresoras y fragmentarias que su antecesora buscara en la prosa, crean el ambiente propicio para nuevos e inciertos hallazgos de identidad.

Inmersos en una historia de misterio y terror comprobamos que Rivera Garza experimenta con los límites del lenguaje y la escritura, aprovechando el género policiaco, la novela *noir* y el *thriller* (Samuelson, “Parodia” 469). Desde ahí debe-

de David William Foster, *El deseo* (1999) de Daniel Balderston, y *Tropics of Desire* (2000) de José Quiroga.

mos descifrar preguntas como: “¿... no es un hombre sin pene una desventrada muñeca?” (87), “¿Puede un hombre ser en realidad una mujer o viceversa?” (154), o “¿... quién en verdad no es una mujer y un hombre al mismo tiempo?” (217). En vez de contestarlas, Rivera Garza nos deja saborearlas en una novela detectivesca donde lo único claro en medio de tantos miembros cercenados es que estamos “[f]rente a un esteta obsesivo que quiere darnos un mensaje sobre el cuerpo, el cuerpo masculino, y las letras del alfabeto” (226). Esta obsesión por la colindancia de géneros refleja prácticas de escritura que son, según la autora: “estrategias de vida (o de muerte)” (“Cristina” 31). Aquí los cuerpos mutilados se presentan como cuerpos “andróginos” (137), no tienen sexo y son meros “fragmentos de cuerpos. Piezas de cuerpos” (169). A medida que los hombres son despojados de su “masculinidad” de un tajo —con “escrupulosa ferocidad” (228) pero también con “el filo de cada palabra” (217)—, la voz narrativa imagina un futuro diferente. Quizá ahí, en esa utopía:

Los jóvenes buscarían, y eventualmente encontrarían, nuevas maneras de proteger los genitales, escondiéndolos o camuflándolos. Convirtiéndolos, en todo caso, en otra cosa. La Otra Cosa. Los viejos hablarían de otros tiempos, ya idos, siempre mejores. Antes, cuando uno estaba a salvo. Antes, cuando se podía. Las mujeres se acostumbrarían poco a poco a provocar sospechas desmedidas. Algunas aprovecharían las nuevas cuotas de poder producidas por el miedo para transformarse a sí mismas en leyendas vivas; otras, las más, intentarían asegurar por todos los medios que no albergaran fantasías castrantes dentro de sus cabezas. (233-34)

En un nuevo intento por transgredir calcificadas divisiones de género, en la colección de cuentos *La frontera más distante* la autora nos transporta a mundos ficcionales donde debemos descifrar “lágrimas masculinas” (15). Nos lleva a

una “ciudad de hombres” donde las mujeres son o están desaparecidas. Juntos descubrimos la expresión de alguien en “poder del yo” (88), o caminamos por un bosque enigmático donde una mujer con trajes masculinos afirma que “es mejor vivir sola como hombre” (93). En “El gesto de alguien que está en otra parte”, el sexo es descrito como un acto violento, instintivo y animal. Más que los cuerpos de un hombre y una mujer enredados en la cama, la narradora compone un retrato fragmentado de “un cuerpo dentro de otro” o “de un cuerpo alrededor de otro” (85). Además, “el dolor en el culo. El ardor. La dificultad para sentar[se]” la hace pensar no en su propio cuerpo sino en la imagen de otro y en lo que debe sentir “*el hombre penetrado*” (87, énfasis original). Si bien el hombre penetra el cuerpo de la mujer de esta historia, ella cruza las fronteras de la imaginación y el placer de aquel que la penetra. No sólo lo observa con detenimiento en la oscuridad, sino que traspasa sus ojos cerrados, ingresa por su “boca entreabierta” y experimenta con el amante, la “*ida*” y el escape de una doble penetración (88, énfasis original). La abstracción del sexo se inscribe en el texto a través de un juego de espejos donde el placer tiene contrapartes iguales y ambiguas, desde el terreno de la mujer y del hombre:

Cuando la mujer cierra los ojos sabe que el hombre nunca ha experimentado el placer como una derrota privada.

Una caída.

Una capitulación.

Una catástrofe.

Cuando el hombre eleva los ojos, lentamente, encontrando en el aire la presencia de algo divino, sabe que la mujer no conoce el *cariño*.

Una cierta forma de benignidad.

La mansedumbre.

La suavidad. (88-89, énfasis original)

En medio de otras historias detectivescas donde no faltan los cuerpos mutilados como en *La muerte me da*, el cuento “El último signo” de *La frontera más distante* revive a Xian, la mujer enigmática de *La guerra no importa*. En esta ocasión Rivera Garza no sólo recalca la vida de una mujer extraña, “en proceso de extinción” (198), sino también una escritura secreta que sólo le pertenece a las mujeres de la provincia de Hunan. Al parecer, dicho lenguaje escrito se transmite de generación en generación “como un escandaloso secreto femenino” y se impone como “una forma de expresión en medio de otra manera opresivamente masculina” (201). El acertijo de la escritura no resuelve la desaparición de Xian, ni tampoco el misterio de cuál graña de ciertos manuscritos le pertenece a ella o a su presunto amante. Pero las interrogantes en torno a un cuerpo que ha desaparecido, sin dejar pistas lúcidas de “quién le hacía qué a quién, quién se dejaba hacer, quién deseaba, [o] quién deseaba más” (206), nos hacen revisar de nueva cuenta cómo y desde cuáles posicionamientos se (con)forman los géneros, complicadas relaciones de poder, ambigüedades sin resolver y fallidas guerras entre lo masculino y lo femenino.

En estas obras entrelazadas por la desestabilización y el cuestionamiento de género, Rivera Garza pone en tela de juicio la normalización de lo masculino y lo femenino. Como otras intelectuales latinoamericanas que a través de su escritura realizan audaces saltos como el de la diosa Minerva, Rivera Garza replantea diversas cuestiones de identidad en un ambiente contemporáneo. Independientemente de los rótulos que la colocan en una u otra generación de escritores mexicanos, la autora de estos relatos despierta en la página impresa debates actuales con respecto a la igualdad y la diferencia, la orientación y el comportamiento sexual, así como la continuidad entre el cuerpo y la psique.

Como prueba máxima de que hoy sigue defendiendo sus primeros postulados de género, veinte años después de haber

publicado los cuentos de *La guerra no importa* Rivera Garza los recupera y reformula en la novela *Verde Shangai*. Lo hace con la voz de una protagonista que se habla a sí misma para encontrar su lugar en el mundo, al mismo tiempo que propone el silencio como el mejor lenguaje para mantener saludable una relación amorosa. Fiel a sus previas exploraciones de género, en el capítulo titulado “Retrospectiva”, la narradora describe el sexo como un encuentro salvaje y normal que funde instintos paralelos, gracias a los cuales:

El hombre besa, susurra, acaricia.

La mujer besa, susurra, acaricia.

Todo ocurre en el presente, en la violencia sin pausa del presente. La eyaculación. (180-81)

Siguiendo estos juegos inter e intratextuales, en *El mal de la taiga* reencontramos a la detective de *La muerte me da*, esta vez tratando de resolver la desaparición de otra mujer que deja a su marido para internarse en la taiga, un lugar que tiene su propia flora y fauna, sus ciudades y un lenguaje distinto, el único que le ofrece verdadera libertad. La novelita que leemos es el diario de la detective. Mientras ella y su traductor caminan por la taiga y sus bares, “donde se ejerce el comercio sexual” (81), *El mal de la taiga* aborda qué pasa cuando una mujer que ha encontrado una nueva pareja está más allá de la indiferencia y la falta de cariño. Después de que la detective encuentra a la mujer que busca, le explica al marido abandonado que “la taiga es, en efecto, un mal. Algunas personas huyen de lo mismo aun a sabiendas de que no podrán escapar. Algunas personas arrancan, suicidas, sin pensar en la velocidad, el fin, el más allá” (113). Dejándonos con el enigma de por qué alguien decide escapar de sus propias emociones para entrar en otra zona psicológica, un refugio interno o un seguro espacio metafísico, la detective concluye en una esce-

na híbrida que combina la realidad con la fantasía: “Todos llevamos un bosque dentro, en efecto. Kilómetros y kilómetros de abedules, abetos, cedros. Un cielo gris. Las cosas que no cambian” (117).

Por todos estos motivos, leer a Rivera Garza es traspasar los límites del lenguaje, cruzar las fronteras de diversos géneros y quedar al filo del suspenso con muchas preguntas y pocas respuestas. ¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos? ¿Quiénes son las verdaderas Amparo Dávila, Alejandra Pizarnik y Anne-Marie Bianco? ¿Quiénes son las falsas? ¿Qué se hace para olvidar a una mujer? ¿Qué es la historia en manos de la literatura, o la prosa en los versos de una poeta? ¿Cuántos pasos hay entre la Granja del Buen Reposo y La Castañeda, entre La Modernidad y la Ciudad del Norte, o entre La Ciudad de los Hombres y la Ciudad del Sur? ¿Ma glu nemrique pa, glu? ¿Quién en verdad no es un hombre y una mujer al mismo tiempo? ¿Dónde está el Tercer Mundo con sus hospitales, fiestas y orfanatorios? ¿Y si yo fuera hombre me andaría con cuidado? ¿Y si fuera mujer?... Y Matilda, ¿está o no está loca?

Con Rivera Garza las respuestas siempre nos quedan de tarea y nuestras únicas pistas son aquellas que deja en sus textos con palabras suyas o ajenas, como piezas sueltas de un solo rompecabezas.

CAPÍTULO IX

GUADALUPE NETTEL: MARCAS DE DIFERENCIA Y SELLOS DE OTREDAD

Hay en Nettel una inteligencia delicada que apenas roza las cosas, que prefiere sugerirlas antes que exhibirlas. La autora no se atribuye la superioridad moral que presupone hablar de lo abyecto desde la simulada corta distancia, el falso “I was there” del escritor que se pretende maldito o callejero. Nettel escribe desde una distancia –la distancia temperada de la inteligencia...

Valeria Luiselli

Leer a Guadalupe Nettel (1973-) es ingresar a un laberinto literario donde lo normal es ser diferente. En sus cuentos y novelas lo más común es caminar a tientas por el mundo de los ciegos y mendigos, enfrentar la discapacidad física y la alteridad corporal, o descender a los pasadizos subterráneos de la Ciudad de México. Con Nettel visitamos comunas de hippies, pasamos por la sala de visitas de algún reclusorio o vemos de cerca las aguas turbias de un acuario. Pero sobre todo ingresamos a una serie de ámbitos marginales donde conviven deseos prohibidos y adicciones, maniáticos, voyeristas y verdaderos solitarios. Consciente de sus orientaciones literarias, la autora más cosmopolita entre los escritores nacidos en la década del setenta reconoce abiertamente su preferencia por “los personajes que son un poco *outsiders*, *freakies*

de alguna manera” (López), o por una amplia gama de “seres inadecuados por razones físicas o psicológicas que no logran encajar en el mundo” (Punzano Sierra). Ésta es su gran contribución al panorama actual de la literatura mexicana, materializada en las novelas *El huésped* (2006) y *El cuerpo en que nació* (2011), y desde luego en las colecciones de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* (Premio Antonin Artaud 2008) y *El matrimonio de los peces rojos* (Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero 2013).¹

El caso de Guadalupe Nettel es innovador no sólo porque escribe con éxito en francés y en español sino porque sus creaciones exploran, al decir de la propia autora, quiénes somos en realidad, debajo de las máscaras que llevamos todo el tiempo; ahí donde escondemos nuestros mayores miedos e inseguridades; en el lugar secreto donde habita nuestra soledad; o en los intersticios invisibles donde continuamente emprendemos la tarea de dividirnos en seres públicos y privados (“La escritura”). Como bien señala Rafael Lemus en una reseña de *Pétalos y otras historias incómodas*, las ficciones de Nettel, como las de Amparo Dávila, Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas, incomodan, provocan comezón, ansiedad y tensión en el lector (84). Además, como las ficciones de Margo Glantz, Cristina Rivera Garza y Ana Clavel, las de Nettel nos transportan a zonas de ruptura y resignificación. Libre de inútiles acrobacias lingüísticas o de las muletillas de algún movimiento generacional (Hecht 50), Nettel se enfrenta a temas difíciles, como la infelicidad infantil, o la tortura y el simultáneo placer de la otredad.

Acercarnos en esta segunda década del siglo XXI a sus protagonistas poco convencionales, aquellos que comparten el

¹ Además de estas obras, Nettel también es autora de otros dos libros de cuentos: *Juegos de artificio* (1993) y *Les jours fossiles* (2003), y del ensayo *Julio Cortázar* (2008).

mismo espacio periférico de alguna discapacidad o mutilación, ya sea física o mental, es abrir una caja de verdades ocultas. A través de uno o varios cuerpos discapacitados que la autora pone a nuestro alcance, su narrativa materializa conocimientos abstractos que buscan ser descifrados (Mitchell and Snyder 64). Al fin y al cabo, los cuerpos inusuales, como arguye Susan Antebi en su estudio sobre la diferencia corporal y la discapacidad en las narrativas hispanoamericanas, siempre tienen algo que decir. En la literatura, los cuerpos diferentes que esconden o manifiestan alguna tara, algún rasgo de monstruosidad, se imponen como metáforas corporales de alguna auténtica condición humana (3, 23). En los cuerpos distintos, alterados por el hombre o la naturaleza, por un accidente físico o un disturbio mental, es posible hallar lugares ambiguos de rechazo o identificación, sabores agrídulces que a la vez gustan y provocan asco, un espejo cruel de lo que verdaderamente somos y no queremos ser.

DOBLES INCÓMODOS

En *El huésped*, finalista del Premio Herralde de Novela 2005, Nettel dirige nuestra atención hacia el cuerpo de Ana, la protagonista que desde niña se siente habitada por La Cosa, ese doble terrible que vive dentro de ella como un parásito, alimentándose de sus temores, de sus marcas de diferencia y de todo aquello que enfatiza su otredad. Desde el principio del libro Ana se define como un ser solitario, sin virtudes, difícil de tolerar. Su soledad y el sentimiento de estar ocupada por una cosa más fuerte que ella se acentúa con la muerte del hermano menor y la separación de sus padres, pero sobre todo debido al creciente temor de quedarse ciega. Ana lo intuye porque “ya antes había notado que a La Cosa le molestaba la luz... Si alguna vez ganaba la batalla, apoderándose de mi per-

sona, mi destino sería la ceguera” (51). Y no se equivoca. Anticipándose al momento final en que La Cosa se apodere definitivamente de su vista, Ana no sólo se esmera en recordar el color de las flores, la forma de las cosas, las profundidades, el trazo de las líneas y las sombras, sino que hace todo lo posible por conocer, desde la luz, el mundo de los invidentes.

Ana acude a un instituto para la ceguera en la colonia Roma para aprender a desenvolverse en un ámbito que tarde o temprano será suyo, y lo hace poniendo en práctica su habilidad para el desdoblamiento. Ingresa al instituto explicando que tiene experiencia en cuidar a una hermana invidente, quien por supuesto no existe o es, de algún modo, otra manifestación de La Cosa. Gracias a su trabajo como lectora, Ana cruza las puertas del instituto los martes y jueves, y desde ese lugar privilegiado comienza a estudiar a los internos. Lejos de poner ante nuestros ojos un *freak show* de diferencia corporal o un espectáculo de discapacidad, concebido como una forma de entretenimiento (Antebi 14), sus reflexiones sobre los ciegos y la ceguera giran en torno a la identidad personal o comunitaria o ante el miedo que causa todo lo extraño y diferente. Si en un principio todos los ciegos le parecen iguales y amenazadores, Ana pronto empieza a distinguirlos no sólo como externos e internos, jóvenes y viejos, sino que reconoce en ellos un calco corregido y aumentado del mundo de los videntes.

En el instituto, visto por Ana como un manicomio desde el momento en que a los ciegos se les llama “internos” (62), los invidentes desayunan, comen y duermen, escuchan música, esconden chocolates debajo de sus camas y oyen las noticias. Como afuera, en el instituto están los ciegos dandy; los que sufren de Alzheimer; los que han perdido la vista en algún incendio; los que se sienten superiores a otros ciegos y los que se esconden en el patio trasero para fumar marihuana. Como sucede con los locos en el manicomio La Castañeda, ficciona-

lizado por Rivera Garza en *Nadie me verá llorar*, aquí también la marginalidad de los internos invidentes se siente dentro del instituto tanto como afuera. “A los ciegos no se les maltrataba”, observa Ana, “pero había cierta hostilidad de sanatorio, cierta violencia que inspiraban a las enfermeras, las afanadoras y prácticamente a todo el personal de servicio. La actitud de los empleados como yo era distinta. No teníamos que soportarlos tantas horas y nos dábamos el lujo de ser cariñosos con ellos” (74). Y es que ellos, con sus miradas perdidas o inquisitivas, con sus pasos firmes o temblorosos, orientándose con el tacto y el oído o el olfato, representan todo lo que el mundo no quiere ver por miedo o por lástima. Por eso en ciertos momentos Ana reflexiona:

Aunque tenía una razón poderosa para tenerles miedo, los internos me inspiraban lástima y yo misma me reprochaba ese sentimiento. Muchas veces, al mirar sus caras perdidas en algún limbo sin formas ni colores, sentía ganas de abrazarlos, de consolarlos como a niños enfermos. Pero nunca lo hice. Toda ceguera es distinta y yo no podía saber el trato que cada uno de ellos necesitaba... Los otros empleados mostraban hacia los ciegos la paciencia falsa y desapegada que hay en los hospitales. (75)

En vez de ser un lugar idóneo para los ciegos, el instituto sólo acentúa su marginalidad y total dependencia de aquellos que sí pueden ver. Ninguno de los internos ocupa un cargo administrativo; a ninguno se le toma en cuenta a la hora de las decisiones; y ninguno de ellos trabaja como maestro o psicólogo, camarero o enfermero del instituto. Al trazar esta realidad, Nettel logra que su personaje enfrente, como señala en una entrevista, “esas cosas que nos asustan o que no queremos ver de nosotros mismos” (Gómez Ramos). Indignada, pero sobre todo asustada por el futuro que le espera, Ana rechaza una y otra vez la idea de llegar a ser como ellos:

Antes de entrar, miraba desde el marco de la puerta el salón oscuro, sin plantas ni cuadros en las paredes y con olor a desinfectante. Quien había decorado las aulas ignoraba sin duda que los ciegos perciben mejor que nadie las atmósferas, la presencia de las plantas, el calor oblicuo del sol filtrándose por un tragaluz. Observar a los ciegos todos los días era insopor- table. Su dependencia de las enfermeras y demás personajes siniestros de ese lugar me infundía un miedo indescriptible. No podía evitar rechazarlos y decirme, mientras los miraba caminar por los pasillos, que nunca iba a ser igual que ellos. (75-76)

No obstante, tal vez porque mirar de frente aquello que nos asusta es también, en palabras de Nettel, “cambiar algo o dar un paso cualitativo en nuestra vida, en nuestro desarrollo” (Gómez Ramos), en *El huésped* paulatinamente Ana acepta su próxima e inevitable discapacidad no como un defecto de fábrica sino como algo natural, como una forma más de vivir la vida desde el mundo de las sombras y la oscuridad. Lo hace al estar en contacto con los ciegos del instituto que la aterran o le causan “una piedad profunda y dolorosa” (92). Pero lo hace, sobre todo, en cada uno de sus encuentros con El Cacho, el hombre mutilado de una pierna que se desenvuelve con total independencia. Él introduce a Ana en el mundillo de los ciegos callejeros y los mendigos que se ganan el sustento diario en los vagones subterráneos del metro.

Valiéndose de este personaje que pronto adquiere matices protagónicos, Nettel enfrenta a Ana y a los lectores de la novela con un México feo pero existente, invisible para muchos pero completamente real y cotidiano. Su cuerpo mutilado es también el cuerpo que México esconde. Como metáfora corporal, el cuerpo del Cacho implanta en el texto escrito una serie de conocimientos sobre la discapacidad física y sobre México y su cultura, o sobre las taras sociales y económicas que convierten al país en un residente de la calle, en un

mendigo permanente. Siguiéndolo de cerca en una de sus jornadas de trabajo, Ana observa con cuidado:

Lo vi avanzar hacia el final del vagón, donde comenzó su discurso. *Señores pasajeros, disculpen la molestia...* Su voz era mucho más nasal que de costumbre. *Si pido limosna no es por gusto, sólo por necesidad...* Ésa fue la primera vez que lo vi en plena representación de su drama: pobre entre los pobres del vagón, más deteriorado que nadie, solicitando con la mano hacia delante que la gente le diera dinero, sin vender u ofrecer nada, excepto su mutilación y su fingida inocencia. *Después de mi accidente nadie me da trabajo, pero soy un hombre honesto, señores pasajeros, y no quiero robar.* No creo que sea provocación, pensé, para él, esto de la limosna debe ser un oficio. (102)

La actuación del Cacho en el metro es significativa porque representa a un México que trata de salir adelante no pese a sino tomando como punto de apoyo su propia discapacidad. De hecho, al reflexionar sobre su novela, Nettel recuerda: “Situé la historia en la Ciudad de México pues es una ciudad en constante y vertiginosa transformación. Los años durante los cuales escribí esta novela eran históricos para mi país: por fin dejábamos atrás el régimen que había gobernado durante las últimas siete décadas y no sabíamos hacia dónde nos estábamos dirigiendo” (“La escritura”).

El Cacho y todos los de su cuadrilla de mendigos metafóricamente representan a esa parte oscura del país que sale a la luz con el levantamiento zapatista en 1994, una parte importante de la identidad mexicana “que durante años”, al decir de la propia autora, “la gran mayoría de la gente habíamos negado” (López). Gracias a él y a su grupo, Ana aprende a ver el mundo con otros ojos, desde un lugar subordinado y discapacitado, golpeado, rechazado, tal vez imperceptible para muchos pero no menos real que otros espacios. En una de sus incursiones en el metro, por ejemplo, Ana conoce a Madero,

un ciego que nada tiene que ver con los internos del instituto y que “en vez de solicitar protección o ayuda, actuaba con una seguridad apabullante” (105). Ana lo entrevista en el subterráneo del metro porque busca en él “la posibilidad de vivir de manera autónoma, a pesar de la ceguera, sin la dependencia que veía en los alumnos del instituto” (114). Como le sucede con El Cacho, sin embargo, lo que encuentra es mucho más que eso. Con él no sólo aprende que muchos ciegos compensan su falta de vista con otros sentidos, o que la gente los trata “como a turistas de otro planeta” (119) sino también que cada ceguera “es un idioma distinto” (120).

Por eso, con un ojo clínico como el que Rivera Garza utiliza para estudiar a los locos en *Nadie me verá llorar*, Ana clasifica a los ciegos como parte de un clan muy concreto, aunque diverso a cuál más:

En la calle los ciegos pueden parecer integrantes de alguna secta. La forma en que caminan, la expresión de su rostro los hace ver como si aprovecharan cada segundo de su silencio para perderse en meditaciones sobre todo lo que no pueden mirar. Todos los ciegos llevan algo idéntico, algo como un talismán, pero dentro de esas similitudes también hay diferencias: algunos avanzan por la calle como si la vida fuera un enorme paseo, su ritmo es lento y tranquilo. Hay quienes caminan con soberbia, con majestuosidad, hay quienes van flotando. Algunos procuran reconocer las calles pero no tienen un destino fijo y tampoco una hora determinada. Dentro de este grupo están los ciegos que avanzan con grandes perros atados a sus muñecas, los que encontramos en los parques y se pueden quedar horas en una banca contemplando el día de alguna manera incomprensible, enternecedora. Están también los ciegos deportivos que pretenden ver; los que cargan la ceguera como si fuera un fardo que día a día los santifica y diferencia de los seres ordinarios; los ciegos que van a la universidad y suelen ser estudiantes serios, atentos. Los ancianos ciegos que no lo fueron siempre y llevan esa circunstancia

como otra etapa de la madurez, como una manera más reposada de comprender el mundo. Las mujeres hermosas y ciegas que conocen perfectamente el placer de desconcertar a la gente y se saben observadas. Los niños que ven muy poco, los que nunca han visto y viven una infancia a oscuras, poseen sus propios juegos, hablan con los animales. Los ciegos de cantina, los del prostíbulo, los escultores ciegos, maestros de la forma, los músicos ciegos, los pianistas, los mendigos ciegos, los ciegos deformes, jorobados, los ciegos de lentes oscuros, los monjes ciegos, los asesinos, los violadores ciegos, las madres ciegas, los ciegos millonarios llenos de servidumbre y soledad, los negros ciegos, monarcas del ritmo, los ciegos del manicomio, los escritores ciegos que, en el fondo, son siempre el mismo. (129-30)

Esta taxonomía es reveladora no tanto porque demuestra que la ceguera es variada y constante en nuestro mundo sino porque nos hace repensar su supuesto estado de desventaja o su calificación como discapacidad. A través de la ceguera, Madero le enseña a Ana “que las maneras de ver el mundo son miles y los ojos sólo una de ellas, un umbral intermitente que abre el paso hacia el universo de las siluetas y los colores” (130). Así la novela se construye como una crítica aguda de la normalidad, mostrando que el problema no es la persona con una discapacidad (visual en este caso) sino los discursos de la normalidad que transforman al discapacitado en un problema. Si, como explica Nettel en una de las presentaciones de su novela, “lo interesante de las personas y las ciudades es aquello que no se percibe con la vista, lo poco evidente” (Punzano Sierra), en *El huésped* Madero le da la razón. Con la sabiduría de aquel que ha aprendido a sobrevivir en la calle, Madero le explica a Ana que “junto a todas estas formas de mirar, hay tantas o más maneras de ser ciego” (130). Le dice que “no vemos el mundo tal y como es sino como somos nosotros” y le habla de “la ceguera de la mente, la del afecto, la del humor” (130).

Cierto es, en vista de esta exposición, que la novela puede leerse como un estudio de la ceguera “desde la perspectiva de los ciegos” (Cárdenas 86). Pero más sugerente es pensar que la obra entera es una forma de combatir la ceguera mental, el “no querer ver las emociones”, como explica Nettel, “o no querer ver a la gente, no querer ver el sufrimiento” (Gómez Ramos). En un principio, Ana admite: “los ciegos del instituto me importaban un bledo. Estaba ahí porque necesitaba una respuesta, una alternativa para esa vida cada vez más cercana; porque, como él [Madero], yo iba a perder la vista a causa de un enemigo inencontrable, al que sin embargo escuchaba gritar dentro de mí en las horas de mayor silencio” (123). No obstante, a medida que su visión disminuye, Ana aprende a ver de otra manera. Invasada por su ceguera, se queda a vivir en el metro y deja de temerle a otros ciegos, o a La Cosa que ha sido su huésped desde sus primeros recuerdos. Sentada en las escaleras del metro, donde ya no distingue muy bien los pasos desordenados de la gente, Ana sufre una transformación personal:

Poco a poco el miedo desapareció a favor de un estado muy distinto. Ya no veía formas, pero la luz comenzó a volverse más intensa. Había una transparencia inusitada en el aire. Esa claridad me envolvió por completo, como una lucidez insospechada, la sensación armoniosa de un orden inapelable o quizá la convicción de que conmigo se haría justicia. El mal olor de las cañerías, los empujones de la gente, el ruido... todo lo que me rodeaba era perfecto y no tenía por qué ser de otra forma. Poco importaba entonces dónde elegía vivir, no había fuera ni dentro, libertad o encierro, sólo esa paz imperturbable y nueva. (188-90)

Como era de esperarse, no pocos lectores de *El huésped* han observado la coincidencia entre el título de esta novela y el cuento de Amparo Dávila “El huésped”, aquel que forma

parte de su colección *Tiempo destrozado* (1959). No obstante, la diferencia entre ambas piezas literarias es radical. En el cuento de Dávila, la protagonista logra vencer al huésped indeseable que su marido ha traído a casa como recordatorio de su poder e imposición irrefutable. Ayudada por su empleada Guadalupe, la protagonista encierra al huésped en un cuarto al fondo de su casa, hasta matarlo “sin aire, sin luz, sin alimento” (23).² Aquí, en cambio, en un giro de ciento ochenta grados, Nettel deja que su protagonista acepte a su huésped, a esa Cosa que representa todos sus miedos, como parte esencial y sello distintivo de su verdadera persona. Bien mirado, en realidad el huésped de Nettel se parece mucho más al personaje llamado Amparo Dávila en la novela *La cresta de Ilión*. Porque a través de esta visita inesperada que se instala en su casa con total familiaridad, el protagonista de la novela de Rivera Garza emprende un viaje de autoconocimiento, a través del cual acepta sus “deseos” y sus “miedos”, hasta vocalizar su mayor “secreto”: el de su sexualidad —¿masculina, femenina?— situada en medio de dos polos opuestos (158).

EL MUNDO ENRARECIDO

Cinco años después de publicar *El huésped*, en *El cuerpo en que nació* Nettel vuelve a explorar el miedo a la ceguera, pero desde una perspectiva autobiográfica. La novela, planteada como la confesión de una paciente frente a su psicoanalista, la doctora Szlavski, reconstruye la infancia y adolescencia de la propia autora, quien después de numerosas experiencias traumatizantes y rodeada de *outsiders*, aprende a aceptarse como es: “Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho”

² Cito de la colección *Cuentos reunidos*.

(11). Tomando como punto de partida su limitada visión, Nettel reconstruye lo que es el mundo para una niña que nace diferente a las demás. No sólo porque ve poco o casi nada con el ojo derecho, sino porque pasa la mayor parte del día con un parche en el ojo izquierdo para desarrollar, “en la medida de lo posible, el ojo deficiente” (11). Ese ojo distinto es su sello de otredad y le impone una forma única, alternativa, de ver y experimentar su entorno:

Con ese parche yo debía ir a la escuela, reconocer a mi maestra y las formas de mis útiles escolares, volver a casa, comer y jugar durante una parte de la tarde. Alrededor de las cinco, alguien se acercaba a mí para avisarme que era hora de desprenderlo y, con esas palabras, me devolvía al mundo de la claridad y de las formas nítidas. Los objetos y la gente con los que me había relacionado hasta ese momento aparecían de una manera distinta. Podía ver a distancia y deslumbrarme con la copa de los árboles y su infinidad de hojas, el contorno de las nubes en el cielo, los matices de las flores, el trazado tan preciso de mis huellas digitales. Mi vida se dividía así entre dos clases de universo: el matinal, constituido sobre todo por sonidos y estímulos olfativos, pero también por colores nebulosos, y el vespertino, siempre liberador y a la vez de una precisión apabullante. (12-13)

El ojo derecho con el que debe moverse a tientas es, al decir de Valeria Luiselli, “una presencia que atraviesa el relato entero, es lo que articula la novela en torno a un centro, pero sobre todo es el órgano leso a través del cual los lectores entramos a la historia que se narra, y desde donde miramos y reconstruimos el mundo enrarecido de Nettel”.

Nada más cierto. A fin de cuentas, los cuerpos excepcionales son reveladores de algo más. Sostienen el cuerpo de la narración, no sólo porque se instalan de manera privilegiada en el reino de la ultra-representación, sino porque anuncian

o nos previenen de algo por venir (Garland Thomson 3). Con un ojo parchado y otro de visión nebulosa, la niña Nettel se distancia de sus compañeros de escuela que encajan con soltura en los moldes de la normalidad y se identifica mucho más con aquellos que demuestran anormalidades: los niños paralíticos, los de labio leporino y los enanos, los taciturnos, los esquizofrénicos. Con un tono más bien ensayístico Nettel explica la razón de dicha identificación natural: “Todos nosotros compartíamos la certeza de que no éramos iguales a los demás y de que conocíamos mejor esta vida que aquella horda de inocentes que, en su corta existencia, aún no habían enfrentado ninguna desgracia” (14). Y es que la discapacidad como categoría social, aun sin ser igual a los marcadores de raza y género, comparte con éstos la demarcación de acertados patrones de identidad y diferencia (Kuppers 5-7).

Para desbaratar aún más el ideal de normalidad, aquel, en palabras de la autora, “que nos han vendido y que la gente se cree como se cree los anuncios de televisión” (Abu Shihab), Nettel también se retrata identificándose secretamente con los niños y adolescentes con síndrome de Down en una escuela de Sonora, a quienes sus padres los dejan en medio del desierto, alejados de sus familias. Si la mayor parte de la sociedad, según declara en otra entrevista, “no es capaz de ver la belleza en lo que nos vuelve únicos e irrepetibles, incluso nuestras debilidades, fragilidades” (Palapa Quijas), en la novela Nettel muestra otra realidad. Al pasear con su madre y hermano por la escuela de los niños con síndrome de Down, la niña observa:

Nos detuvimos en una banca del jardín para mirarlos actuar durante uno de sus momentos de descanso: se veían contentos y amigables, mucho más que los niños con los que habíamos pasado la noche. Al verlos correr sobre la hierba, muertos de risa, abrazarse y hacerse cariños en el pelo, me dije que si al-

guien tenía un problema ahí no eran ellos sino todos los demás. (50)

Con estas palabras *El cuerpo en que nací* retoma la tarea de criticar la normalidad iniciada en *El huésped*. Aquí, como en su primera novela, Nettel muestra que el problema no es la persona con una discapacidad sino las distintas maneras en que la construcción de la normalidad hace del discapacitado un obstáculo social (Davis 9). El planteamiento es importante en tanto que sitúa al cuerpo, a manera de crítica cultural, como el resultado de historias en conflicto que problematizan su lugar en la sociedad, en el orden cultural o en todo aquello que se considera natural (Giorgi 68).

Es significativo que Nettel haga esto en una novela autobiográfica. Si recordar es atrapar una ausencia para hacerla presente a través de la memoria, es además, y sobre todo, organizar una existencia no desde el presente ni el pasado sino desde el porvenir, desde aquello que uno llega a ser (Braunstein 23). Todo relato autobiográfico no es sólo un recuerdo en busca de un cuerpo sino una representación del yo que trata de definirse o justificarse ante el yo que otros ven. Toda autobiografía, por más pulida o ficcional, inevitablemente explora la división del sujeto y su reflejo en un espejo social. Además nos instruye sobre la identidad de un ser que a través de un discurso intenta modificar o prevenir las imágenes que otros se hacen de él (Braunstein 231-32).

Al ficcionalizar vivencias propias que le enseñan en repetidas ocasiones lo que implica ser diferente o tener algún defecto, Nettel se construye un ser narrativo que le gusta y disgusta, o que olvida y recuerda. Pero sólo ese ser se presenta en el relato autobiográfico como el más apto para dejarla explorar su obsesión por la otredad, o por los cuerpos que se rebelan ante las nociones de lo feo y la belleza. Cuando Nettel se inclina ante el espejo de su vida, encuentra a una adolescente

no sólo distinta sino muy consciente de que su otredad causa repulsión en sus compañeros, aquellos que “distinguían claramente el olor a infelicidad que exudaba mi cuerpo” (95). Esto es comprensible, sobre todo si consideramos que su otredad corporal es un eslabón más en una larga cadena de factores familiares o personales que la distinguen del resto: el matrimonio abierto de sus padres y su separación definitiva; su paso por una comuna en Sonora; el exilio amoroso de su madre; la crianza con una abuela que le encuentra numerosos defectos; su preferencia por jugar al fútbol como los hombres; el encarcelamiento de su padre por un supuesto desvío de fondos; y su extranjería en un barrio marginal de Francia, donde termina la primaria y cursa la secundaria.

Recordar estos estigmas desde el presente es autorizar la alteridad. El ejercicio de recordar estos detalles dolorosos, incluso vergonzosos, nos conduce, además, por caminos secretos donde descubrimos que los conceptos de la belleza y la normalidad —personal, familiar, corporal— nunca están desnudos. Arropados por una serie de valores morales y estéticos, la belleza y la normalidad pertenecen a un orden social que excluye y distingue, que jerarquiza y discrimina (Sontag, *Al mismo tiempo* 23-26).

Siguiendo el ejemplo de la protagonista de *El huésped*, aquí también Guadalupe Nettel se rebela contra la belleza entendida como un ideal o como un estado de perfección. Después de sufrir la tortura del parche durante diez años con la meta de normalizar el ojo derecho, no en términos de la visión pero sí en lo referente al estrabismo, poco a poco los ojos de Nettel dejan de estar alineados, con lo cual adquiere un nuevo matiz de otredad:

[...] cuando dejé de ponérmelo, el ojo se fue acostumbrando a las delicias de la pereza y, cada vez más anquilosado, se acerca a la nariz con una languidez exasperante. Obligarlo al movimiento habría requerido que me tapara el ojo trabajador y,

por lo tanto, que me infligiera a mí misma aquello que tanto detesté y sufrí durante la primera infancia. Debía entonces elegir entre la disciplina del suplicio en aras de una normalidad física —que de todas formas jamás sería absoluta— o la resignación. Por el contrario, mi ojo izquierdo se afanaba en captar la mayor visión posible sin la ayuda de nadie. Esta actividad frenética le producía un movimiento tembloroso, conocido médicamente con el nombre de nistagmus, que la gente interpretaba como inseguridad o nerviosismo. Ni los *nerds* se me acercaban. Otra vez había vuelto a ser una outsider —si es que alguna vez había dejado de serlo. (117-18)

Si la belleza, al decir de Susan Sontag, es teatral, porque está para ser contemplada y admirada, y se asocia negativamente con la frivolidad (*Al mismo tiempo* 26), en su novela autobiográfica Nettel nos propone otro tipo, una variante, algo alternativo que sin embargo se impone con gravedad.

Por eso, al recordar su estadía en Francia, rodeada de otros *outsiders* que en conjunto representan la “desviación” de la norma, lo normal o la normalidad (Davis 13), Nettel se retrata orgullosa de su diferencia corporal. La acepta como si fuera un distintivo voluntario, como si fuera un *piercing* o un tatuaje. Si recordar es representar o contar nuestra historia, “contárnosla a nosotros mismos en nuestro ‘fuero interno’” con la meta de entendernos (Braunstein 18), en *El cuerpo en que nació* Nettel realiza este ejercicio una y otra vez para obtener una metafórica carta de ciudadanía. Como parte de su búsqueda de identidad, por ejemplo, escribe que al volver a México adopta una vestimenta *hippie*. Y señala en una sincera toma de poder: “Me había decidido a subrayar mi excentricidad que de otra manera podría pasar por una cuestión involuntaria y, por lo tanto, incontrolable. Asumirla era, en cambio, una demostración de fuerza” (185).

Tomando las riendas de su otredad, Nettel también se observa de joven escribiendo sobre sí misma. O leyendo a otros

autores “amantes de la marginalidad” (186). Lo hace desde una perspectiva madura, la de la escritora que comparte con todos ellos el sueño de aceptarse a sí misma, de aceptar el cuerpo en que nació. Porque “todos nuestros complejos”, sostiene la autora en otra parte, “son cosas que mucha gente trata de corregir” sin ver que éstos “nos hacen irrepetibles” (Palapa Quijas).

Segura de que la belleza es parte de la historia de la idealización o de la consolación, según se mire (Sontag, *Al mismo tiempo* 27), en su novela Nettel pone en alto relieve su papel fundamental en la construcción de su propia identidad. A los diecisiete años, cuando finalmente llega el momento tan esperado por la madre: el trasplante de córnea en el ojo derecho, Nettel prefiere quedarse tal como está. Por miedo al fracaso de la posibilidad de ver y verse como la mayoría de la gente, la autora recuerda un efímero acto de rebeldía que sin embargo dice mucho sobre la aceptación de su cuerpo tal como es: “Le expliqué [a mamá] para provocarla que a mí me gustaba mi aspecto de Cuasimodo y que quedarme con él era mi manera de oponerme al *establishment*” (190). Para sorpresa de ambas, ni los médicos más especializados en dichos trasplantes pueden hacer mucho por el ojo derecho. Luego de varias pruebas en Filadelfia, el diagnóstico del doctor Isaac Zaidman no es muy consolador:

Felicitó a mi madre por el resultado de los primeros análisis: gracias a los ejercicios, el nervio óptico funcionaba de maravilla y a pesar de todos los años en los que había dejado de usarlo. Sin embargo, lo referido al cristalino no era tan esperanzador. La retina parecía totalmente pegada a éste, lo cual complicaba mucho la extracción de la catarata. En pocas palabras, si cortábamos ahí, corríamos el riesgo de vaciar el ojo de su líquido y de convertirlo en una pasa. Por esos motivos, desaconsejaba por completo la operación. (193)

En vez de deprimirse ante la imposibilidad de operarse, la joven Guadalupe pasea con su madre por la ciudad de Washington, gastando parte de los ahorros de toda una vida. Al recordar dicho viaje, ahora sí terapéutico, Nettel también recuerda que en la Galería Nacional de Arte, descubre algo de sí misma en los retratos de Picasso y Braque: “Me fijé en aquellas mujeres asimétricas que ambos representaban y cuya belleza radicaba precisamente en ese desequilibrio. Pensé mucho en la ceguera como posibilidad” (194). Como en el caso de Ana, la protagonista de *El huésped*, aquí también el personaje principal de la novela sufre una metamorfosis personal que hace incisiones más profundas que cualquier bisturí:

En esa semana y media tuvo lugar un cambio importante para mí, aunque no fuera perceptible de manera inmediata. Mis ojos y mi visión siguieron siendo los mismos pero ahora miraban diferente. Por fin, después de un largo periplo, me decidí a habitar el cuerpo en el que había nacido, con todas sus particularidades. A fin de cuentas era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo, a la vez que me permitía distinguirme de él. (194-95)

Debido a este razonamiento, la novela entera apunta hacia un “feminismo corporal” como el que concibe Elizabeth Grosz (x). El cuerpo que encontramos en esta obra autobiográfica, en vez de concebirse como ahistórico, precultural o natural aparece como un organismo marcado, inscrito, gravado y alterado por la presión social y es, especialmente, el producto directo de múltiples construcciones sociales que lo ubican o apartan dentro de los parámetros de la normalidad.³

³ Como diría Grosz: “It is not simply that the body is represented in a variety of ways according to historical, social and cultural exigencies while it remains basically the same; these factors actively produce the body as a body of a determinate type” (x).

HISTORIAS INCÓMODAS

De acuerdo con la más reciente generación de escritores mexicanos que tienden a explorar con insistencia lo abyecto, lo marginal y lo anormal (Luiselli), en todos los cuentos de *Pétalos y otras historias incómodas* Nettel también revalida la diferencia y la otredad. Si en el fondo, como explica la autora, “no hay nadie que no tenga una manía, una patología, una obsesión que lo distinga, porque de lo contrario todos seríamos robots” (Abu Shihab), en “Ptosis” Nettel registra el caso de un fotógrafo médico que se enamora del párpado pesado y desigual de una joven que está a punto de operárselo. Adicto a observar de cerca y fotografiar numerosos párpados irregulares antes y después de que éstos se sometan a una cirugía estética —que busca corregir los estragos de la vejez o aquellos ocasionados por algún accidente—, el fotógrafo se obsesiona más de la cuenta con uno de los párpados de la joven porque le parece sensual, obsceno y soñador. En vez de tomarle las tres fotos requeridas, le toma quince fotos distintas, y evita a toda costa tomarle las segundas pruebas después de la operación. Cuando en uno de sus paseos en los que busca párpados anómalos encuentra otra vez a la muchacha todavía sin operar, no desaprovecha la oportunidad de dar rienda suelta a su particular obsesión. Durante su aventura fugaz de una noche, justo antes de la operación, cuenta el fotógrafo: “Le besé los párpados una y otra vez y, cuando me cansé de hacerlo, le pedí que no cerrara los ojos para seguir disfrutando de esos tres milímetros suplementarios de párpado, esos tres milímetros de voluptuosidad desquiciante” (22-23). La magia termina cuando ella entra al quirófano y él, pese a sus promesas de acompañarla en todo momento, huye de ahí sintiendo que el bisturí del doctor Ruellan también lo deja mutilado.

En “Pétalos”, el protagonista es un maniático obsesionado con “descubrir a las mujeres en el único lugar donde no se

sienten observadas: los excusados” (87). En una de sus muchas aventuras secretas en las que analiza las huellas de orina, las manchas y el olor que éstas dejan en los baños de mujeres, el maniático descubre a la Flor, una mujer “de pocos años” que lo obnubila con su “vago olor a humedad” y las “huellas pardas” que deja en un retrete de la ciudad (88). Después de buscarla enfurecido por distintos sanitarios públicos de la ciudad, el olfateador, experto en meter la cara en los retretes para aspirar, “más allá de los ingredientes, el placer de los comensales” (93), por fin la encuentra en una cabina, donde ella susurra “una catarata lenta y dulce, mucho más placentera que la cercanía de ningún otro cuerpo” (97). Sólo que al seguirla no reconoce a su Flor en ese rostro desconocido y tampoco siente nada cuando ésta se tira de un puente, convirtiéndose en “pétalos sobre el pavimento, que los autos no se atrevieron a pisar” (99).

No menos maniática es la protagonista del cuento “Bezoar”, quien desde los nueve años siente un “alivio indescribible” al arrancarse los cabellos, “como si cada uno de ellos se hubiera convertido en el representante de un problema” (106). Ya de adulta y en una clínica de rehabilitación, donde tratan sus múltiples adicciones —a distintas sustancias alucinógenas, a la marihuana, a la masturbación— todavía se siente atrapada por “la bestia” que ninguno de los médicos ha logrado erradicar (104). Para evadir cualquier problema cotidiano, la protagonista se refugia en las delicias de arrancarse el pelo, y así lo explica en la bitácora de sus adicciones:

El placer que genera arrancar un cabello varía según la región de donde éste provenga. Hay partes mejores que otras y de ahí el riesgo de provocar agujeros, pero, por poco que uno explore, termina descubriendo zonas de placer insospechadas. Las piernas, por ejemplo, resultan una mina inagotable para los momentos de bulimia, pero no son, ni remotamente mi zona preferida. Hay lugares mucho más irresistibles. Entre mis fa-

voritos, está un pequeño pelo, aislado y grueso, que crece debajo del mentón. Es tanto el morbo que me produce arrancarlo que me he visto tentada a rasurarme la barbilla para ver si crecen otros de la misma categoría. (108)

Debido a esta adicción que por temporadas le deja calvas visibles, encuentra otras: la obsesión por la bebida, el cigarro, la cocaína, el éxtasis. También debido a ella encuentra a Víctor Ghica, el modelo *freak* adicto a tronarse los dedos que la trastorna con el crujir de sus huesos hasta el día en que ella, desquiciada, adicta a diversas sustancias y a sus propios banquetes capilares, intenta cortarle los dedos con un cuchillo de cocina. Esquelética y enganchada al vicio de arrancarse los pelos, en la clínica espera el día en que por fin alcance la calma perfecta, aunque esto signifique terminar con su vida o la de Víctor. Además reflexiona con total claridad:

Mientras que tardamos años en dejar de fumar o en habituarnos a hacer ejercicio, algunos hábitos se insertan en nuestra vida cotidiana desde la primera vez... ¿Cómo es posible que aquella mañana de mi infancia en que descubrí las pinzas sobre el tocador de mi madre, haya determinado de semejante modo mi existencia? A menudo, mientras me arranco el pelo, pienso en la dificultad de liberarme de ese hábito. Me parece haberlo perpetuado desde siempre, como un insecto que no puede dejar de libar el pistilo de las flores que atraen a su especie desde el inicio de los tiempos. (139-40)

Al pasar por éste y otros fragmentos donde las manías y obsesiones de los protagonistas toman el control de cada narración, es evidente que la autora revalida, como en sus novelas, la alteridad y todo aquello que los discursos de la normalidad tildarían de anormal. Como cuando retrata a los ciegos o se describe distinta a los demás por su estrabismo y visibilidad limitada, en los cuentos de *Pétalos y otras historias incómo-*

das también Nettel descubre la belleza de la diferencia que tanto nos asusta y dificulta la integración de las personas con supuestas fallas o adjudicados problemas y defectos. Así lo explica ella misma en una entrevista con Emily Hind, que vale citar *in extenso*:

La concepción del libro propone una idea distinta de la belleza. Normalmente, estamos acostumbrados a que la publicidad, la tele, el cine, la industria nos digan qué es bello y qué no. Pero nosotros tenemos una manera diferente de percibir eso. Pongo el ejemplo de las plantas, porque es más fácil. Si vemos una planta, aunque sea rara, aunque no sea toda simétrica, perfecta, la podemos ver bella porque es frondosa o porque es exactamente rara y no pensamos: “Ay esta planta debería de ser un poco más alta o debería de ser un poco más delgada”, sino que así como es, somos capaces de verla y apreciarla. También pasa con las obras de arte. Podemos ver un cuadro, una pintura totalmente abstracta, llena de esas cosas rarísimas y sentir justamente su belleza por su presencia que no se parece a ninguna otra. Pero los seres humanos también somos así, como las plantas o como las obras de arte. Somos capaces de provocar reacciones en los demás y eso ya es belleza. Entonces el problema es que tenemos una idea un poco distorsionada y convencional de lo que es la belleza. (*La Generación* 332-33)

Como hemos visto hasta ahora, claro está que su narrativa ataca de frente al ideal de la belleza y normalidad relacionado con ciertos tipos de cuerpos, cualidades físicas estandarizadas y comportamientos normativos. Si como sugiere la autora al poco tiempo de publicar este libro, “la belleza en el arte la reconocemos en eso que es irrepetible, que incomoda, que nos toca afectiva o estéticamente” (Frieria), los personajes de sus cuentos lo comprueban de manera contundente.

En “El otro lado del muelle”, por ejemplo, Nettel retrata a una adolescente de quince años que ante los estragos del

acné y sus senos “puntiagudos de perra flaca” (64), las peleas de sus padres y las risas de sus compañeros de escuela, busca a toda costa la verdadera soledad. Se refugia en la isla semidesierta de Santa Helena con unos tíos y sólo encuentra su anhelada soledad momentáneamente cuando Michelle, una chica de su edad a quien se le acaba de morir la madre, le succiona el pecho izquierdo “como si intentara succionar de ahí toda la fuerza necesaria para quitarse el miedo” (79-80). En “Transpersiana”, noche tras noche y desde su ventana la protagonista espía a un hombre en el edificio de enfrente. Lo describe desde lejos con la familiaridad de alguien que lo conoce de forma muy íntima, y cuando lo observa “masturbándose en medio de una cita amorosa”, la espía se siente espíada. “Era como si de pronto el intruso fueras tú”, explica, “y yo la víctima de tu indiscreción” (30).

La rareza de estos personajes se imprime en los cuentos de Nettel con total naturalidad, dejando fuera los juicios de valor y desintegrando, aunque sólo sea en el acto de la lectura, cualquier señal de normatividad. Al fin y al cabo, como señala Nettel en su entrevista con Hind, “Todos tenemos este tipo de rarezas. Todos tenemos una búsqueda interna. Todos tenemos obsesiones” (*La Generación* 334). Esto mismo sentimos al leer “Bonsái”, donde la autora, inspirándose en algunos de los personajes del escritor japonés Haruki Murakami, deconstruye el supuesto matrimonio feliz del señor Okada y Midori. Aunque ambos se creen el cuento de su felicidad conyugal, en uno de sus paseos por el jardín botánico de Aoyama, el señor Okada se da cuenta que su naturaleza es como la de los cactus, esos “*outsiders* del invernadero, *outsiders* que no compartían entre ellos sino el hecho de serlo y, por lo tanto, de estar a la defensiva” (47).

El problema, según entiende en visitas consecutivas al jardín botánico en las que trata de resolver una crisis existencial, es que su mujer no tiene nada que ver con la naturaleza de los

cactus. Midori es, más bien, “una enredadera, suave y brillante” que lo aprisiona con sus brazos y sus piernas (50). Después de ocho años de casados, la pareja se separa porque su naturaleza, piensa Okada, es totalmente contraria. Cuando ella, como “el bonsái de una enredadera” (56), extiende sus ramas alrededor de su marido, él la rechaza “convertido en un cactus” (57), incapaz de darle cariño, o de entenderla siquiera. Porque los cactus se mantienen erguidos, están llenos de espinas y viven mejor y por más tiempo en “una tierra seca y cobriza” (59).

Para Nettel la historia de Okada es la de un hombre “que sabía fingir ser otra persona y empieza a ver quién es en realidad. Y ver quién es en realidad trae muchas consecuencias bastante incómodas porque a veces uno ya armó su vida en función de lo que no cree que debería hacer” (Hind, *La Generación* 336-37). Pero sobre todo el cuento revalida el extrañamiento de aquel que no encaja en los moldes de la normalidad porque distinta es su naturaleza, porque otros son sus deseos y otras sus formas de ser o estar.

INSTINTO ANIMAL

También en los cuentos reunidos en *El matrimonio de los peces rojos* Nettel explora, en sus propias palabras, “esas zonas profundas que la gente trata de ocultar a los demás” (Hevia). En esta ocasión lo hace estableciendo paralelos sorprendentes entre el comportamiento de los humanos y los animales. En el cuento que le da el título a la colección, “El matrimonio de los peces rojos”, una pareja de esposos descubre que tiene la misma “dificultad para la convivencia” que los dos peces *beta* que mantienen en un acuario (21). A medida que los peces comienzan a demostrar signos físicos de estrés e incomodidad por compartir el mismo espacio, también la pareja huma-

na se distancia, tal vez porque como el macho y la hembra de la pecera, ninguno de los dos puede luchar contra su naturaleza. Moviéndose como peces en las aguas estancadas de su relación, insalvable pese al reciente nacimiento de su hija, el espacio de la casa les queda demasiado pequeño:

Comparado con un río, incluso con un estanque pequeño, un acuario, por grande que sea, es un lugar muy reducido para seres insatisfechos y proclives a la infelicidad como los betta. Las mentes de algunas personas son semejantes. No hay espacio en ellas para los pensamientos alegres ni para las versiones hermosas de la realidad. (37)

La pareja de esposos se destruye lentamente hasta su inevitable separación, del mismo modo en que los peces rojos aparecen flotando en la pecera, uno después de otro, como consecuencia de una terrible pelea. Al pensar en el destino de sus peces y en el de su propia relación, la protagonista narra:

A nadie sorprende que Vincent y yo nos estemos separando. Me doy cuenta de que es una catástrofe que la gente esperaba, como el derrumbe económico de algún pequeño país o la muerte de un enfermo terminal. Sólo nosotros habíamos seguido aferrados durante meses a la posibilidad de un cambio que ni sabíamos propiciar ni estaba en nuestra naturaleza llevar a cabo. Nadie nos obligó a casarnos. Ninguna mano desconocida nos sacó de nuestro acuario familiar y nos metió en esta casa sin nuestro consentimiento. (42)

Experta en explorar las rarezas, los distintivos tal vez despreciables para algunos o las excentricidades de los seres humanos, en “Guerra en los basureros” Nettel registra la vida de un profesor de biología que desde pequeño se identifica con las cucarachas. Lo hace desde que tiene que dormir en un cuarto de azotea en casa de sus tíos tras la separación de sus

padres; cuando aprende a comer solo, “como un espectro cuya vida transcurre de manera paralela, sin que nadie venga a interrumpirla” (48); y también cuando lo matriculan en el Colegio Americano para estudiar en la sección mexicana, “donde se hablaba español y cuyos salones se encontraban no en la azotea sino en la planta baja, es decir, en la parte más oscura del edificio” (47). Como una cucaracha, el niño aprende a moverse sin ser visto ni ser escuchado y adquiere, como este insecto, “la costumbre de caminar al ras de los muros” (50). Al final del cuento, después de un episodio grotesco y fantástico en el que la familia entera devora manjares culinarios preparados con cucarachas para así exterminarlas, el niño sigue siendo un *outsider*, incapaz de mitigar su soledad. Alejado de su madre, su única compañía en la azotea es una cucaracha que permanece al lado del buró, en una esquina. Y como ella, él tampoco sabe adónde escapar. Porque no encaja en ninguna parte: ni en el colegio ni en el hogar.

En su afán por narrar los aspectos más animales de los seres humanos, esos actos, señala Nettel, que repetimos porque son parte de nuestra naturaleza, aunque no nos ufanemos de ellos (Marcos), en “Felina” la autora establece equivalencias reveladoras entre la protagonista y su gata. Como resultado de sus respectivas aventuras amorosas, ambas quedan embarazadas al mismo tiempo, y cuando la protagonista tiene un aborto accidental sus dudas y desconuelo sólo le recuerdan su parte más animal: “me gustara o no, yo también era un animal y tanto mi cuerpo como mi mente reaccionaban a la pérdida de mi descendencia de la misma manera en que lo habría hecho Greta si hubiese perdido a sus gatitos” (77). Al poco tiempo de parir en la cama, la gata desaparece con sus seis gatitos cuando intuye que su dueña va a dejarlos en otras manos (para realizar un doctorado en los Estados Unidos). Impresionada por los hechos, la protagonista reflexiona sobre la decisión de los gatos, concluyendo que ac-

túan no por instinto sino porque razonan. Y nosotros, en busca de posibles pistas, volvemos al inicio del cuento donde comprobamos que “los vínculos entre los animales y los seres humanos pueden ser tan complejos como aquellos que nos unen a la gente” (63).

Este tipo de vínculo atraviesa las páginas de “Hongos”, donde la protagonista disfruta de los hongos genitales que su amante le ha dejado, sabiendo que él también los tiene y que éstos son una prueba fehaciente de que han creado algo juntos. Mientras su matrimonio con Mauricio se destruye, ella se consuela con los hongos que le ha dejado Philippe:

Pensar que algo vivo se había establecido en nuestros cuerpos, justo ahí donde la ausencia del otro era más evidente, me dejaba estupefacta y conmovida... Aunque al principio apliqué puntualmente y con diligencia la medicina prescrita, no tardé en interrumpir el tratamiento: había desarrollado apego por el hongo compartido y un sentido de pertenencia. Seguir envenenándolo era mutilar una parte importante de mí misma. (97)

La protagonista actúa de este modo no sólo porque el amante le revela en un mensaje electrónico que su hongo desea volver a verla, sino porque a diferencia de su madre que durante años lucha contra un hongo en la uña del pie, ella quiere tener el suyo indefinidamente. De muchas maneras, ella también se siente como un parásito que se alimenta del recuerdo de su amante. Y los parásitos, concluye, “somos seres insatisfechos por naturaleza. Nunca son suficientes ni el alimento ni la atención que recibimos... Vivimos en un estado de constante tristeza. Dicen que para el cerebro el olor de la humedad y el de la depresión son muy semejantes” (100).

Extraño, como todos los personajes de la colección cuentística que encuentran reflejos de sí mismos en el mundo animal, el protagonista del cuento “La serpiente de Beijín” sepa-

ra a una víbora de su pareja para observar en ella su propio dolor. El dramaturgo Michel Hersant hace esto en Francia al volver de China, adonde acude en busca de sus orígenes orientales y donde establece una relación amorosa por cinco semanas con la joven Zhou Xun. Cuando sorprende a su hijo a punto de matar a la serpiente que parece ser la causante de su ruptura matrimonial, la culpable de su ostracismo y total discapacidad para incorporarse a la familia, Hersant le confiesa su aventura en China y la pena indescriptible por estar separado de su amante:

Contaba conmigo para sacarla de China, pero desde que volví no he dado señales de vida. Según tus propios ancestros, la única manera de acabar con un demonio o con una emoción aflictiva es mirarla de frente. Por eso compré este animal, por eso decidí separarlo de su pareja, para observar su dolor como reflejo del mío...

Tu madre es también la mía... He vuelto con ella porque le pertenezco, pero no soy el que era y, por lo tanto, no puedo darle lo mismo. No sé si será siempre así. Por ahora me siento como ese animal que quieres envenenar: un muerto en vida. (118-19)

Aunque el animal muere envenenado por el propio Hersant, nada vuelve a la normalidad en su entorno familiar. Resignado, su hijo relata con sapiencia: “La Daboia que trajo a casa nunca llegó a hacernos daño. La serpiente de Beijín, en cambio, le ocasionó una lesión que ningún remedio casero consiguió cicatrizar” (120).

Dejando en nuestras manos a estos personajes cuyos miedos y manías rompen con tijeras afiladas los patrones de la normalidad, Guadalupe Nettel invita a los lectores de este nuevo siglo a repensar la discapacidad y la diferencia corporal o psicológica como algo natural. Al pasar de un cuento a otro y de éstos a sus novelas, los lectores comprobamos, como

Valeria Luiselli, que “la mirada de Nettel alumbra su prosa como lo haría un sol bizarro la normalidad de nuestro mundo”. Luiselli habla en concreto de *El cuerpo en que nací*, pero lo mismo podríamos decir de toda su obra, donde observamos con insistencia que “su sintaxis es tan singular, su mirada tan asimétrica y extraña, que el mundo que levanta se sostiene y nos habita como un huésped que albergamos en nuestro interior, aun cuando hemos dejado de leerla”. Con esta forma de narrar, reconocida en varios premios prestigiosos como el Gilberto Owen en el 2007 o el Anna Seghers en el 2009, Nettel lanza a los lectores de la narrativa mexicana de su generación hacia nuevas rutas y diversos caminos. Con ella aprendemos a mirar con otros ojos, a aceptar a nuestros dobles y a convivir con nuestros parásitos. Porque la vida, sugiere Nettel entre una y otra oración, sólo se distorsiona cuando insistimos en mirarla de una sola forma.

BIBLIOGRAFÍA

- Abu Shihab, Laila. “El cuerpo en que nací’, libro íntimo de la mexicana Guadalupe Nettel”. *El Tiempo*. 6 mayo 2012. Web. 24 diciembre 2013.
- Aguilar Mora, Jorge. *El silencio de la Revolución y otros ensayos*. México: Era, 2011.
- . “El silencio de Nellie Campobello”. Pról. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Nellie Campobello. México: Era, 2000, pp. 9-42.
- . *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*. México: Era, 1990.
- Aínsa, Fernando. “Los guardianes de la memoria: novelar contra el olvido”. *Cuadernos Americanos* 137 (2011), pp.11-29.
- . *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.
- . *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- Alatorre, Antonio. *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. 2 Vols. México: El Colegio de México, El Colegio Nacional y Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Alatorre, Antonio y Martha Lilia Tenorio. *Serafina y Sor Juana (con tres apéndices)*. México: El Colegio de México, 1998.
- Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State UP, 1982.
- Alsop, Rachel, Annette Fitzsimons, and Kathleen Lennon. *Theorizing Gender*. Cambridge, UK: Polity, 2002.
- Álvarez, María Fernanda. “Literatura ultramar”. *Revue* 8 (2007), pp.10-13.

- Ansoleaga, Blanca L. "Cristina Rivera Garza. Del pueblo a la prostitución y a la locura en *Nadie me verá llorar*". *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*. Ed. Milagros Ezquerro. Paris: INDIGO y còtè-femmes editions, 2003, pp. 236-45.
- Antebi, Susan. *Carnal Inscriptions. Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Arenal, Electa and Amanda Powell. "Introduction". *The Answer / La Respuesta. Including Sor Filotea's Letter and New Selected Poems*. Ed. and Trans. Electa Arenal and Amanda Powell. New York: The Feminist Press at the City University of New York, 2009, pp. 1-37.
- Ascencio, Esteban. *Me lo dijo Elena Poniatowska. Su vida, obra y pasiones, contadas por ella misma...* México: Ediciones del Milenio, 1997.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington e Indianapolis: Indiana UP, 1984.
- Baquero Escudero, Ana L. *La voz femenina en la narrativa epistolar*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003.
- Barrientos, Juan José. *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Barthes, Roland. *A Lover's Discourse*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1978.
- . *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Debolsillo, 2006.
- Bataille, Georges. *Erotism. Death and Sensuality*. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Light Books, 1986.
- Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trad. H. M. Parshley. New York: Vintage, 1989.
- Beck, Humberto. "Sobre la historia contrafactual". *Letras Libres* 118 (2008), pp. 14-15.
- Belausteguigoitia, Marisa. "El Movimiento de Resistencia Civil Pacífica en la Ciudad de México: los 48 días del plantón". *Cultura y cambio social en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 159-77.

- Beltrán, Rosa. *Alta infidelidad*. México: Alfaguara, 2006.
- . *Amores que matan*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- . *La corte de los ilusos*. México: Planeta, 2007.
- . *El cuerpo expuesto*. México: Alfaguara, 2013.
- . *Efectos secundarios*. Madrid: 451 Editores, 2012.
- . “Elena Poniatowska. Literatura y periodismo”. *Revista de la Universidad de México* 51 (2008): 8-12.
- . *Mantis. Sentido y verdad en la cultura literaria posmoderna*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- . “La máquina fabuladora”. *La novela según los novelistas*. Ed. Cristina Rivera Garza. México: Fondo de Cultura Económica y Conaculta, 2007, pp. 112-23.
- . *El paraíso que fuimos*. México: Seix Barral, 2002.
- . “Rosa Beltrán agradece a mujeres que le precedieron”. *El universal*. 7 marzo 2013. Web. 8 diciembre 2013.
- Bencomo, Anadeli. *Voces y voceros de la megalópolis*. La crónica periodístico-literaria en México. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2002.
- Benítez, Fernando. *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España*. México: Era, 2000.
- Beris, Jana. “Premian en Israel cuento mexicano. La escritora Liliana V. Blum recrea la vida de una pareja judía con reminiscencias del Holocausto”. *Óyeme con los ojos. De Sor Juana al siglo XXI. 21 Escritoras mexicanas revolucionarias*. Volumen 2. Ed. Patricia Rosas Lopátegui. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010, pp. 450-51.
- Blanco-Cano, Rosana. “Revisiones a las narraciones históricas mexicanas en *Duerme* (1994) e ‘Isabel’ (2000) de Carmen Boullosa”. *Espéculo* 40 (2008-2009): s/p. Web. 13 marzo 2013.
- Bolívar, María Dolores. “Historia, ficción: la construcción alternativa de la subjetividad-mujer en *Duerme* de Carmen Boullosa”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 3.8 (1998), pp. 45-54.
- Boullosa, Carmen. “Anatomía literaria”. *Encuentro Internacional Narradores de esta América*. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 97-100.
- . *Cielos de la tierra*. México: Alfaguara, 1997.
- . “La destrucción en la escritura”. *INTI* 42 (1995), pp. 215-20.
- . *Duerme*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . “El que gira la cabeza y el fuego: historia y novela”. *Revista de Literatura Hispanoamericana* 30 (1995), pp. 5-16.

- . *Llanto. Novelas imposibles*. México: Era, 1992.
- . *La novela perfecta*. México: Alfaguara, 2006.
- . *El velázquez de París*. Madrid: Siruela, 2007.
- Bradú, Fabienne. *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo xx*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Braunstein, Néstor A. *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*. México: Siglo XXI, 2008.
- Brewster, Claire. *Responding to Crisis in Contemporary Mexico. The Political Writings of Paz, Fuentes, Monsiváis, and Poniatowska*. Tucson: U of Arizona P, 2005.
- Burdell, Linda. "Writing Cultural Identity Strategies for Authorizing Difference". *Cincinnati Romance Review* 16 (1997), pp. 31-40.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York y London: Routledge, 1999.
- . *The Judith Butler Reader*. Ed. Sara Salih y Judith Butler. Malden, MA y Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Buxó, José Pascual. "Las lágrimas de Sor Juana: nuevos textos de una polémica inconclusa". *Revista de Estudios Hispánicos* 44 (2010), pp. 363-97.
- Calleja, Diego S. J. *Vida de Sor Juana*. Ed. Ermilo Abreu Gómez. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.
- Camacho de Schmidt, Aurora. "Revelaciones: los textos fotográficos de Elena Poniatowska". *América sin nombre* 11-12 (2008), pp. 87-93.
- Campobello, Nellie. *Obra reunida*. Pról. Juan Bautista Aguilar. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Cano, Gabriela. "Las mujeres en el México del siglo xx. Una cronología mínima". *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo xx*. Ed. Marta Lamas. México: Fondo de Cultura Económica y Conaculta, 2007, pp. 21-75.
- . "Sobre cultura femenina de Rosario Castellanos". *Sobre cultura femenina*. Rosario Castellanos. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 9-34.
- Cárdenas, Noé. "Tras el loco que somos". *Letras Libres* 88 (2006), pp. 86-87.
- Carner, Françoise. "Estereotipos femeninos en el siglo xix". *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*. Ed. Carmen Ramos Escandón. México: El Colegio de México, 2006, pp. 99-112.
- Carrera, Mauricio y Betina Keizman. *El minotauro y la sirena: entre-*

- vistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. México: Lectorum, 2001.
- Castellanos, Carlos A. "Ambigüedad en la identidad: *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 24 (2004), pp. 111-15.
- Castellanos, Rosario. "Álbum de familia: satisfacción no pedida". *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*. Vol. 3. Ed. Andrea Reyes. México: Conaculta, 2007, pp. 59-62.
- . *Balún Canán*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Ciudad Real*. México: Alfaguara, 1996.
- . "La corrupción intelectual". *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*. Vol. 2. Ed. Andrea Reyes. México: Conaculta, 2006, pp. 196-210.
- . "Costumbres mexicanas". *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*. Vol. 1. Ed. Andrea Reyes. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 262-65.
- . "Esplendor y miseria del intelectual". *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*. Vol. 1. Ed. Andrea Reyes. México: Conaculta, 2004, pp. 368-71.
- . *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Lúvida luz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.
- . *Mujer que sabe latín...* México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- . *Oficio de tinieblas*. New York: Penguin Books, 1998.
- . *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Sobre cultura femenina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- . *El uso de la palabra*. México: Excélsior, 1974.
- Cázares H., Laura. "El cuerpo fragmentado en *Cartucho* y *Las manos de mamá*". *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Ed. Laura Cázares H. México: Tecnológico de Monterrey, campus Toluca; Universidad Iberoamericana; Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 83-93.
- , ed. *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. México: Tecnológico de Monterrey, campus Toluca; Universidad Iberoamericana; Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 2 Vols. Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1986.

- Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores II. Una nueva expedición a la narrativa del tercer milenio*. México, 2003.
- Chiu-Olivares, Isela. "¡¡Qué país!! *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán". *De márgenes y adiciones: novelistas latinoamericanas de los 90*. Ed. Jorge Chen Sham e Isela Chiu-Olivares. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul, 2004, pp. 147-60.
- Chorba, Carrie. "Llanto: A Challenging Approach to Historical Literature and National Identity". *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinito. La escritora Carmen Boullosa"*. Ed. Barbara Dröscher y Carlos Rincón. Berlin: Edition Tranvía, 1999, pp. 171-80.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Clavel, Ana. *Cuerpo náufrago*. México: Alfaguara 2005.
- Corral, Wilfrido H. "Cómo la narrativa de entresiglos 'mata' a los maestros". *Quimera* 245 (2004), pp. 14-17.
- Cruz, Anne J. "La sororidad de Sor Juana: espiritualidad y tratamiento de la sexualidad femeninas en España y el Nuevo Mundo". *Literatura y feminismo en España (s. xv-xxi)*. Ed. Lisa Vollenдорf. Barcelona: Icaria Editorial, 2005, pp. 95-106.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*. Ed. Antonio Alatorre. México: El Colegio de México, 1995.
- . *Obras completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte (Vols 1-3) and Alberto G. Salceda (Vol. 4). México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- . *Poesía, teatro, pensamiento*. Ed. Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Davis, Lennard J. "Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century". *The Dissability Studies Reader*. Ed. Lennard J. Davis. London: Routledge, 1997, pp. 9-28.
- De Armas, Frederick A. "Introducción". *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Ed. Frederick A. de Armas. Lewisburg: Bucknell UP, 2004, pp. 7-20.
- De Beer, Gabriella. "Nellie Campobello, escritora de la Revolución Mexicana". *Cuadernos Americanos* 223 (1979), pp. 212-19.

- De Certeau, Michel. *The Mystic Fable. The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Trad. Michael B. Smith. Chicago and London: U of Chicago P, 1992.
- Delgado Martínez, César. *Nellie Campobello. Crónica de un secuestro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, Escenología, 2007.
- Del Gesso Cabrera, Ana María. "La nueva novela histórica". *Alba de América* 21 (2002), pp. 443-51.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Joaquín Ramírez Cabañas. México: Editorial Porrúa, 1998.
- Díaz Enciso, Adriana. "Confesiones de una novelista victoriana". *La novela según los novelistas*. Ed. Cristina Rivera Garza. México: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, pp. 17-32.
- D'Lugo, Carol Clark. *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*. Austin: U of Texas P, 1997.
- Domenella, Ana Rosa. "Escritura, historia y género en veinte años de novela mexicana escrita por mujeres". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1-2 (1996), pp. 7-23.
- Domínguez Michael, Christopher. "Cielos de la tierra: nuevo 'criollismo.'" *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinito. La escritora Carmen Boullosa"*. Ed. Barbara Dröschner y Carlos Rincón. Berlin: Edition Tranvía, 1999, pp. 37-42.
- . "La despistada sublime". *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*. Michael Schuessler. México: Editorial Diana, 2003, pp. 307-08.
- . *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés Editores, 1997.
- Dorward, Frances R. "The Function of Interiorization in *Oficio de tinieblas*". *Neophilologus* 69 (1985), pp. 374-85.
- Dresser, Denise. "Elena Poniatowska: soldadera de lo nuestro". *Revista de la Universidad de México* 39 (2007), pp. 18-21.
- Earle, Peter G. "Memoria e imaginación en Hispanoamérica". *Revista Hispánica Moderna* 58.1-2 (2005), pp. 175-84.
- Echeverría, Bolívar. *Vuelta de siglo*. México: Era, 2006.
- Eco, Umberto. *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1994.

- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis. Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*. Tucson: U of Arizona P, 2001.
- . “De la ‘muerte florida’ al activismo civil: Elena Poniatowska rompe el silencio ancestral”. *América sin nombre* 11-12 (2008), pp. 101-12.
- . “Play on Words: Chronicling the Essay”. *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen. Albany: State U of New York P, 2002, pp. 95-122.
- Epps, Brad. “Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*”. *Revista Iberoamericana* 225 (2008), pp. 897-920.
- Erauso, Catalina de. *Historia de la monja Alférez escrita por ella misma*. Ed. Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 2000.
- Erro-Peralta, Nora y Magdalena Maiz-Peña, eds. *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*. México: Era y Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Estrada, Oswaldo. “Elena Poniatowska. Entrevista”. *Hispanamérica* 109 (2008): 53-59.
- . “Exploraciones del conocimiento místico en tres romances de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 14.2 (2008), pp. 69-86.
- Faverón-Patriau, Gustavo. “La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello”. *Mester* 32 (2003), pp. 53-71.
- Fernández, Salvador C. “La desfiguración imperial de Agustín de Iturbide: *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1-2 (1996), pp. 68-72.
- Florescano, Enrique, ed. *Mitos mexicanos*. México: Aguilar, 1995.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Trad. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
- . “The Discourse on Language”. *The Archaeology of Knowledge*. Trad. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972, pp. 215-37.
- . *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990.
- . *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1994.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. 1999. Trad. Mercedes Córdoba. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 2000.

- Friera, Silvina. “La clave de nuestra belleza son las cosas que nos asustan.” Entrevista a la escritora mexicana Guadalupe Nettel”. *Página 12*. 18 marzo 2008. Web. 14 enero 2014.
- Fuentes, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- . *Viendo visiones*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gallegos Téllez Rojo, José Roberto. “Correspondencia Martín Luis Guzmán – Nellie Campobello”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 43 (2009), pp. 59-74.
- Gallo, Marta. “Nadie me verá llorar: devenir de unas lágrimas no derramadas”. *Realidades y fantasías / Realities and Fantasies*. In *Memoriam Tim McGovern (1965-2006)*. Ed. Sara Poot Herrera. México: Universidad Autónoma Metropolitana y UC-Mexicanistas, 2009, pp. 431-39.
- Gant-Britton, Lisbeth. “Mexican Women and Chicanas Enter Futuristic Fiction”. *Future Females, The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Ed. Marleen S. Barr. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2000, pp. 261-76.
- García Bergua, Ana. “Nacer en los sesenta”. *Lo escrito mañana. Narradores mexicanos nacidos en los sesenta*. Ed. Sandra Lorenzano. México: Colofón, 2010, pp. 33-34.
- . “Un mundo paralelo”. *La novela según los novelistas*. Ed. Cristina Rivera Garza. México: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, pp. 58-69.
- García Bonilla, Roberto. “Rosa Beltrán”. *Hispanérica* 80-81 (1998), pp. 147-58.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 2001.
- García Flores, Margarita. “Entrevista a Elena Poniatowska”. *Revista de la Universidad de México* 30.7 (1976), pp. 25-30.
- Gargallo, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. México: Universidad de la Ciudad de México, 2004.
- Garland Thomson, Rosemarie. “Introduction: From Wonder to Error—A Genealogy of Freak Discourse in Modernity”. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Ed. Rosemarie Garland Thomson. New York: New York UP, 1996, pp. 1-19.
- Gilroy, Amanda and W.M. Verhoeven. *Epistolary Histories. Letters, Fiction, Culture*. Charlottesville and London: UP of Virginia, 2000.
- Giorgi, Gabriel. “Cuerpo”. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoa-*

- mexicanos*. Ed. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. México: Siglo XXI e Instituto Mora, 2009, pp. 67-71.
- Gitlin, Todd. "The Cant of Identity". *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*. Ed. Daphne Patai y Will H. Corral. New York: Columbia UP, 2005, pp. 400-11.
- Glantz, Margo. *Apariciones*. México: Alfaguara, Universidad del Claustro de Sor Juana, Colección Primero Sueño, 2001.
- . "Bataille y la imposibilidad". *La polca de los osos*. México: Almadía, 2008, pp. 33-48.
- . "La conquista de la escritura". *Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 131-44.
- . "De la amorosa inclinación de enredarse en la literatura". *La voz a ti debida. Conversaciones con escritores mexicanos*. Ed. Rogelio Arenas Monreal y Gabriela Olivares Torres. México: Universidad Autónoma de Baja California y Plaza y Valdés, 2001, pp. 13-34.
- . "La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón. La razón de la fábrica". *Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 145-59.
- . "Las hijas de la Malinche". *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Ed. Margo Glantz. México: Taurus, 2001, pp. 277-303.
- . "Mirando por el ojo de Bataille". *La polca de los osos*. México: Almadía, 2008, pp. 57-71.
- . "Nellie Campobello, narradora de la revolución mexicana". *El Universal y la Cultura, El Universal*, 31 de agosto de 1985, pp. 1-3.
- . "Neutralidad o sexualidad de la escritura". *La polca de los osos*. México: Almadía, 2008, pp. 83-90.
- . "No hay nada más maravilloso que la lectura". *Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances. Margo Glantz 2010*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 16-18.
- . "Un paraíso occidental: el huerto cerrado de la virginidad". *Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 160-82.
- . "La pornografía y los Savonarola de la censura". *La polca de los osos*. México: Almadía, 2008, pp. 113-29.
- . *Saña*. México: Era, 2007.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz, ¿hagiografía o autobiografía?* México: Grijalbo, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

- . *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- . “Una utopía pastoril: el erotismo” *La polca de los osos*. México: Almadía, 2008, pp. 49-56.
- . “Vigencia de Nellie Campobello”. *El salto de Minera. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Ed. Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 123-39.
- . “Violencia y cuerpo (femenino)”. *Margo Glantz: narraciones, ensayo y entrevista*. Ed. Celina Manzoni. Valencia: Excultura, 2003, pp. 129-34.
- Goldsmith, Elizabeth C., ed. *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*. Boston: Northeastern UP, 1989.
- Gómez Ramos, Celia. “Los demonios de Guadalupe Nettel y *El huésped*”. *Palabras Malditas*. Julio de 2006. Web. 17 junio 2013.
- González Espitia, Juan Carlos. “A Brief Syphilography of Nineteenth-Century Latin America”. *Building Nineteenth-Century Latin America. Re-Rooted Cultures, Identities, and Nations*. Ed. William G. Acree, Jr. y Juan Carlos González Espitia. Nashville: Vanderbilt UP, 2009, pp. 246-70.
- González Rodríguez, Sergio. “La otra narrativa mexicana”. *Ínsula* 685-686 (2004), pp. 3-5.
- Grau-Llevería, Elena. “El problema del género en *Cartucho* de Nellie Campobello”. *SECOLAS Annals: Journal of the Southeastern Council on Latin American Studies* 33 (2001), pp. 45-52.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Guerra, Lucía. “El lenguaje como instrumento de dominio y recurso deconstrutivo de la historia en *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos”. *Explicación de Textos Literarios* 19 (1990-1991), pp. 37-41.
- . *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Programa Universitario de Estudios de Género, 2007.
- Guerrero, Elisabeth. “The Emperor’s New Clothes: Rosa Beltrán’s *La corte de los ilusos*”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 31.2 (2002), pp. 3-14.
- Guevara-Geer, Geoff. “The Final Silence of Sor Juana: The Abyssal Remove of Her Closing Night”. *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Emilie L. Bergmann and

- Stacey Schlauf. New York: The Modern Language Association of America, 2007, pp. 201-08.
- Guillén, Claudia. "Sor Juana en el centro de las miradas". *Revista de la Universidad de México* 64 (2009), pp. 97-98.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. "Nellie Campobello: *Revolución, alteridad y narración*". *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo xx*. Vol. 2. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2010, pp. 75-92.
- . "Vertiente histórica y procesos intertextuales en *Duerme* de Carmen Boullosa". *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*. Ed. Nora Pasternac. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa / Casa Juan Pablos, 2005, pp. 21-30.
- Hecht, Valerie. "Guadalupe Nettel (México, 1973)". *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*. Ed. Will H. Corral, Juan E. De Castro, and Nicholas Birns. New York: Bloomsbury, 2013, pp. 50-54.
- Hernández Landa Valencia, Verónica. "La tragedia de soñar con un príncipe azul: *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán". *Destiempos* 21 (2009), pp. 57-67.
- Herrera, Jorge Luis. *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009.
- Hevia, Elena. "Guadalupe Nettel: 'Somos animales con hábitos.'" *elPeriódico.com*. 12 junio 2013. Web. 24 diciembre 2013.
- Hind, Emily. *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- . *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska: Boob Lit*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- . *La Generación xxx. Entrevistas con veinte escritores mexicanos nacidos en los 70. De Abenshushan a Xoconostle*. México: Eón, Universidad Veracruzana y University of Wyoming, 2013.
- . "Sor Juana, an Official Habit: Twentieth-Century Mexican Culture". *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Emilie L. Bergmann and Stacey Schlauf. New York: The Modern Language Association of America, 2007, pp. 247-55.
- Hurley, Teresa. *Mothers and Daughters in Post-Revolutionary Mexican Literature*. Woodbridge: Tamesis, 2003.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York / London: Routledge, 1988.

- Ibsen, Kristine. "Entrevista a Carmen Boullosa". *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana* 24.2 (1995), pp. 52-63.
- Irigaray, Luce. "When Our Lips Speak Together". Trad. Carolyn Burke. *Signs* 6 (1980), pp. 69-79.
- Irwin, Robert McKee. "La modernidad es un prostíbulo: Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza". *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*. Ed. Nora Pasternac. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades y Casa Juan Pablos, 2005, pp. 71-82.
- Jørgensen, Beth E. "Actos de atención: intersecciones en el pensamiento social de Weil, Castellanos y Poniatowska". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 31.3 (2007), pp. 413-29.
- . "Chronicle and Diary, Politics and Self-Portrait in Elena Poniatowska's *Amanecer en el Zócalo*". *Textos Híbridos* 2.1 (2012), pp. 4-21.
- . "Matters of Fact: The Contemporary Mexican Chronicle and/as Nonfiction Narrative". *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth E. Jørgensen. Albany: State U of New York P, 2002, pp. 71-94.
- . *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Austin: U of Texas P, 1994.
- Kaminsky, Amy. "Hacia un verbo queer". *Revista Iberoamericana* 225 (2008), pp. 879-95.
- Karam, Tanius. "La Ciudad de México en las crónicas de Elena Poniatowska". *Textos Híbridos* 2.1 (2012), pp. 22-41.
- Kirk, Stephanie. *Convent Life in Colonial Mexico. A Tale of Two Communities*. Gainesville: U of Florida P, 2007.
- . "Genealogical Searches: Sor Juana Studies Today". *Revista de Estudios Hispánicos* 44 (2010), pp. 357-62.
- Krauze, Enrique. *La presencia del pasado*. México: Tusquets, 2005.
- Kuppers, Petra. *Disability and Contemporary Performance*. New York: Routledge, 2003.
- Lamas, Marta. "Elena Poniatowska, ¿feminista?" *La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica*. Ed. Nora Erro-Peralta y Magdalena Maiz-Peña. México: Era, Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 41-48.
- Larrain, Jorge. *Identity and Modernity in Latin America*. Oxford: Polity, 2000.

- Larsen, Neil. *Determinations. Essays on Theory, Narrative, and Nation in the Americas*. London y New York: Verso, 2001.
- Lavín, Mónica. "Amores que matan de Rosa Beltrán. Provocación del cuento". *Revista de la Universidad de México* 53 (2008), pp. 97-98.
- . *Yo, la peor*. México: Grijalbo, 2009.
- Lavou, Victorien. "El juego de los programas narrativos en Oficio de tinieblas de Rosario Castellanos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37 (1993), pp. 319-32.
- Lavrin, Asunción. *Brides of Christ. Conventual Life in Colonial Mexico*. Stanford: Stanford UP, 2008.
- . "La celda y el siglo: epístolas conventuales". *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996, pp. 139-59.
- . "Lo femenino: Women in Colonial Historical Sources". *Coded Encounters. Writing, Gender, and Ethnicity in Colonial Latin America*. Ed. Francisco Javier Cevallos-Candau, Jeffrey A. Cole, Nina M. Scott, and Nicomedes Suárez-Araúz. Amherst: U of Massachusetts P, 1994, pp. 153-76.
- . "Unlike Sor Juana? The Model Nun in the Religious Literature of Colonial Mexico". *The University of Dayton Review* 16.2 (1983), pp. 75-92.
- Lemus, Rafael. "Una cierta comezón". *Letras Libres* 111 (2008), pp. 84.
- Lévi-Strauss, Claude. *Look, Listen, Read*. Trans. Brian C. J. Singer. New York: Basic Books, 1997.
- Lindstrom, Naomi. *Women's Voice in Latin American Literature*. Washington D.C.: Three Continents Press, 1989.
- Linhard, Tabea Alexa. *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*. Columbia y London: U of Missouri P, 2005.
- López, Lara. "Guadalupe Nettel: la otra, la misma". *El coloquio de los perros* 18 (2007). Web. 26 mayo 2013.
- López González, Aralia. "Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria". *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo xx*. Ed. Aralia López González. México: El Colegio de México, 1995, pp. 13-48.
- . "Rosario Castellanos: lo dado y lo creado en una ética de seres humanos y libres". *Política y Cultura* 6 (1996), pp. 77-84.
- , ed. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo xx*. México: El Colegio de México, 1995.

- López González, Aralia, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, eds. *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1988.
- . *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. 2. México: El Colegio de México, 1990.
- López-Lozano, Miguel. *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares. Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 2008.
- Lorenzano, Sandra. “Hay que inventarnos. Mujer y escritura en el siglo xx”. *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo xx*. Ed. Marta Lamas. México: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, pp. 349-85.
- . *Saudades*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Luciani, Frederick. *Literary Self-Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell UP, 2004.
- Ludmer, Josefina. “Las tretas del débil”. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985, pp. 47-54.
- Luiselli, Valeria. “El cuerpo escrito de Guadalupe Nettel”. *Nexos*. 12 enero 2011. Web. 26 mayo 2013.
- Lupi, Juan Pablo. “Tras *El rastro* de Margo Glantz”. *Cien años de lealtad. En honor a Luis Leal / One Hundred Years of Loyalty. In Honor of Luis Leal*. Vol. 1. Ed. Sara Poot Herrera, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek. México: University of California, Santa Barbara, UC-Mexicanistas, Universidad Nacional Autónoma de México, Tecnológico de Monterrey, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007, pp. 597-605.
- Madrid Moctezuma, Paola. “Sor Juana Inés de la Cruz y el barroco novohispano a través de los modelos narrativos de la ficción histórica y del boom hispánico femenino”. *América sin nombre* 15 (2010), pp. 93-106.
- Marcos, Ana. “El bestiario de Guadalupe Nettel”. *El País*. 8 junio 2013. Web. 3 enero 2014.
- Maristain, Mónica. “Entrevista a Carmen Boullosa”. *Transfusiones al óleo*. 18 octubre 2007. Web. 12 octubre 2013.
- Martínez, Elizabeth Coonrod. “Elena Poniatowska: Between the Lines of the Forgotten”. *Américas* 57.2 (2005), pp. 46-51.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1999.

- Martí-Peña, Guadalupe. "Los avatares de un cuadro: arte y literatura en *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas y *El velázquez de París* de Carmen Boullosa". *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 3 (2008): 104-20. Web. 12 octubre 2013.
- Márquez Villanueva, Francisco. *El problema morisco (desde otras laderas)*. Madrid: Libertarias, 1991.
- Marso, Lori Jo. *Feminist Thinkers and the Demands of Femininity: The Lives and Work of Intellectual Women*. New York, London: Routledge, 2006.
- Matthews, Irene. *Nellie Campobello. La centaura del Norte*. México: Cal y Arena, 1997.
- McHoul, Alec and Wendy Grace. *A Foucault Primer. Discourse, Power and the Subject*. New York: New York UP, 2003.
- Mejías Alonso, Almudena. "La narrativa de Rosario Castellanos y el indigenismo". *Cuadernos Americanos* 260 (1985), pp. 204-17.
- Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993.
- Mercado, Gabriela. "Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 22 (2007), pp. 45-75.
- Meyer, Doris. "Nellie Campobello's *Las manos de mamá*: A Rereading". *Hispania* 68 (1985), pp. 747-52.
- . "The Dialectics of Testimony. Autobiography as Shared Experience in Nellie Campobello's *Cartucho*". *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Ed. Anny Brooksbank Jones y Catherine Davies. Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 46-65.
- Mignolo, Walter D. "Racism as We Sense It Today". *PMLA* 123.5 (2008), pp. 1737-42.
- Mitchell, David and Sharon Snyder. *Narrative Posthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2000.
- Monsiváis, Carlos. "La abolición de la culpa". *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*. Michael K. Schuessler. México: Editorial Diana, 2003, pp. 313-17.
- . *Imágenes de la tradición viva*. México: Landucci, Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . "On the Chronicle in Mexico". Trad. Beth E. Jörgensen. *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Li-*

- minimal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen. Albany: State U of New York P, 2002, pp. 25-45.
- Morales, Alejandro. "Cielos de la tierra por Carmen Boullosa". *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinito. La escritora Carmen Boullosa"*. Ed. Barbara Dröschner y Carlos Rincón. Berlin: Edition Tranvía, 1999, pp. 193-201.
- Moraña, Mabel. "Pensar el cuerpo, politizar el género". *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Ed. Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 329-42.
- . *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Moraña, Mabel, Enrique Dussel, and Carlos A. Jáuregui. "Colonialism and its Replicants". *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Ed. Mabel Moraña, Enrique Dussel, and Carlos A. Jáuregui. Durham and London: Duke UP, 2008, pp. 1-20.
- Muñoz Martínez, Georgina. "Mujeres invasoras / Hombres árboles: La cresta de Ilión de Cristina Rivera Garza". *Literatura hispanoamericana: rumbo y conjeturas*. Ed. Joel Dávila Gutiérrez. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto Nacional de Bellas Artes-Conaculta y Siena Editores, 2005, pp. 269-82.
- Myers, Kathleen Ann. *Neither Saints nor Sinners. Writing the Lives of Women in Spanish America*. New York: Oxford UP, 2003.
- Navascués, Javier de. "Fragmento y mirada en los ciclos de cuentos autobiográficos de Norah Lange y Nellie Campobello". *Lejana. Revista de Crítica de Narrativa Breve* 1 (2010). Web. 4 abril 2010.
- Nettel, Guadalupe. *El cuerpo en que nació*. Barcelona: Anagrama: 2011.
- . "La escritura de *El huésped*". *Pie de página. Revista de Libros* 12 (2007). Web. 17 octubre 2013.
- . *El huésped*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- . *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2013.
- . *Pétalos y otras historias incómodas*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Núñez Villavicencio, Herminio. "Sobre el concepto de identidad latinoamericana". *Cuadernos Americanos* 124 (2008), pp. 181-99.
- Ochoa, John. "Sor Juana, Food, and the Life of the Mind". *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed.

- Emilie L. Bergmann and Stacey Schlauf. New York: The Modern Language Association of America, 2007, pp. 229-37.
- Olivares, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: El Colegio de México, 1997.
- Ortega, Julio. "La identidad literaria de Carmen Boullosa". *Acerca-mientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinito. La escritora Carmen Boullosa"*. Ed. Barbara Dröscher y Carlos Rincón. Berlin: Edition Tranvía, 1999, pp. 31-36.
- Ortiz, Verónica. "Rosa Beltrán. 'Si no escribiera, la vida no tendría sentido.'" *Mujeres de palabra*. México: Joaquín Mortiz, 2005, pp. 53-83.
- Ovejero, José. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. "Palabra y tierra: entrevista a Elena Poniatowska". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 30 (2001), pp. 341-58.
- Oyarzún, Kemy. "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 43-44 (1996), pp. 81-99.
- Pacheco, José Emilio. "Tres sonetos a Elena Poniatowska ante el primer tomo de sus *Obras Reunidas*". *América sin nombre* 11-12 (2008), p. 17.
- Palapa Quijas, Fabiola. "Guadalupe Nettel se despoja del dolor de su niñez y escribe *El cuerpo en que nació* [sic]". *La Jornada*. 1 agosto 2011. Web. 5 octubre 2013.
- Parodi, Claudia. "México álgido, las voces de la residencia en la ciudad: *La noche de Tlatelolco, Nada, nadie y Amanecer en el Zócalo*". *América sin nombre* 11-12 (2008), pp. 127-32.
- Parra, Max. *Writing Pancho Villa's Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: U of Texas P, 2005.
- Pasternac, Nora. "El caso Margo Glantz". *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. Ed. Ana Rosa Domenella. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Casa Juan Pablos, 2004, pp. 83-91.
- Paz, Octavio. Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix-Barral, 1983.
- Perelmuter, Rosa. *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004.
- Pettersson, Aline. "Tres escritoras y su abordaje del cuerpo". *Revista de la Universidad de México* 45 (2007), pp. 33-38.

- Pfeiffer, Erna. *Entrevistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt: Vervuert, 1992.
- . *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Entrevistas con diez escritoras latinoamericanas*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 1995.
- . “Nadar en los intersticios del discurso. La escritura histórico-utópica de Carmen Boullosa”. *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio “Conjugarse en infinito. La escritora Carmen Boullosa”*. Ed. Barbara Dröscher y Carlos Rincón. Berlin: Edition Tranvía, 1999, pp. 107-19.
- Phoca, Sophia. “Feminism and Gender”. *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Ed. Sarah Gamble. London y New York: Routledge, 2001, pp. 55-65.
- Pirott-Quintero, Laura. “El cuerpo en la narrativa de Carmen Boullosa”. *INTI* 45 (1997), pp. 267-75.
- Pitarch, Pedro. “El imaginario prehispánico”. *Nexos* 359 (2007), pp. 49-54.
- Poniatowska, Elena. *Amanecer en el Zócalo*. México: Planeta, 2007.
- . *¡Ay vida, no me mereces!* México: Joaquín Mortiz, 1992.
- . “How I Started Writing Chronicles and Why I Never Stopped”. Trad. Beth E. Jörgensen. *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Ed. Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen. Albany: State U of New York P, 2002, pp. 37-45.
- . *Luz y luna. Las lunitas*. México: Era, 1994.
- . *Nada, nadie. Las voces del temblor*. México: Era, 1988.
- . *La noche de Tlatelolco*. 1971. México: Era, 2001.
- . “Prólogo”. *Mujeres de palabra*. Verónica Ortiz. México: Joaquín Mortiz, 2005, pp. 9-21.
- . “Prólogo”. *Nellie Campobello. La centaura del Norte*. Irene Matthews. México: Cal y arena, 1997, pp. i-xii.
- . “A Question Mark Engraved on My Eyelids”. Trad. Cynthia Steele. *Mexican Writers on Writing*. Ed. Margaret Sayers Peden. San Antonio, Texas: Trinity UP, 2007, pp. 96-109.
- . “¿Qué vamos a hacer sin ti, Monsi?” *La Jornada*. 21 Junio 2010. Web. 20 octubre 2013.
- . *Las siete cabritas*. México: Era, 2000.
- . *Las soldaderas*. México: Era; Conaculta; Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.
- . *Todo empezó el domingo*. 1963. México: Océano, 1997.

- . “La toma de la literatura”. *Por la literatura. Mujeres y escritura en México*. Ed. Mariano Morales. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1992, pp. 57-61.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo xx*. México: Siglo XXI, 1996.
- Poot Herrera, Sara. “Las crónicas de Elena Poniatowska”. *Colmena* 11 (1996), pp. 17-22.
- . “‘De ver mi corazón enredado con el tuyo’ (entonaciones de Margo Glantz sobre la Malinche, Sor Juana y Campobello)”. *Romance Notes* 50.1 (2010), pp. 95-104.
- . *Los guardaditos de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- . “Traces of Sor Juana in Contemporary Mexicana and Chicana/Latina Writers”. *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Emilie L. Bergmann and Stacey Schlauf. New York: The Modern Language Association of America, 2007, pp. 256-64.
- Porzecanski, Teresa. “El silencio, la palabra y la construcción de lo femenino”. *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Ed. Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 47-57.
- Prado, Gloria. “La lucha sin tregua en la escritura de algunas mujeres”. *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. 2. Ed. Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia. México: El Colegio de México, 1990, pp. 25-30.
- Prado Galán, Gilberto. “Breve mapa novelístico del norte de México (1970-2003)”. *Ínsula* 685-686 (2004), pp. 9-13.
- Pratt, Mary Louise. “Mi cigarro, mi Singer, y la Revolución Mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello”. *Revista Iberoamericana* 206 (2004), pp. 253-73.
- Puga, María Luisa. “Escribir: un derecho a existir”. *Por la literatura. Mujeres y escritura en México*. Ed. Mariano Morales. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1992, pp. 62-65.
- Punzano Sierra, Israel. “Guadalupe Nettel retrata en ‘El huesped’ la verdad de lo oculto”. *El País*. 23 enero 2006. Web. 26 mayo 2013.
- Reid, Anna. “La re-escritura de la conquista de México en *Llanto, novelas imposibles* de Carmen Boullosa”. *Espéculo* 24 (2003). Web. 4 noviembre 2013.

- Reyes Córdova, Bladimir. "Nellie Campobello: una aproximación al discurso literario en *Cartucho*". *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer periodo*. Ed. Renato Prada Oropeza. México: Universidad Iberoamericana Puebla; Universidad Veracruzana, 2007, pp. 203-31.
- Richard, Nelly. "La crítica feminista como modelo de crítica cultural". *Debate Feminista* 40 (2009), pp. 75-85.
- . "Experiencia y representación: lo femenino, lo latinoamericano". *Colonialidad y crítica en América Latina*. Ed. Carlos A. Jáuregui y Mabel Moraña. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2007, pp. 483-99.
- Rivera Garza, Cristina. *Lo anterior*. México: Tusquets, 2004.
- . "Asunto de alto riesgo". *Nexos*. Abril 2011. Web. 16 junio 2012.
- . *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*. México: Tusquets, 2010.
- . *La cresta de Ilión*. México: Tusquets, 2002.
- . "Cristina Rivera Garza". *Nuevo Texto Crítico* 41-42 (2008), pp. 21-32.
- . *La frontera más distante*. México: Tusquets, 2008.
- . *La guerra no importa*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Joaquín Mortiz y Grupo Editorial Planeta, 1991.
- . "Introducción. Escribir un libro que no es mío". *La novela según los novelistas*. Ed. Cristina Rivera Garza. México: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, pp. 9-16.
- . *El mal de la taiga*. México: Tusquets, 2012.
- . *La muerte me da*. México: Tusquets, 2007.
- . *Los muertos indóciles. Necroescritura y des apropiación*. México: Tusquets, 2013.
- . *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets, 1999.
- . *Ningún reloj cuenta esto*. México: Tusquets, 2002.
- . *Verde Shangai*. México: Tusquets, 2011.
- Robles, Martha. *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. Vol. 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1985.
- . *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. Vol. 2. México: Editorial Diana: 1989.
- Rodríguez, Blanca. "Imágenes bélicas en *Cartucho*". *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Ed. Laura Cázares H. México: Tecnológico de Monterrey, campus Toluca; Universidad Ibe-

- roamericana; Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 39-49
- . *Nellie Campobello: eros y violencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 1998.
- Rodríguez de Sepúlveda, César. “Duerme, de Carmen Boullosa”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1.2 (1996), pp. 77-79.
- Rodríguez Garrido, José Antonio. *La Carta Atenagórica de Sor Juana. Textos inéditos de una polémica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica; Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
- Ruedo-Acedo, Alicia Rita. *Miradas transatlánticas. El periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 2012.
- Ruffinelli, Jorge. “Nellie Campobello: pólvora en palabras”. *La palabra y el hombre* 113 (2000), pp. 63-72.
- . “Ni a tontas ni a locas: la narrativa de Cristina Rivera Garza”. *Nuevo Texto Crítico* 41-42 (2008), pp. 33-41.
- Ruisánchez Serra, José Ramón. *Historias que regresan. Topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Iberoamericana, 2012.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 1990.
- Sabat de Rivers, Georgina. “Contemporáneos de Sor Juana: las monjas portuguesas y los *Enigmas* (con soluciones)”. *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. Ed. Margo Glantz. México: Condumex, 1998, pp. 215-44.
- . *En busca de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- . “Mujeres nobles del entorno de Sor Juana”. “*Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando*”. *Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Sara Poot Herrera. México: El Colegio de México, 1993, pp. 1-19.
- Sáenz, Inés. “Olvidar la certidumbre. Una entrevista a Cristina Rivera Garza”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 24 (2004), pp. xix-xxiii.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.

- . *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2002.
- . *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books, 1996.
- Salgado, María A. “El ‘Autorretrato’ de Rosario Castellanos: reflexiones sobre la feminidad y el arte de retratarse en México”. *Letras Femeninas* 14.1-2 (1988), pp. 64-72.
- Samuelson, Cheyla Rose. “Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México”. *Realidades y fantasías / Realities and Fantasies*. In *Memoriam Tim McGovern (1965-2006)*. Ed. Sara Poot Herrera. México: Universidad Autónoma Metropolitana y UC-Mexicanistas, 2009, pp. 461-75.
- . “Writing at Escape Velocity: An Interview with Cristina Rivera Garza”. *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 23.1 (2007), pp. 135-45.
- Schaefer, Claudia. *Textured Lives. Women, Art, and Representation in Modern Mexico*. Tucson and London: U of Arizona P, 1992.
- Schelling, Vivian. “Popular Culture in Latin America”. *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*. Ed. John King. Cambridge: Cambridge UP, 2004, pp. 171-201.
- Schuessler, Michael K. *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska*. México: Editorial Diana, 2003.
- Scott, Joan W. “Preguntas no respondidas”. Trad. Julia Constantino. *Debate Feminista* 40 (2009), pp. 100-10.
- Sefchovich, Sara. “Las mujeres y la escritura hoy, aquí”. *Por la literatura. Mujeres y escritura en México*. Ed. Mariano Morales. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1992, pp. 66-71.
- Seydel, Ute. *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2007.
- . “Rosa Beltrán (1960). Una narrativa del desencanto”. *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*. Ed. Milagros Ezquerro. Paris: Indigo & côté-femmes éditions, 2004, pp. 197-219.
- Shattuck, Roger. *Forbidden Knowledge. From Prometheus to Pornography*. New York: St. Martin’s Press, 1996.
- Sierra, Carlos Antonio de la. “Entre la exquisitez y la irreverencia: un recuento de tendencias y líneas de exploración de los narradores mexicanos contemporáneos”. *Ínsula* 685-686 (2004), pp. 5-7.
- Sigala, Ricardo. “Margo Glantz, del placer de la escritura al desorden cotidiano”. *Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances*.

- Margo Glantz 2010. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 32-38.
- Smith, Paul Julian. *Representing the Other. "Race", Text, and Gender in Spanish and Spanish American Narrative*. New York: Oxford UP, 1992.
- Smotherman, Teresa. "La filosofía de la liberación en la nueva novela indigenista". *Cuadernos Americanos* 35 (1992), pp. 145-57.
- Sontag, Susan. *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Pról. David Rieff. Trad. Aurelio Major. Barcelona: DeBOLS!LLO, 2008.
- . *Styles of Radical Will*. London: Vintage, 2001.
- Soriano Vallès, Alejandro. *La hora más bella de Sor Juana*. México: Conaculta, 2008.
- Spacks, Patricia M. *La imaginación femenina*. Trad. Paloma Albarca and Soledad Puértolas. Madrid and Bogotá: Debate / Pluma, 1980.
- Tarrés, María Luisa. "Discurso y acción política feminista (1970-2000)". *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo xx*. Ed. Marta Lamas. México: Fondo de Cultura Económica y Conaculta, 2007, pp. 113-48.
- Thornton, Niamh. *Women and the War Story in Mexico. La novela de la Revolución*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2006.
- Tompkins, Cynthia. "Imágenes trizadas y significados flotantes: *Lo anterior* de Cristina Rivera Garza". *Hispanófila* 152 (2008), pp. 145-56.
- Trabulse, Elías. *El enigma de Serafina de Cristo. Acerca de un manuscrito inédito de Sor Juana Inés de la Cruz*. 1691. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.
- . *La memoria transfigurada. Tres imágenes históricas de Sor Juana*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 1996.
- Urrutia, Elena. *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx, y una entrevista*. México: Instituto Nacional de Mujeres, El Colegio de México, 2006.
- Valdés, María Elena de. *The Shattered Mirror. Representations of Women in Mexican Literature*. Austin: U of Texas P, 1998.
- Vanden Berghe, Kristine. *Homo ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artiga Editores, 2013.
- Van Houdt, Toon and Jan Papy, "Introduction". *Self-Presentation and Social Identification. The Rhetoric and Pragmatics of Letter Writing in Early Modern Times*. Ed. Toon Van Houdt, Jan Papy, Gilbert

- Tournoy, and Constant Matheeußen. Leuven: Leuven UP, 2002, pp. 1-13.
- Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- . *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Vargas Valdés, Jesús y Flor García Rufino, ed. *Francisca Yo! El libro desconocido de Nellie Campobello*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004.
- . “Rafaela, La Flor”. *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Ed. Laura Cázares H. México: Tecnológico de Monterrey, campus Toluca; Universidad Iberoamericana; Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 59-71.
- Vilaltella, Javier G. “Lugares de memoria, imaginación y relato”. *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio “Conjugarse en infinito. La escritora Carmen Boullosa”*. Ed. Barbara Dröscher y Carlos Rincón. Berlin: Edition Tranvia, 1999, pp. 98-106.
- Vivancos Pérez, Ricardo F. “Siguiendo el ‘rastros’ del cuerpo femenino: Margo Glantz y el pensamiento feminista contemporáneo”. *Realidades y fantasías. Realities and Fantasies. In Memoriam Tim McGovern (1965-2006)*. Ed. Sara Poot Herrera. México: Universidad Autónoma Metropolitana y UC-Mexicanas, 2009, pp. 365-81.
- Vollendorf, Lisa. “Across the Atlantic: Sor Juana, *La respuesta*, and the Hispanic Women’s Canon”. *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Emilie L. Bergmann and Stacey Schlauf. New York: The Modern Language Association of America, 2007, pp. 95-102.
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Debate, 2009.
- . “Cómo inventar y destruir un imperio en diecinueve lecciones”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1-2 (1996), pp. 73-76.
- Weisz, Gabriel. *Tinta de exotismo. Literatura de la Otrredad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Whiteside-St. Leger Lucas, Anna. “Communication Theory”. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: U of Toronto P, 1993, pp. 11-13.
- . “Sign”. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: U of Toronto P, 1993, pp. 623-27.

- Wright, Elizabeth. *Lacan y el posfeminismo*. Trad. Gabriela Ubaldini. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.
- Xirau, Ramón. *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio Nacional y Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Yacobi, Tamar. "The Ekphrastic Figure of Speech". *Text and Visuality. Word & Image Interactions III*. Ed. Martin Heusser, Michèle Hannoosh, Leo Hoek, Charlotte Schoell-Glass and David Scott. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1999, pp. 93-101.
- Zamudio R. Luz Elena. "El ritmo de la naturaleza, generador del mundo poético de Nellie Campobello". *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Ed. Laura Cázares H. México: Tecnológico de Monterrey, campus Toluca; Universidad Iberoamericana; Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp. 27-38.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	
El camino transitado: Ser mujer y estar presente	11

DEBATES DEL SILENCIO Y LA PALABRA

CAPÍTULO I	
Nellie Campobello: Fragmentos de revolución	37
CAPÍTULO II	
Rosario Castellanos: Usos del silencio y la palabra	63
CAPÍTULO III	
Elena Poniatowska: Murales de la crónica actual	87

HISTORIAS, CARTAS Y CUERPOS

CAPÍTULO IV	
Carmen Boullosa: El futuro de la memoria	113
CAPÍTULO V	
Mónica Lavín: Los enigmas de Sor Juana	141
CAPÍTULO VI	
Margo Glantz: Apariciones en clave de mujer	169

DISIDENCIAS DE IDENTIDAD

CAPÍTULO VII

Rosa Beltrán: Mujeres de armas tomar 197

CAPÍTULO VIII

Cristina Rivera Garza: En gustos se rompen géneros 227

CAPÍTULO IX

Guadalupe Nettel: Marcas de diferencia y sellos de otredad 253

BIBLIOGRAFÍA 283

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

José Narro Robles

Rector

María Teresa Uriarte C.

Coordinadora de Difusión Cultural

Rosa Beltrán

Directora de Literatura

Leticia García Cortés

Subdirectora

Víctor Cabrera

Martha Angélica Santos Ugarte

Editores

Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea, editado por la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 22 de octubre de 2014. Composición tipográfica, formación e impresión Grupo Edición, S.A. de C.V., Xochicalco 619, Col. Letrán Valle, 03650 México, D.F. Se tiraron 1 000 ejemplares en offset, en papel Cultural de 90 gramos. La tipografía se realizó en tipo ITC-Baskerville de 8, 9, 10, 11 y 12 puntos. La edición estuvo al cuidado de la Unidad Editorial de la Dirección de Literatura.