

Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella
Luzelena Gutiérrez de Velasco
compiladoras

ESCRIBIR LA INFANCIA

Narradoras mexicanas contemporáneas



M860.409
P291e
ej.3

EL COLEGIO DE MÉXICO

M860.409/P291e/ej.3
cb616788

~~Pasternac,~~
AUTOR
~~Escribir la ...~~

M860.409/P291e/ej.3 cb616788

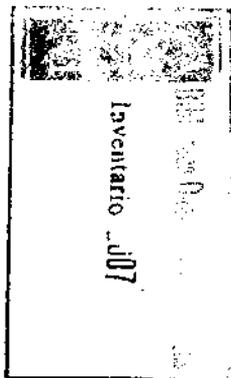
Pasternac,
Escribir la ...



ejp

Fecha de Vencimiento

DEVUELTO



EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0616788 F

ESCRIBIR LA INFANCIA
Narradoras mexicanas contemporáneas

**PROGRAMA INTERDISCIPLINARIO DE ESTUDIOS
DE LA MUJER**

ESCRIBIR LA INFANCIA

Narradoras mexicanas contemporáneas

Nora Pasternac
Ana Rosa Domenella
Luzelena Gutiérrez de Velasco
coordinadoras

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



EL COLEGIO DE MÉXICO

M 860.409
P 291e
v. 3

M860.409
P668e

Pasternac, Nora, coord.

Escribir la infancia : narradoras mexicanas contemporáneas / Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, coordinadoras. – México : El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1996

374 p. ; 21 cm.

ISBN 968-12-0702-5

1. Literatura mexicana—Siglo XX—Historia y crítica. 2. Literatura mexicana—Mujeres como autoras—Historia y crítica. I. Domenella Amadio, Ana Rosa, coord. II. Gutiérrez de Velasco, Luzelena, coord.

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



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

Portada de Mónica Diez-Martínez

Ilustración de la portada: Rufino Tamayo,

La niña bonita, óleo sobre tela,

121 x 90.5 cm, colección John Rogers Jr.,

Nueva York, Fototeca Museo Rufino Tamayo, 1937.

Primera edición, 1996

D.R. ©El Colegio de México

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D. F.

ISBN 968-12-0702-5

Impreso en México/*Printed in Mexico*

ÍNDICE

Advertencia, <i>Elena Urrutia</i>	13
Introducción, <i>Luzelena Gutiérrez de Velasco</i> y <i>Ana Rosa Domenella</i>	15
Estudio preliminar, <i>Nora Pasternac</i>	27

I. EL VERDE PARAÍSO DE LOS AMORES INFANTILES. DE LA RECUPERACIÓN DE LA MADRE A LA SOCIEDAD

Eros y Tanatos: infancia y revolución en <i>Nellie Campobello</i> , <i>Laura Cázares H.</i>	37
Cartucho	37
Biobibliografía de <i>Nellie Campobello</i>	58
Del tornasol de <i>Lilus Kikus</i> al tornaviaje de <i>La "Flor de Lis"</i> , <i>Sara Poot Herrera</i>	59
Biobibliografía de <i>Elena Poniatowska</i>	79
Una infancia judía, <i>Nora Pasternac</i>	81
Biobibliografía de <i>Margo Glantz</i>	97
Mi padre, jefe de la tribu, <i>Blanca L. Ansoleaga H.</i>	99
Biobibliografía de <i>Bárbara Jacobs</i>	108
El regreso a la "otra niña que fui" en la narrativa de <i>Elena</i> <i>Garro</i> , <i>Luzelena Gutiérrez de Velasco</i>	109
El yo "verdadero"	111
El yo reconstruido o "la otra niña que fui"	114
Los otros niños	121
Personajes femeninos infantilizados	123
Biobibliografía de <i>Elena Garro</i>	125
Los personajes infantiles en <i>Bahín-Canán</i> , <i>Luz Elena Zamudio</i> <i>Rodríguez</i>	127
Punto de vista del adulto	133
Punto de vista infantil	136
Biobibliografía de <i>Rosario Castellanos</i>	143

II. EL LIMBO DE LA ORFANDAD.
ENTRE LA SOLEDAD Y EL DESAMPARO

Las marcas de la orfandad, <i>Ana Rosa Domenella</i>	147
El mundo visto desde abajo	150
El diario interminable	155
La vulnerabilidad de los adultos	158
En el nombre del padre	162
De la imagen de nadie a la imagen del padre	166
La hija menor en su incesante búsqueda	169
A manera de conclusiones	174
Biobibliografía de María Luisa Puga	177
Biobibliografía de Silvia Molina	178
Padre e hijo en <i>Los años falsos</i> , <i>Sandra Lorenzano</i>	179
Introducción	179
De voces y silencios	181
Tiempos y espacios	185
El patriarcado como clave política	189
¿Novela de formación?	192
Triángulos. Entre deseos y prohibiciones	194
A modo de cierre	195
Biobibliografía de Josefina Vicens	196
El desamparo y la orfandad en <i>Tiene la noche un árbol</i> de Guadalupe Dueñas, <i>Graciela Monges</i>	197
Biobibliografía de Guadalupe Dueñas	210
<i>Antes</i> de Carmen Boullosa: narrar para recuperar el pasado y entender el presente, <i>Cecilia Olivares Mansuy</i>	213
Introducción	213
El título de la novela	215
Posición de la narradora	216
Dos veces, dos lecturas	219
La trama madre/hija	222
La figura de la madre	224
Conclusiones	226
Biobibliografía de Carmen Boullosa	228

III. TEMPORADA EN EL INFIERNO.
DE LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL AL ABISMO

La creación infantil según Aline Pettersson, <i>Lady Rojas-Trempe</i>	233
Biobibliografía de Aline Pettersson	253
<i>Naranja dulce, limón amargo</i> : Alicia entre el "ser como" y el "ser en sí", <i>Margarita Tapia Arizmendi y Gabriela Díaz de León</i>	255
Agradecimientos	269
Biobibliografía de Olga Harmony	269
De la oscuridad al abismo, <i>Graciela Martínez Zalce</i>	271
Lo que no se comprende	272
Orfandad	276
Apunte gótico	279
Biobibliografía de Inés Arredondo	284
Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil, <i>Maricarmen Pitol</i>	285
Arthur Smith	286
El jardín de las tumbas	290
Tiempo destrozado	293
El huésped	294
Biobibliografía de Amparo Dávila	297
La vuelta al infierno o la recuperación de la infancia en la obra narrativa de Angelina Muñiz, <i>Gloria Prado G.</i>	299
Biobibliografía de Angelina Muñiz	329
Adenda	331
Breve noticia sobre las investigadoras	369

Fuérame dado remontar el río
de los años, y en una reconquista
feliz de mi ignorancia, ser de nuevo
la frente limpia y bárbara del niño

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

ADVERTENCIA

Muy cercano a los inicios del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM) en El Colegio de México, se creó en 1984 el taller sobre Narrativa femenina mexicana "Diana Morán". Al poco tiempo, y de manera paralela, se estableció el seminario de crítica literaria feminista. Este ejemplar milagro de sobrevivencia ha dado como resultado que al cabo de doce años el taller, fusionado con el seminario, siga trabajando exitosamente.

Sus primeros frutos se encuentran circulando ya: además de numerosos artículos, ponencias y conferencias de las integrantes del taller-seminario, y de publicaciones individuales, han salido a la luz cuatro libros: Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, volumen 1 (1988), El Colegio de la Frontera Norte y El Colegio de México, y volumen 2 (1990); Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (eds.) *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (1991), El Colegio de México, y Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX* (1995), El Colegio de México.

Ahora, como fruto más reciente, aparece el libro *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, integrado con los trabajos de dieciséis críticas que analizan la obra de otras tantas escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad de este siglo, desde 1900 hasta 1954. Como señalan sus autoras Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco, este es un libro "sobre el hilo de la vida individual, y en la búsqueda de la infancia como un tema y una obsesión en la escritura".

ELENA URRUTIA
Programa Interdisciplinario
de Estudios de la Mujer

INTRODUCCIÓN

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO *
ANA ROSA DOMENELLA **

El estudio feminista de la literatura escrita por mujeres se ha caracterizado, en diversos ámbitos, por un proceso inicial de recuperación de las "madres literarias"; por el rescate de aquellas escritoras que fundamentan la constitución de un "canon otro" en el panorama de las historias literarias tradicionales. En este empeño por llevar a cabo una tarea arqueológica sobre los textos escritos por mujeres en la literatura mexicana, entre otras metas del Taller Diana Morán, nos propusimos primeramente incursionar en el pasado a través de la historia literaria, y conseguimos así rescatar olvidadas voces femeninas del siglo XIX en una antología crítica que se publicó en 1991.¹

En una etapa posterior de nuestras investigaciones, emprendimos el regreso en el tiempo, pero esta vez sobre el hilo de la vida individual, en la búsqueda de la infancia como un tema y una obsesión en la escritura, para entrar en contacto con la representación literaria de esa época fundante en la vida de los seres humanos. Un trabajo similar, pero sobre las escritoras de nuestro continente, puede encontrarse en *La Scherezada criolla*, donde Helena Araujo realiza el análisis de ciertos arquetipos infantiles femeninos en la literatura latinoamericana, tales como la "niña impura", la "niña decente" y las "niñas malas".²

* El Colegio de México.

** UAM-Iztapalapa

¹ A. R. Domenella y N. Pasternac (eds.), *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1991.

² Cf. H. Araujo, *La Scherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1989, pp. 99-122.

Nuestro interés surgió a raíz de un proyecto elaborado por Nora Pasternac, quien propuso esta vertiente de investigación como un camino para dilucidar algunos problemas teóricos que nos ocupaban en la discusión, relacionados con las escritoras mexicanas. Si bien el tratamiento de la infancia en la literatura constituye un asunto de hombres y de mujeres, indistintamente, ¿por qué se advierte actualmente como un campo más propicio para la escritura de las mujeres? Y, por otra parte, nos preguntábamos en qué medida la inclusión del registro autobiográfico en los textos de ficción, conforma un rasgo que pudiera denotar una especificidad en el discurso generado por mujeres.

Sin embargo, en el transcurso de la investigación misma, optamos por ahondar en el análisis de la infancia como tema abordado por las mujeres y dejamos en suspenso las preguntas teóricas que nos sirvieron como impulso inicial.

A Nora Pasternac se debe el estudio preliminar que antecede a los análisis de textos; señala algunas características de la infancia y su representación literaria, así como el planteamiento sobre la cuestión de géneros que involucra.

Nuestro objeto de estudio se compone de la producción narrativa de dieciséis escritoras mexicanas nacidas entre principios del siglo xx y 1954. En la mayoría de los textos, encontramos que los personajes creados son niñas, en quienes encarnan el sujeto narrativo. Entre una gran diversidad temática, observamos la primacía de motivos centrados en las niñas: respecto a la familia, a la escuela, a otros niños, al descubrimiento del erotismo y del amor, etcétera.

En cuanto a la metodología de trabajo, podemos afirmar que se ha caracterizado por una labor grupal e interdisciplinaria, en la que confluyen las diversas corrientes de interés de las participantes en el taller mencionado.

No era nuestra intención someter los textos elegidos a una misma mirada crítica, sino dejar que la especificidad de cada uno fluyera, en consonancia con la formación y obsesiones de cada investigadora.

Contra las normas patriarcales de una coherencia metodológica, elegimos un camino "eclectico" que reúne los hallazgos de las críticas francesas —Kristeva, Irigaray y Cixous—, sobre todo en su inclinación por el costado psicoanalítico del análisis del discurso

femenino, ese "hablar mujer" que intenta romper el binarismo patriarcal e inaugura un modo de escribir otro, con la praxis crítica de las estudiosas anglosajonas y latinoamericanas, que se han volcado más hacia el aspecto temático, enfatizando los elementos que estatuyen la diferencia genérica.

Sobre los procedimientos de la teoría y la crítica feministas de la literatura, el propósito de este libro se circunscribe a colaborar con una práctica de análisis que concuerda con la propuesta cuasi-programática de Hélène Cixous en cuanto a que "la mujer debe escribirse a sí misma, escribir sobre mujeres y hacer que las mujeres escriban. Ponerse como mujer en la historia".³ En ese intento hemos analizado los textos de estas escritoras mexicanas.

Al advertir los diversos matices de interpretación sobre el valor de la infancia, en los textos estudiados, consideramos que se trazaba, entre líneas, una especie de "divina tragicomedia familiar", en la medida en que se representan espacios y atmósferas en los que ocurre o había ocurrido lo óptimo, lo feérico, lo irrescatable, por una parte, como ese campo de los recuerdos felices en donde la tranquilidad, la ternura, el cariño, los amores correspondidos configuran el mito del "paraíso perdido", y entonces, las escritoras vuelven sobre esos conglomerados temáticos para añorar o representar la nostalgia de un tiempo que se ha difuminado en el recuerdo, con la memoria como arma de salvación, para crear en los textos el ámbito que George Bataille reconoce en la literatura como un sinónimo de la "infancia al fin recuperada". Pero junto a este agradable encuentro con la infancia, otras escritoras han configurado con esa etapa un espacio del horror, del vacío del abandono y de la separación de los padres. Así se ha constituido un ámbito infantil del espanto, que se opone a la precedente interpretación de la infancia como un reducto feliz. Entre ambas visiones, permanece un limbo en el que la orfandad opera como impronta y como motor para la reconstitución de las *imago*s paternas y maternas. El dolor de la pérdida sirve como fundamento para la generación de una escritura que explora las figuras del pasado en el recuerdo de otros y en la memoria de la escritora misma.

³ H. Cixous, "The laugh of Medusa", trad. al inglés de K. Cohen y P. Cohen *Signs*, 4, verano de 1976, p. 225.

No hemos dejado fuera de nuestra investigación el momento de paso y transición desde la infancia a la adolescencia, en tanto consideramos que, en ese proceso de desprendimiento de lo que se era como niños y niñas a lo que se es como adolescentes, refulgen las condiciones que hacen de la infancia una etapa que cimenta la vida, tal como la escritura la recobra.

Con nuestra división entre las esferas de la satisfacción y la añoranza *versus* el horror infernal de una infancia catastrófica, no hemos querido caer en un maniqueísmo que arroje hacia dos extremos opuestos los logros de estos análisis literarios, que advierten los matices de tal ambigüedad en la restitución de un pasado, bien sea autobiográfico o de ficción, mediante la fuerza de la memoria que selecciona y recoge los jirones de lo ido, de lo sedimentado, y por medio de la imaginación, de una infancia que tendría como objeto la victoria de la escritura sobre el olvido.

En cuanto a la organización de los ensayos, tuvimos en consideración que nuestras vidas están enraizadas en el vientre materno y por ello decidimos iniciar las reflexiones con los estudios sobre aquellas autoras que exaltan la figura materna: Nellie Campobello y Elena Poniatowska. La enigmática Campobello nace en 1900 y es la única mujer reconocida dentro del ciclo narrativo sobre la Revolución mexicana, con dos textos que han desconcertado los afanes clasificatorios de los críticos: *Cartucho* y *Las manos de mamá*. En su ensayo "Eros y Tanatos: infancia y revolución", Laura Cázares ha logrado rescatar los rasgos de la construcción de una *imago* materna en medio del torbellino de la Revolución. En estos textos, caracterizados por su fragmentarismo, la voz narrativa se adjudica a una niña, que vive la Revolución como una aventura y se convierte en un testigo ocular de la violencia exterior, transformado por el contacto con la ternura de la madre. Laura Cázares explora la doble intención de Campobello en cuanto a reunir los elementos biográficos y autobiográficos en sus textos. Ante la imposibilidad de captar en el recuerdo la totalidad, Campobello deja huella de los símbolos que surgen de la madre y sirven a manera de enseñanza para poder vivir en un mundo violento y difícil. Así, los juegos y los juguetes, las manos de la madre y su danza representan el halo de felicidad, la afirmación vital frente a la Revolución y sus secuelas de muerte.

En los mismos años treinta cuando Nellie publica sus libros y es ya una bailarina consagrada en México, nace en Francia Elena Poniatowska. La familia abandona Europa ante la amenaza de la guerra, y la niña asume con pasión la herencia cultural materna, aunque sus primeras lenguas hayan sido el francés y el inglés. En *Litus Kikus* y en *La "Flor de Lis"*, Sara Poot descubre el periplo que Elena Poniatowska realiza en la creación de sus personajes niñas, con infancias plenas y gozosas en un ambiente citadino y burgués, ya que la suya será "la casa que canta", y la madre, beldad lejana, "la gran culpable de su esperanza". Asimismo, la presencia de la madre se advierte como el elemento que posibilita la autoría de la escritora; esta presencia adquiere un valor simbólico y se convierte en la fuerza que se opone a la soledad, el temor y la culpa. La figura paterna, en cambio, se encuentra diluida en los textos de Poniatowska, y ausente o vicaria en Campobello. A estas dos escritoras podría aplicarse el principio que Heidi Göttner-Abendroth adjudica a las sociedades matrilineales: "la comida, la maternidad y el amor de hermanas son reglas a seguir".⁴

En esta primera parte también se incluyen los estudios de Nora Pasternac sobre *Genealogías* de Margo Glantz ("Una infancia judía") y de Blanca Ansoleaga sobre *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs ("Mi padre, jefe de la tribu"). El psicoanálisis afirma que el Nombre del Padre (y su lugar simbólico) lo da la madre, pero el padre ideal se construye desde la perspectiva infantil.

En ambas autoras la devoción por el padre ficcionalizado, pero con la ancladura extratextual autobiográfica, es evidente, y aunque pertenezcan a dos generaciones distintas, los progenitores tienen en común su origen extranjero: judío ruso, Glantz y libanés canadiense, Jacobs.

La escritura de Glantz se sitúa, deliberadamente, en los linderos entre la literatura y las historias de vidas, en busca de los orígenes familiares y de la propia identidad.

Jean Franco afirma que *Genealogías* es "un intento distinto de concebir una relación padre-hija que no es una relación de poder",⁵

⁴ H. Göttner-Abendroth, "Nueve principios para una estética matriarcal", en G. Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 34.

⁵ Cf. Jean Franco, *Las conspiradoras*, México, FCE, 1944.

y como el padre es un exiliado, "no tiene territorio", ni puede transformarse en "una metáfora del Estado" por estar fuera de la cultura dominante. También el padre de *Las hojas muertas* es consciente de pertenecer a otra "tribu", en este caso la tradición cultural árabe y la filiación política comunista.

A pesar de no plantearse una rivalidad con las figuras maternas, la fijación edípica de estas narradoras hace que se subraye y enaltezca la *imago* paterna y las madres aparezcan como amantes y subordinadas y a la vez guardianas de la cohesión familiar en torno al Nombre del Padre, o bien sean las "sacerdotisas de la alimentación".

Para concluir esta primera parte, se incluyen los trabajos realizados por Luzelena Gutiérrez de Velasco sobre la obra de Elena Garro ("El regreso a la otra niña que fui") y el de Luz Elena Zamudio sobre Rosario Castellanos ("Los personajes infantiles en *Balún-Canán*").

El punto de vista de los textos analizados está concentrado en niñas y sus infancias que aún resguardan ciertas alegrías, aunque la violencia del entorno aumenta con la guerra cristera o la explotación de los indios, las *imago*s parentales se diluyen o son cuestionadas por las narradoras, y la presencia de las hermanas o el hermano se acentúa.

Elena Garro, en alguna entrevista, aseguraba: "la felicidad la practiqué en la infancia"; una infancia que transcurrió en Iguala con unos padres que regalaron a sus hijas un jardín y allí dejaron que crecieran como plantas. Con su habitual ironía recuerda que lo que para ella representó "el paraíso perdido", Octavio Paz se lo explicaba como una "célula de explotación".

En el análisis de algunos cuentos de *La semana de colores* de Elena Garro, se nos brinda la oportunidad de atisbar una novela corta inmersa entre las líneas de los cuentos. Elena Garro relata el proceso por el cual se pierde ese paraíso de la infancia, situado en el ambiente del jardín. Eva y Leli, sus personajes niñas, se hermanan en el asombroso descubrimiento del mundo interior, opuesto a la violencia que se ejerce en el exterior de la casa paterna, de donde los padres siempre están ausentes.

En la primera novela de Rosario Castellanos, el mundo infantil se equipara al indígena de Comitán, o de la antigua Ciudad Real.

La niña narradora de *Bahún-Canán* recibe el saber y la leche de su nana indígena y aprende en el catecismo de su mundo ladino que lo más importante es el infierno.

En este mundo autoritario y patriarcal, la muerte se cobra la vida más preciada, la del heredero varón, y la niña sufre porque se culpabiliza por los celos y la rivalidad fraterna. En algún poema Rosario racionalizará aquel duelo de su niñez dramatizando una posible “entrevista de prensa”:

—¿Por qué y para qué escribes?
 —Pero señor, es obvio. Porque alguien
 (cuando yo era pequeña)
 dijo que gente como yo, no existe.
 Porque su cuerpo no proyecta sombra,
 porque no arroja peso en la balanza,
 porque su nombre es de los que se olvidan.

A la novela llega recordando su infancia; a la escritura, en la trama de *Bahún-Canán*, escribiendo el nombre del hermano muerto para cubrir la falta y reparar la culpa.

La segunda sección del libro se titula “En el limbo de la orfandad” y abarca estudios sobre cinco narradoras, en cuyas obras la presencia de la orfandad deja un rastro indeleble.

En el primer estudio, Ana Rosa Domenella analiza dos novelas: una de María Luisa Puga (*La forma del silencio*) y otra de Silvia Molina (*Imagen de Héctor*), donde se ficcionalizan las respectivas orfandades biográficas de las autoras.

En el análisis de los textos seleccionados junto al material de entrevistas y autobiografías, se desprende que la pérdida de la madre, en el caso de Puga, se convierte en un inmenso hueco que intenta cubrirse —infructuosamente— por medio de una escritura compulsiva; en cambio, la muerte temprana del padre en la historia personal de Molina y en la historia narrada por la “Hija Menor” en la novela, se convoca como una sombra que pesa en su idealización, pero que una vez conjurada, a través del estudio y la propia obra, se desvanece.

Asimismo, se presentan los estudios dedicados a *Los años falsos* de Josefina Vicens, realizado por Sandra Lorenzano; *Tiene la noche*

un árbol de Guadalupe Dueñas, por Graciela Monges; y *Antes* de Carmen Boulosa, por Cecilia Olivares. Desde una autora nacida en 1911, como es el caso de Vicens, hasta la más joven de la muestra, nacida en 1954 y en plena producción —Boulosa—, la muerte del padre, y no la de la madre, resulta devastadora para los hijos. Los textos que se incluyen aquí, se alejan de la representación realista de la obra de Puga y Molina para crear atmósferas asfixiantes de amor-odio, como ocurre con el Edipo invertido del protagonista de *Los años falsos* o el “parricidio”, que según la lectura de Jean Franco, ocurre en *Mejor desaparece* de Carmen Boulosa.

El acercamiento de Sandra Lorenzano a la novela de Josefina Vicens, *Los años falsos*, nos coloca frente al conflicto de un hijo que debe edificarse a imagen y semejanza de la figura paterna. Entre los rescoldos de una familia desintegrada, Luis Alfonso debe crearse a sí mismo a partir del lenguaje; en el proceso de su monólogo, nos comunica las relaciones entre los miembros de la familia, entre el padre y el hijo con la misma amante, las relaciones con la vida social y política de México, y en ese transcurrir de la palabra, muere una parte constitutiva del personaje, para dar nacimiento al Luis Alfonso que se enfrenta a la palabra.

En cuanto a *Antes*, también la madre de la narradora ha muerto perseguida por extraños seres de pesadilla y la niña quedará dormida para siempre con la ropa manchada por su primera menstruación. Tanto la novela de Vicens como la de Boulosa se centran en personajes al borde de la adolescencia y viven sus ritos de pasaje en ceremonias vinculadas con la muerte.

El libro de Guadalupe Dueñas analizado aquí, es un conjunto de relatos en el que el desamparo y la orfandad se suceden en un ámbito provinciano. Graciela Monges estudia la relación de los personajes niños en el mundo de los adultos. Los deseos insatisfechos y el desafecto invaden la imaginación infantil, que se manifiesta en celos y resentimiento. El encierro y el miedo se muestran como elementos constantes en las atmósferas de *Tiene la noche un árbol*. Dueñas arma una especie de “bestiario”, en el que la simplicidad y la ternura infantiles se truecan por la soledad, la incompreensión y la crueldad manifiesta hacia los animales. En estos relatos se descubre la visión dolorosa de un mundo infantil que se encuentra marcado por la hostilidad, el rencor y el recelo reprimi-

dos en el ánimo de los personajes. La influencia de la vida religiosa señala el despertar de la adolescencia. Con acierto, Monges apunta la ironía de Guadalupe Dueñas como cercana a la de Arreola. Por otra parte, lo siniestro aparece una y otra vez, como en el cuento que narra cómo se conserva un feto familiar llamado "Mariquita" o en las madres que parecen pulpos, y por supuesto, en la presencia acechante de la locura. Los recuerdos acogedores de la infancia han ido desapareciendo en los relatos de este conjunto de escritoras y el infierno y la pesadilla se enseñorearán en el último grupo.

El último capítulo de *Escribir la infancia* lleva por título: "Temporada en el infierno". Incluye el estudio de Lady Rojas sobre *Más allá de la mirada* de Aline Pettersson y el de Margarita Tapia y Gabriela Díaz de León sobre *Los limones* de Olga Harmony.

En los cuentos del último libro de Pettersson (1992) se incluyen personajes infantiles, lo que no ocurría en su obra anterior; también se entretajan historias sobre la identidad trasplantada de familias sueco-mexicanas que corresponden a las raíces de la autora según su autobiografía. Los niños odiosos y perversos se suceden en estas historias que intentan, sin embargo, rescatar el placer por los juegos infantiles y el gozo de escuchar cuentos como base de una etapa adulta creativa. Un niño no sólo mata a los patos del estanque, sino que además pretende envenenar a los adultos; otro personaje infantil, una niña, es tan propenso al masoquismo que se "borda" la mano; todos ellos están incomunicados con la generación de sus mayores, quienes colaboraron en malograr esas infancias.

La novela de Harmony analizada bajo el título de "Naranja dulce, limón amargo: Alicia entre el 'ser como' y el 'ser en sí'", es otro ejemplo de una mala educación sentimental y de la profunda brecha que puede abrirse entre padres e hija y entre hermanas; en tanto Alicia, la protagonista, se enfrenta a la educación llena de convencionalismos de la clase media y rompe los códigos que la abruma. Este personaje sufre un fuerte rechazo por parte de la figura paterna; por ello surge la metáfora del limonero que semeja con la vida colmada por la amargura. Alicia será un ejemplo de auto-desprecio generado a partir de la carencia de afecto en la infancia. Para adentrarse en esta protagonista —como lo hacen las críticas—, la cual intenta el suicidio, hay que referirse al fenómeno de la

histeria desde la perspectiva feminista y recordar la referencia intertextual con *La mujer rota* de Simone de Beauvoir, pionera en los estudios sobre el "segundo sexo" y representante de una corriente filosófica —el existencialismo ateo— en la que también abrevia Harmony.

En esta tercera parte se presentan también los artículos dedicados a la obra de Inés Arredondo, por Graciela Martínez Zalce; sobre Amparo Dávila, por Maricarmen Pitol, y una revisión de toda la obra de Angelina Muñiz a cargo de Gloria Prado. En estas autoras la expulsión del paraíso terrenal es definitiva, el retorno al mundo infantil es angustioso y el espacio rescatado corresponde sin lugar a dudas, al infierno, porque el amor "que mueve al sol y a las demás estrellas", según la cosmogonía poética de Dante, ha abandonado por siempre a estas criaturas de ficción.

Tanto Amparo Dávila como Inés Arredondo nacieron en 1928 y se vincularon con la llamada "generación del medio siglo". El tratamiento peculiar de la infancia y de los personajes niños en la narrativa de Inés Arredondo, constituye el tema que investiga Graciela Martínez Zalce. En los mundos configurados en torno a lo terrible y a lo monstruoso, los niños proceden con una inocencia perversa; su crueldad no es premeditada. En la obra de Inés Arredondo, ser niño equivale a la pulsión de muerte. La familia se representa como un infierno doméstico, y el espacio del hogar, como una mancha que expulsa y segrega. Los personajes adolescentes llevan también una carga que los conduce a una muerte real o simbólica.

Maricarmen Pitol se ocupa de los elementos fantásticos y siniestros en la narrativa de Amparo Dávila. En varios relatos de *Tiempo destrozado* y *Música concreta*, la infancia ofrece un refugio en contra de la rigidez de una sociedad que se guía por reglas establecidas. El adulto adquiere en el juego la posibilidad de un regreso a la infancia, como le ocurre al burócrata Arthur Smith.

También se exploran los sueños y las pesadillas como elementos que generan angustia. Así, en "El huésped" se observa la invasión de fuerzas oscuras en la atmósfera cotidiana, marcada por el abandono del padre.

Gloria Prado investiga, en la obra de Angelina Muñiz, la persistencia del tema de la infancia como una constante. Para los personajes de Muñiz, la infancia constituye una etapa dolorosa, y en muchos

casos su rememoración inicia el camino hacia la muerte. Gloria Prado pone de manifiesto la gran riqueza intertextual de los relatos de Muñiz, plenos de mitos clásicos y obras medievales, en donde las tierras prometidas se convierten en paraísos perdidos y se transgreden las versiones androcéntricas sobre ciertos personajes, como ocurre con la Caína en el cuento titulado “La ofrenda más grata”.

Por otra parte, Gloria Prado nos señala cómo la literatura se vincula a las experiencias del exilio, la guerra y el desamparo de estas niñas trasterradas a causa de la guerra civil española y cómo se elaboran literariamente el hecho traumático de la muerte accidental de un niño y los amores lésbicos e incestuosos con personajes infantiles de ambos sexos. Para cerrar esta visita a la “mansión del miedo”, conviene recordar unos versos de León Felipe, en los que reclama al Dante, en el contexto del holocausto (Auschwitz): “Acuérdate que en tu ‘infierno’/ no hay un niño siquiera...”

Al escribir la infancia, las escritoras mexicanas han consolidado una serie de personajes niños y niñas, que nos transmiten la certeza de que la infancia no es siempre y sólo el dulce remanso de la inocencia, la pureza y la felicidad. En esas páginas de la narrativa mexicana, hemos visto surgir el dolor de la orfandad, la crueldad infantil y el grave peso de la transición hacia la adolescencia.

Para concluir el libro, decidimos agregar una *adenda*, que tiene como finalidad ofrecer a un público interesado una serie de reseñas bibliográficas, sobre obras en las que la infancia y los niños hacen su aparición de manera tangencial, ya que estos trabajos podrán dar pie a reflexiones que complementen los temas que han sido abordados en el cuerpo de la investigación.

Desde sus inicios, esta investigación contó con el gran entusiasmo de Elena Urrutia, entonces coordinadora del PIEM (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer) en El Colegio de México, a quien agradecemos todo el apoyo que nos brindó para llevar a cabo, dentro del marco del Taller de Narrativa Femenina Mexicana, este retorno a las fuentes literarias de la infancia.

ESTUDIO PRELIMINAR

NORA PASTERNAK *

La infancia es un concepto (¿una noción?) biológico, sociológico, histórico, y se puede abordar desde distintas perspectivas obligatoriamente combinadas y combinables.

Actualmente consideramos a la infancia como un origen que nos explica como adultos, y no nos parece extraña la posibilidad de que ese tema, ese motivo, esa perspectiva entre en la literatura, forme parte de la ficción o de la confesión directa y propicie la introspección y el examen de conciencia y la búsqueda de nuestra identidad.

Hay que comenzar por decir que no siempre las cosas fueron así. Philippe Ariès, en su obra canónica *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*¹ estudia cómo en la Edad Media, punto de partida

* Instituto Tecnológico Autónomo de México.

¹ Versión castellana de Naty García Guadilla, Madrid, Taurus, 1987. La obra de Ariès fue publicada originalmente en francés ya en el año 1973. Su trabajo es el más conocido, pero él no es el único que se ocupa de la infancia; y no me refiero a las obras de carácter médico, psicológico, psicoanalítico, psiquiátrico o educativo, sino a estudios mucho más cercanos al proyecto del presente libro. Citaré sólo una breve selección de obras y dejo de lado la multitud de estudios y artículos más breves que aparecen constantemente sobre el asunto de la infancia en revistas especializadas. I. Pinchbeck y M. Hewitt, *Children in English Society*, Londres-Toronto, 1969; D. Hunt, *Parents and Children in History*, Nueva York, 1970; Lloy de Manse (ed.), *Historia de la infancia*, Madrid, Alianza, 1982; Michelle Perrot (ed. del vol. 7), Philippe Ariès y Gérard Duby (coord.), *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, Buenos Aires, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 1991; René Schérer y Guy Hoquenghem, *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia*, Barcelona, Anagrama, 1979; Graciela Montes, *El corral de la infancia. Acerca de los chicos, los grandes y las palabras*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990; Fernando Savater, *La infancia recuperada*, Madrid, Taurus, 1983; Walter Benjamin, *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989;

para su investigación, la infancia no existía; lo cual no significa que los niños estuvieran descuidados, abandonados o fueran despreciados. Lo que no existía era "el sentimiento de la infancia" que no se confunde con el afecto por los niños, sino que corresponde a la conciencia de la particularidad infantil, particularidad que distingue esencialmente al niño del adulto, incluso joven. Como dicha conciencia no existía, en cuanto el niño podía resistir y vivir sin la solicitud constante de su madre o de su nodriza, pertenecía a la sociedad de los adultos, convivía en su medio y no se distinguía ya de ellos, salvo por su tamaño. (Los historiadores descubren hoy día que dicha sociedad de adultos aparece, con mucha frecuencia, como pueril; no se trata de una cuestión de edad mental, sino que estaba compuesta en parte por niños y jovencitos.) Las lenguas europeas no daban al término "niño" el sentido restringido que nosotros le atribuimos hoy: se decía niño al igual que se dice actualmente "muchacho", "chavo" en el lenguaje común. Esa falta de precisión de la edad se extendía a toda la actividad social: juegos, oficios, organización militar.

El niño excesivamente pequeño y frágil como para mezclarse en la vida de los adultos no contaba. El personaje de Argan, en *El enfermo imaginario*, de Molière, tiene dos hijas, una en edad de casarse y la otra, pequeñita, Louison, que apenas empieza a caminar y a hablar. Para desalentar los amores de su hija mayor, el padre amenaza con encerrarla en un convento. El hermano de Argan dice: "¿Por qué, hermano mío, teniendo los bienes que tú tienes y teniendo sólo una hija, pues a la chiquita no la cuento, por qué te pregunto, hablas de meterla en un convento?"² La chiquita no contaba porque podía morir a cada instante, de acuerdo con la enorme mortalidad de los niños de esa época y con la mentalidad adaptada a ese hecho: que un niño era reemplazable por otro y no representaba un individuo todavía particularmente identificado y amado como único. Montaigne llega a decir: "He perdido a dos o tres hijos, que se criaban fuera, no sin dolor, pero sin enfado".³ En

Ariel Dorfman, *Patos, elefantes y héroes. La infancia como subdesarrollo*, Buenos Aires, De la Flor, 1985. Y la lista podría alargarse.

² Citado por Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, *op. cit.*, p. 64.

³ *Idem*.

cuanto el niño se salvaba de ese periodo de elevada mortalidad y en donde su supervivencia resultaba improbable, se le ponía con los adultos y convivía con ellos; era tratado con bastante brutalidad y en cierto modo con descuido, siempre ocupaba la posición de aprendiz, hasta que con toda naturalidad alcanzaba su lugar de adulto. Situación que incluso se extendía a los contactos —muy naturales para la época— con la procacidad y la sexualidad de los mayores.

A partir del siglo xvii, con la formación y consolidación de la burguesía, el panorama cambia radicalmente. Surgen por primera vez, en ciertos sectores sociales urbanos, las ideas de higiene y cuidado de los niños, prácticamente desconocidas hasta entonces. La relación de la familia con la sociedad se transforma de una manera radical y se produce el replegamiento del núcleo familiar dentro de la casa y, en consecuencia, una atención más detenida y específica hacia los miembros de la familia, particularmente los niños. Comienza de manera activa la preocupación por la educación sistemática y especializada. Justamente a partir del siglo xvii surge toda una literatura pedagógica por el uso de padres y educadores; entretanto, las instituciones de enseñanza sufren los cambios más impresionantes que por un lado las apartan de la Edad Media y por otro, las convertirán en el antecedente directo de lo que hoy conocemos como escuelas, liceos, colegios y universidades modernos.

Ésta es la época en la que surge el sentimiento de “respeto por la infancia” al mismo tiempo que el desprecio y la irritación por las “niñerías”, y la idea de que el niño debe ser mantenido en su ámbito y mezclarse menos con los mayores. La esfera de los niños se aparta cada vez más de aquella de los adultos y, bajo la influencia de ese nuevo clima moral, aparece una literatura didáctica infantil diferente de la de los adultos, antecesora de la moderna literatura para niños, llena de buenos sentimientos y de moralismo, en la que —y éste es uno de los puntos más importantes en esta historia— se percibe una actitud distinta hacia el sexo, de cuyo contacto busca preservarse al niño.

Paulatinamente, el niño va convirtiéndose en el centro de la familia, acompañado en ese movimiento por médicos, higienistas, pedagogos, legisladores y poderes burgueses.

Ya en el siglo XIX, el hijo está más que nunca antes en el centro de la familia.⁴ Es objeto de todo tipo de inversiones: la afectiva, la educativa, la existencial y, sobre todo, la económica. Como heredero, el hijo es el porvenir de la familia, su misma imagen proyectada y soñada, su modo de lucha contra el tiempo y la muerte.

Semejantes inversiones y apuestas, cuyo signo es una literatura cada vez más prolija, no apuntan necesariamente al niño en su singularidad. Stendhal dice muy certeramente de su padre: "No me amaba como individuo sino como el hijo que había de continuar la familia".⁵

Poco a poco, en la cultura de esa época —y en la nuestra, pues la recibimos directamente y sus efectos abarcan hoy todos los ámbitos de nuestro universo— se va formando la idea de que un niño es único y se convierte en un objeto de amor, independientemente del utilitarismo que su existencia podría implicar. A mediados del siglo XIX surge entre las mujeres de todas las clases sociales la costumbre de llevar luto por el niño muerto como si se tratara de un adulto; sobre todo se le llora en la intimidad, mientras se contempla el medallón donde se guardan sus cabellos.

Lo cierto es que entre los siglos XVII y XIX el niño se convierte en objeto de amor, adquiere rostro y voz a través de las diversas observaciones de que es objeto y gracias al malthusianismo⁶ implí-

⁴ Hoy nos parece natural esa posición central y aceptamos fácilmente participar como consumidores y como promotores en la "industria de lo infantil": una habitación para los chicos, el jardín de infantes, muebles diminutos, ropa apropiada, la industria del juguete, productos alimenticios especialmente creados (y promovidos) para los infantes, la literatura deliberada, las fiestas concebidas para ellos, etcétera.

⁵ Citado por Michelle Perrot, "El futuro de la raza", en Maité Alvarado y Horacio Guido (comp.), *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*, Buenos Aires, La Marca Editora, 1985, p. 30.

⁶ De la teoría de Robert Malthus, quien publicó en Londres su *Essay on the Principle of Population*, en 1798. El objetivo del autor era poner de manifiesto cómo el aumento de la especie humana es superior al número de víveres existentes para sustentarla. Matemáticamente lo expresó representando la multiplicación de los individuos por una progresión geométrica, mientras que el incremento de los alimentos seguía una progresión aritmética. Dejó sentado que si no se detenía la marcha de la población, ésta se duplicaría cada veinticinco años. Véase *Primer ensayo sobre población*, Madrid, Alianza, 1968.

cito primero y luego explícito que lleva a las familias burguesas⁷ a limitar el número de hijos, no sólo porque el niño se ha convertido en un individuo particular y objeto de atenciones específicas, sino porque justamente los descubrimientos de la higiene y de la medicina preventiva aumentaron la esperanza de vida y disminuyeron enormemente la mortalidad infantil. Es decir que el proyecto burgués de organizar a la sociedad productivamente y productora-mente y el malthusianismo van acompañados, son favorecidos y a la vez generan los mayores progresos en lo concerniente a la higiene privada, la prevención médica, la atención especial para el recién nacido y los planes cada vez más detallados para la educación de los infantes, de los adolescentes y de los jóvenes, paulatinamente más y más encuadrados por instituciones especializadas y vigilantes que los moldearán y los prepararán —con la completa anuencia de padres y tutores— para la vida activa en una sociedad cada vez más acentuadamente citadina y mercantil.

En el ámbito cultural, la niñez se considera como un momento privilegiado de la existencia. Toda autobiografía comienza con esa etapa y se detiene en ella. Ya que el niño se ha convertido en persona, la niñez pasa a ser la edad fundante de la vida. Al mismo tiempo, la novela denominada “de aprendizaje” relata la infancia y la juventud del héroe. Este extenderse largamente en la infancia de los personajes armoniza con el gusto del lector, que también participó en el proceso que acabamos de describir. En el escritor “existe la necesidad de resucitar y eternizar un pasado desaparecido y particularmente querido y en [el lector] el placer

⁷ La antigua nobleza, los campesinos y el proletariado tardaron mucho más en adaptarse a estos hechos y en adoptar el nuevo “sentimiento de la infancia”, y durante mucho tiempo siguieron actuando según los viejos cánones medievales del “aprendizaje” en un mundo de adultos, sin tener en cuenta la especificidad de la infancia. Así también, fueron estas clases extremas —la aristocracia y el pueblo humilde— las últimas en aceptar el malthusianismo y el control más estricto de la natalidad y durante muchas décadas, hasta bien entrado el siglo XX, siguieron pensando que un hijo es reemplazable por otro y que lo que interesa es procrear la mayor cantidad posible de niños. Ya sea porque la religión lo prescribe o porque un hijo es fuerza de trabajo y manutención segura para la vejez, o por ambas razones, combinadas con los restos arcaicos de la mentalidad medieval.

de reencontrarse en otro y de tranquilizarse acerca de su propia normalidad".⁸

La culminación del proceso de reconocimiento de la infancia está en Freud: no sólo la sexualidad infantil existe y la inocencia y la pureza de los niños son un mito, sino que la sexualidad adulta sigue siendo infantil: "Vislumbramos así una fórmula: los neuróticos han conservado el estado infantil de su sexualidad o han sido remitidos a él".⁹ Y por otra parte: "No olviden ustedes que la insistencia, acaso sorprendente, sobre el recuerdo infantil en la vida del poeta deriva en última instancia de la premisa según la cual la creación poética, como el sueño diurno, es continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño".¹⁰

Hasta la política —sus discursos ante todo, pero también sus acciones— se vio afectada por los cambios de percepción de la infancia: a partir de cierto momento, los niños se convirtieron en motivo de preocupación de los partidos políticos ("los niños son nuestro futuro") y todo se hace en nombre de las generaciones venideras. En América Latina fue (y es) sobre todo el populismo el que aprovechó al máximo la relación entre política e infancia.

Todos éstos son los momentos de una historia que aquí evocamos de manera muy esquemática. Lo que nos interesa es saber cuándo se transforma el niño en literatura, en materia literaria... y la niñez en un valor que merece pasar al arte, ser recordado, ser valorizado, convertirse en una referencia fundamental para los hombres y las mujeres que escriben. ¿Quién estableció los modelos sobre la presencia de la infancia en la literatura?

Como sabemos, cierto modelo de considerar a la infancia como un origen, un comienzo y un paraíso perdido, está plasmado en J. J. Rousseau, cuyas *Confesiones* fueron publicadas póstumamente (los cinco primeros libros en 1782 y el final en 1789). Rousseau es uno de los hitos más importantes en este proceso de transformación de la infancia en literatura. Después de las *Confesiones* se

⁸ Georges May, "Privilegio de los recuerdos de infancia y de juventud", en *La autobiografía*, México, FCE, 1982, p. 127.

⁹ Sigmund Freud, "Referencia al infantilismo de la sexualidad", *Tres ensayos de teoría sexual, Obras completas*, vol. 7, Buenos Aires, Amorrortu, 1978, p. 156.

¹⁰ Sigmund Freud, *El creador literario y el fantaseo*, en *Obras completas*, vol. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 134.

produjo una gran ola de autobiografías que recogían del ilustre modelo rousseauiano las formas de contemplar la infancia y de recogerla en literatura y el fenómeno representa muy exactamente la toma de conciencia colectiva, en el interior de los ambientes artísticos, del fenómeno histórico y social que se había producido.¹¹

Rousseau se detiene largamente en su infancia y se complace y enternece con el recuerdo de sus años jóvenes; aunque, por supuesto, cree firmemente tanto en la inocencia original de los niños, como en la de todos los hombres; muchos de sus fieles discípulos escriben sus respectivas biografías. Así, George Sand, mucho más tarde, en el siglo XIX, todavía seguidora de Rousseau, dice de su propia niñez: "Todos mis recuerdos de infancia son pueriles, como puede verse [...] puesto que la infancia es hermosa y cándida y los seres mejores son aquellos que más guardan o menos pierden de ese candor y de esa sensibilidad primitiva".¹²

Por otro lado, también se va forjando la otra versión: la infancia desdichada y desprotegida. Desde Pulgarcito, abandonado en el bosque por sus padres que son tan pobres que no pueden alimentar a sus hijos, hasta los héroes de Dickens, también abandonados, explotados y desesperados, todos esos niños deben desarrollar estrategias para sobrevivir; a veces mueren como héroes y símbolos de la resistencia de un pueblo, como Gavroche, hijo de nadie y de la ciudad de París, o los Niños Héroes que también mueren por la patria. A pesar de que no sabemos si fueron realmente infelices,

¹¹ El mismo Rousseau había comenzado este movimiento con *La nueva Heloísa* (1761), donde ya planteaba algunos de sus principios sobre la educación infantil. Aunque uno de los puntos más importantes de *La nueva Heloísa* es la idea de que la servidumbre y la sumisión provocan la mentira y el adulterio en el matrimonio. Pero es en *Emilio o De la educación* donde Rousseau establece todos los principios sobre la educación que actualmente nos son comunes y que han sido adoptados casi universalmente. Hoy no podemos medir lo novedoso en sus proposiciones, pero estas dos novelas contribuyeron a crearle la reputación de revolucionario, cosa que le valió la expulsión sucesivamente de Francia y de Suiza, obligándolo a refugiarse en Inglaterra. Aunque hay que decir que, como ocurre actualmente con los libros y los autores perseguidos, ello contribuyó especialmente al rápido éxito de las dos obras. Algo importante para señalar es el hecho de que *Emilio* propone una infancia prolongada prácticamente hasta los quince años y un "añeamiento" general de las metodologías de la educación.

¹² Georges May, *op. cit.*, p. 127.

forman parte de la imagen de la infancia sacrificada, aunque en este último caso por elección propia. Hay que recordar, además, que dentro de las estrategias de sobrevivencia, existen igualmente muchas versiones famosas de los niños en la picaresca: Tom Jones o Tom Sawyer (junto a Huck Finn) y hasta nuestro Periquillo Sarniento; niños recogidos por extraños o por parientes reticentes, abandonados por sus padres o simplemente huérfanos, o tal vez hijos ilegítimos. Y, como en el caso de Pedro Sarmiento, el Periquillo, hijos mal cuidados por sus progenitores que los abandonan a las nodrizas indígenas o los consienten criminalmente sin ningún criterio,¹³ preparándolos sólo para una vida de disipación y vacío que los destruirá.

Existen versiones poéticas, llenas de un simbolismo enigmático, en que el protagonista niño es un prodigio de angelismo e inteligencia como *El principito*, pero la vertiente diabólica de *Otra vuelta de tuerca* o la terrible e inevitable estupidez y maldad humana representada por los niños de *El señor de las moscas*, es lo que prevalece en la literatura (y en el cine) de nuestros días. Perdidas están ya las ilusiones sobre la inocencia de la infancia y sobre la segura felicidad de la pureza infantil, aunque el cuadro completo no deje de erigirse sobre dos polos: el edén perdido, el “verde paraíso de los amores infantiles”, y “las mil pequeñas humillaciones” de la infancia dolorosa y amarga.

Este es el recorrido esquemático y parcial del tema de la infancia en la literatura. De un modo más rico y variado este panorama se complementará con los trabajos que siguen a continuación.

¹³ En *El Periquillo Sarniento* se nota por contraposición ante los métodos de los padres, la influencia de Rousseau, que Lizardi conocía bien y a cuyas doctrinas educativas adhería: los progenitores de Pedro educan al niño con total anarquía y contradiciendo punto por punto justamente las indicaciones del *Emilio*.

I. EL VERDE PARAÍSO DE LOS AMORES INFANTILES

De la recuperación de la madre a la sociedad

EROS Y TANATOS: INFANCIA Y REVOLUCIÓN EN NELLIE CAMPOBELLO

Laura Cázares H.

*A Raquel y Ana María, quienes
me enseñaron que la mujer sí existe.*

Nellie Campobello es el seudónimo de Nellie Francisca Ernestina Moya Morton.¹ Su producción narrativa comprende dos libros: *Cartucho* y *Las manos de mamá*, publicados en 1931 y 1937, respectivamente, en los cuales es esencial el tema de la infancia.

CARTUCHO

A *Cartucho*, en la versión que utilizo,² lo integran tres partes: "Hombres del norte", "Fusilados" y "En el fuego", con siete, veintiocho y veinte fragmentos. En total, cincuenta y cinco textos breves. La autora dedica el libro a su madre de esta manera: "A mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabricaban leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor

¹ Se han mencionado distintas fechas acerca del nacimiento de la autora; algunas proporcionadas por ella misma (1908, 1909, 1913). Marta Robles indica que en el acta de nacimiento aparece el año 1900. "Nellie Campobello", en *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, México, UNAM, 1985, t. I, p. 177.

² Nellie Campobello, "Cartucho", en *La novela de la Revolución mexicana*, sel., introd. y prólogos de Antonio Castro Leal, México, Aguilar, 1985 (Obras eternas), t. 1, pp. 927-968. Todas las citas provienen de esta edición; de aquí en adelante sólo indicaré la página después de cada una de ellas.

oyéndolas". Dos aspectos me interesa resaltar en relación con esta dedicatoria: la importancia de la madre, que se verá en el análisis del texto, y la relevancia que se otorga a los cuentos verdaderos en oposición a las leyendas. Luis de Madariaga define a las leyendas como: "...conjunto de relatos y tradiciones sobre hechos pasados transmitidos, por lo general oralmente, de generación en generación. Pueden referirse a seres reales o mitológicos y a hechos que en un comienzo pudieron ser verdaderos, pero que más tarde sufrieron alteraciones al ser repetidos por distintos narradores".³

De acuerdo con esta definición, se puede plantear que en los textos de Campobello nos encontramos en el punto de partida para las leyendas futuras; si para ella los sucesos revolucionarios son verdaderos, más adelante, tanto sucesos como personajes se convertirán en ficción, y en el caso de algunos personajes, en seres míticos (como ocurre con Villa, quien en esta obra tiene algunos rasgos que apuntan hacia el mito).

Ahora bien, considero que Nellie se refiere a los "cuentos verdaderos", porque quiere hacer hincapié en que su obra está recogiendo hechos y personajes de la realidad. Como dice Alain Robbe-Grillet:

Todos los escritores creen ser realistas. Ninguno pretende nunca ser abstracto, ilusionista, quimérico, fantástico, impostor... [...] Y no cabe duda de que es preciso, en este punto, creer a todos. El mundo real les interesa; cada uno de ellos se esfuerza sobremanera en crear "realidad". [...]

Cuando una forma de escritura ha perdido su vitalidad primera, su fuerza, su violencia, cuando se ha convertido en una vulgar fórmula, [...] el retorno a lo real es lo que constituye la base de la denuncia de las fórmulas muertas y la búsqueda de formas nuevas, capaces de sustituirlas. El descubrimiento de la realidad sólo seguirá estando en primera fila si se abandonan las formas gastadas. [...] No se trata de "mejoras", sino de progresar por vías aún desconocidas, en las que un modo nuevo de escribir se hace necesario.⁴

³ Luis de Madariaga, *Diccionario temático. Términos literarios*, León, España, Everest, 1987, p. 286.

⁴ Alain Robbe-Grillet, "Del realismo a la realidad (1955 y 1963)", en *Por una novela nueva*, trad. Caridad Martínez, Barcelona, Seix Barral, 1965 (Biblioteca Breve, 222), pp. 177-178.

Es indudable que, de acuerdo con lo propuesto por Robbe-Gri-
llet, nuestra autora retorna a lo real, pues su escritura no muestra
semejanza alguna con la de los escritores que la antecedieron; por
eso es que a Campobello ya se le puede considerar representante y
pionera de la literatura de este siglo. La violencia y el caos que carac-
terizan al movimiento revolucionario se manifiestan no sólo en el
plano temático, sino también en el formal, donde los sucesos se
exponen en breves descripciones y escenas que cobran un signifi-
cado al imbricarse unas con otras, ya sea por concordancia, ya por
oposición, de manera que integrándolas constituyen una gran
historia, un extenso mural; pero a la vez se comprenden y llenan de
sentido en su individualidad. El excesivo fragmentarismo que carac-
teriza a sus obras, su expresión directa, compacta, la elección de la
pincelada clave para llegar a la esencia de los personajes, han descon-
certado a los críticos que se refieren a ella. ¿Dónde colocarla, en el
ámbito del cuento o en el de la novela? En los dos, indistintamente.
¿Qué decir de sus libros? Que son extraños, que se trata de esbozos,
que sus personajes parecen títeres, que por la perspectiva infan-
til, la visión del movimiento revolucionario es limitada. Y aun si
se la alaba, la adjetivación ahoga al razonamiento y se desliza de la
referencia a la obra a la referencia a la autora y sus sentimientos.
Apenas aquí y allá se mencionan algunas características relevantes:
los rasgos esenciales y sugerentes de los personajes (Castro Leal),
el estilo poético (Castro Leal y Rand Morton), la poca ornamen-
tación de la frase (Ocampo y Portal), las “descripciones inigualables
de esos guerreros nortños” (Aguilar Mora).⁵ Este último
autor, al confrontar los textos sobre fusilados de Campobello con
“De fusilamientos” de Julio Torri, considera que el culto linaje
literario de este escritor no debía contaminarse con la violencia
de la prosa de Nellie, la cual desenmascaraba “su miedo profundo a
la intensidad histórica”. Aguilar Mora dice al respecto:

⁵ Antonio Castro Leal, pról. a “Nellie Campobello”, en *La novela de la Revolución mexicana*, pp. 923-925. F. Rand Morton, “Nellie Campobello”, en *Los novelistas de la Revolución mexicana*, México, Cultura, 1949, p. 167. Aurora Ocampo y Ernesto Prado, *Diccionario de escritores mexicanos*, México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1967, p. 55. Marta Portal, *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*, México, Era, 1990, p. 43. Jorge Aguilar Mora, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*, México, Era, 1990, p. 43.

ante ambos textos se tiene que hacer una elección, y la elección va más allá de ser un mero hecho de crítica literaria. Sin duda es importante reconocer que los dos son textos ejemplares de caminos muy distintos recorridos por la literatura mexicana; pero más importante aún es aceptar que son también posturas muy diferentes no sólo de la literatura sino de la interpretación histórica mexicana ante el comportamiento de otros mexicanos.⁶

Volvamos a *Cartucho* y, ya que diversos críticos insisten en la visión infantil sobre la Revolución, detengámonos primero en la voz narradora. De la misma manera en que se presenta al primer personaje, oculto tras un sobrenombre ("Cartucho no dijo su nombre"), también se evita precisar completamente al narrador; en forma lúdica se introducen algunas indicaciones que empiezan a dibujarlo: "El dinero hace a veces que las gentes no sepan reír —dije yo jugando debajo de una mesa—" (p. 929). Apenas en la segunda parte de la novela nos enteramos de que se trata de una niña: "Hombres que van y vienen, un reborujo de gente. ¡Qué barbaridad, cuánto hombre, pero cuánta gente tiene el mundo! —decía mi mente de niña—" (p. 936). La cual se llama Nellie, como se indica en la tercera parte cuando Severo le dice: "Pues verás, Nellie, cómo por causa del general Villa me convertí en panadero" [...]. (p. 957).

La autora ha tenido su mayor acierto al presentarnos ese mundo de adultos, o de niños que actúan como adultos, por medio de una niña, del personaje aparentemente más frágil de todos los que aparecen inmersos en la cotidianidad de la violencia revolucionaria; ya que así provoca una peculiar tensión en el receptor de las historias. Como señala Jorge Fornet:

Para Campobello, la perspectiva infantil era necesaria no sólo por lo novedoso que pudiera resultar en el *corpus* de la novelística revolucionaria, sino también como un "mecanismo defensivo" capaz de rescatar para el personaje la ingenuidad infantil que las circunstancias querían amputarle.⁷

⁶ Jorge Aguilar Mora, *ibid.*, p. 47.

⁷ Jorge Fornet, *Reescritura de la memoria*, La Habana, Letras Cubanas, 1994 (Pinos nuevos), p. 11. Este crítico hace un detallado análisis de *Cartucho* en el capítulo titulado "Desde la infancia".

Esta narradora aparece como testigo y como participante. La primera persona se utiliza con frecuencia en el texto, pero pocas veces la narradora se transforma en personaje. Es más común que Nellie se presente como testigo, y entonces enfatiza lo que más le impresiona de un suceso. Además, con el fin de acentuar este carácter testimonial, se pone de relieve lo ocular; los hechos han sido vistos, ya sea por la narradora, ya sea por otros personajes. En distintas partes de la novela, la narradora brinda su voz para transmitir los relatos de los demás participantes. En estos pasajes da la impresión de cierta lejanía en relación con los sucesos, pero se conserva su presencia a causa de esa intermediación. También recurre al desdoblamiento, de manera que se presenta, con una visión desde fuera, a sí misma como personaje. Así tenemos a Nellie en dos momentos de su vida: como niña-personaje del relato, como adulta que recuerda a la niña.

Hay que poner de relieve el reconocimiento que hace Nellie de su madre como narradora. A ella le cede la palabra o le adjudica el relato en muchas ocasiones, ya que la madre es la narradora por excelencia, el demiurgo del pasado. La madre y los otros narradores —que van participando con mayor frecuencia hacia el final de la segunda parte del libro y aún más en la última— conforman lo que llamo voz popular; esa voz colectiva que se ha apropiado de los sucesos de la Revolución, de los héroes reconocidos o anónimos, y los ha convertido en leyenda.⁸

Por tratarse de una novela que se refiere a una lucha armada, el acto de convivir con la violencia es esencial y marca a la narradora-personaje de *Cartucho*; así como la Revolución marcó a la autora, quien dedicó toda su producción en prosa y también gran parte de sus montajes coreográficos a ese tema, con una concepción de estas expresiones artísticas que rompía con lo realizado formal y temáticamente hasta ese momento.

En *Cartucho* la violencia es lo cotidiano y no se reduce al espacio de Parral; se extiende a Juárez, a Chihuahua y al campo en

⁸ Para más detalles en relación con este tema, véase mi trabajo "El narrador en las novelas de Nellie Campobello: *Cartucho* y *Las manos de mamá*", en *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, México, El Colegio de la Frontera Norte, PIEM, El Colegio de México, 1988, pp. 159-169.

general; además, no es una violencia externa al ámbito de la casa sino que lo invade, y de la misma manera se dirige hacia los adultos que hacia los niños:

Todos nos daban empujones, nos pisaban; el hombre de los bigotes güeros quería pegarle a mamá; [...]

Nunca se me ha borrado mi madre pegada a la pared, hecha un cuadro con los ojos puestos en la mesa negra, oyendo los insultos. El hombre aquel güero se me quedó grabado para toda la vida (p. 940).

Esta acción despierta en la narradora el deseo de venganza contra el general Rueda; deseo que se ve satisfecho años después, cuando a aquél lo fusilan: "Los soldados que dispararon sobre él aprisionaban mi pistola de cien tiros. Toda la noche me estuve diciendo: 'Lo mataron porque ultrajó a mamá, porque fue malo con ella'. Los ojos endurecidos de mamá los tenía yo [...]" (p. 941).

El endurecimiento de los ojos en la madre y en la niña, explicable por la carga de odio en ambos personajes, es un reflejo del endurecimiento que para sobrevivir a la Revolución deben sufrir todos los que la viven, en particular los niños. Así, Cartucho responde al fuego desde una esquina cargando a Gloriecita en brazos (p. 929), y no se dice que ella lllore. Nellie va a ver a sus amigos Zafiro y Zequiel, recién fusilados, y dice:

No les pude preguntar nada, *les conté los balazos*, volteé la cabeza de Zequiel, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, *me conmoví un poquito* y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: "Pobrecitos, pobrecitos".

La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de bordón. Eran como cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre (p. 934, las cursivas son mías).

Poéticamente, el frío de la muerte se contrapone al calor de la vida. La muerte, representada en esos cristalitos rojos, se puede tocar, no causa ningún miedo. Por eso de las tripas del general Sobarzo dicen las niñas: "¡Tripititas, qué bonitas! ¿Y de quién son?", y destacan su "color de rosa bastante bonito" (p. 941). Además, también se muestran conocedoras de las señales de la muerte; de

manera que, cuando su hermana indica la amarillez del hombre que pasa a caballo, la narradora afirma: “—Va blanco por el ansia de la muerte— dije yo convencida de mis conocimientos en asuntos de muertos” (p. 938). Para estas niñas la muerte no es un suceso trascendental, sino algo cotidiano. Pierde su carácter terrorífico y se convierte en un elemento esencial para comprender el mundo. No pasa lo mismo con todos los adultos. Si bien los militares están dispuestos a morir, y algunos lo hacen con dignidad y prestancia, las otras personas se impresionan con tantos muertos: “—Más de trescientos hombres fusilados en los mismos momentos, dentro de un cuartel, es mucho muy impresionante— decían las gentes, pero nuestros ojos infantiles lo encontraron bastante natural” (p. 940).

Nada en la vida de esos personajes puede escapar a la violencia y a la muerte, por eso el amor se liga estrechamente a ellas. Los raptos o intentos de raptos son frecuentes en el texto; uno lo evita la madre de la narradora haciendo escapar a su sobrina Irene por una chimenea. Por amores verdaderos, frustrados, inventados, se mata y se muere. A un indio yaquí se le acusa de haber querido besar a una muchacha, es fusilado y muere “por un beso que el oficial galantemente le adjudicó” (p. 937). Las señoritas de la calle Segunda del Rayo se quedan solteronas, porque los oficiales (“Miradas amorosas, señas con el pañuelo y todo el lenguaje que ellos poseían”, p. 962) mueren en los combates y se convierten “en fantasmas de cuentos para niños miedosos”. La coronela Nacha Cisneros, enamorada del coronel Gallardo, limpia su pistola y por “descuido” lo mata cuando él platica con otra mujer; condenada a muerte por Villa: “Lloró al amado, se puso los brazos sobre la cara, se le quedaron las trenzas negras colgando y recibió la descarga.

“Hacía una bella figura, imborrable para todos los que vieron el fusilamiento” (p. 935).

El amor puede no tener como receptor a otra persona; entonces, en la novela, el momento de morir se convierte en un acto amoroso. El amor, representativo de la vida, se funde con la muerte gustosamente recibida. Es lo que ocurre a Samuel Tamayo, el tímido acompañante de Villa:

Yo creo que a él le dio mucho gusto morir [dice la narradora]. Ya no volvería a tener vergüenza. No sufriría más frente a la gente. Abrazó las

balas y las retuvo. Así lo hubiera hecho con su novia. El cigarro siguió encendido, entre sus dedos vacíos de vida (p. 956).

Irónicamente, la muerte puede satisfacer los deseos más inverosímiles, tal como ocurre con Julio Reyes, quien para evitar la tristeza de la guerra quiere volver a ser chiquito. El milagro se cumple, pues la Virgen del Rayo lo abrasa con una de las estrellas de su enagua: "Julio estaba quemado. Su cuerpo se volvió chiquito. Ahora era ya otra vez un niño" (p. 957). La virgen y la muerte se unifican como símbolo de amor maternal y acogen en su seno al "joven del color del trigo". Éste puede escapar de la guerra, pero no a través del retorno a la infancia (pues los niños no escapan de ella), sino a través de la propia muerte: del retorno a la nada.

Los juegos infantiles tampoco se liberan de la presencia de la muerte y la violencia. En la primera edición de *Cartucho*, la autora termina la introducción con el siguiente párrafo: "Mis fusilados, dormidos en la libreta verde. Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia".⁹ En la libreta verde, especie de diario infantil, han encontrado cabida los personajes de su infancia con sus actitudes violentas; ahí la muerte se representa como un juego y los muertos como juguetes. Tal parece que sólo de esta manera se puede vivir y comprender tanta violencia. Pero en el caso de esta autora, los sucesos y personajes no se restringen a esa libreta, se recrean en un texto de ficción que, sin embargo, va a conservar las marcas de ese recurso de evasión y a la vez de asentamiento en una realidad que rebasa cualquier perspectiva de las aventuras infantiles: el juego, que transforma todo lo que rodea a la niña, que le da un nuevo significado, que le permite interrelacionarse tanto con el mundo exterior como con su propia interioridad. Esa visión de la muerte y la violencia como elementos esenciales de su niñez repercute en su creación literaria. En la segunda parte de esta obra, muchos de los fusilados son amigos de la narradora, como Zafiro y Zequiel; también Babis, quien "reía y se le cerraban los ojos. Era mi amigo [dice la niña]. Me regalaba montones de dulces. Me decía que me quería, porque yo podía hacer guerra con los muchachos a pedra-

⁹ *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, Jalapa, Ediciones Integrales, 1981, p. IV.

das" (p. 937). Si los adultos guerrear a balazos, los niños lo hacen a pedradas; la narradora quiere incorporar a Babis a sus juegos, pero él ya es un hombre y no le "gustan las piedras tanto como los balazos".

"Pitaflorida", la muñeca princesa de la niña, se convierte en la novia del bello y pulcro José Díaz, uno de los galantes enamorados de la calle Segunda del Rayo; pero este novio es desechado cuando Nellie lo descubre muerto en un callejón, con el cabello revuelto, sucio, las uñas negras de mugre: "No, no; él nunca fue el novio de 'Pitaflorida', mi muñeca, que se rompió la cabeza cuando se cayó de la ventana; ella nunca se rió con él" (p. 939).

Así como es propietaria de la muñeca, le pertenece el fusilado que está al pie de su ventana: "Me parecía mío aquel muerto. Había momentos en que, temerosa de que se lo hubieran llevado, me levantaba corriendo y me trepaba en la ventana. Era mi obsesión en las noches, me gustaba verlo, porque me parecía que tenía mucho miedo" (p. 942). Para la niña, la expresión medrosa del muerto se corresponde perfectamente con las expresiones congeladas de las muñecas; de manera que el fusilado, en la representación y fijación del terror que a ella sólo le produce curiosidad y placer, se convierte en un muñeco más. Y la muñeca, como vimos anteriormente, acaba destruida al igual que los soldados. Lo animado y lo inanimado se relacionan, conviven e intercambian características.

Como la perspectiva desde la cual se aprecia a los demás personajes es la de la niña-narradora, se idealiza la belleza y el comportamiento masculinos, principalmente, expresados por medio de unos cuantos adjetivos: bello, alto, guapo, caballero, romántico. Veamos unos ejemplos:

Eliás es: "Alto, color de canela, pelo castaño, ojos verdes, [...] era el tipo del hombre bello" (pp. 929-930).

Agustín García era alto, pálido, de bigotes chiquitos, la cara fina y la mirada dulce; [...] (p. 931).

"Era romántico Rafael Galán" (p. 962), por eso lo entierran en un campo donde hay muchas flores.

Felipe Ángeles, en la noche que antecede a su fusilamiento, acepta llevar los saludos de Pepita a una amiga ya muerta: "Ángeles, con una sonrisa caballerosa, contestó: 'Sí; la saludaré con mucho gusto'" (p. 946).

Pocas son las mujeres que aparecen en *Cartucho*, y su belleza es lo menos importante, pues se pone de relieve su ternura, su actitud maternal hacia los dorados. Cuando Elías Acosta quiere pagar lo consumido en la fonda, Chonita le dice;

—Nada, hijo, nada. Vete, que Dios te bendiga.

“Por allí se fueron”, decía levantando su brazo prieto y calloso Chonita, la madrecita de Elías Acosta y de tantos otros (p. 967).

Sólo Nacha Cisneros “hacía una bella figura” en el momento de su fusilamiento; y Marina, la hermana de Bartolo de Santiago, es una reina que “parecía pavo real, la cara muy bonita y los dedos llenos de piedras brillantes” (p. 931). Nacha es la soldadera, Marina es la prostituta, dos personajes de ruptura con la imagen convencional femenina de esposa y madre. Además, la figura materna más redondeada que se presenta en la obra no es una débil, frágil y asustadiza mujer.

La madre de la narradora, viuda ya o con el esposo en el ejército villista (pues esto no se precisa), se hace cargo de sus hijos y de los dorados heridos o con hambre, sale a buscar a su hijo apresado por los carrancistas, se enfrenta a los enemigos que asaltan su casa y frustra el rapto de su sobrina. Su muerte se rememora como un hecho poco trascendente, porque su presencia es constante a pesar de la ausencia: “Mamá ya no estaba con nosotros; sin estar enferma cerró los ojos y se quedó dormida allá en Chihuahua —yo sé que mamá estaba cansada de oír los 30-30” (p. 941).

En ese espacio bélico, eminentemente masculino, las imágenes femeninas parecen ejercer una función de complementariedad; pero son ellas, en particular la madre, las que dan coherencia a ese mundo caótico, las que generalmente preservan el aliento de vida ante la preeminencia de la destrucción y la muerte.

En *Cartucho*, Francisco Villa se convierte en la figura paterna. En el espacio familiar, el guerrero tiene su representación en el bravo palomo color de pizarra, bautizado con su nombre, al que la madre “todos los días le hacía cariños”. De Villa no se puede decir cosa alguna, porque la madre se enoja; y siempre se le presenta positivamente, aun en sus momentos de dureza. Así, cuando orde-

na el fusilamiento de Nacha Cisneros, lo hace despavorido; cuando sabe que los hombres de Conchos le tienen miedo, se le salen las lágrimas; cuando su gente muere de sed, asalta un tren sólo para apropiarse de las sandías. Ahora bien, aunque en el pasaje del coronel Bustillos se dice que éste “creía que Villa era como cualquiera y que el día que le tocara morir, moriría igual que los otros” (p. 930), a lo largo del texto la fuerza del personaje como un ser mítico se va imponiendo. Villa se convierte en el padre de los villistas: “Pablo, Martín y Vicente López, tres hermanos, murieron siendo villistas. El último fue Martín; llegó a ser su segundo y su hijo. Nadie con más derecho puede llamarse hijo del general Villa. Martín sí se parecía a Villa, era su hijo guerrero” (p. 965).

Y con su voz “metálica y desparramada. Sus gritos fuertes, claros, a veces parejos y vibrantes”, hace actuar a toda su gente como si fuera una sola persona. Todos se convierten en cartuchos que quitan y dan la vida por Villa y la lucha armada.

A pesar de que la violencia y la muerte recorren apocalípticamente las páginas de *Cartucho*, no podemos considerar una pesadilla esa infancia rememorada por la narradora. Vida y muerte forman un todo y en él se integra perfectamente esa niña que vive como una aventura la Revolución.

Las manos de mamá

Un conflicto patente en la vida cotidiana y que con mucha frecuencia se manifiesta en la literatura es el de la relación madre-hija. Al respecto dice Christiane Olivier:

Si el niño, en su historia edipiana, enfrenta primero a su padre-rival, después a su madre posesiva, la niña *sólo enfrenta a su madre*, y después a todas las demás mujeres.

“Las mujeres se odian” ha dicho Annie Leclerc, pero se odian en nombre de la madre demasiado presente y a propósito del padre demasiado ausente de su vida infantil, que por eso mismo ellas no quieren abandonar. Es impresionante ver el grado de idealización del padre al que llega la mayoría de las mujeres, en comparación con la

imagen sumamente negativa de la madre, y no importa cómo haya sido ese padre.¹⁰

Podemos ver que así se explica, en general, la causa del conflicto. Pero cabe destacar que en la narrativa de Campobello, donde se asienta la ausencia definitiva del padre, el conflicto no se produce, la relación madre-hija se convierte en un tema esencial y se desarrolla desde una perspectiva en la que prevalece el afecto.

En "Sexismo en la literatura mexicana", Carlos Monsiváis afirma lo siguiente:

Si la Revolución mexicana modificó considerablemente la situación de la mujer al permitir su participación activa como combatiente y obrera, la novela de la Revolución no registró perceptiblemente ese avance... Si bien se ganaron libertades y se eliminaron los aspectos más visibles de la esclavitud, siguieron intactos los esquemas y el aparato opresor, el feudo familiar. En cierto modo, la Revolución legalizó legendariamente un aspecto (por lo menos) de esta persistencia: la visión admirable de la soldadera que, a varios metros de distancia de su Juan, arrastra comida y niños, ratifica una sumisión inalterable. Inevitablemente, los escritores de la Revolución confirmaron esta dimensión heredada.¹¹

Más adelante, Monsiváis se refiere a tres novelistas de la Revolución, todos hombres, y a la manera en que presentan a la mujer en su obra. En Azuela, la mujer es "sufrida y entregada"; en José Vasconcelos es "un sitio donde consumir la lujuria"; en Martín Luis Guzmán, "las mujeres son proveedoras: de hijos, de placer, de comida, prostitutas combativas o sombras domésticas".¹²

¹⁰ Christiane Olivier, *Los hijos de Yocasta. La huella de la madre*, trad. Marcos Lara, México, FCE, 1989 (Popular, 284), p. 138. Puede parecer inusitado basarse en una autora que pertenece a la burguesía y utiliza sus propias experiencias para el análisis. Sin embargo, como la novelista puede ubicarse en un grupo social semejante y no conozco estudios que traten de estos conflictos específicamente en momentos de crisis como puede serlo una revolución, recorro a este libro por lo que en general puede aportarme.

¹¹ Carlos Monsiváis, "Sexismo en la literatura mexicana", en *Imagen y realidad de la mujer*, México, SEP, 1975 (SEP/Setentas, 172), pp. 120-122.

¹² *Ibid.*, p. 122.

La mención de lo dicho por estos autores viene a cuento porque *Las manos de mamá* es una novela escrita por una mujer, Nellie Campobello, narrada por una mujer, la hija, y que retrata a una mujer, la madre; además se trata de una novela de la Revolución, aunque la lucha armada se presente tangencialmente. Ahora bien, no pienso iniciar una confrontación entre lo que plantea la novela y lo que Olivier y Monsiváis afirman; prefiero retomar esas ideas posteriormente con base en el análisis de la obra.

En cuanto a la novela, *Las manos de mamá*¹³ es un texto breve, integrado por diecisiete fragmentos de diversa extensión, con títulos todos ellos y con epígrafes los números seis, siete, ocho y nueve. El título no puede ser más exacto, por su carácter simbólico y por la significación que adquiere en el desarrollo del relato. Doris Meyer considera que “el énfasis del título en las manos de su madre refleja el recuerdo fuertemente físico de Campobello de ser guiada y confortada por su madre”,¹⁴ y también que “las manos de las madres cuidaban y curaban a las víctimas de esa violencia”,¹⁵ se refiere a la lucha revolucionaria. Esto se encuentra muy a la vista en la obra, en su nivel más superficial. Sin embargo, creo que el análisis nos puede llevar a una nueva valoración del título.

La novela tiene como epígrafe un haikai tarahumara que se traduce: “Tu cara de luz, madre, despierta y llora, como antes, hoy cuando yo te grito”. Me parece relevante el significado del poemita por su función de conjurar a la madre, de traerla, por medio del grito, al presente de esa narración en la cual la narradora va a recrearla. Esta narradora recupera la imagen de la madre en contacto con un yo que narra; pues se nota en el texto una vía de creciente identificación entre ambas, en cuanto a su saber y a su facultad creadora: la hija ha sido formada por la madre; la madre es creada por la voz de la hija. Ese personaje de la infancia es evocado por la narradora para sí misma, con el fin de explicar y comprender su propio ser. Según Benveniste, “a la pareja *yo/tú* pertenece [...] una *correlación*

¹³ Nellie Campobello, “*Las manos de mamá*”, en *La novela de la Revolución mexicana*, *id.*, pp. 969-989. Todas las citas provienen de esta edición, de aquí en adelante sólo indicaré la página después de cada una de ellas.

¹⁴ Doris Meyer, “Nellie Campobello’s *Las manos de mamá*: a reading”, *Hispania* (Los Ángeles), 68, 1985, núm. 4, p. 748. La traducción es mía.

¹⁵ *Loc. cit.*

de subjetividad [...] Cuando salgo de 'yo' para establecer una relación viva con un ser, encuentro o planteo por necesidad un 'tú', que es, fuera de mí, la sola 'persona' imaginable".¹⁶ Yo y tú tienen unicidad específica, pero también son inversibles: tú puede convertirse en yo, y yo volverse en tú. Entre narradora y personaje se establece esta relación; porque si bien el personaje no se convierte en un yo a través de la verbalización, al identificarse la narradora con sus acciones lo acerca al yo narrativo que, por lo demás, se proyecta hacia el usted, como modelo, como receptora del relato y como desdoblamiento de sí misma. Ese "usted" narrativo es la objetivización más próxima de las vivencias del yo individual. Ahora bien, desde una perspectiva distanciada se introduce la narración en tercera persona; la madre se convierte en ella, forma que, por su función no-personal, tiene la aptitud de convertirse en respetuosa o ultrajante. En esta obra adquiere la primera connotación y su empleo reverencial se ve confirmado en la misma presentación del pronombre: *Ella*, con mayúscula y cursivas.

Saliéndose del espacio textual y haciendo referencia a la relación autora-obra, Doris Meyer dice lo siguiente:

Campobello ha escogido decir la historia de su madre como un medio para clarificar su propia vida. En la relación especular de biógrafo y biografiado, la autora rehace su propia identidad al mismo tiempo que rescata la de su madre del olvido histórico, o como dice Louise Berkinow en *Entre mujeres*: "Las hijas han decidido decir ellas mismas la historia de madre e hijas, en parte para hacer frente a la primacía del padre en nuestras vidas, en la cultura y en la historia. Volviéndonos arqueólogos del mundo de nuestras madres, estamos intentando recuperar el pasado de la mujer e inventar un futuro".¹⁷

Lo que Meyer plantea fuera del contexto, se plantea también dentro del mismo con el extraordinario manejo de las personas narrativas y con la relación narrador-personaje antes explicada. Cabe destacar que Nellie Campobello ha actuado como pionera, en 1937, en esa labor arqueológica.

¹⁶ Benveniste cit. por Laura Cázares, art. cit.

¹⁷ Doris Meyer, art. cit., p. 749. La traducción es mía.

La insistencia de esta investigadora en la cuestión biográfica y autobiográfica, se puede notar en la siguiente cita:

Una breve mirada al texto *Las manos de mamá* ilustrará cómo su descripción de una identidad femenina es tanto un acto biográfico como autobiográfico. Como un palimpsesto, tiene múltiples capas de significación, las cuales nosotros, lectores de Campobello, debemos leer de la misma manera en que Campobello "lee" el texto de su propia vida en la de su madre.¹⁸

Tal insistencia me ha hecho preguntarme si para ella, *Las manos de mamá* es o no una obra de ficción. En algunas partes de su trabajo parece considerarla de esa manera (p. 748); pero en los pasajes que hemos citado, cuando dice historia o biografía o autobiografía, pierde toda perspectiva de la obra, la autora se le impone, y tal parece que lo relatado fuera un conjunto de sucesos reales (lo cual ni el género biografía logra rescatar con exactitud y objetividad). Señalo esto porque la narradora nunca se presenta como Nellie (la única Nelly que aparece es la perra de la familia, p. 976). Y aun cuando se identificara como tal (lo que sí hace en *Cartucho*), eso no justifica la confusión narradora=escritora. Nellie Campobello juega con nosotros; si escribe *Las manos de mamá*, sabe que nos preguntaremos: ¿la mamá de quién? La respuesta obvia y rápida, sin palimpsesto de por medio, es: la mamá de Nellie Campobello. Pero no es así. Ese personaje es y no es su madre; por eso ella nos escamotea tanto el nombre de la narradora como el del personaje protagónico, aunque sí incluya el de su hermana Glorietita. Velando, develando, la narración muestra que no nos movemos en el "firme" terreno de la realidad.

Párrafos antes me referí a los fragmentos que componen la obra; los he designado así porque el relato no es lineal ni cronológico; la historia de la madre se va construyendo con diversos sucesos, aquellos que desde la perspectiva de la narradora tienen relevancia o le son caros en la memoria. Lo mismo que ocurre con la historia, ocurre con el cuerpo de la madre; de ahí la importancia

¹⁸ *Loc. cit.* En relación con este tema, véase Georges May, "Autobiografía y novela", en *La autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro, México, FCE, 1982 (Breviarios, 327), pp. 201-234.

que adquiere el título. Nunca tenemos una descripción completa de ella, su figura siempre se esboza, nunca se precisa; su cuerpo se fragmenta en manos y ojos, principalmente, talle esbelto, frente, cabello, boca, lágrimas; "sus cabellos negros, sus ojos dorados, que en la mañana eran amarillos y verdes, indecisos a las tres de la tarde; [...] su piel ocre, su boca dibujada con un ligero respinguito en el lado izquierdo" (p. 971). De ese cuerpo fragmentado, las manos son una parte esencial, pero no de forma independiente sino en relación con la cabeza pensante; por eso la afirmación: manos de mamá. Con ellas, la madre expresa afectos, sentimientos, alimenta, rechaza. Con un cierto franciscanismo, enseña el desprecio por todos los bienes materiales y la importancia de lo que está alrededor y que Dios brinda:

Todo se acaba: las mesas, las sillas, los olanes de encaje, los pasteles, los colores de los talones de los niños sanos, los manteles, las tazas de té, los anillos, las monedas de plata y de oro, los costales de maíz. Al nacer, nada de estas mentiras traemos. Entonces, ¿por qué sufrir para obtener cosas de mentiras? ¿Por qué no cerrar los ojos y extender la mano? Nos lo enseñó mamá (p. 976).

Así, en relación con la figura de la madre, las manos se convierten en símbolo de la creación. A través de ellas se manifiesta la manera en que moldea esa arcilla que son sus hijos. La madre no sólo los protege de ese mundo exterior, que se muestra violentamente y difícil, sino que les enseña a vivir en él, en libertad. En este sentido, es relevante que no reproche a su hijo de trece años el que participe en la Revolución, aun cuando lo vea herido, y que deje a su hija decidir cuándo estudiar: "Mi carácter necesitaba la libertad y como lo sabía ella, me dejó. Un día doña Isabel, una tía mía, me enseñó a leer. Quise hacerlo y no me costó trabajo. Aprendí a escribir" (p. 987).

En relación con esta fragmentariedad corporal,¹⁹ me pregunto en qué medida se debe a la imposibilidad de captar en el recuerdo

¹⁹ Aída Aisenson Kogan, a partir de una cita de Paul Schilder, dice lo siguiente: "De tal modo, 'la preservación de la imagen corporal de otra persona es, en sí misma, un valor ético', en virtud del mismo principio moral que nos lleva a respetar

la totalidad del pasado o a la imposibilidad de que la mujer sea vista como una unidad, como un todo, a causa de que no actúa como un ser para sí, sino en función de los demás. Ambos aspectos se pueden sustentar con la obra misma; el primero, cuando se dice: "Fragmentarios son los recuerdos de los niños" (p. 975); el segundo, cuando se afirma, y esto ocurre varias veces, "Ella, la flor donde como abejas estábamos adheridos nosotros; nosotros, los que bebíamos de ella todo sin dejarle nada" (p. 978). Esta imagen canibalesca da un enfoque diferente al problema de la relación madre-hijos. Aquí el carácter destructivo se traslada a los segundos, por lo que el conflicto, desde la perspectiva de la hija, adquiere unas características que usualmente no se mencionan.

La imagen de la madre en esta novela es de una gran riqueza. Ella es el hilo unificador de los episodios, y se recupera, desde el nacimiento hasta la muerte, a través de los recuerdos de la narradora. La poética presentación del personaje en el primer fragmento conjuga lo visual (las flores que danzan), lo olfativo (su perfume), lo auditivo (el himno), lo táctil (las manos sobre las espigas) y lo gustativo (las tortillas húmedas de lágrimas). La cotidianidad de la madre, su contacto con la naturaleza, todo su ser se sintetiza en este poema con prosa que inicia la novela; y que sirve de basamento al desarrollo posterior de la misma, ya que en él se sustenta la expresión del amor que siente la hija por la madre, perceptible a lo largo del relato. Si bien el primero y el último fragmentos establecen la relación madre-naturaleza, representación tradicional y reduccionista de la mujer, hay en ellos dos rasgos que me parecen esenciales y que, creo yo, cambian todo su sentido. Uno de ellos es las manos que trabajan, con lo cual la madre no sólo es naturaleza en manos del hombre, sino que ella posee unas manos que transforman a la naturaleza y a sí misma. Otro es la danza, que

las personalidades ajenas. Si el cuerpo es cuerpo subjetivo, y está suficientemente demostrado que en vastísima medida lo es, las actitudes que asumimos hacia él poseen necesariamente un acento moral. [...] Es que el cuerpo hace al hombre más dependiente de otros hombres; por él, en gran parte, el niño depende del adulto, el enfermo del médico, y todos los hombres de la buena voluntad de los que poseen mayor poder. El cuerpo entra así en el entramado ético de la comunicación humana". *Cuerpo y persona, filosofía y psicología del cuerpo vivido*, México, FCE, 1981 (Biblioteca de psicología y psicoanálisis), pp. 303-304.

no me parece una referencia superficial ligada al hecho de que la autora es bailarina y coreógrafa. La danza en este libro está ligada a una concepción tarahumara del mundo. Pedro de Velasco dice que “si es cierto que el tarahumara danza —hace fiesta— para vivir, podríamos también afirmar que —en cierto sentido— vive para danzar”, que “el único pecado de los tarahumaras es no bailar [...]”.²⁰ Bailar “es una de las normas fundamentales de la moral rarámuri. Se le considera profundamente ligado a la conservación de la identidad y tradiciones de los tarahumaras”.²¹ El carácter sagrado de la danza pone de relieve el carácter sagrado de la madre, la creadora y sustentadora de ese mundo infantil sensible e imaginativo. Pues la danza, elemento esencial de la fiesta, crea la comunidad, refuerza los mecanismos de ayuda mutua y de protección.

El espacio textual se abre y se cierra con el lirismo y la danza. Ese mundo de valores peculiares, yo diría tarahumara —ya que en ese ámbito es donde se desarrolla la infancia de la autora y también la de la narradora—, se clausura con esos dos fragmentos. La mujer-naturaleza es creativa, transformadora y se opone a la mujer de ciudad, porque el espacio cerrado de esta última, “roba el ímpetu, achica el espíritu, aplasta la potencia cerebral” (p. 986). “Civilización” y “barbarie” se enfrentan en el texto de Campobello, con una franca y clara inclinación por la segunda; porque la barbarie es aquí el equivalente de la educación rousseauiana, la educación en contacto con la naturaleza. Aun cuando la madre aparece principalmente como sustentadora del cuerpo y de la imaginación de los hijos, no tiene esas únicas características. Es *compañera de juegos* (“Jugaba, iba y venía, no parecía mujer; a veces era tan infantil como nosotros”, p. 973); *liberadora de los hijos*

²⁰ Pedro de Velasco Rivero, *Danzar o morir, religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, México, Centro de Reflexión Teológica, 1987, p. 42.

²¹ *Ibid.*, p. 43. El autor cita uno de los mitos de fundación en que “se relaciona el baile con la construcción del mundo ‘[...] Ese periodo, cuando el mundo todavía estaba reblandecido, lo demuestran las huellas fósiles de animales en las piedras. Entonces había seis hombres que se paseaban en la tierra fundida y se quejaron de que el sol les pasaba demasiado cerca, quemando y reblandeciendo el suelo. Entonces bailaron dutuburi ante tres cruces, durante tres días. Entonces el sol retrocedió, la tierra se endureció y todo quedó bien”.

(cuando se presenta ese confuso conflicto en el cual la familia del padre le arrebató a los hijos, pp. 977 y 979); *valiente* (un ejemplo claro es el paso sobre el río Conchos, p. 981); *protectora de revolucionarios* ("Nuestros muchachos, los guerreros altos, de cuerpo dorado, fueron siempre protegidos de ella", p. 980); *amada y amorosa* ("Ella, la que sufría con sus hijos y soñaba en las noches de luna con el amor por su compañero muerto, lo oía extasiada [a Rafael Galán]. Las mujeres se dejan amar y aman a los hombres que son así", p. 982); y *entra en conflicto con sus creencias* por la pérdida del hijo (un hijo que no parece ser del matrimonio, p. 987). En conclusión, es una mujer *incomparable* ("¡Se veía tan bien, me parecía tan hermosa, que no la comparaba con vírgenes ni con ángeles: la comparaba con ella misma!", p. 983).

Sin embargo la perfección no existe. Algo hay que reprocharle a esta madre y es, precisamente, su ausencia. El dolor por la pérdida de un hijo la lleva a abandonar a los demás; todos los rasgos positivos parecen debilitarse por esa intencional entrega a la muerte: "Quería usted irse, se entiende. ¡Qué extraño parece, pero qué claro! ¡Grandes deseos de irse, Madre, y al ver que la vida se prolongaba en segundos, apagó sus ojos, ansiosa de no sentirla!" (p. 988).

Mas Tanatos no vence a Eros en esta novela; en el último fragmento, titulado "Carta para usted", la imagen de la madre se recupera de nuevo positivamente. Con un cambio en el tiempo del verbo, la madre, en plena danza, se proyecta del pasado al presente de la narradora, y como madre-naturaleza puede, por el acto de ser vista, fundirse con ella:

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

Sus ojos, las espigas doradas.
Sus manos, los granos de trigo apretados...

Sus lágrimas...
Su falda en el viento danza, danza...
Allá está el horizonte, sin volver la cara.

Es puesta de sol en el norte... tarde roja, prolongada en las venas de sus manos, las que rompieron la blusa para encontrar su dios... (p. 989).

Presente siempre en la memoria, esa madre: flor de la sierra, flor de maíz, himno, amanecer, naturaleza misma, íntegra, limpia, cristalina como los arroyos de la sierra, esbelta, fina, ágil, es esencialmente una ausencia y, posiblemente por esa razón (recordemos lo que dice Christiane Olivier), se convierte en una imagen idealizada y no negativa a causa de la demasiada presencia. Por otra parte, la mujer que presenta Nellie Campobello tiene algunos rasgos en común con las que presentan los novelistas citados por Monsiváis, pero su riqueza como personaje es mayor; porque la perspectiva desde la cual se le presenta es la de una mujer y porque hay una intención valorativa muy notoria, que no se da en la obra de los autores mencionados. En este sentido, podríamos decir que *Las manos de mamá* es la excepción que confirma la regla; el hecho mismo de que ella se deje morir refuerza esa idea de libertad que se expresa a lo largo de la obra.

En una etapa de lucha violenta, el conflicto Eros-Tanatos adquiere gran relevancia. La plaza de las lilas es el espacio en donde éste mejor se refleja:

Allí, en la plaza de las lilas, entrecerrando los ojos, extendía sus sueños como una niña que tiende sus muñecas para empezar a moverlas. Ella jugaba y sus pensamientos los llevaban en derredor de los árboles, salpicados de sangre en el tronco y cubiertos de flores en la copa.

Lilas de la plaza destrozadas por las granadas enemigas, chorreantes de perfume en sus hojas y de sangre en su tronco [...] (pp 985-986).

También en el pasaje de Rafael Galán, "un villista como hubo muchos", las dos fuerzas están presentes; con la luna como símbolo de muerte y vida que recorre todo el fragmento:

Rafael Galán, nardos, pedazos de luna, sentado en la puerta gris, ante una mujer, le narra toda su vida y le deja todas las bellezas y delicados perfiles de su yo, el yo que era para las mujeres y que él no utilizaba para echar balazos. [...]

La luna, como las vidas jóvenes de los hombres fuertes, no decaía. Sólo se quebró al desembocar por la gloriosa calle otros hombres a caballo (p. 982).

A pesar de la muerte, o quizá por ella, la imagen de la madre está plenamente idealizada, tiene mucha fuerza y ejerce gran atracción. No ocurre lo mismo con la imagen del padre. Éste es el compañero de la madre, el enamorado, pero su imagen se difumina porque el acto de recordarlo no se efectúa plenamente, sino que es un recuerdo heredado que pasa de la madre a la hija. La imagen paterna se sustenta más bien en el Papá Grande, idealizado por la madre e idealizado por la narradora, en la medida en que éste representa los valores que la madre inculca a los hijos, esos valores que veo tan estrechamente ligados a la cultura tarahumara: por su menosprecio de lo material, la relativización de la riqueza y la primacía de la persona. Así, en esta novela el Papá Grande es el modelo a seguir, pero como en cierta forma su imagen se recibe mediante la madre, no cobra la fuerza usual de la imagen paterna de manera que desplace a la materna. Además de que muchos rasgos de esa imagen existen en la madre también. La independencia es uno de ellos, y le permite a la narradora tomar distancia en relación con la madre y valorarla con justicia y objetividad.

En las dos obras de Campobello lo esencial es el ejercicio de la memoria. Esa infancia que se recupera dentro de la ficción logra trascender a esa misma ficción y nos permite comprender a la Nellie que se encuentra fuera de la obra: fuerte, creativa, solidaria e inamovible en sus principios. Pierre Bertrand dice que "La historia y la memoria se preocupan precisamente por 'reconocer' el pasado a fin de poder 'aceptarlo o rechazarlo' con todo conocimiento de causa".²² Nellie Campobello recupera no sólo su historia, sino parte de la historia de México; asume su pasado, idealizándolo si se quiere, transformándolo en ficción, y nos lo entrega como una invitación a hurgar en el nuestro, posiblemente para poder liberarnos de él. Sus personajes, como hace la gente en las grandes crisis vitales, se enfrentan con energía a lo que amenaza destruirlos. Por medio de ellos, la autora expone las múltiples reacciones ante la muerte, que son a la vez expresión de vida; se cumple así en la novela lo que dice Pérez del Río acerca de nuestro deseo de estar en este imperfecto mundo:

²² Pierre Bertrand, *El olvido, revolución o muerte de la historia*, trad. Tununa Mercado, México, Siglo XXI, 1977, p. 178.

La proximidad de la muerte, en vez de aniquilar sus deseos de vida e impulsarles a franquear el misterioso umbral, les despierta, aún más, el apetito de seguir viviendo. Incluso en los casos de abdicación heroica de la propia vida, tal gesto no constituye otra cosa que una afirmación vital. Entonces la muerte es querida y deseada, pero no por la muerte misma, sino por exigencias de la propia vida. El héroe se inmola para afirmar unos valores que son, precisamente, la razón de su vivir.²³

Con extraordinaria vitalidad, los muertos de Nellie desfilan en *Cartucho* y *Las manos de mamá*, y con cada fragmento en donde se cuenta la historia de uno de ellos o de un grupo, se va integrando ese mural que representa a los hombres y mujeres del Norte.

BIBLIOGRAFÍA DE NELLIE CAMPOBELLO

Nellie Campobello nació en Villa Ocampo, Durango, en 1900. Bailarina, coreógrafa e investigadora de las danzas autóctonas. Fue directora de la Escuela de Danza del INBA. Aparte de las dos obras narrativas que se estudian en el capítulo que le corresponde en este libro, *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937), escribió en prosa: *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940); poesía: *Yo, versos por Francisca*. En colaboración con su hermana Gloria escribió *Ritmos indígenas de México* (1940). En 1960 se hizo una edición de sus obras completas bajo el título de *Mis libros*.

²³ Eugenio G. Pérez del Río, *La muerte como vocación en el hombre y en la literatura*, Barcelona, Laia, 1984 (Papel 451, 63), p. 25.

DEL TORNASOL DE *LILUS KIKUS* AL TORNAVIAJE DE LA "*FLOR DE LIS*"

SARA POOT HERRERA *

"Hace muchos años, tal vez trece o quizá un poco menos, apareció un libro de sueños; los tiernos sueños de una niña llamada Lilus Kikus para quien la vida retoñó demasiado pronto. Todo en este libro es mágico y está lleno de olas de mar o de amor como el tornasol que sólo se encuentra, tan sólo en los ojos de los niños". Las palabras de Juan Rulfo, que aparecen en la contraportada de *Los cuentos de Lilus Kikus*, de 1967,¹ bosquejan la infancia de un personaje que un día se metió en unas páginas y se hizo libro; éste se publicó en 1954. Juan José Arreola inauguró con él, en México, la serie editorial Los Presentes:² *Lilus Kikus* es su título, primer libro y primer personaje de Elena Poniatowska.

La edad infantil se instaura en la primera etapa literaria de esta escritora; una niña comienza y es parte fundamental del inventario —abierto aún— de los personajes de una amplia obra que lleva cuarenta años de trabajo creativo. Hay personajes³ que recorren la

* University of California, Santa Barbara.

¹ Elena Poniatowska, *Los cuentos de Lilus Kikus*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1967. Con un ligero cambio, un ajuste temporal, "tal vez veinte o quizá un poco más", esta misma contraportada acompañaría a la siguiente publicación del libro (México, Grijalbo, 1982). Utilizo la edición de 1967 y pongo entre paréntesis las páginas de las citas.

² La publicación de Los Presentes (México, 1954) la reprodujo 31 años después Ediciones Era (México, 1985). Esta última tiene ilustraciones de Leonora Carrington que acentúan el carácter infantil y hídico del libro.

³ Me refiero tan sólo a los personajes de la narrativa de Poniatowska, esto es, a los de sus cuentos y novelas, específicamente los de *Lilus Kikus* (1954), *Los cuentos de Lilus Kikus* (1967), *De noche vienes* (1979) y *La "Flor de Lis"* (1988).

obra asidos del ala angelical de la edad de la inocencia, la curiosidad, la vivencia infantil; y hay quienes buscan en la memoria y el recuerdo, y en la imagen de la niñez, la historia personal. Unos y otros, que viven la infancia en su momento o que la recuerdan años más tarde —o que la viven en algunas partes de un texto y en otras la recuerdan—, contribuyen a marcar el proceso de una escritura en búsqueda permanente: interroga, se asombra, indaga, cuestiona, problematiza.

Las breves líneas de Rulfo describen sugerentemente al personaje infantil que protagoniza los doce relatos de la primera edición de *Lilus Kikus*:⁴ “sentada en la escalera espiral de su imaginación” o “endiabladamente inquieta” —como Juan Rulfo escribe— Lilus transforma el mundo en el que vive, lo ordena y desordena a su modo; se asombra en su cotidianidad, observa, explora, pregunta, camina “con los ojos abiertos siempre y siempre temerosos de perder algo” (p. 17). Por eso sigue soñando con lo que vive y mete en sus sueños el mar, la arena, el cielo de “Lilus en Acapulco”, lugar de vacaciones donde alegre canta cuando despierta: “*Porque la gente vive criticándome / me paso la vida sin pensar en na...*” (p. 19). Y sueña también con los Siete Machos de una manifestación pública que se encuentra en el centro de la ciudad, en “Las elecciones” cuando “el pueblo anda vendiendo en inglés billetes de lotería, allá por Madero y San Juan de Letrán, comprando pulque en la colonia de Los Doctores y prendiendo veladoras en la Villa de Guadalupe” (p. 21). Son éstos los primeros pasos del personaje y del libro que recorrerán los espacios de los cuentos, las entrevistas, las novelas y las crónicas de Elena Poniatowska, es decir, de la obra en su conjunto, que promete aún —afortunadamente— nuevas páginas.

⁴ “Los juegos de Lilus Kikus” (pp. 11-12), “El concierto” (pp. 13-15), “Lilus Kikus en Acapulco” (pp. 17-29), “Las elecciones” (pp. 21-23), “Nada que hacer” (pp. 25-26), “El cielo” (pp. 7-28), “La procesión” (pp. 29-31), “La Borrega” (pp. 33-35), “La enfermedad” (pp. 37-41), “La tapia” (pp. 43-47), “La amiga de Lilus Kikus” (pp. 49-50), “El convento” (pp. 51-55). *Los cuentos de Lilus Kikus* de 1967 incluyen, además de estos 12 relatos, “La ruptura” (pp. 57-65), “Cine Prado” (pp. 67-75), “El inventario” (pp. 77-93), “La hija del filósofo” (pp. 95-103); la sección titulada “Herbolario”, que contiene 5 relatos: “Las lavanderas” (pp. 107-108), “La jornada” (pp. 109-110), “Esperanza número equivocado” (pp. 111-113), “La identidad” (pp. 115-117) y “Canción de cuna” (pp. 119-122). Aparecen también “Canto quinto” (pp. 123-131), “La felicidad” (pp. 133-141) y “El recado” (pp. 143-147).

Por una parte, la búsqueda inquieta del personaje de estos relatos deriva en un cuestionamiento que acompaña al acto creativo de la escritora; por la otra, los pasos del personaje de estos textos marcan los espacios físicos y sociales en donde ocurren las secuencias narrativas: el centro de la ciudad, las colonias populares, así como la clase social de los personajes, sus quehaceres, sus creencias. Al mismo tiempo, ofrece pistas culturales de la época en que se leen, por ejemplo, en las canciones y ritmos musicales de esos años, en la mención a Acapulco —lugar de vacaciones de los años cincuenta para las familias de clase social media y alta. La visión de la niña se expresa por medio de una tercera voz narrativa; visión y voz coinciden, aunque ésta, por la persona gramatical que utiliza, al caracterizar al personaje se distancia de él, en un distanciamiento cercano, de complicidad y comprensión.⁵

Las primeras palabras del libro de 1954, y por lo tanto de toda esta creación literaria, son "Lilus Kikus... Lilus Kikus... ¡Lilus Kikus, te estoy hablando!" (p. 11). La presentación corre a cargo de la voz de la madre del personaje. Esta voz cumple una función permisiva del trabajo creativo: cuando se pronuncia el nombre de la niña se permite el proceso literario, y al permitirlo, se pronuncia la madre a favor de este proceso. En *Lilus Kikus*, cuando la madre dice el nombre de la hija, se apropia de las acciones de ésta; en la obra, la autoridad de la madre autoriza la autoría de la hija.

Si bien es cierto que las primeras palabras del libro corresponden a la madre del personaje de la ficción —*Lilus Kikus, Los cuentos de Lilus Kikus, La "Flor de Lis"*—,⁶ también lo es que desbordan el texto y se acercan muchas veces a la madre de la autora, como puede verse sobre todo en la novela recién citada. La referencia a esta figura se lleva a un primer plano de importancia en la dedicatoria de *Tinísima* —anhelo de diez años— que dice "A Paula Amor, mi madre".⁷ La figura de la madre —presente, ausente, anhelada,

⁵ Subyace a este tratamiento de voces y miradas, de acercamientos y distanciamientos en cuanto a la construcción de los personajes, la teoría de Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. T. Bubnova, México, Siglo XXI, 1982, especialmente el capítulo sobre "Autor y personaje en la actividad estética", pp. 13-190.

⁶ Publicada esta última por Era, México, 1988. Como en el caso de los otros textos, cuando cito esta novela pongo en el texto el número de las páginas.

⁷ Era, México, 1992.

buscada, esperanzadora— funda gran parte de la obra de Poniatowska, aquélla más relacionada con su vida personal, con los rasgos autobiográficos que se encuentran recreados en su narrativa.

La presencia materna, que inscribe al personaje en los orígenes de toda esta creación, marca desde un principio su significancia en la obra; sin embargo, en *Lilus Kikus* no ha adquirido aún el lugar simbólico que, en el nombre de la madre, se irá configurando. Por ahora, la voz narrativa está cerca del personaje infantil; la mirada desde el lugar donde se narra aún no toma distancia entre la madre y la hija —entre la madre y ella misma— para vislumbrar una relación cuyo sello fija dos actos de creación: el de la madre, como lo narrado, el acto de lo enunciado; el de la hija, como la narración, el acto de la enunciación. La madre vive, la niña escribe sobre esa vida, recrea la historia, recrea la creación de la madre que es ella misma.

En un plano simbólico, la figura de la madre y de la hija podrían verse como representativas de una creación femenina que busca sus raíces en un pasado familiar, social, cultural y geográfico y las hace florecer en una obra que conjunta esos pasados y los compromete en un presente histórico y literario: la madre representaría la historia; la hija, la escritura. El tiempo de la historia y el de la escritura convergerían en un proceso potencial y actual de recreación y creación literarias.

Lilus Kikus es apenas el inicio, la infancia que se fija en la memoria del texto y ofrece los gérmenes de una comprometida y amplia producción literaria, así como la visión de una niña que deviene escritora. El primer libro de Elena —tenía 21 años cuando se publicó— no es sólo evocación de la infancia, sino la infancia misma que se inicia con “Los juegos de Lilus”, continúa con su alegría “porque cree que [su mamá] le va a contar un cuento” (p. 15), y se transfigura con el personaje, “niña de mar, de arena, de yodo, de sal, de viento... de conchas y caracoles, de grandes golpes de agua, que dan en su rostro como puñados de lluvia” (p. 17). Hay inocencia en la mirada, inocencia en la creación de transformar y de transformarse con la palabra: de ser tornasol y tornasolada.

Lilus Kikus, personaje infantil de la literatura que se escribe en México en los años cincuenta, salta “La tapia” (así se llama uno de sus primeros cuentos) entre el sueño y la realidad, entre la realidad

y la ficción, entre el mundo infantil que tiene su propia lógica y el mundo de los adultos que tiene la suya, y se quiere poner el sol en las uñas, cree en las brujas, es supersticiosa y creyente, opera a las moscas, sana a las hormigas, contempla a los pájaros, cuida a un ciempiés en un pañuelo, se hace cargo de "la señora Naranja, Eva la Manzana, la viuda Toronja y don Plátano" (p. 12). La personificación de seres naturales —la niña juega pero no tiene juguetes— pervive a lo largo de una obra que en su temática sobre la infancia relaciona el pensamiento infantil con una gran riqueza anímica y mágica, con una gran capacidad de observación; y no sólo se observa, sino, como en estos primeros relatos, se asume el contorno, se mimetiza, se intenta cambiar.

La niña que no tiene muñecas "porque sus piernas, largas y muy separadas la una de la otra son saltonas, se engarrotan y luego se le atorán [y] al caerse [...] causa la muerte invariable de su muñeca" (p. 12), que "estrechándose solita en sus brazos de mar" (p. 19) tiene conciencia de la soledad de los seres humanos, crea fantasías dentro de la fantasía del libro: la autora le da vida a su personaje y éste a su vez le da vida a los suyos. Lilus se deja ver también como personaje inconcluso al que "siempre le pasan las cosas a medias" (p. 23), se angustia del programa que para cada día tienen los adultos, y se trastorna con el orden que echa a perder su cuarto y que la lleva a jugar a la calle, de cara al mundo que la rodea. En *Lilus Kikus*, se capta la soledad de los personajes —Lilus se mira sola y mira solos a los demás. También se muestra cómo los personajes se van construyendo en un proceso inconcluso —bajtiniano podríamos decir— de creación literaria y de existencia cotidiana.

Tanto Juan Rulfo —que escribe la presentación del libro refiriéndose a los sueños, a la magia y al amor de los niños—⁸ como Elena Poniatowska, quien al bautizar a su personaje y a su libro los

⁸ Las palabras de Juan Rulfo —"un libro de sueños: los tiernos sueños de una niña llamada Lilus Kikus para quien la vida retoñó demasiado pronto"— tratan al personaje como si fuera una persona real cuyos sueños dan lugar al libro. De este modo, el escritor también juega y entremezcla la realidad con la ficción: no se refiere al personaje creado literariamente sino que lo asume como tal y le da vida "propia". Juan Rulfo obvia el acto de la creación y habla de Lilus Kikus como protagonista de un libro hecho de magia, sólo posible en el mundo de los niños.

ubica en un espacio semiótico lúdico, y también la voz que en tercera persona narra los relatos de Lilus Kikus, se contagian de la imaginación de la niña personaje y acaban hablando del limón enfermo —Miss Lemon— al que Lilus inyectaba con café negro para que sanara; de la lagartija y el filósofo vecino de Lilus; del elevador por donde Dios bajaba al alma de Lilus; de Chiruelita, “La amiga de Lilus”, que “hablaba a los once años como en su más tierna infancia” (p. 49); de las preguntas de Lilus sobre “los besos chichos” que le da a la criada su novio... Lilus quiere saberlo todo, y todos saben que es así: “Lilus, niña mía, ¿cuándo aprenderás a encontrar tú sola la respuesta a esa infinidad de preguntas que te haces?” (p. 47), le dice su mamá, una mamá como Lilus misma, “con ojos de niño que desconoce y todo quiere saber” (p. 40). La voz narrativa, que mira a la madre y a la hija, equipara las actitudes de ambas ante la vida: la niña quiere saber porque es niña; la madre es como niña porque quiere saber; y querer saber es una virtud de la niñez.

Las interrogaciones permanentes de Lilus y su curiosidad: —“si no me dices, me retuerzo de la desesperación. ¡Palabra de honor!” (p. 34), le confiesa a su amiga La Borrega— la acompañan incluso en “La enfermedad”, texto en el que hace preguntas que giran en torno de una búsqueda de identidad: “¿Cómo me llamo? ¿Dónde estoy y quién soy?” (p. 40). Estas preguntas permanecen suspendidas y una y otra vez siguen buscando respuestas en *La “Flor de Lis”* publicada en 1988. El personaje está en constante e inacabada búsqueda de identidad, de un sentido de pertenencia.

Juegos y ensueños, preguntas y respuestas, van enlazando las imágenes del mundo infantil de Lilus Kikus. Pero no todo es vigilia de ensueño y juego; en “La enfermedad”, se configura más ampliamente al personaje, visto desde la perspectiva de la voz que narra: “Solía enfermarse por algo que le decían; al enterarse de algo inesperado se asustaba. No recurría a nadie, ni quería que la mimaran. En secreto acariciaba su enfermedad” (p. 37). La palabra ejerce poder en Lilus Kikus; sufre al tener conciencia de este poder que la sorprende y la seduce, “gozosa, Lilus se encerraba en los límites de su enfermedad” (pp. 37-38).

Con la enfermedad que a veces le producen las palabras, Lilus asume a los seres que le dan su lugar en el mundo, “su mamá, su

papá, Aurelia, Ocotlana... Esas personas presionaban sobre ella y le daban forma, una forma claramente definida" (p. 37). La familia es el marco de referencia de Lilus Kikus, la seguridad que le permite ser y crear, el nexo que la enlaza a sus orígenes. Palabra y afecto son elementos primordiales en la ubicación de la niña, en su construcción como personaje.

Los sueños que tiene Lilus cuando la salud la acompaña y las pesadillas que llegan con la enfermedad causada por algo que le comunican las palabras —enfermedad que "no era ni catarro, ni gripe, ni dolor de estómago"— (p. 37) ayudan a conformar de una manera más completa sus rasgos. El material de los sueños de Lilus surge de sus experiencias infantiles; el de sus pesadillas —gigantes rojos, enanos verdes, sapos y ranas— se desprende de la imagen cargada de culpa, "pesada de secretos" (p. 40). Cuando se pierde la salud, la enfermedad se presenta "sin aviso, traicionera, como una gran idea de soledad"; viene acompañada de "un doctor con cara de diablo... [que] le toma el pulso a Lilus con su mano peluda. Luego escribe en el recetario una lista interminable de pecados mortales..." (pp. 39-40).

La idea del pecado hace que Lilus descomponga su nombre: "Ah, sí, soy Kolis Liko, Kukis Piki, Fuchis Lokis y voy en el barco de la fiebre" (p. 40). La desfiguración del nombre va ligada a la culpa, al compromiso que Lilus Kikus establece con los demás y que cree no estar cumpliendo. La idea de la culpa, la sensación de soledad y la responsabilidad hacia el otro son rasgos de este personaje infantil que vuelven a aparecer a lo largo de la obra, como se ve claramente 34 años después con la publicación de *La "Flor de Lis"*, en donde de nuevo vuelve a aparecer el diablo: Jacques Teufel —sacerdote y "diablo"— que cambia el giro de las acciones de los personajes de la novela y del desarrollo del libro. Las referencias demoniacas —diablo, arcángel, demonio, eunuco, chamuco, poseído...—, referidas al padre Teufel, se concentran en la escritura de Mariana: "Lucifer, Belzebú, Azazel, Ahriman, Mefistófeles, Shaita, Samael, Asmodeo, Abadón, Apalión, Aquerón, Melmoth, Astaroth, Averno, Infierno, Tartaro, Hades" (p. 234). El personaje infantil de *La "Flor de Lis"* escribe y con su escritura ejerce la seducción, la tentación que acecha a los personajes de la novela.

En *Lilus Kikus* esta presencia o alusión al diablo es momentánea, no así la de Dios o la idea de la divinidad que por su inspiración transformará con su mirada al personaje en “paloma de oro, más bella que un ángel” (p. 27) cuando ella suba como pájaro al cielo. La voz narrativa que alude a “Nuestro Señor” (“El cielo”, p. 27) y a la “Santísima Virgen” (“La amiga de Lilus”, p. 50) deja ver a un personaje que se convence desde la infancia de las creencias religiosas cristianas. Así concluye el primer libro de Poniatowska: “Lilus comprendió que para ser de Dios, había que darse completamente. Había que entenderlo y temerlo. Y creyó en los signos. Tal vez en esta vida, eso es lo más importante: creer en los signos, como Lilus creyó desde ese día” (p. 55).

En estas últimas líneas del último relato de *Lilus Kikus*, “El convento”, lugar adonde el personaje se resiste a ir en un principio —convento es clausura, es soledad— y que acaba queriéndolo —convento es también lugar de creación—, se manifiesta una visión cristiana. La voz narrativa se distancia del personaje y se permite reflexionar sobre la entrega a Dios, relacionada con los signos, a los que hay que descifrar, en los que hay que creer, con los que se puede crear. Desde el momento de su publicación, la escritura de *Lilus Kikus* fue un buen primer signo del nacimiento de una obra literaria.

La creencia de Dios y en los signos y la creación con la palabra podría leerse de esta manera: “creer en los signos” es creer en la palabra, creer en Dios; darse en la palabra, en la creación con la palabra, es un compromiso “para ser de Dios”; crear con la palabra es creer en Dios, “ser de Dios”, es crear, creer. Y aquí cobra sentido religioso el acto de esta escritura.

La invención del personaje infantil —recuerdo y vivencia de la niñez— coincide con el inicio de la invención literaria de Elena Poniatowska. A partir de allí (estamos hablando de 1954), una buena parte de esta obra se llena de imágenes y tonalidades propias del mundo de la infancia: en “El inventario”, la narradora recuerda, con la historia de los muebles de casa, el mundo de la infancia fijo en su memoria; junto al recuerdo está la resistencia a permanecer en la historia de la familia: “¡Que no me hicieran entrar al Amo ató, matarile-rile-ró de los que juegan a no irse!” (p. 90). La narradora hace inventario del pasado pero, más que una labor de

restauración de la historia familiar, parece que imita a la luna veneciana que empaña las imágenes, borra los recuerdos, se plantea la imposibilidad del reflejo fiel de la propia figura, aunque reconozca que "era bueno hablar de los muebles. Todos parecían confesionarios en donde nos vaciábamos de piedritas el alma" (p. 58). Al mismo tiempo, si la familia es el marco de referencia—inventario textual e inicial— para evocar la infancia y la historia familiar, el personaje infantil busca nuevas alternativas para afrontar el futuro y opta por una salida a la calle, el exterior, al país al que quiere pertenecer, país que se relaciona con las raíces maternas.

La infancia encarna en otros personajes femeninos y su tratamiento sugiere nuevas perspectivas de representación.

"La hija del filósofo", es otro cuento de infancia, alejado en apariencia del mundo que explora *Lilus Kikus* y que enfoca en la construcción de otro personaje: "En un rincón de sombra donde las voces y la luz no llegan, sentada en una pequeña silla está una niña rubia, de pelos enmarañados con sueños y pesadillas enredados en sus pestañas" (p. 98). Aquí la pesadilla desplaza al sueño, la inocencia de la infancia se trunca, "dejó de sonreír al hada madrina, a la carroza encantada, al zapatito de cristal y al pozo de agua, y se puso a mirar gravemente la punta de sus dedos picados" (p. 99). La infancia que se representa en este texto es una infancia indefensa, solitaria, expuesta a los avatares de la seducción y la maldad de un mundo masculino que la ignora. Aparte de la niña, no hay ningún otro personaje femenino; ella es víctima de la revancha entre el filósofo joven que la seduce y el maestro—padre de la niña— con el que aquél compite. Al filo de la decepción y el dolor, concluye la infancia del personaje, vista desde la voz narrativa que traza los rasgos de una comunidad masculina intelectual preocupada por sus propios intereses.⁹ La ausencia de la madre—arraigada fuertemente en *Lilus Kikus* y en *La "Flor de Lis"*—propicia el desamparo del personaje infantil.

El ámbito de la infancia que se identifica con los personajes de la obra de Poniatowska se sugiere también en algunos títulos, "Can-

⁹ Esta comunidad masculina intelectual puede verse como antecedente de la que—ya mexicanizada y parodiada— aparece como *Melés y Teleo* (*Apuntes para una comedia*) publicada por la revista *Panoramas*, México, 1956, núm. 2, pp. 135-299.

ción de cuna”, por ejemplo, o “La casita de sololoi”; en las líneas de algunos textos, como “La felicidad”: “casa de migajón, casa de pan blanco, donde estoy en el corazón de la ternura, casa de oro, así redonda como la esperanza, naranja dulce, limón partido, casa de alegría” (p. 107); en la referencia a la mirada y a las imágenes infantiles de “La felicidad”, “duro como el sol que vi desde niña con los ojos abiertos, quemándome, prolongándome hasta que veía negro, negro como el final de los cuentos de hadas que acaban en la rutina de los príncipes que fueron muy felices y tuvieron muchos hijos, muchos...” (p. 107); por las “envolturas de caramelo hechas bolitas” (p. 109); en las alusiones a la niñez que hay en “El recado”, “desde mi infancia me he sentado así a esperar, siempre fui dócil, porque te esperaba” (p. 114).

Cuna y casa, niña e infancia, derivan en la imagen de la espera, otra constante de la obra que caracteriza a gran parte de los personajes femeninos de Poniatowska. Esta espera —relacionada con la experiencia amorosa de estos personajes— queda circunscrita a la búsqueda personal, propia de lo femenino, de la que habla Rosario Castellanos: “La osadía de indagar sobre sí misma; la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal o la inaudita pretensión de conferirle un significado a la propia existencia espiritual es duramente reprimida y castigada por el aparato social. Éste ha dictaminado, de una vez y para siempre, que la única actitud lícita de la feminidad es la espera”.¹⁰

Si bien la espera, tal y como la explica Rosario Castellanos, es inmanente a algunos personajes femeninos de Elena Poniatowska —podemos pensar en *Quiela*¹¹ y en los que están al borde de la autobiografía—, en la obra se transforma en esperanza.¹² Y no sólo se transforma, sino que la esperanza impulsa y sostiene la espera. Espera y esperanza se perfilan desde la creación de los personajes infantiles femeninos de los inicios de la obra en su conjunto.

¹⁰ Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen”, *Mujer que sabe latín...*, México, Sepsetentas-Diana, 1979 (SepDiana, 83), pp. 7-21.

¹¹ *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 1978.

¹² Cuando Rosario Castellanos se refiere a la mujer concebida a lo largo de la historia como mito, cita a Simone de Beauvoir quien —y aquí copiamos a la escritora mexicana— “afirma que el mito implica siempre un sujeto que proyecta sus esperan-

Hay otros signos infantiles de *Lilus Kikus* que se prolongan a otros libros. Es el caso, por ejemplo, del título con falta de ortografía de *De noche vienes*.¹³ A las letras de la portada de este libro, que parecen haber sido hechas por un niño o una niña, las acompaña una ilustración de Doré de los cuentos de Perrault: Caperucita y —gorra de abuelita, garras de fiera— el lobo, metidos en la cama. En "Esperanza número equivocado" Diana, su protagonista, igual que Mónica de "El limbo" son personajes intermedios, adolescentes, entre *Lilus Kikus* y Mariana de *La "Flor de Lis"*. Las características del personaje infantil perduran en los personajes adolescentes y en las mujeres de la obra: cada etapa acompaña y enriquece a la posterior; de este modo, los personajes conservan rasgos de la infancia, preservados o estimulados por las siguientes etapas de la vida. Las rondas infantiles se abren y se cierran; se vuelven a abrir.

"El limbo" recuerda "El inventario" de *Los cuentos de Lilus Kikus*, ya no narrado por el personaje de éste en un tiempo lejano a las acciones que se desarrollan, sino por una voz en tercera persona que sitúa a Mónica en el contexto de su historia personal y de su familia: la abuela y sus perros, las criadas, la mamá y el papá, la hermana menor... sobre todo un mundo de mujeres.¹⁴ Es "El limbo" un texto de transición y de toma de posición de este

zas y sus temores hacia el cielo de lo trascendente" (*ibid.*, p. 7). A partir de esta referencia, Rosario opina que "el hombre convierte a lo femenino en un receptáculo de estados de ánimo contradictorios y lo coloca en un más allá en el que nos muestra una figura, si bien variable en sus formas, monótona en su significado" (*id.*). En esta opacidad —"densidad tan opaca", al decir de Castellanos— situamos la espera femenina (esperar pasivamente al otro, al ser que se ama) que se instaura en la obra de Poniatowska.

¹³ *De noche vienes*, México, Grijalbo, 1979. A excepción de los 12 relatos de *Lilus Kikus*, en este nuevo libro aparecen en diferente orden los otros 12 textos de *Los cuentos de Lilus Kikus* de 1967. La sección de "Herbolario" se amplía con "Estado de sitio" (pp. 37-38), y se publican nueve textos más: "El limbo" (pp. 47-65), "Castillo en Francia" (pp. 101-113), "Love story" (pp. 119-131), "La casita de sololoi" (pp. 133-143), "Métase mi prieta entre el durmiente y el silbatazo" (pp. 145-170), "El rayo verde" (pp. 171-179), "De Gaulle en Minería" (pp. 181-207) y "De noche vienes" (pp. 209-231).

¹⁴ Si bien la figura del padre está presente en varios textos, como figura central aparece sólo en "De Gaulle en Minería" (*De noche vienes*, pp. 181-207).

personaje frente a los desposeídos: “¿Cómo te quedó la cara, rota, catrina, hija de gente decente? A ver, trágate ésa, pollita de leche, a ver, reacciona bestiecilla de salón” (p. 49), le dice la voz narrativa a Mónica cuando ésta se entera de la tragedia de Rosa, la sirvienta que acaba de dar a luz a un niño que supone que está muerto y lo ha metido al ropero. Sin preámbulos para explicarse y comprender este tipo de sobrevivencia, la adolescente se hace cargo de la condición infrahumana de la sirvienta y de su hijo malparido. Hay más mundos que el de Mónica en su mismo mundo; lo sabe ya desde este momento. La voz narrativa en segunda persona la enfrenta a sí misma, la confronta con el contexto social.

Atrás quedó la infancia de *Lilus Kikus*. Mónica, descrita como “ternera cebada”, “cochinita pibil”, “niña bien”, “chica novicia”, “almita de educanda de monjas del Sagrado Corazón” (p. 53), toma conciencia no sólo del otro, sino de los problemas de los otros, aunque vuelva por lo pronto “al engranaje, a la reverencia”, a esperar “sumisa el arribo del príncipe” (p. 64). A partir de ese momento su mundo está escindido, una “última lágrima hecha sólo de sal se le secó en la mejilla” (p. 65). La “niña bien”, la “rebanadita de pan con mantequilla”, la “ranita verde” llora “porque ella era Mónica y no otra” (p. 65). La infancia se va congelando, el personaje sobre el que la voz narrativa pone su mirada —mirada que corresponde a la de la escritora— empieza a discernir entre el mundo de los privilegios y el de los desposeídos. En el filo de estos dos mundos se inscribe y se escribe la creación de Elena Poniatowska.

Sus personajes infantiles, con *Lilus Kikus* en el recuerdo, sabrán de ambos mundos, pero volverán la mirada más que nada sobre sus propios pasos; los otros libros se encargarán de dar cuenta de los silencios de la justicia, de la sociedad. Los personajes infantiles volverán una y otra vez a la imagen de un animal que la voz narradora relaciona con el afecto, “perro no, perra de sí misma” (“Canto quinto”, p. 72); voz que pide silenciosamente a gritos que la quieran; seguirá firme la espera eterna de la niña que aguarda desde siempre, sin saber qué es lo que espera; persistirá la búsqueda de la madre, cuyas palabras, “¡Lilus Kikus, te estoy hablando!” (p. 11), marcará la relación del tú y el yo, del poder de la palabra puesta al servicio del diálogo. La infancia seguirá viva

en la transparencia del lenguaje, las imágenes, las metáforas, los recuerdos, la esperanza.

Un texto en el que confluyen líneas trazadas con el lápiz y la pluma que bosquejan la infancia es "El rayo verde".¹⁵ La niñez se retoma desde la voz de una mujer mayor —"he cumplido sesenta años de luz solar"— (p. 175) que narra su existencia a partir de una esperanza enraizada en su persona desde que era niña. Ahora sí, la mirada tiene la distancia de una vida: "Ahora que me acuerdo —anuncia su voz—, revivo tantas cosas que me alborotaron, me sacaban de quicio sin llevarme a conclusión alguna, como ésta del rayo verde" (p. 171).¹⁶

Desde un principio, la voz del personaje de Poniatowska abre las venas de su infancia para verla en su fluir, en su estar siendo, sin plantearse ningún punto final. Buscar en el horizonte el rayo verde es abrir un camino infinito por la vida, teniendo la seguridad del encuentro que durará un instante. La voz de la anciana se fija en su presente, "todo lo pienso ahora que estoy vieja y me he vuelto gruñona, desabrida, malhumorienta" (*id.*), y se ve en su pasado infantil, "entonces era yo un alambrito, tenso, anhelante, que corría buscando ..." (*id.*). Presente y pasado se reúnen en una sola visión que distingue entre los dos tiempos; desde el presente, que es un

¹⁵ El título tiene como fuente original una novela de Julio Verne, *El rayo verde*, publicada en el siglo XIX. Utilizo la traducción al español publicada por Librerías La Ilustración, Veracruz-Puebla, 1885, 2 tomos.

¹⁶ El rayo verde es el último rayo de luz que cae sobre el mar, antes de que el sol se ponga totalmente. Resulta un privilegio de los sentidos llegar a verlo. En el capítulo III del primer tomo de *El rayo verde* ("El artículo del *Morning Post*") se informa acerca del rayo verde: "¿Habéis observado alguna vez la puesta del sol en un horizonte de mar? Sí, es indudable. ¿Habéis seguido el esplendente astro hasta el momento en que desaparece bajo la línea de agua la parte superior de su disco? Es posible. Pero ¿habéis notado el fenómeno que tiene lugar en el instante mismo en que lanza su último rayo, si el cielo, limpio de celajes, presenta una belleza inmaculada? Acaso no. Pues bien, la primera vez que encontréis la coyuntura —poco frecuente por desgracia— de hacer esta observación, no sucederá, como pudiera creerse, que hiera vuestra retina un rayo rojo, sino un rayo *verde*, pero de un verde maravilloso, de un verde que ningún pintor puede obtener en su paleta, de un verde cuyo matiz no ha reproducido jamás la naturaleza, ni en los variados tintes de los vegetales, ni en el color de los mares más transparentes. ¡Si en el paraíso existe el color verde, de seguro que es ése el verdadero color verde-esperanza!" (p. 8).

estar fuera del estadio del recuerdo, se mira a la niña que descubre la idea de la esperanza, de la felicidad, y va tras ella a lo largo de su vida hasta encontrarla.¹⁷

El rayo verde que irradia desde la niñez, y que pulsa la vida del personaje, es herencia de una figura femenina, a la que la narradora se refiere como “ella”: “Toda mi atención la centraba en ella; una capacidad superior de atención. No perdía uno solo de sus gestos, sus palabras quedaban marcadas al rojo vivo en mi espíritu como si éste fuera una anca de res. Era yo su res, su becerrita de panza” (*id.*). Sin ser nombrada, esta figura remite a la imagen de la madre que, a cambio de su ausencia, ofrece el rayo verde “de bienestar, de pertenencia. ¿No era eso la felicidad?” (p. 172).

La narradora recorre su vida, que ha permanecido frente al horizonte: “Ella jamás creería que mi constancia ha sido tanta que he visto el rayo verde. Pero si por algún motivo volteara hacia el lugar donde me dejó tantos años esperando, encontraría, como una imagen más de las muchas que contiene su recuerdo, a la niña que inmovilizó en la arena con la idea de la felicidad” (p. 179). La anciana mira la imagen congelada de la niña que pudo resistir el abandono con la fórmula de la felicidad. El tiempo que dura el rayo verde —la eternidad de un instante— ha sido antecedido por una búsqueda y el rayo de esperanza de toda una vida. El lugar que ocupa “ella” en el recuerdo de la anciana y en el horizonte de la niña, es el de la ausencia que suple el vacío con la promesa de la esperanza.¹⁸

¹⁷ El personaje de la novela de Verne —Elena, igual que la Elena de nuestro trabajo— guía sus acciones y sus deseos por la esperanza de ver el rayo verde. Sabía que “precisamente aquel Rayo Verde tenía enlace con una antigua tradición, cuyo sentido íntimo no había podido descifrar hasta entonces, tradición no explicada [...], que afirma que dicho rayo tiene la virtud de hacer que quien le viere jamás puede equivocarse en cosas de sentimiento; que su aparición destruye ilusiones y mentiras, y que todo el que haya tenido la fortuna de observarle, ve claramente en su corazón y en el de los demás” (*id.*).

¹⁸ La esperanza de ver el rayo verde atraviesa todo el libro de Verne, del tercer capítulo de la novela a las líneas finales. Los personajes no ven el rayo verde: “Pero hemos visto otra cosa mejor —dijo la joven en voz baja—. ¡Hemos visto la felicidad, la dicha que la leyenda atribuía a la observación del fenómeno! ¡Puesto que la hemos encontrado, no pidamos más, querido Olivier, y abandonemos a los que no conocen esa felicidad y quieran conocerla: el hallazgo del Rayo Verde! (t. 2, p. 27).

En el espejo del tiempo se reflejan la vejez y la infancia del texto de Poniatowska y no sólo se reflejan, sino que el rayo verde prometido, cuando aparece, realiza el milagro del retorno, la renovación y el retoño. La narradora recupera su juventud y su infancia. El rayo verde y "su voz [de ella] de prodigioso verde" (p. 179) concluyen el texto fijando en sus últimas líneas la imagen infantil iluminada por una promesa. Una vez más, la infancia de un personaje infantil y femenino de Elena Poniatowska está sellado por la figura materna.

Esta figura presente en la memoria y en los cuentos de Poniatowska desde 1954 se coloca en el centro de *La "Flor de Lis"*, novela que gira alrededor de la infancia de Mariana, su narradora y protagonista.¹⁹ *La "Flor de Lis"* tiende de inmediato un puente temporal con *Lilus Kikus*. Se trata de la referencia a 1954, año del primer libro de cuentos, que fecha el epígrafe de la novela: "De ratas y culebras / y sapos y ranas y arañas / de todo eso / y más / están hechos los niños".²⁰ Este, y el epílogo de 1955, referidos a la Pequeña Lulú, así como las viñetas de los textos, crean un ambiente y un tono infantiles en la novela. Al mismo tiempo, la sitúan en la mitad del siglo: "Leemos *Archie*, *La Pequeña Lulú*, *Mutt y Jeff*, *El Príncipe Valiente*, *Blondie*, *El Pájaro Loco*, *El Conejo de la Suerte*..." (p. 57).

Las imágenes de "El rayo verde" regresan: la risa, la voz, la espuma, el cabello, "la soledad verde esperanza", acompañan a la figura de la madre, personaje en el que se centra la novela. También convergen en ella personajes infantiles de la misma obra de Poniatowska que se identifican con Mariana,²¹ sobre todo la niña que recuerda

¹⁹ He hecho algunas aproximaciones a la relación madre-hija de esta novela en "La 'Flor de Lis', código y huella de Elena Poniatowska", *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto 2*, eds. A. López González, A. Malagamba y E. Urrutia, México, El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte, 1990, pp. 99-105.

²⁰ Los versos están tomados de "What are Little Boys Made of?" de Mother Goose: "What are little boys made of, made of? What are little boys made of? 'Snaps and snails, / and puppy-dogs / tails; / And that's what little boys are made of, made of'. What are little girls made of, made of, made of; What are little girls made of? / 'Sugar and spice, and all that's / nice; / And that's what little girls are made of, made of'". (*The Real Mother Goose*, ilustr. B. F. Wright, Rand McNally, Chicago, ca. 1916, p. 198).

²¹ Hablé de la relación de personajes y de textos anteriores de Poniatowska que aparecen en esta novela en "La 'Flor de Lis', hojas de inventario" (*Third Annual*

la narradora de "El rayo verde". El miedo al abandono, a la soledad que se deriva de la ausencia de la madre, es una constante en ambos textos. En uno y otro la figura de la mujer define y marca a la niña. Podría decirse que la mirada del personaje femenino se fija en el otro, en la otra, que se representa por la madre.²² Sin embargo, tanto el *yo* como el *otro*, en la forma en la que aparece su fuente intertextual —en *El rayo verde* de Julio Verne—, también definen al personaje infantil de Poniatowska: es *yo* y es *otra*. La madre tampoco es solamente la *otra*, sino también es el *yo*. Hay momentos en que el personaje es la *otra* y ve a la madre como el *yo*. La hija toma el lugar de la madre, y ésta es vista como si fuera la hija.

Si en "El rayo verde" la madre —o el lugar que ella ocupa— apunta hacia la felicidad y el futuro que se ilumina, en *La "Flor de Lis"* la madre representa el pasado, la historia, la búsqueda de la identidad y de la nacionalidad. En ambos textos, el personaje relaciona la esperanza con la madre: es lo que sugiere el cuento; es lo que dice la novela, "mamá es la gran culpable de mi esperanza" (p. 95). El pasado define el futuro, y si éste es la esperanza entonces se asume complacientemente el pasado.

La niña atenta a la aparición del fenómeno solar del primer texto es la niña de *La "Flor de Lis"*; se refiere a "esas cosas acerca del rayo verde que sólo se ve una vez en la vida, los signos y las arañas que escucho embelesada" (p. 216). Los signos en los que cree Mariana son los mismos a los que se refiere la narradora de *Lilus Kikus*, cuando al final del libro reflexiona sobre la importancia en la creencia de los signos.

De *Lilus Kikus* de 1954 a *La "Flor de Lis"* de 1988 hay una serie de elementos, ya en germen, ya desarrollados, que remiten a la misma infancia de una niña que con alegría abre la puerta de su casa y dice a los cuatro vientos, "la nuestra es la casa que canta" (*La "Flor de Lis"*, p. 165). Y de esa casa se habla, "¡Qué dulces son las

Colloquium on Mexican Literature, University of California, Santa Barbara, 6 de mayo de 1988).

²² En la novela del escritor francés, cuando se habla de Elena, se lee: "De Maistre ha dicho: 'En nosotros hay dos seres: yo y el otro'. El *yo* de miss Campbell era el ser grave, reflexivo, que consideraba la vida más bien bajo el punto de vista de sus deberes que de sus derechos. El *otro* era el ser romántico, un tanto inclinado a las supersticiones, amante de los relatos maravillosos..." (*El rayo verde*, t. 1, p. 8).

cortinas que resguardan; dulces como la voz de nuestras antecesoras en su tono familiar" (p. 81).

La voz de Mariana se refiere a las mujeres de su familia: "Estas mujeres que van revelándose en cambiar el agua de las ánforas son mis antecesoras" (p. 86). Son ellas quienes enmarcan la historia de la niña, los testimonios sobre la infancia que ofrece la escritora: la abuela, las tías, la madre, ramas de un mismo árbol genealógico que sostienen a la niña de esta novela y de algunos cuentos de Poniatowska.

Los personajes infantiles de la autora pueden configurar una sola niña: la niña que espera, la niña que reza, la niña que canta canciones infantiles, "viviremos días de fiesta siempre, matarilirilirón este oficio si nos gusta, matarilirilirón, ay, ay, ay, ay, mi querido capitán..." (p. 102), y canciones populares: "Échale un quinto al piano y que siga el vacilón" (p. 67); la niña que baila: "Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho... maaaaaambo!" Las canciones infantiles se mezclan con las canciones populares que cantan los adultos; las transiciones de unas a otras acercan el tiempo de la madre y el tiempo de la hija.

Mariana de *La "Flor de Lis"* reúne las imágenes de las niñas que antes de ella han aparecido en la obra de Poniatowska y va recogiendo sus rasgos para ir perfilando su propia figura. Es tan curiosa como Lilus, "eres muy preguntona —le dice su abuela—, un animalito muy curioso, una rebanadita de pan con mantequilla que quiere estar en todo" (p. 79).

En esta novela se van juntando, como en el arca de Noé, imágenes de animales, "res", "becerrita de panza", "pechito de becerra", "dos becerritos de panza, dos pollos de leche, dos terneras chicas..." (p. 199). La imagen que permanece es la que se presta a la petición de amor, "que me quieran, soy su perra, muevo la cola, que me quieran..." (p. 26). La demanda de amor —"con tal de que me quiera"— (p. 18) es una constante en Mariana y en la niña de "El rayo verde"; esta petición va unida a la idea de la espera, del abandono, del regreso esperanzador.

Los espacios de algunos cuentos, por ejemplo el convento que aparece desde *Lilus Kikus*, hacen acto de presencia en la novela. En el libro de cuentos, Lilus acepta el convento; en la novela, la narradora toma una distancia crítica: "Por eso venimos las niñas

bien, las elegidas, las que siempre estaremos arriba, a recibir la última capa de esmalte, el barniz protector contra las fisuras y los cambios de clima" (p. 99). Esta distancia le permite ironizar sobre la situación de privilegio de su clase social.

A diferencia de los personajes infantiles que la anteceden, Mariana, vista en una etapa en la que ya se asoma a su adolescencia, medita sobre lo que el convento informa sobre su conducta. Al reporte "A tendency to procrastination that has to be taken care of", Mariana piensa: "Nadie sabe que procrastinate quiere decir soñar despierto, cambiar de un día para otro, diferir, tardar en decidirse, nadie sabe que sueño y jamás actúo, nadie sabe que me creo mis ilusiones. Nadie sabe que invento acciones heroicas a lo largo de las horas" (pp. 111-112). Con esta reflexión, el personaje da un salto cualitativo al poder hablar de sí misma, al verse en la mirada de los demás y verse de otra manera.

Si en *Lilus Kikus* la voz narrativa que habla del personaje está en tercera persona y en "El rayo verde" la primera persona no es la voz de la niña, sino de la anciana que narra su niñez, en *La "Flor de Lis"* la narradora asume la primera persona, lo que le permite crear un juego de acercamientos y distanciamientos respecto al personaje infantil y a la temporalidad de las acciones. Mariana se ve a sí misma, y aunque está imposibilitada para ver su imagen completa, la distancia creada entre la publicación del libro y la época en que se supone ocurren las acciones, le permite visualizar su imagen de niña, sus apremios y sus inquietudes.

Los descubrimientos de Mariana se inician desde que, a los nueve años, vislumbra a su mamá en el hallazgo del ángel, arrebatado un rato por el demonio (la aparición del padre Teufel). Mariana descubre un país, una ciudad, las clases y las diferencias sociales, cree encontrar el amor, la felicidad. Tiene también pequeños descubrimientos: puede inventar historias, buscar palabras en el diccionario, enamorarse de ellas. Reflexiona sobre el contenido de las palabras: "Luz dice frases que ruedan frágiles en el aire y caen sin ruido sobre la alfombra. Nadie las recoge, sólo yo, para que las sirvientas no las barran con el polvo de la mañana" (p. 182). Mariana llama a su madre por su nombre; lo que es significativo es la luz que la guía, figura iluminada y luminosa. La madre nombra a Lilus Kikus en el primer libro; en *La "Flor de Lis"*,

Mariana dice el nombre de la madre, y al decirlo se apropia de ella. Una es Lilus, la otra es Luz, y sus nombres —Lilus, Luz— las aproximan, las reflejan.

En esta novela, el personaje crece, de niña a adolescente, de adolescente a mujer. Las preguntas que se hace Lilus Kikus ceden lugar a las de Mariana; aunque las preguntas han cambiado, la actitud es la misma. Lilus es curiosa; Mariana es cuestionadora. Muchas de sus preguntas son respecto a las mujeres: "Al ver su cara ojerosa en el espejo, me pregunto a cuántas habrá reflejado, cuántas desencantadas, pálidas, distraídas, con sus cabellos blanqueando en las sienes, cuántas se miraron sin verse para no tener que preguntarse: '¿Qué me pasó? ¿Qué pasó conmigo?'" (p. 259).

Todas las preguntas surgen de la historia propia, de la experiencia del personaje, de observar a su madre y a sus tías, de reflexionar sobre ella misma. Si las interrogaciones han estado puestas en boca de los personajes —en este caso de Mariana—, hay un momento en que la voz se desliza a otra instancia que la observa, "en el fondo de la memoria, joven, inconsciente, candorosa; germina en su destateo la semilla de su soledad futura, la misma que germinó en Luz" (pp. 258-259). La niña convertida en joven es observada por una tercera mirada que la ve como continuidad ancestral, con el legado materno que la deposita irremediablemente en la soledad.

Pero la madre no sólo ofrece como herencia la soledad, sino también los signos de su cuerpo y de su historia, "esta ausencia que hace que Luz repita como autómatas unos cuantos gestos inciertos, mismos que ha impreso en Mariana, heredera de la vaguedad y de lo intangible" (p. 259). Hay un salto profundo entre la infancia de algunos de estos personajes y el arribo a la edad adulta. La infancia plena de *Lilus Kikus*, la niñez del personaje de "El rayo verde", la de Mariana de *La "Flor de Lis"* quedan como recuerdos en la memoria. Mientras más distancia hay entre lo narrado y el tiempo de narrar, como es el caso de *La "Flor de Lis"*, la mirada de la narradora, de la autora, descubre resquicios entre la niñez y la nueva edad.

Si el personaje infantil puede preservar su libertad de fantasía e imaginación, aun atado a la figura de la madre o colocado en el lugar de la esperanza, no sucede lo mismo con el personaje adulto: "la veo caminar pequeñísimas distancias de una pieza a otra y me

pregunto si ésta que cuenta mis pasos soy yo, o la nueva a la que implacable, brutalmente he reducido a contar sus pasos mientras que otra mujer antes también contó los suyos..." (p. 259). La narradora de *La "Flor de Lis"*, que cambia de voz y de perspectiva, de la primera a la tercera voz, ya no mira a la niña sino que se mira ella misma y duda sobre su identidad, multiplicada en varias figuras en un desplazamiento incontrolado: hay diversificación, multiplicación, sí, pero también hay unidad e identificación enraizadas en el pasado.

La infancia ha cedido lugar a otra etapa. Sin embargo, tanto en los cuentos como en las novelas de Elena Poniatowska se percibe el tono infantil, el asombro en la escritura, la necesidad de saber, explicar y comprender situaciones, la esperanza de felicidad, "El rayo verde" que buscan sus personajes. La infancia perfilada en los primeros años de creación literaria teje, por medio de sus personajes femeninos, una urdimbre intratextual que la configura como una obra orgánica, una pieza compacta y unitaria, en sus propias diferencias y similitudes, en su continuo enriquecimiento.

El "libro de sueños" de Lilus Kikus, al que se refería Juan Rulfo, se ha convertido en la obra de Elena Poniatowska; los sueños crecieron y dieron lugar a una realidad literaria contextualizada en el ámbito de la literatura y la cultura mexicanas como obra imprescindible.

La inocencia del personaje infantil ha perdurado a lo largo de la creación de Poniatowska manifestada en la calidad de sus personajes, en la pertinente "indiscreción" y "candidez" de sus preguntas, sus entrevistas, sus crónicas, en la problematización y cuestionamiento permanentes. Pero dicha "indiscreción" es al mismo tiempo discreción, vuelta esta palabra a uno de sus significados originales, al "don de expresarse con agudeza, ingenio y oportunidad". Escritora y escritura inician desde 1954 un proceso creativo en el que se "entregan a discreción", en un acto discreto, de discernimiento, que como tal marca diferencias. Así se establece el compromiso con la palabra, que cumple religiosamente el acto de esta creación verbal.

La infancia resguardada en *Lilus Kikus* —de la edad de la inocencia del personaje, "que no ha llegado a la edad de la discreción"— inicia metafórica y metonímicamente, literaria y cronológicamente, la obra de Elena Poniatowska. Su proceso creativo es y ha

sido un proceso de crecimiento continuo que se construye sobre los cimientos de los primeros años: la imagen de la infancia y de la madre —imagen como idilio [*eidas*] según su etimología griega e idilio como composición poética—, la condición de espera y esperanzadora de la mujer que la hace diferente genéricamente en su soledad y en su relación con el otro, el descubrimiento del mundo a partir de sus desigualdades sociales y de la curiosidad del personaje infantil, y a partir de una problematización permanente del personaje adulto, van más allá de los hilos temáticos y estructurales de la obra: dan lugar a una búsqueda interna y externa, propia y ajena de la voz y la mirada; trascienden en una producción que no resuelve ni se resuelve en lo inmediato, sino que se pregunta y pregunta, que busca su identidad personal y requiere sobre la identidad cultural, que marca diferencias de género, de clase. El "cuidado por los demás, ese rasgo distintivo de la actitud moral femenina" del que habla Savater en su libro sobre la felicidad,²³ el yo que en el pasado y en el presente busca algo, a alguien, con miedo de perderlo, con la alegría de encontrarlo, van marcando el lugar y el tiempo de los personajes, la trayectoria de la obra de Elena Poniatowska.

De *Lilus Kikus* a *La "Flor de Lis"*, del tornasol de la mirada al tornaviaje del recuerdo, la infancia y la palabra que la acompaña, son el punto de partida inicial y un punto de llegada —no final, sino intermedio aún— de muchos de los pasajes más profundos de esta escritura.

BIOBIBLIOGRAFÍA DE ELENA PONIATOWSKA

Elena Poniatowska nació en Francia en 1933. Se naturalizó mexicana en 1969. Estudió en Estados Unidos y en México, donde vive desde 1942. Becaria del Centro Mexicano de Escritores en 1957, ha sido profesora de literatura y periodismo y realizadora de varios cortometrajes, entre ellos, uno sobre sor Juana Inés de la Cruz y

²³ Fernando Savater, "La necesidad de la ética", en *El contenido de la felicidad; un alegato reflexivo contra supersticiones y resentimientos*, Madrid, El País-Aguilar, 1994, p. 75.

otro acerca de José Clemente Orozco. Se inició en el periodismo en 1954. Ha colaborado en los diarios *Excélsior*, *El Día*, *Novedades*, *Unomásuno* y *La Jornada*; en las revistas *Ábside*, *Artes de México*, *Mañana*, *Revista de la Universidad*, *Siempre!*, *La Palabra y el Hombre*, *Plural*, *Proceso*, *Vuelta*, *Nexos* y *Los Universitarios*; en el Canal 13 de televisión y en Radio UNAM. Coautora de *Gaby Brimer* (1979). Autora de *Lilus Kikus* (1954), *Melés y Teleo* (1956), *Palabras cruzadas* (1961), *Todo empezó el domingo* (1963), *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *La noche de Tlatelolco* (1971), *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), *De noche vienes* (1979), *Fuerte es el silencio* (1980), *La casa en la tierra* (1980), *Domingo 7* (1982), *El último guajolote* (1982) *¡Ay vida, no me mereces!* (1986), *La "Flor de Lis"* (1988), *Nada, nadie, las voces del temblor* (1988), *Juchitán de las mujeres* (1989), *Tínísima* (1993) y *Luz y luna las lunitas* (1994).

UNA INFANCIA JUDÍA

NORA PASTERNAK *

Al parecer, asistimos desde hace un cierto tiempo, en este mundo de estallidos y crisis, como signo precursor o paralelo, o tal vez como consecuencia de esas rupturas y decepciones ideológicas, políticas y vitales, a una excepcional abundancia de búsquedas o añoranzas de la infancia y del origen.¹ Estas búsquedas se ofrecen como ficción total, como semificción autobiográfica, o directamente como declarada autobiografía.

En este estudio nos ocuparemos de un caso —el de Margo Glantz— en el que la recuperación de la infancia es uno de los momentos fundamentales del relato. Es muy importante señalar que dentro de la comunidad judía de México hay numerosas representantes en la literatura; pero lo más curioso es la abundancia de casos en los que las escritoras se vuelven hacia sus/las infancias. Se trata de Sabina Berman, Rosa Nissán (estas dos primeras escribieron directamente reconstrucciones de dos infancias judías muy típicas), Esther Seligson, Myriam Moscona, Ethel Krauze, Verónica Volkow, Perla Schwartz, Angelina Muñoz, y la lista no está completa. Aunque sus configuraciones y sentidos sean

* Instituto Tecnológico Autónomo de México.

¹ Como lo señala Philippe Lejeune: "En dos ocasiones, en estos últimos años, Bertrand Poirot Delpech pudo titular su entrega para *Le Monde des livres* 'Y yo, y yo, y yo' para comprobar o deplorar la invasión del discurso autobiográfico". *Moi Aussi*, París, Seuil, 1986, p. 9. Gracias a esta abundancia, Philippe Lejeune pudo trabajar tanto el tema en sus numerosos estudios: *L'Autobiographie en France* (1971); *Le Pacte autobiographique et langage* (1975); *Le pacte autobiographique* (1975); *Je est un autre* (1980). Véase también, Arnulfo Herrera, "Volver al origen", *Lectura*, suplemento literario de *El Nacional*, sábado 28 de noviembre de 1992, así como Fabienne Bradu, "Crónica de narrativa. Hacer de la infancia una literatura", *Vuelta*, núm. 140, julio de 1988, pp.42-45.

distintos, todas llevan la impronta de un ámbito semejante: la colectividad judía en México.

Antes de estudiar el texto de *Las genealogías*, es imprescindible situar a Margo Glantz en el interior de esa agrupación que no es unitaria. Está constituida por varios grupos de procedencia y culturas diferentes. Estas características se transparentan en muchos detalles de los libros y en algunos casos son fundamentales para comprender la situación de las mujeres y su relación con la formación del sujeto femenino, así como ciertos factores que, de manera inmediata o mediata determinaron las direcciones de sus escrituras.

Para aclarar esta configuración compleja y no siempre bien conocida, veamos a grandes rasgos los componentes de la comunidad judía en México; distribuida de manera análoga prácticamente en todos los países de Europa occidental y de América. Aproximadamente las dos terceras partes son de origen ashkenazi y la otra sefardí. Aparte, hay un pequeño grupo de prosélitos y convertidos autóctonos, con sinagogas propias en la capital y en Venta Prieta (Estado de México).

El grupo ashkenazi se subdivide en los de habla yidish (dialecto del alemán) cuyo origen es Polonia y Rusia y otros países de Europa oriental y los originarios de la Europa central, muy integrados a las culturas de esos países; por eso sólo hablan las lenguas respectivas y no el yidish, y provienen sobre todo de Alemania, Austria y Hungría. A su vez, los sefardíes se subdividen en los originarios de Damasco y de Alepo (Siria), de habla árabe y francesa, y los balcánicos, que vienen de Bulgaria, Turquía y Grecia, de habla ladina, es decir, del antiguo español. La división idiomática se refiere únicamente a la primera generación, ya que los hijos de toda la población judía actualmente hablan el español como idioma materno.

Las diferentes procedencias traen consigo grandes diversidades en las costumbres, hábitos cotidianos, religiosos y alimenticios. Pero lo más importante es el grado de tradicionalismo y hasta de primitivismo en la organización familiar y en la sociabilidad. La comunidad ashkenazi parece ser más avanzada en su mentalidad y más predispuesta a la modernización y al abandono de una parte de las costumbres patriarcales, patriarcalismo que en las comuni-

dades sefardíes está mucho más arraigado. Por ejemplo, hasta tiempos recientes, la dote era una práctica corriente entre los sefardíes, en tanto que en la comunidad ashkenazi era considerada como una costumbre perimida, arcaica y hasta retrógrada. Estas diferencias de mentalidad no dejan de tener enormes consecuencias sobre el lugar que ocupan las mujeres y la configuración de sus destinos respecto a la educación, el casamiento, la vida familiar, la importancia que tienen en la comunidad y la relación que establecen con el resto de la sociedad mexicana.

Nuestra autora pertenece al subgrupo ashkenazi, procedente de Rusia.

MARCO GLANTZ

El libro *Las genealogías* se presenta como una serie de fragmentos numerados,² sin títulos, aunque las tres o cuatro palabras del comienzo sirven de título en el índice, como si se tratara de poemas sin nombre, y en el texto esas mismas palabras que comienzan el fragmento están señaladas con mayúsculas: "Prendo la grabadora...", "Mi fuerte nunca...", "—Anoche soñé que...", "Marc Chagall es...", etcétera.

Lo primero que se ofrece a nuestro análisis es el título. La "genealogía" es uno de los géneros vecinos de la autobiografía. Los estudiosos de la autobiografía señalan cómo una buena parte de las autobiografías comienzan la historia desde antes del nacimiento del personaje, con el recuento de los antepasados cercanos o lejanos, para demostrar la nobleza del origen, o al contrario, la independencia intelectual, el no conformismo, el idealismo que hacen más admirable al protagonista cuanto más problemáticos hayan sido sus orígenes.³

² Una buena parte de los capítulos apareció previamente en las páginas del diario *Unomásuno*, entre 1979 y 1981. Usaré para las citas, la primera edición, Martín Casillas, México, 1981. Existe una segunda edición en *Lecturas Mexicanas*, 2ª serie, SEP, 1986, con el agregado de tres "genealogías". Después de cada cita simplemente citaré la página entre paréntesis, que salvo aclaración, remitirá a la primera edición.

³ Véase Georges May, *La autobiografía*, trad. del francés de Danubio Torres Fierro, México, FCE, 1982 (Breviarios, 327).

El genealogista trata de percibir todas las marcas sutiles que pueden entrecruzarse en él y formar una raíz que debe desenmarañar. La búsqueda de los orígenes y de la procedencia no se hace para encontrar fundamentos sino para remover aquello que se percibía como inmóvil, para fragmentar lo que se creía unido. Porque el análisis de la genealogía permite disociar al yo y hacer pulular mil sucesos perdidos hasta el momento en que uno se hace las preguntas sobre su procedencia. A través del análisis del libro, veremos desplegarse estos elementos y algunos otros que completarán la imagen del proyecto genealógico de Margo Glantz.

El sistema por el que ella intenta reconstruir el pasado es la grabación de entrevistas a sus padres. Esta idea corresponde a todo un movimiento mundial de recuperación de la "historia oral" como complemento y a veces en contraposición a la historia escrita.⁴ Por otra parte, la historia oral se ocupó en recuperar la vida cotidiana de los lugares y de los grupos de la sociedad que no figuraron prácticamente nunca en la Historia con mayúscula. Uno de sus principios es que hay que recuperar la memoria de los pobres porque esa memoria es frágil, más que la de los poderosos; la desigualdad continúa más allá de la muerte en la desigualdad de conservación del recuerdo. Aunque había una tradición de historia de las clases populares, en los finales de los años sesenta y durante los setenta la novedad era que se ampliaba el espectro de los sujetos colectivos a quienes se descubre privados de historia: no sólo los obreros sino también las minorías étnicas, las regiones, los pequeños pueblos, las mujeres. El derecho a la diferencia tiene como corolario el derecho a una historia diferente. Aunque no sea llevado hasta sus últimas consecuencias sistemáticas, el trabajo de Margo Glantz de recuperación del pasado de su familia y el suyo propio se inscribe en esta perspectiva.⁵

⁴ Para una recapitulación de los antecedentes de la historia oral, así como los problemas que plantea el método, véase Philippe Joutard, *Esas voces que nos llegan del pasado*, trad. del francés por Nora Pasternac, México, FCE, 1986 (Colección Popular, 345).

⁵ Véase Mary Chamberlain, *Fewomen*, Londres, ediciones Virago, 1975, que es la que prácticamente comenzó con esta gran ola de testimonios de mujeres en Europa.

La estructura del libro es fragmentaria, puesto que retoma los artículos del periódico; sin embargo, corresponde exactamente a la intención de la historia: novela por entregas, folletín, novela radial, viñetas fotográficas.⁶ Por otro lado, el fragmentarismo está estrechamente apegado al relato de las "vidas errantes": los exilios, las mudanzas, las variaciones económicas y los cambios comerciales. Metáforas de la herencia y de la errancia judía. Aunque Margo ha relacionado el fragmentarismo con la condición femenina:

Yo pienso, pero es una cosa muy *a posteriori*, que esta forma de escribir, fragmentaria, con un ritmo muy particular que parece no tener ilación lógica, es de alguna manera el ritmo de la conversación de las mujeres, que pasan de un tema a otro y a veces sin una liga muy definida: están hablando por ejemplo de algo muy importante y de repente ven un vestido y dicen "¡Qué padre vestido!" Y te lanzas a hablar del vestido y el bordado y a la mitad interrumpes porque el pastel está en el horno, entonces tienes que hablar del pastel; y luego pones la mesa porque van a llegar los invitados y no tienes tiempo; luego vuelves a hablar de las cosas muy importantes, de tu vida privada o de una clase o de lo que tienes que hacer. Entonces, de alguna manera, los textos son textos que van siguiendo un fluir de la conciencia, pero se trata de una lógica muy poco tradicional, una lógica histórica ¿no?⁷

Esto último está dicho provocativamente para conjurar el casi insulto que califica con desprecio al nerviosismo femenino. Pero también en esto, ella se enlaza con los procedimientos narrativos que por la misma época (finales de los años setenta y comienzos de

⁶ "Me gusta escribir 'estampas', 'cromos', así como bocetos, borradores, impresiones fugaces, que juntas forman un paisaje, definen una atmósfera, interpretan una realidad fugaz; desde Katherine Mansfield en la literatura de lengua inglesa esto se produce, y en Estados Unidos me interesa, por la aparición de lo fragmentario, lo intrascendente, Grace Paley, cuyos cuentos tienen temas banales, salones de belleza, la cocina, chismes en la calle, cosas de niñas, un vestido que se compra alguien, cosas así que parecen absolutamente intrascendentes porque no tienen nada de épico, pero con un poder de evocación impresionante". "Tenemos que reescribir el mundo. Margo Glantz", en Erna Pfeiffer, *Entre Vistas desde bastidores. Diez escritoras mexicanas*, Vervuert Verlag-Frankfurt am Main, México, 1992, p. 106.

⁷ "Entrevista", *Reintegro* (Puerto Rico), año 1, núm. 3, enero de 1981, p. 21.

los ochenta) se convertían en reivindicación de las narradoras que irrumpían con su conciencia en el mundo de la literatura. Por ejemplo, Marie Chaix dice:

Vivo el fin de una historia de la cual cada día trato de contarme algunos retazos. Recuerdo de la misma manera que tejo o que hablo, haciendo agujeros, recuperando un punto o corriendo tras una palabra. Para estar ocupada, mezclo lo vivido y el vivir [...] Para pasar el tiempo zurzo. [...] Voy. Vengo. Brinco. Me detengo. Sigo otra vez. Sueño. Hago desfilar las imágenes como si fueran las secuencias disparatadas de una película que no tuve tiempo de montar.⁸

Desde muy atrás, la incoherencia es un reproche que se le hacía a la "mentalidad" femenina. Pero ahora ese "hablar loco" es visto como algo positivo. Por ejemplo, Michèle de Montrelay lo ve como una transformación de lo reprimido que asume el ritmo de la transferencia. Su apariencia histérica proviene de su inmediatez, porque la mujer no establecería distancia entre el discurso que va creando y ella misma: "Las palabras salen en directo. Allí está la fuerza".⁹

En lo que respecta al folletín, se recupera sobre todo la idea del "niño expósito" que es una versión de la "novela familiar" de la niña, versión que se enlaza de manera antagonica con la novela familiar de la hermana:

Siempre me ha asombrado esta familiaridad que tengo con el niño expósito y nunca me la he acabado de explicar con exactitud. A veces pienso que fue simplemente una de esas casas múltiples en las que pasé mi infancia y que estaba situada en Niño Perdido 13. Otras, pienso que era por el color de mi pelo, es decir, negro o castaño oscuro y todas mis hermanas (tres más) lo tenían siempre rubio. Tampoco tenía los ojos claros y mi hermana Susana los tenía azules (y los sigue teniendo) y para conservar el color claro de su pelo mis hermanas usaban siempre jabón de manzanilla. Yo tenía el pelo rizado como negra o como borrego y por ello siempre me asociaban con la oveja negra de la fábula (no la de Monterroso sino la de la *Biblia*). Quizás haya

⁸ Marie Chaix, *Les Silences ou la vie d'une femme*, París, Seuil, 1976, p. 78. (La traducción es mía.)

⁹ Michèle de Montrelay, *L'Ombre et le nom*, París, Minuit, 1977, p.152.

oído muchas veces la voz de mi hermana gritando que yo no era hija de mis padres y su petición perpetua de que me echaran a la basura, pero esa sensación y esos gritos los han oído muchos niños cuando son hermanos segundones y ya existe una explicación freudiana.

Esta necesidad de explicarme el origen se ha recrudecido la última semana en que acompañé a mi hija Renata a ver *Remi*, una película de folletín japonés, hecha para el consumo occidental, que reproduce las condiciones de producción de la novela comercial que industrializaron Eugenio Sué, Alejandro Dumas y Ponson du Terrail. Conmoción que se centuplica por la conmoción que le produce a Renata que, por lo demás, es absolutamente hija legítima (pp. 204-295).

Se trata de una transcripción de lo oral grabado, pero con frecuentes intervenciones de la narradora con una actitud humorística y casi siempre interpretativa de los acontecimientos:

Mi fuerte nunca ha sido la geografía, siempre confundo los ríos del norte con los del sur y sobre todo los que se salen de cauce americano y eso que mi madre se llama Elizabeth Mijáilovna Shapiro y mi padre Jacobo Osherovich Glantz, en privado, y para sus amigos Lucía y Nucia o Yánlk y Lúcinka, a veces Yasha o Luci y en Rusia, él Ben Osher, y mamá Liza. Esta constatación (y la pronunciación adecuada de los nombres cosa que casi nunca ocurre) me hacen sentir personaje de Dostoievski y entender algo de mis contradicciones, por aquello del alma rusa encimada al alma mexicana (p. 25).

El propósito es investigar “quiénes son ellos” —los padres— para saber “quién soy yo”. Así, lo que se destaca es la imagen del padre. Su vida llena de pequeñas y grandes aventuras en Rusia antes de la Revolución, su participación en ésta y su viaje a México en compañía de su esposa en 1925. Jacobo Glantz nació en Ucrania, en el seno de una modestísima familia judía de campesinos en la época en que lo absurdo de la política zarista respecto a los judíos se manifestaba con todo su carácter grotesco: “Mis abuelos maternos emigraron a la ciudad porque el zar les prohibió a los judíos vivir de los productos del campo. Mis abuelos paternos vivieron en una pequeña colonia agrícola porque el zar les concedió a los judíos de otras regiones vivir de la agricultura. Las dos familias eran contemporáneas...” (p. 24).

El tiempo de los personajes está regido por los *pogroms* repetidos e inacabables: “y cuando había *pogroms* me escondían allí, abajo, la *kluniá*, el granero”; “(la madre dice que) la mamá de mi cuñada Sara fue asesinada en ese *pogrom*, estaba en la casa, sentada en su silla de ruedas porque era paralítica, y llegaron los *cosacos*...”; “El *pogrom* duró varios días [...] encontré un pozo abandonado, profundo, pero sin agua, y me aferré a los peldaños y allí estuve varios días”; “Sobrevivimos de chiripa, por suerte. Mi mamá y mis hermanas se refugiaban en la parte alta de la casa, allí donde estaba una buhardilla”.

En esta reconstrucción de la vida de sus padres que Margo intenta realizar, la figura del padre es fundamental. En el texto su relato aparece desordenado y desconectado en algunos puntos, como si el padre percibiera claramente la necesidad del mito y con picaresca astucia se esforzara por no destruirlo o convertirlo en algo prosaico y sin relieve: “A veces es un pobre niño huérfano trabajando en los molinos del pariente rico, y otras es el amigo pobre del hijo menor de la familia, Ilusha, con quien conversa y se retrata” (p. 55).

Lo que surge de su propio relato es que después de una vida sin definiciones concretas y muy limitada por las condiciones restrictivas impuestas a los judíos en la Rusia zarista, Jacobo Glantz se une a la Revolución, estudia cursos para convertirse en instructor de marxismo y llega a Moscú como delegado de las juventudes de Odessa. Frecuentó a Lunacharski, a Karl Rádek, a Zinoviev y a Kalinin. Tiene algunos problemas con las líneas más o menos oficiales de la Revolución, y finalmente consigue salir de Rusia hacia América. El primer proyecto era ir a Estados Unidos donde ya algunos miembros de la familia se habían instalado (en Filadelfia) a partir de 1906, pero las políticas de Estados Unidos también eran erráticas respecto a los inmigrantes. Aunque Jacobo Glantz y su esposa consiguen visas, no pueden entrar en Norteamérica y llegan finalmente a México. Sin dinero, sin saber la lengua, con grandes dificultades, los padres de Margo comienzan una vida de trabajos y oficios variados que rozan la picaresca:

—No sabíamos nada de español y el señor King me dio artículos dentales para vender, porque él tenía una compañía que fabricaba ese tipo de cosas. ¡Qué casualidad! Luego yo fui dentista, pero entonces

la gente no estaba acostumbrada a lavarse los dientes. Estábamos muy preocupados sin saber qué hacer.

—Y entonces llegó el señor Perkis, era muy original y listo y se dio cuenta de la situación y nos llevó a una panadería europea, el primer panadero que horneaba pan de tipo europeo.

—Teníamos un baúl de viaje, de mimbre, y empecé a vender pan [...] Como tu papá ofrecía el pan, y no sabía español, le compraban, seguro de lástima (pp. 107-108).

Luego siguen infinidad de aventuras comerciales más o menos exitosas: zapaterías, bonetería, venta de ropa, casas de comida, pequeños restaurantes, etc. Hasta llegar a la aventura del restaurante “Carmel”, que significa un verdadero cambio:

Alguna vez el *Carmel* estuvo en la zona rosa; fue su corazón sensible; allí llegó Matías Goeritz, recién desembarcado en México, y se encontró con un judío barbudo tecleando en una máquina hebrea que escribía al revés [...]. Allí llegaba Arreola, antes de ser televisado e instauraba unos sábados pasteleros y literarios. Allí aparecía Pita Amor, llena de pulseras y de joyas y con un vestido de percal medio usado y hasta agujereado. [...] Vlady dejó un mural en el *Carmel*, mi padre representaba un chivo expiatorio. [...] “Vlady fue amigo mío muchísimos años. Conocí a su padre, Víctor Serge. Con Vlady nos ligaba una vieja amistad y una lengua y su blusa [...] Conmigo trabajó también Isabel, su esposa, cuando fundé la Galería Glantz, en la calle Génova, encima del *Konditori*”. “En el *Carmel* —interrumpe mi madre— perdió Ludwig Margules su esbeltez”. Todos los sábados llegaba a medianoche, y pedía un *Tchoint*, comida típicamente judía: tripa rellena de harina y grasa, y carne de res, cebada perla y alubias (pp. 151 y 153).

El *Carmel* fue, además de un café de moda y un excelente restaurante, una galería de arte donde expusieron los más prometedores pintores jóvenes de México así como los ya consagrados y tradicionales, porque don Jacobo también fue un excelente pintor y escultor. El local fue un café literario donde solían aparecer Juan García Ponce y Jaime García Terrés; donde Juan de la Cabada contaba sus cuentos y comía cuando no tenía dinero para ir a otra parte; Juan José Arreola organizó talleres allí y muchos poetas jóvenes, que después se volverían más conocidos,

leyeron (y a veces escribieron) sus poemas en las mesas del establecimiento.

La historia del restaurante *Carmel* culmina una trayectoria excepcional en la que el padre siempre buscó el contacto con pintores, escritores y artistas de México en una actitud de apertura y búsqueda que no correspondía en general a la posición que ocupaba la generación de los padres inmigrantes. Entre ellos había muy pocos profesionistas y casi toda la vida se consumía en la búsqueda de la consolidación económica. Sólo las generaciones siguientes pudieron emprender aventuras intelectuales, e incluso hay que esperar más bien a la generación de los nietos, como es el caso de Sabina Berman. Y aunque ninguno de ellos era analfabeto, tampoco sus niveles culturales eran muy altos, sobre todo por la situación de pobreza y relegamiento que debieron soportar en los países de origen de los que provenían, donde hasta entrado el siglo xx las prohibiciones para educarse o ejercer ciertas profesiones para los judíos eran muy fuertes y abiertamente inscritas en los reglamentos y en las leyes y no sólo resultado de un antisemitismo más o menos sistemático.

A todo ello hay que agregar la adaptación a un idioma nuevo debido a que, por lo general, los recién llegados encontraban poco empleo para los conocimientos que habían traído.

Ante tantas dificultades, es una hazaña que el padre hubiera desarrollado una actividad cultural incansable como escritor, escultor y pintor, que haya cultivado la amistad de Diego Rivera y de tantos otros pintores, que haya sido el mensajero entre tantos artistas rusos que llegaron de visita y los escritores mexicanos; todo ello salpicado de aventuras y anécdotas que, sin el trabajo de recuperación de la hija abnegada quien además fue la elegida para acompañar al padre, se hubieran perdido para siempre:

Yo también oigo cosas y las veo. Veo a Diego, vestido como pintor o como obrero ruso, del brazo de María Félix; antes los he visto en su palco, cerca del presidente o en el palco presidencial. Luego, mi padre los saluda, en los pasillos de Bellas Artes, se ve chiquito y yo tengo trece años, acaban de ejecutar la *Sinfonía número 3* de Brahms y una señora dice, arrobada: "Chávez tocó sensacional y la *Tercera* me mata". La Doña apenas mira desde el resplandor de su vestido blanco y sus joyas y dice: "Mucho gusto"(p. 73).

La relación amorosa e inevitablemente edípica es ostensible y forzosa. Así como reiteradas identificaciones con personajes masculinos:

Siempre quise ser Flash Gordon, sí, desde niña, nunca Dalia (Dale) Carter, ni siquiera la perversa Ornela Aura. Me hubiera gustado viajar por los aires en una bicicleta *rocket*, pero en blanco y negro, como viajaba el Flash Gordon episódico de mi infancia (p. 88).

[...] Mis viajes han sido más modestos y en lugar de buscar oro en mis largas travesías por este continente [...] he seguido, como Telémaco las de Ulises, las huellas de mi padre (p. 185).

La verdadera Penélope es la madre, guardiana de la unidad y de la estabilidad familiar. Ella apenas viaja, se hace cargo de los negocios, modestos o prósperos, cada vez que el padre vagabundea, corre a sus empresas culturales o se enferma. Él "tiene mucho viento en la cabeza"; ella es capaz de detener el viento.

Y aunque la figura central es el padre, la madre no deja de tener una historia circunstanciada. A pesar de ser una joven burguesa y urbana se une al joven revolucionario y de futuro incierto que es Jacobo. Su historia no es típica: intentó estudiar en la antigua Rusia; cuando la Revolución, inició estudios de química que interrumpió para pasarse a medicina, pero no le permitieron continuar porque, así como en la Rusia zaristas se aplicaron los *numerus clausus* (cuotas fijas de estudiantes judíos a los que se les permitía estudiar), el gobierno revolucionario aplicó cuotas contra quienes no eran hijos de obreros. Finalmente, logra obtener un diploma de ayudante de médico, carrera con mayor reconocimiento que la de enfermería. En México llega incluso a trabajar como ayudante de un médico judío proveniente de Chicago, el doctor Border, quien ejerció en la penitenciaría de Lecumberri y ayudó a la abolición de la pena de muerte; sin embargo, el trabajo dura poco porque a la mujer, entonces, "no la tomaban en cuenta". Al contrario de la mayoría de las mujeres de su colectividad: "—Me sentí inútil, sin trabajo— concluye deprimida mi mamá" (p. 57).

Pero poco a poco, la madre se convierte en la oficiadora y la sacerdotisa de la alimentación; habilidad que condiciona la orien-

tación cada vez más fuerte hacia las empresas restauranteras de la familia, porque es finalmente ella quien dirige la subsistencia de la familia:

Sin comida no hay pueblo. Sin pan nuestro de cada día tampoco. Por eso dice Bernal Díaz refiriéndose a la tortilla “el pan de maíz que ellos hacían”. Me lo sé de memoria y casi puedo decir que por mis venas corre harina, pero eso pertenece a otro costal, al del *Carmel*, donde había unos bocaditos de chocolate, por dentro y por fuera como los ataúdes, amenizados con nueces y con un licor que los empapaba y que bien podría ser coñac o ron. Yo les llamaba orgasmos. No lloro, nomás me acuerdo (p. 147).

Es conocido el papel que desempeña la confección de la comida originaria en los grupos de exiliados y su conservación y transmisión en el seno de la familia.¹⁰ En el trabajo de recuperación de la procedencia, de la genealogía, la madre representa el agente que enraíza el cuerpo. Su acción se inscribe en el sistema nervioso, en el aparato digestivo, porque es el cuerpo el que soporta, en su vida y en su muerte, en su fuerza y en su debilidad, la presencia de ese origen, de esa procedencia. Una mala respiración, una mala alimentación, un cuerpo débil y abatido pueden ser la señal de un error o de un pecado. Por eso, en un tópico que también pertenece al folclor humorístico judío, la madre insiste para que la hija coma, la atiborra de manjares que la supuesta víctima devora con placer y no deja de mostrarse constantemente preocupada por la delgadez, a sus ojos excesiva, de la hija.

A partir de la herencia que significa la comida, se puede percibir el lugar que Margo ocupa respecto a todos los miembros de su familia, y sobre todo sus hermanas. Ellas son las que han aprendido los platillos típicos, y saben preparar hasta las más

¹⁰ Heine, en *El rabino de Bacherach*, pone en escena a don Isaac Abravanel, cuyo judaísmo, o lo que queda de él, pues desciende de judíos españoles obligados a convertirse, y por lo tanto es un marrano, se reduce a un gran amor por el pescado relleno y otros manjares del *sabbat*: “Me gusta más vuestra cocina que vuestra religión”. Citado por Yosef Hayim Yerushalmi, “L’antisémitisme racial est-il apparu au xxe siècle? De la ‘limpieza de sangre’ espagnole au nazisme: continuités et ruptures”, *Esprit*, 190, marzo-abril de 1993, pp. 5-35.

complicadas y secretas recetas de la madre. Las hermanas han heredado las lenguas: el hebreo, el yidish y el ruso. Margo es la heredera del padre. Ella parece ser la única que recorrió todos los libros a su alcance en la biblioteca paterna, desde Catulo hasta Ponson du Terrail. Como él, ella se siente destinada a la escritura y de él hereda o adopta el descubrimiento de nuevos mundos como el Colón cantado en un poema del padre.¹¹

Los navegantes y los océanos varias veces le han proporcionado inspiración para sus libros (como en *Doscientas ballenas azules* y en *Síndrome de naufragios*), y Colón siempre está asociado al recuerdo de su padre; pero en el laberinto de identificaciones, Colón sirve como símbolo femenino: "... todas las mujeres tenemos algo de Colón (o mucho): todas tenemos que ver con el huevo, a todas se nos ha ocurrido, antes que a Colón, resolver el famoso enigma placentario. A todas se nos ha pasado, si no por la cabeza sí por otra parte, resolver prácticamente la dicotomía, y hemos conjuntado huevo y gallina hasta en la escritura (p. 183).

Pero al mismo tiempo el resultado de esa identificación con el padre es la sensación de ser la "hija pródiga", la oveja negra y hasta ilegítima del grupo. Todo ello se confirma con los casamientos, dos veces por lo menos, con hombres que están fuera de la tribu.

Entretejida con los recuerdos del padre, de la madre y de las hermanas se dibuja en filigrana, sin sistematicidad, la niñez de Margo. De esa infancia sólo nos brinda algunos retazos que nos permiten apenas decidir si fue feliz o no. Muchos de los recuerdos están entrelazados con la comida, las galletitas rellenas de membrillo que los tíos le permitían morder con los dientes

¹¹ "Bueno, yo tengo una relación muy especial con mi padre, porque era poeta, y empecé a leer mucho por él, no porque se preocupara porque yo leyera, sino porque tenía muchos libros, porque yo era muy tímida, entonces el tener libros a la mano y ser tímida era como una relación perfecta, ¿no? No veía mucho a la gente, leía. Y él estaba muy cercano a mí porque me interesaba la literatura. Pero también me costaba mucho trabajo escribir porque había una relación de rivalidad también con mi papá. A él le molestaba en algún nivel que yo escribiera, y eso me cohibía muchísimo. Yo dejé de escribir un poco desde que se murió mi papá hace siete años; tengo que volver a aprender a escribir: El hecho de que se muriera me afectó muchísimo y me quitó fuerzas para escribir, afectó justamente la escritura, sobre todo la escritura." Erna Pfeiffer, *op. cit.*, p. 107.

“tiernos” de niña buena, el miedo y la culpa indefinida ante las muertes de algunos miembros (tías, tíos) de la familia; las experiencias educativas casi siempre problemáticas, y la sensación de ser una excepción o una extraña en la familia. Pero todos los recuerdos están entretejidos con las dos figuras parentales y, sobre todo con la del padre. La madre se presenta lejana y bella o cercana y con preferencias por las otras hermanas. Por lo menos así lo siente Margo en su reconstrucción. Se recuerda a sí misma como una niña tímida que devoraba libros, una niña solitaria y sin amigos, de la que sus vecinitos o compañeros se burlaban. En sus recuerdos, su infancia tiene más que ver con los libros que con la vida. La lista de las lecturas de infancia contiene textos y autores muy variados: Julio Verne, Eugenio Sue, las novelas de Delly, “Rocamble”, Dumas, las novelas detectivescas publicadas en la colección del “Séptimo Círculo”, dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Roberto Arlt, etc. Son esas novelas las que reforzaron el sentimiento contradictorio de no pertenecer del todo a su familia y la prepararon para un destino de “rebelde” como ya hemos señalado anteriormente. Es interesante hacer notar cómo ese sentimiento de ser la “oveja negra” de la familia corresponde al héroe romántico del siglo XIX que los autores mencionados por Margo Glantz contribuyeron a crear. Sué, Dumas, Ponson du Terrail, y por supuesto, Victor Hugo, son los forjadores del héroe solitario, adherido a una oscura maldición, que en el comienzo cometió una falta tal vez involuntaria contra la sociedad y esa falta se convierte en la figura nueva de lo sagrado que se prolonga hasta nuestros días: nacimiento irregular, amor prohibido, contravención de un tabú. No importa que sea inocente respecto a la sociedad, como en los siglos anteriores a los dioses; un inocente acusado equivale a un criminal. Si quisiéramos buscar antepasados lejanos al héroe de folletín, éstos serían Orestes, Edipo o Prometeo.

Al comienzo de la investigación sobre el pasado era el caos y el desorden. De ese caos y ese desorden Margo Glantz ha intentado desentrañar su linaje.

...y sin embargo muchas veces me confundí pensando como Jeremías y evitando como Jonás los gritos de la ballena. Como Juana de Arco oigo voces pero ni soy doncella ni quiero morir en la hoguera aunque

me sienta atraída por ese colorido chillón (y bello) que Shklóvski le reprochaba a Bábel cuando aún no eran viejos y que recuerda con nostalgia ahora que sí lo es (Shklóvski, porque Bábel murió en un campo de concentración de Siberia el 14 de marzo de 1941) (p. 16).

En ese linaje, ella quiere dejar bien sentado que los dos elementos que la constituyen son sus orígenes judíos y su adopción por y de México en las mismas proporciones y entremezclándose.

Yo tengo en mi casa algunas cosas judías, heredadas, un *shofar*, trompeta de cuerno de carnero, casi mítica, para anunciar con estridencia las murallas caídas, un candelabro de nueve velas que se utiliza cuando se conmemora otra caída de murallas durante la rebelión de los Macabeos, que ya otro *goi* (como yo) cantara en México (José Emilio Pacheco). También tengo un candelabro antiguo, de Jerusalén, que mi madre me prestó y aquí se ha quedado, pero el candelabro aparece al lado de algunos santos populares, unas réplicas de ídolos prehispánicos (el que me las vendió dice que son auténticos, pero Luis Prieto los ve, se moja los dedos en saliva, los tiente y dice que no), unos retablos, unos exvotos, monstruos de Michoacán, entre los que se cuenta una pasión de Cristo con sus diablos. Por ellos, y porque pongo árbol de Navidad, me dice mi cuñado Abel que no parezco judía, porque los judíos les tienen, como nuestros primos hermanos los árabes, horror a las imágenes.

Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo —ésta— mis genealogías (p. 20).

Notemos en este pasaje cómo la enumeración caótica de objetos y de personajes de varios mundos revelan, con humor y total ausencia de patetismo, la voluntad de establecer lazos con todos los momentos de la historia y todos los orígenes, y dan pruebas de una buena voluntad y un optimismo respecto a la asimilación y a la integración que la realidad exterior unas veces y los contradictorios sentimientos interiores otras, desmienten en varias ocasiones. En el recuerdo no son muchas y seguramente en la realidad tampoco lo fueron, pero la amenaza del exterior o del interior están presentes en dos inolvidables anécdotas.

La primera es un ataque que sufre Jacobo Glantz por parte de una organización antisemita:

En enero de 1939 mi padre fue atacado por un grupo fascista de “Camisas Doradas” que se reunieron en las calles de 16 de Septiembre, donde mis padres tenían una pequeña boutique de bolsos y guantes llamada “Lisette”. La barba, el tipo de judío y quizá su parecido con Trotski hicieron de Jacobo Glantz el blanco perfecto para una especie de *pogrom* o linchamiento. Trataron de colocar a mi padre sobre la vía del tren para que éste le pasara encima, mientras otros arrojaban piedras y gritaban insultos tradicionales. Mi padre pudo escapar ayudado por algunos transeúntes asombrados, entrar a la *boutique* y subir al tapanco. El hermano de Siqueiros que pasaba por allí y entraba a saludar a mis padres (vendía por entonces grabados de su hermano) se colocó en la puerta con los brazos extendidos; gritó: “Péguenme a mí” [...] al rato llegaron los bomberos y un capitán [...] que ayudaron a mi padre a salir de la tienda. Despavorido, mi padre gemía y uno de los bomberos le dijo: “No llores, judío, vinimos a salvarte”. [...] A mí me ha durado durante muchos años ese susto y esa imagen de mi padre barbado, con la frente llena de sangre (pp. 122-124).

Durante mucho tiempo la niña tiene también miedo de pasearse con su padre por la calle y no deja de observar las características de “la figura de Jacobo [...] y su barba castaña y puntiaguda (que) lo hacía muy hebreo”.

El otro episodio es el de la conversión al cristianismo de Margo y de su hermana Lilly por obra y gracia de dos señoritas de la buena sociedad tradicional venidas a menos, que les daban clases de inglés. Las dos jóvenes se sintieron responsables de la salvación de las niñas y de su vida ultraterrena:

Nos bautizó un padre de la iglesia de Popotla que tenía las manos casi negras y muy enmarañadas, vestía una sotana café y nos daba a besar su peluda diestra. Desde entonces no sólo sueño con Drácula sino también con King Kong al que le dedico mi libro sobre el cabello. Nuestro bautizo fue seguido de una primera comunión organizada por la familia Sodi Pallares que vivía por la colonia Santa María de la Ribera en una casa porfiriana con emplomados y lámparas estilo Tiffany. El desayuno de primera comunión fue servido con tamales, atole, *Quo Vadis?* y *Fabiola*, y misales encuadrados en piel blanca con un bello crucifijo dorado. Cada domingo nos confesábamos y comulgábamos y volvíamos al cine Popotla a ver los episodios de Flash

Gordon. Por eso mi cristianismo se mezcla con los héroes de los comics y con los episodios seriados por donde deambulan La Sombra, Fabiola, Drácula y King Kong. Es seguramente un cristianismo maravilloso (pp. 217-218).

Con sus aspectos chuscos, las dos historias acentúan el costado bondadoso y compasivo de los mexicanos que rodean a la familia. Y le restan importancia a la violencia (simbólica en el caso de la conversión) que inevitablemente también se transparenta en los relatos. Pero como lo expresan claramente las enumeraciones entremezcladas de los objetos guardados en la casa, existe en la narradora una voluntad eufórica de recuperar un mundo cercano a lo idílico, colocado en el pasado, y visto desde una situación actual que se percibe como simbiótica de las dos (o de las varias) culturas que se pusieron en juego.

Lo que queda como resultado de la herencia reencontrada es la escritura, la confección de los libros y la participación en un mundo de cultura cuyo transmisor fue el padre... En cuanto a las *Genealogías*, aunque todos en la familia, y ella más que nadie, saben que "siempre se comprende tarde", el trabajo realizado en la investigación sirvió como una reviviscencia de la felicidad perdida:

...no me había dado cuenta de que ese pasado tan acariciado no sólo porque era una infancia, entonces no apreciada, lo era porque por encima de todo era un espacio geográfico llamado México que terminó, pero para consolarme de nuevo (los consuelos y los desconuelos me llegan como las mareas) puedo terminar este texto como termina el suyo José Emilio Pacheco: "de ese horror quién puede tener nostalgia" (?), pero yo le agrego la interrogación (p. 204).

BIOBIBLIOGRAFÍA DE MARGO GLANTZ

Nació en el D.F. en 1930. Siguió la carrera de maestría en letras modernas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; además, cursó estudios de historia del arte e historia del teatro en la misma UNAM. Obtuvo el doctorado en letras en la Universidad de París. Fue maestra en la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM y en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución. Fue profesora

ra en varias universidades norteamericanas; fundó la revista *Punto de Partida*, participó del consejo editorial de la revista *Deslinde* y de la *Revista de la Universidad*. En 1982-1983 fue directora de Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública y después directora de Literatura en el Instituto Nacional de Bellas Artes (1983-1986). Obtuvo el premio Magda Donato por *Las genealogías* (1982) y el premio Xavier Villaurrutia por *Síndrome de naufragios* (1984). De 1986 a 1988 ocupó el cargo de agregada cultural en la embajada mexicana en Londres. Es compiladora y prologuista de la antología *Onda y escritura en México* (1971).

De sus numerosísimas publicaciones, cabe señalar las siguientes: *Las mil y una calorías* (1978), *Doscientas ballenas azules* (1979), *No pronunciarás* (1980), *Intervención y pretexto* (1980), *Las genealogías* (1981), *El día de tu boda* (1982), *La lengua en la mano* (1983), *Síndrome de naufragios* (1984) y *De la amorosa inclinación a enredarse en los cabellos* (1983).

MI PADRE, JEFE DE LA TRIBU

BLANCA L. ANSOLEAGA H.

Para Bárbara

MI literatura trata sólo de ti.
FRANZ KAFKA

Me tomó diez años escribir *Las hojas muertas*. Lo hice aislada, casi en secreto, procurando no distraerme para no perder las voces interiores que atropellada y simultáneamente me contaron la historia de mi padre.

Bárbara Jacobs

La lectura de *Las hojas muertas*¹ nos enfrenta antes que nada con un texto cuyo contenido hace referencia a un pasado que hay que revivir. Se trata de re-construir de nuevo lo que ya fue, recordándolo y viviéndolo otra vez. ¿Para qué?

Para la narradora será un apremio, porque en la medida en que re-crea la historia, intenta re-nacer con ella. El texto es una acción regresiva a la infancia, se narra desde ahí y no se moverá de ahí.

La narradora, desde luego, soy yo. *Las hojas muertas* está dividida en tres partes. En efecto las dos primeras me fueron "dictadas" por mi voz de niña. En la última escuché mi voz juvenil. Pero hay una cosa importante para mí y que además digo al final: cuando los narradores hablan de papá se transportan automáticamente a su infancia.²

¹ Bárbara Jacobs, *Las hojas muertas*, México, Era, 1987.

² Entrevista con Bárbara Jacobs, Premio Xavier Villaurrutia 1987. *Las hojas muertas*. "Literatura viva", *Revista Siempre*, 27 de enero de 1988.

El relato trata sobre la historia de un hombre, el padre de la narradora, cuya vida es rehecha por medio del recuerdo y la memoria.

Parte de la infancia de aquél, como hijo de emigrados libaneses, su vida en Estados Unidos, su viaje a Moscú, su participación en la guerra civil española, su matrimonio y finalmente su vida en México.

El centro de la narración es la familia, un clan cerrado que se va abriendo sólo en función de su propio crecimiento. Es como un círculo cuyo punto de partida será también su punto de llegada. Los padres acaban viviendo solos en un cuarto, en una especie de retiro.

El inicio de la decadencia del padre y la toma de conciencia de esto en la narradora, se nos antojan el *leitmotiv* de la novela. Es como apresar y mantener vivo en el texto al padre que prelude su muerte.

Si se hablara de un perspectivismo, diríamos que la lectura ve solamente el punto de vista de una adulta que se vuelve niña y frente a la figura del padre ya no crece, se transforma en personaje y se pierde sin tomar distancia.

Los relatos son parciales, sólo un punto de vista nos muestra al padre. La madre semiculta en el relato irá perfilándose mediante un trabajo de desciframiento que poco a poco la descubra. La protagonista habla en primera persona, sin una identidad definida, una de "las mujeres de nosotros", como si se tratase de un harén, entendiendo por éste el conjunto de todas las mujeres que viven bajo la dependencia de un jefe de familia (árabe).³

¿Qué libertad tienen las mujeres de un harén?, pregunta Simone de Beauvoir a Sartre en una de sus conversaciones.

"Bueno, sí, una es más libre que las demás, pero sin embargo, es cierto, el margen es ínfimo",⁴ responde él.

Queda tan solo un mínimo margen de libertad en todas las mujeres en *Las hojas muertas*. ¿Cuál de todas será más libre? La madre que controla el clan, que inventa al padre y lo transmite a sus hijos;

³ *Diccionario de la Lengua Española*, 19 ed., Madrid, Espasa Calpe, 1970.

⁴ "Conversaciones con Simone de Beauvoir", 22 de marzo de 1983, en Annie Cohen-Solal, *Sartre. Una biografía*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1990 p. 272.

o bien, la mayor de todas, la elegida por el padre; la narradora no, porque de alguna manera queda apresada en el relato.

La obra se desarrolla en tiempo pasado, se juntan los recuerdos, siguiendo una secuencia cronológica; sólo al final se accede a un futuro, cuando el padre "sienta llegado" el momento de su muerte. El tiempo subjetivo es diferente; quien narra trastoca el tiempo, volviendo al tiempo de la infancia, para ahí quedarse.

Bárbara Jacobs, en un ensayo, nos introduce en el tema de la infancia que es el que nos interesa:

Cuando un autor escribe acerca de su infancia, la relee, la recorre de memoria, mira por primera vez al niño que fue, y del que es hijo, y entonces se pregunta cuánto ese niño le habría preguntado a él, únicamente a él, si él hubiera sido su padre; y ese niño, a la hora del recuerdo, resulta con que conoce las respuestas y se las dicta, con naturalidad, al autor que, de niño, nunca las supo. Eso es el recuerdo.⁵

La voz que narra es infantil, dice muchas cosas, sin pausas ni puntuación, repetitiva, escueta a veces; dice lo que ya dijo o acaba de decir hace un momento: "Uno nunca sabía. Había muchas cosas que sucedían y luego dejaban de suceder pero uno nunca sabía si luego volverían a suceder..." (p. 31). Las repeticiones, afirma Jacobs, "me sirven como síntesis de momentos. Una frase, un objeto, trae consigo muchísimas cosas".⁶

Es un discurso continuo, las mayúsculas aparecen de repente, sin ningún punto que las anteceda; algunas marcan lo que alguien dice.

La falta de puntuación obedece a que yo oía dentro de mí muchas voces que, simultánea y desordenadamente, me narraban una historia. No sólo aspiré a captar todas esas voces sino a apropiarme de la velocidad con que las oía. Ésta es una de mis obsesiones: la velocidad narrativa...⁷

⁵ Pura López Colomé, "Las hojas muertas, de Bárbara Jacobs", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 30 de enero de 1988/539.

⁶ O. Frontodona, "Bárbara Jacobs evoca los ideales paternos en *Las hojas muertas*", *ABC*, 5 de octubre de 1988, Barcelona.

⁷ *Siempre*, art. cit.

La voz de niña repite, retoma lo que ya dijo en forma ingenua, transparente; es una voz fabricada "para intensificar la emoción sin caer en el sentimentalismo", dice Fabienne Bradú.⁸ "Y en sus horas libres lo que hacía es que iba pintando un retrato de papá sin barba al óleo hecho de memoria de tan enamorada que estaba de él" (p. 70).

El centro de la narración es el padre; el texto propone reconstruir su historia y, a partir de ella, la de quien narra, "una de las mujeres de nosotras", las hijas de un norteamericano hijo de libaneses emigrados.

El mismo tema, la búsqueda del padre, es recurrente en algunos cuentos de Bárbara Jacobs; en "Estimación aproximada" de *Doce cuentos en contra*,⁹ aunque quien narra dice "esa historia es otra", es en realidad la misma; la historia de un pasado. Da la impresión de que la narradora-protagonista se encuentra aún sin estructurar, sin una historia armada y recurre con nostalgia a etapas en las que ella cree que "era feliz".

Aparece un padre diferente en el cuento "La vez que me emborraché";¹⁰ hosco, gruñón y silencioso; un padre aislado, que no comparte su vida familiar; "[...] mi papá estaba encerrado en su cuarto [...] se está en ese cuarto casi todo el tiempo, y no deja que nadie entre" (p. 83). Esta imagen ofrece la constante de un padre distante, desconocido, como aquel que veía desde su ventana el puente.

En este caso, un padre tirano que somete, amenazante, a una madre sumisa, sufriente. El papel de la mujer es de una gran debilidad, absurdo el persistir tolerando lo mismo cada día, para nada. Y la abuela, vieja silenciosa, cuya única respuesta frente a la agresión del yerno es orinarse, dejar en el suelo un charco, como niña, sin control, imagen deplorable de dolor frente a lo que ya no tiene remedio.

En *Las hojas muertas* es diferente. La gran admiración hacia el padre manifiesta rasgos edípicos no sólo en ella, la hija-narradora,

⁸ Fabienne Bradú, "Hacer de la infancia una literatura", en *Crónica narrativa, Vuella*, México, núm. 140 (julio de 1988), p. 42.

⁹ Bárbara Jacobs, *Doce cuentos en contra*, México, Martín Casillas Editores, 1982.

¹⁰ *Idem*.

sino en las hermanas, todas las mujeres que no vivían con él y que se fueron a vivir a casa de los abuelos.

Papá era todo un hombre y las mujeres de nosotros que estábamos medio enamoradas de los amigos extranjeros de papá decían que si entre ellos hubiera uno como el del retrato al óleo que mamá había pintado de memoria de papá por lo enamorada que estaba de él ellas de ése sería del que se enamoraran pues de papá no podía ser porque no podía ser (p. 35).

La novela es un proceso que conduce al lector por un camino de recreación de un personaje; quien lee arma, junto con la voz adulta-niña, una historia, historia en la que se entrecruzan personajes todos unidos, "nosotros" en un clan familiar comunitario. Nadie es independiente, por eso no aparecen nombres, son "los hombres de nosotros, las mujeres de nosotros".

Antes de papá todos tenían nombre: su hermano Gustav, Mamá Salima, Lou-Ma, Susan, Lisa; pero abuelito Rashid tuvo que cambiar su nombre, perder su nombre, para poder vivir en Ellis Island.

Abuelito se fue cuando papá tenía casi siete años, y a veces lo lamenta: "papá le dijo a mamá que él era mal padre porque él no había tenido padre y no sabía cómo era ser buen padre sino como él era [...]" (p. 42).

Era un apremio "saber lo de antes de la vida de papá", de cuando era joven, desde antes de la boda y de haber sido soldado raso en el ejército de Estados Unidos.

Papá perteneció al Partido Comunista; "Moscú fue la Universidad de papá". Vive ahí nueve meses, un periodo de gestación que influirá de manera importante en su ideología y en su forma de ser.

El conocimiento del padre se va perfilando a través del relato, en una dialéctica de personajes y sucesos que la narradora expone como inocentemente y que la llevan a saber y descubrir algún sentido en su historia.

Se percibe por momentos un gran desasosiego al tratar de descifrar actitudes, gestos y palabras que pudieran confirmar la "grandeza" del padre. El juicio de la hija adulta no coincidirá con

la niña de la tribu; por eso regresa, acorta la distancia y se acerca al padre de nuevo niña, otra vez.

Los espacios del relato son cerrados como el clan, hacen referencia a una intimidad, la casa donde viven ellos, el clóset de papá, el cuarto de casa de la abuela donde viven "las mujeres de nosotros", que será el lugar que acoja al padre en su vejez. "Se fue quedando en su cuarto, y no salía de su cuarto y su cuarto era prácticamente toda su casa" (p. 85).

El hotel, que tenía como lema "El hogar lejos del hogar", hacía las veces del mismo. Finalmente el puente que ve desde la ventana, y bajo él, el lecho de hojas muertas.

"Así, pudimos conocer de cerca el clóset de papá y su contenido y tocarlo y olerlo" (p. 23). Pero no había secretos, sólo una galleta de almendra de ésas que le hacía mamá para que estuviera contento. Porque mamá siempre estaba haciendo galletas. Mamá gallina, mamá enamorada de papá, mamá de una prole, mamá solamente, mamá sin nombre, mamá pintora, mamá...

La presencia de la madre se da solamente por el padre; lo importante es la historia de él, y ella surge como punto central de donde se genera esa admiración y respeto hacia el padre.

Es posible que la única vía de acceso para llegar a ella sea por medio del padre, la madre se oculta y al mismo tiempo se muestra; volvemos al juego de la infancia, el *fort-da*, movimiento que da y quita.

La relación de la madre con sus hijas no aparece claramente, hay rivalidad por el padre, él es quien sugiere que ellas "las mujeres de nosotros" sean marginadas, vivan en otra casa. ¿O es la madre quien provoca por esas ausencias la imposibilidad de un apego? Porque ella era bastante celosa, al grado de no permitirles ponerse unas blusas que papá les había traído de viaje porque decía "No sé quien le ayudó a papá a escoger las tallas" (p. 29).

Aparentemente la figura del padre es muy fuerte y domina todo su horizonte, pero podríamos invertir los papeles y descubrir esa fuerza no en el padre, sino en la madre; es ella quien crea y da a sus hijos una imagen de aquél, un padre simbólico, lejano, desconocido; imagen que ella misma se apropia y posee fija, plasmada en su pintura.

La vida familiar gira alrededor del padre, sus enojos y sus alegrías, sus pérdidas y sus buenas épocas, sus tristezas y, sobre

todo, sus silencios. Quien narra hace énfasis en ellos; a veces dice con nostalgia "...en ese tiempo aunque ya menos que antes todavía hablaba aunque fuera un poco" (p. 72).

El silencio va envolviendo al personaje hasta cierto punto enigmático; palabra y silencio, elementos que hay que descifrar y buscar para encontrar en lo que no dice, en lo que calla, lo que quiere decir. Pero el silencio es otra manera de decir, de sugerir, pues, aunque no hable, el hombre siempre expresa.

"El hombre expresa porque tiene que morir",¹¹ dice Eduardo Nicol; el hombre expresa porque se sabe finito y lo sabe porque de alguna manera ha tenido la experiencia de la muerte.

Papá prefirió guardar silencio y callar cuando "empezó a ver morir a sus compañeros se fue horrorizando y entristeciendo y nosotros creemos que ahí empezó también a preferir guardar silencio que hablar" (p. 64).

Cuando se retira, cuando vende el hotel, es entonces que empieza a decaer. Se encierra y lee, porque siempre le gustó leer, heredó de su madre la afición a la lectura, y espera: "...de hecho esperar la llegada del cartero es una de las ocupaciones diarias de papá y deja su cuarto alrededor de la una todos los días y baja las escaleras y camina por el patio hacia la reja y a veces sale a la calle y desde ahí mira hacia un lado y otro y espera" (p. 92), como el coronel aquel que luchó en Macondo y no hizo otra cosa sino esperar, esperar la llegada de una carta, esperar su pensión de veterano; de la misma manera dice la narradora que "así papá esperaba cada día la llegada del cartero con su cheque del seguro" (p. 93).

El ritual cumple así una doble función. En primer lugar, el simple hecho de preparar la espera, implica una ocupación en sí misma; en segundo lugar, el sentido de la espera, que no es la llegada del cartero, sino la llegada de la carta que éste le lleva, su cheque, su lotería canadiense, su revista.

La voz de la narradora se hace nostálgica al evocar su infancia; "éramos felices", afirma repetidas veces; al contarla de alguna manera trata de rescatar esos momentos, de hacerlos perdurables en la palabra.

¹¹ Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*, México, FCE, 1974, p. 17.

Si le preguntan al padre cuándo fue más feliz, responde que cuando todos eran pequeños, es decir, cuando estaban juntos, es una felicidad comunitaria, compartida, una prole, tribu que le canta al padre "te queremos, te necesitamos, nos haces falta[...]" (p. 103).

Esa añoranza de felicidad, la ilusión de haberla poseído, de haberla perdido, es propia de todo hombre. En realidad lo que se busca y que nos hace creer que es felicidad son situaciones donde el dolor está ausente; cuando está presente, el deseo de que desaparezca nos hace sentir felices y no esperar otra cosa.

Cualquier situación placentera también puede ser fuente de felicidad, y de momentos intensos, profundos.

El "éramos felices" de la novela hace referencia sin lugar a dudas a esa época en que todos juntos, protegiéndose unos a otros, vivían como en una especie de fortaleza. Excepto algunos hechos dolorosos, algunas carencias, algunas muertes, todo estaba bien.

El padre es el jefe de la tribu; de la misma manera, Freud sustituye al tótem por el padre, y así

si el animal totémico es el padre, resultará, en efecto, que los dos mandamientos capitales del totemismo, esto es, las dos prescripciones tabú que constituyen su nódulo, o sea la prohibición de matar al tótem y la de realizar el coito con una mujer perteneciente al mismo tótem, coincidirán en contenido con los dos crímenes de Edipo, que mató a su padre y casó con su madre, y con los deseos primitivos del niño.¹²

Por eso podían enamorarse de alguien que fuese como su padre, porque de él "no podía ser porque no podía ser".

El padre, mediante un proceso invertido, de alguna manera transgrede lo prohibido, al casarse con una prima suya, que forma parte de su medio, de su tribu.

La inquietud surge cuando se advierte, a partir de la decadencia del padre, su muerte inminente. La narradora lo presiente y

¹² Sigmund Freud, *Tótem y tabú en Obras completas*, t. 2, trad. directa del alemán por Luis Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 1831-1832.

“anticipa la congoja de la muerte narrándola como una ofrenda dulce y poética, como si la ficción fuese una especie de consuelo a esta ausencia que vendrá, algún día, con toda su carga de violencia y absurdo [...]”¹³ Y describe así lo que su padre hará cuando decida hacerlo:

Se va a poner el par de pantalones más viejos que tenga y el suéter más viejo que tenga y descalzo, puesto que sus dos o tres pares de zapatos todavía pueden servir a los hombres de nosotros, sin que nadie lo advierta va a dejar su sillón al lado de la ventana y el libro que esté leyendo con sus anteojos encima y va a abandonar el cuarto que ha sido prácticamente toda su casa y va a bajar las escaleras y caminar por el patio hacia la reja y va a salir a la calle y va a dirigirse al puente que ha estado viendo desde su ventana todo este tiempo y va a meterse debajo por primera vez y va a preguntarse por última vez [...] va a cubrirse poco a poco de hojas muertas [...] sencillamente va a dejarse morir.

Hay dolor profundo en el ritual, ponerse lo más viejo, lo que ya no sirve. ¿Por qué no ir con su mejor ropa, lavarse y perfumarse por última vez, para que sólo él lo sepa? “Cuando ayunes, perfuma tu cabeza y lava tu rostro, a fin de que los hombres no lo sepan...”¹⁴

Ir descalzo, pero por exceso, por austeridad, no descalzo por ese deseo de libertad y añoranza de las que habló Borges cuando moría también.¹⁵

Su tumba serán hojas muertas, no un ataúd; caminará decidido, como si este momento aparentemente inesperado en él fuera elección. Cuando la muerte llega, lo importante es ser digno de haber vivido; es precisamente esa dignidad la que quiere rescatar quien narra, voz que pacientemente arma la vida de su padre, llenándola de sentido. Este libro es un presente para él.

¿Por qué escribir sobre la infancia? En el caso de *Las hojas muertas*, así como el de “Estimación aproximada” es el afecto el móvil del relato, el amor al padre la lleva en parte a crear este homenaje;

¹³ Fabienne Bradú, *op. cit.*, p. 43

¹⁴ San Mateo, VI:16-17

¹⁵ Me refiero al poema de Borges, “Instantes”.

también el encontrar respuestas haciendo el recorrido desde el principio, desde donde empieza la memoria.

En el otro cuento hay dolor por una ausencia, por una relación deseada que nunca se dio y dejó un hueco, un vacío, una pregunta, una huella... Hay cierto placer en vivir de nuevo aquello ya vivido, saberlo de otra manera, en otro momento, desde dentro y desde fuera; siendo la misma que ha devenido otra. Momentos que son piezas, trozos de pasado que, unidos, contados, compartidos, logran transgredir el tiempo y tener sentido.

La nostalgia lleva a la narradora a retomar aquellos tiempos felices y recuperarlos, reviviéndolos, al rescatarlos.

Escribir y leer se hacen uno; "las hojas muertas" del texto cobran vida al re-crear un pasado y compartir una historia.

BIBLIOGRAFÍA DE BÁRBARA JACOBS

Bárbara Jacobs nació en 1947 en México, D.F. Hizo sus estudios preuniversitarios en Montreal, Canadá, y universitarios en la Universidad Nacional Autónoma de México. Casada. Empieza a publicar cuentos y ensayos en revistas y suplementos literarios mexicanos a partir de 1970. Su primer libro, *Doce cuentos en contra*, aparece en 1982; el segundo, *Escrito en el tiempo* (ensayos), en 1985; su novela, *Las hojas muertas*, en 1987. Por esta novela recibe el premio Villaurrutia. Sus libros están editados en México y en España (Ediciones Era y Muchnik Editores, respectivamente), y próximamente *Las hojas muertas* aparecerá en Portugal, Editorial Gradiva, y en Estados Unidos, Editorial Curbstone. Su más reciente novela, *Las siete fugas de Saab, alias El Rizos*, acaba de aparecer en México (1992, Editorial Alfaguara). Ha impartido conferencias y lecturas en las universidades de California y Nueva York, así como en la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y en la de Oviedo, España. Ha viajado por Centro y Sudamérica, América del Norte y Europa. Recibe beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de México, en el orden de creador intelectual, para el periodo de 1992-1993.

EL REGRESO A LA "OTRA NIÑA QUE FUI" EN LA NARRATIVA DE ELENA GARRO

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO *

niña
... mi corazón de niño
mujer
en mi corazón de hombre
(PAUL ELUARD, transfigurado)

Las niñas y niños viven su infancia en medio de un encantamiento que los paraliza y transforma el mundo sensible al que se enfrentan. Mientras tanto, los adultos desgastamos muchos de los momentos de nuestras vidas en el vano esfuerzo por restituir aquel encantamiento, aquella parálisis y aquellas transformaciones.

En este sentido, podríamos encontrar un cierto consenso al considerar la infancia como la época del predominio de la fantasía en los seres humanos. La infancia como ese ámbito en el que la imaginación vence o ignora a la razón. Así, el proceso de maduración y aprendizaje queda marcado con una huella profunda, pues llegar a ser adulto abre la brecha entre el imaginar y el razonar. En el lenguaje coloquial encontramos numerosas frases del tipo: "llegar a la edad de la razón", "adquirir la muela del juicio" "sentar cabeza" y muchas otras; frases estas en las que destacamos la característica de que el alcanzar el reino de los seres adultos parece ir en paralelo, ineludiblemente, a un proceso de doma de la "loca de la casa", la imaginación rampante, en su actitud de asirlo todo, apoderarse del mundo con sus propias normas. En ese cambio del niño al adulto, la educación, por medio de la familia y de la escuela,

* El Colegio de México.

centra su trabajo en la labor de modelar el pensamiento de los niños para convertirlos en fuentes de razón y juicio.

La pedagogía contemporánea enfrenta un reto enorme y defiende otros bastiones, ya que se plantea como el más grave, el verdadero problema: la urgencia de aproximar a los individuos a la edad de la razón, pero sin que tengan que perder su capacidad lúdica, su fuerza imaginativa, su impulso creador. Unir los extremos para razonar con imaginación, con libertad, y también, con precisión.

Uno de los casos en los que percibimos este esfuerzo por reunir los extremos que a veces se tocan, se da en el ámbito de la creación. Por ello, los antropólogos, los etnólogos, los psicoanalistas, los arqueólogos, recurren a las diversas manifestaciones del arte: pintura, escultura, literatura, para reconstruir la infancia de los individuos y de los grupos; para entender cómo es que se han desarrollado o deformado.

En el arte, la infancia es una invención. Constituye la reconstrucción de un "tiempo perdido" y ya para siempre, porque el recuerdo trabaja a partir de datos que han sido cincelados por la razón, tamizados por la fuerza de las jerarquías, tasados y medidos según las normas de una sociedad adulta. El artista inventa su propio pasado o erige el pasado de otros, con la convicción, según Wallon, de que: "el niño no sabe más que vivir su infancia". Un saber que se traduce en un vivir.

Elena Garro combate en su obra narrativa la angustia de perder la infancia. Desde su perspectiva inventa y reconstruye un tiempo signado por la felicidad, por la plenitud, por el derroche. Así, cuando Emanuel Carballo indaga si ella cree en la felicidad, la respuesta brota tajante: "Sí, porque me acuerdo que la practiqué en la infancia".¹ Y como buena constructora de mitos afirma que para ella "el tiempo se detuvo en una fecha lejana".

Me propongo abordar estas preocupaciones en la narrativa de Elena Garro, mediante un proceso centrífugo. Elijo como punto de partida arbitrario el centro del "yo" de la escritora, para de ahí ir en busca de la reconstrucción que ella hace de sí misma y llegar

¹ Emanuel Carballo, "La vida y la obra de Elena Garro", *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 168, 24 de enero de 1981, p. 3.

a la construcción de los otros. En el camino, reflexiono sobre ciertos motivos nodales para la elaboración del tema de la infancia en la literatura, con todo lo que estos motivos tienen de vínculo con la sociedad y sus manifestaciones.

EL YO "VERDADERO"

No cabe duda de que toda autobiografía no constituye la realidad, sino el replanteamiento, la reconstitución de los datos que amenazan con perderse en la marejada del tiempo. Por ello, quizá, Elena Garro rescató jirones de su pasado (a petición de Emmanuel Carballo),² en un momento de su vida adulta que ella ha denominado como de "No persona".

Ante el embate del olvido, Elena Garro cumple la tarea de recobrar detalles de su vida; trata de apresar los elementos que hicieron de ella una persona, para luego ir a parar en el estado de la "No persona". Y en esa labor realiza una selección de datos, significativa para entender el peso y valor que confiere a sus años de niña. Más de la mitad del texto autobiográfico lo ha destinado a la rememoración de su infancia en Iguala y en la ciudad de México. Con morosidad se acerca a las nimiedades de la vida en provincia, para luego, como con un cuchillo, cortar el cordón umbilical que la ataba a la familia, a la tierra, al juego: "A los 17 años fui coreógrafa del Teatro de la Universidad [...] Un día me casé, abandoné a mis maestros" (A, 4).

Pero, ¿qué imágenes recobra Elena Garro de sus experiencias como niña? Asombra constatar que su primer paso consiste en encontrar un culpable o más bien dos, a la manera freudiana, en la figura de sus padres: "dos personas que vivieron siempre fuera de la realidad, dos fracasados" (A, 3). Elena se recuerda a sí misma como una niña sin apetito, con pereza para masticar, pero que aprendió de sus padres algunas cuestiones: la imaginación, las múltiples realidades, el amor a los animales, el baile, la música, el orientalismo, el misticismo, el desdén por el dinero y la táctica militar. Gracias a ellos desarrolló esa que ella considera su

² Cf. E. Carballo, art. cit. (se citará como A entre paréntesis con el número de página).

verdadera naturaleza de "partícula revoltosa", por introducir el desorden, sin proponérselo e inesperadamente.

Las aventuras de su infancia quedaron marcadas por el poder de transformación que operaba la fantasía: "En mi casa podía ser rey, general mexicano, construir pueblos con placitas [...] en el enorme jardín por el que paseábamos en burro o a pie" (A, 3). Así, advertimos que prefería el disfraz de hombre a su realidad de niña: "ser merolico y salir a vender ungüentos para curar todos los males" (A, 3); o bien, en compañía de su primo favorito, Boni, escaparse de la casa con los rifles al hombro, en un sueño de ser soldados, cazadores. También fingía ser un ladrón, con sombrero y paliacate, que asaltaba las casas de amigos y parientes.

En ese mundo infantil tenía un lugar la fragilidad; por ejemplo, esperar cada hora, el día de su santo, los regalos que su tío Boni le enviaba, porque él había adivinado que en el mundo: "nadie iba a regalarme nada" (A, 3).

Esa niña rubia, dueña de una flotilla de veleros azules, de una hermana Deva, descendiente de los pájaros, y de un hermanito, ejercía la violencia en su entorno: tirar al hermano a la fuente para "ver cómo se ahogaba" o encerrar a la hermana más pequeña, Estrellita, en los tinacos.

Elena Garro recobra también los momentos de su inicio en el conocimiento. Con la ayuda de un profesor particular, el profesor Rodríguez, descubre que su mundo no era el de las matemáticas. "Yo nunca entendí de números, me parecían inútiles" (A, 3), sino el de la escritura, cuando gana el concurso de composición para el día del árbol.

De la historia que le tocó vivir, separa Elena la dos figuras antagónicas: el padre Pro, el héroe, y Plutarco Elías Calles, el enemigo. Rememora así la llegada del general Amaro al pueblo, para perseguir a los cristeros, y la actitud que ella y su hermana Deva adoptaron, al gritar por la calle: ¡Viva Cristo Rey!

Se consideraba a sí misma monárquica y temía al cuadro de Alfonso XIII, de España, colgado en las paredes del comedor de su casa, ya que aceptaba con inocencia la fantasía de que el rey sacaría la mano y les daría una cachetada como castigo. Muestra muy clara ésta del animismo que circunda al pensamiento infantil.

Como una experiencia especialmente dolorosa, recuerda Elena Garro la separación de su hermana Deva, cuando ésta fue a estudiar a la ciudad de México, y Elena tuvo que permanecer en Iguala. Entonces, se intensificaron en ella los comportamientos violentos y contra la sociedad, se volvió pirómana, insultaba a su profesora; en resumidas cuentas, quería devolver algo del mal que el mundo le estaba infligiendo y comienza a buscar nuevas maneras de relación con Deva.

Elena confiesa su pasión por el revés de las cosas; considera que a ella todo le ha "ocurrido al revés", y así como observa los objetos desde el ángulo que los desarma, inventa un idioma al revés y aprende a leer al revés, para tener un vínculo especial con Deva.

La ruptura con ese mundo de ensoñación, de representación y de fantasía de la infancia se prelude desde el momento en que es enviada a México, a la Escuela Sara L. Keen. Entra entonces en el ámbito de sus tías maternas, Consuelo, Amalia, Margarita, de los ritos protestantes (porque no había otros), de la amistad de Lucinda Saucedo, de la moral que castigaba las palabras dichas.

Sobre su pasado en Iguala, Elena Garro resume:

Eran tiempos felices, aventureros y gloriosos. Ésa era mi familia paterna, muy corta pero muy igual, todos éramos uno, desde los mozos: Don Félix, Rutilio, Antonio, las muchachas Fili, Tefa, Ceferina, Candelaria, mi madre, mi hermanito, mi padre, mi tío. Deva, Estrella, Boni, el profesor, Toni el perro y yo. Más tarde Octavio Paz me explicó que era una célula de explotación (A, 4).

Para Elena, la infancia queda recubierta por el mito del "paraíso perdido" bíblico, que puede recobrar sólo mediante el recuerdo, y reconstruir mediante la escritura. Su ser revoltosa, su amor por los disfraces, su gusto por las aventuras, su curiosidad por el mundo al revés, su cariño por sus hermanos y su reserva hacia los padres; todo ello como muestra de una imaginación creadora, que no reflexiona sobre el origen de la riqueza familiar, ni sobre las condiciones para establecer los vínculos de amor y desamor en la familia. La infancia como el paraíso encerrado entre los muros de la casa paterna.

EL YO RECONSTRUIDO O "LA OTRA NIÑA QUE FUI"

En el corazón de *La semana de colores*,³ volumen que contiene once cuentos, Elena Garro decide dejar oculto, como en uno de sus ya míticos baúles, el secreto de su infancia elaborado literariamente. En cinco de los cuentos: "La semana de colores", "El día que fuimos perros", "Antes de la guerra de Troya", "El robo de Tiztla" y "El duende", antecedidos por tres cuentos y seguidos por otros tres, simétricamente, Elena Garro realiza una especie de novela corta, con una extensión de la mitad del texto, dentro de un conjunto de cuentos. Una labor similar a la que se puede poner de manifiesto en *Andamos huyendo Lola*.⁴ Cada cuento conserva su unidad, pero las líneas temáticas repetitivas, la presencia de los mismos personajes o de personajes concatenantes y la conservación de una atmósfera parecida, hacen pensar al lector que se enfrenta a una estructura más cercana a la novela, o bien que los límites genérico-literarios son puestos a prueba por Elena Garro.

En los cinco cuentos mencionados, el elemento que se repite es la infancia de dos personajes niñas: Eva y Leli. Si miramos estos nombres en el espejo de la autobiografía, notaremos que las imágenes han sido deformadas. Deva, la hermana mayor de Elena, pierde una letra: Eva; pierde la "d", de deseo, y se convierte en la mujer por antonomasia, la Eva bíblica metida en el "paraíso" de Iguala. Es un personaje guía, y a ella se atribuyen las rupturas de la norma, las conductas beligerantes, la fuerza y la decisión. En la tradición de una macho-crítica, se podría pensar que se trata de un personaje masculinizado.

Por otra parte, y como contraposición, Elena gana una letra, para ganarlas todas, la "l" en Leli, que constituye un personaje "femenino", ya que es observadora, dulce y cómplice.

Deva-Eva y Elena-Leli. De inmediato surge la convicción de que los paralelos no son tan fáciles y de que en los personajes se dan

³ Elena Garro, *La semana de colores*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964. Se abrevia S entre paréntesis con el número de página. Asimismo, Elena Garro elabora personajes niños en *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortiz, 1963. El análisis de este texto no será abordado en este trabajo.

⁴ Elena Garro, *Andamos huyendo Lola*, México, Joaquín Mortiz, 1980.

metamorfosis que asemejan los rasgos de una y otra hermanas, las de la autobiografía; que permutan virtudes y vicios, de manera que ambos personajes se fusionan. Ambas son Deva y ambas son Elena, pero esta labor de construcción de personajes concede a Eva y a Leli su autonomía en el relato, de tal suerte que se desprenden de la autobiografía y se separan de los seres reales para ser, como pondera Booth, "seres de papel",⁵ surgidos en el texto.

La acción se desarrolla en el espacio de Tiztla, "una pequeña ciudad situada al sur de la República de México". El ambiente resulta provinciano y hace calor. Se ofrece un movimiento entre la casa-jardín y las afueras del pueblo. Los cinco cuentos no se encuentran ligados por vínculos temporales. Entre ellos no aparecen un antes y un después. Ningún evento remite a los otros. Cada cuento conserva su independencia.

Con una actitud de gran arrojo podría afirmarse que se trata de una *Erziehungsroman* femenina, una novela de aprendizaje, en la que las niñas viajan por los intersticios del jardín paterno (otra semejanza bíblica), se llevan a cabo algunas aventuras, equiparables a las de la *Ilíada*, para finalizar en el conocimiento que representa la pérdida de la inocencia: Eva ya no cree en Leli, y ésta desconfía de Eva. Ambas han iniciado el "ascenso" a la edad de la razón mediante el miedo, la violencia y el desengaño. Pero no todo se ha perdido, ya que el relato culmina con el triunfo de la fantasía. La hermana más pequeña rescata los valores de la imaginación; se convierte en la única depositaria de la magia. Ella cree en el duende y lo ve. Pero, por una curiosa justicia poética, la realidad se revierte en su contra y la nombra, con pelos y señales: "Estrellita Garro". (S, 157). De modo que al final, cuento y autobiografía se vuelven a tocar, para restituir así el enigma de las correspondencias entre lo biográfico y lo literario.

Conviene abordar cada cuento como una unidad separada, para destacar las características que rigen la construcción de la "otra niña".

En "La semana de colores" partimos de una imagen similar que se bifurca: don Flor golpea a las mujeres-días, en tanto que Cande-

⁵ Cf. W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Universidad de Chicago, 1975.

laria golpea las sábanas mientras lava. El mundo se divide en dos. Por una parte, tenemos el universo donde rige la ley patriarcal, es el ámbito del padre de Eva y Leli. En la casa impera el orden. Los días se suceden en el orden acostumbrado: "Hay un orden, y los días son una parte de ese orden" (S, 79) dice el padre, que se duplica en la imagen del rey Felipe II en un retrato.

En el orden de la casa se produce una ruptura por medio de la palabra. Las criadas, Candelaria y Tefa, se escapan de la congruencia y rumoran. Entonces, Eva se hace partícipe de las conversaciones de las mujeres y, junto con Leli, emprende el camino a casa de don Flor (una especie de "padrote" de las mujeres-días de la semana). Entrar en ese mundo, desde la colina de los girasoles, quiebra la concepción tradicional del tiempo. Las niñas "confunden los días", y Candelaria considera que están "embruajadas". Esa ruptura opera un cambio de registro, desde la ley del padre a la ley de don Flor, es decir, a la intromisión en lo irreal, en lo mágico.

En el ámbito de don Flor, vestido de color bugambilia, los días son mujeres. Cada una tiene un cuarto con el color que caracteriza a cada día. Los cuartos ostentan en sus puertas los nombres de los vicios y las virtudes que se achacan a cada mujer-día: Domingo (Lujuria y Largueza), Sábado (Pereza y Castidad), Viernes (Orgullo y Diligencia), Jueves (Cólera y Modestia), Miércoles (Envidia y Paciencia), Martes (Avaricia y Abstinencia) y Lunes (Gula y Humildad). No sólo se trata de pecados capitales y virtudes teologales, sino de un pequeño recuento de aquellas virtudes que la sociedad patriarcal exige a las mujeres y de los vicios que les atribuye.

Don Flor castiga a todas las mujeres-días. Su comportamiento reproduce los elementos presentes en el mundo del padre de Eva y Leli; "por eso yo chicoteo a los Días para castigarlos, por sus faltas" (S, 93). En el cuento se estructura la visita de las niñas a los cuartos de las mujeres-días, prisioneras de don Flor, en un orden descendente de Domingo a Lunes: "todo está en desorden", dice don Flor.

En ese recorrido por el espacio que es tiempo, Eva y Leli se enfrentan a dos realidades contrapuestas. Por una parte, no experimentan el mismo contacto con los fenómenos como don Flor; mientras éste percibe el mundo, ellas, sumidas en la inocencia de la niñez, no oyen, no ven, no huelen, no entienden. Por otra, realizan un aprendizaje vicario, ya que advierten las connotaciones

sexuales que brotan en el discurso de don Flor, que de Domingo dice: "Cuando me toca visitarla, me hace sudar sangre, pero yo también se la saco" (S, 86); en cuanto a Sábado: "La ocupo a fuerza y sin gusto... No vale nada" (S, 88); de Viernes: "Aunque la ocupe a las buenas o a las malas toda una noche, no le arranco una palabra. ¡En llagas la he dejado! Pero cuando una mujer no quiere, es que no quiere, y en ella se rompe el hombre" (S, 88). De Jueves: "Nunca conoció a otro hombre. Yo la agarré muy tiernita" (S, 91); de Miércoles: "Si por ella fuera, nada más a ella la visitaría. Por eso rara es la noche que paso con ella" (S, 91). De Martes: "Es tan finita que no me gusta ni tocarla. Es quebradiza y yo soy garrido. Quiero un cuerpo más a mi manera" (S, 92). De Lunes: "... es glotona de manjares y de hombre... Me vuelve muy animal... A veces me da miedo. El hombre, niñitas, peligra junto a la mujer glotona" (S, 93).

Terminada su educación sexual, las niñas advierten el desorden y pueden captar el mundo en su descomposición. Ven el traje sucio y la mugre de don Flor, huelen lo agrio del patio, escuchan las palabras descompuestas. Cuando don Flor les ofrece un castigo, Eva y Leli huyen desprovistas hacia la seguridad de su casa. No quieren aceptar que ahora son capaces de percibir el mundo de los adultos, y aunque su padre les ofrece la salvación de la Semana Santa, ellas han quedado atemorizadas por la figura de don Flor.

El cuento se cierra con la incertidumbre de los rumores, como había empezado, pero los rumores modifican el patrón inicial, don Flor ya no golpea a las mujeres, sino que tal vez ha sido asesinado por ellas. No se redondea el desenlace, y el cuento queda abierto con tres puntos suspensivos.

"El día que fuimos perros" inaugura un mundo donde las figuras paterna y materna se encuentran ausentes. De nuevo, las niñas viven al lado de los criados, sin entenderlos. Ellas deciden emprender un juego: serán perros, ya que no quieren aceptar las responsabilidades de ser adultas: "Éramos dueñas de los patios, los jardines y los cuartos. Cuando tomamos posesión de la casa, nos cayó encima un gran peso" (S, 99). Por lo cual, las niñas y las criadas abandonan las reglas: no se tienden las camas, no se riegan los helechos, no se recogen las tazas sucias. Se instaura el desorden.

Leli funge como la voz narradora en este cuento, pero la focalización⁶ se apega y se desprende del personaje. Ve actuar a Eva desde una perspectiva infantil: "Eva abrió los ojos, y sin cambiar de postura miró a un día y miró al otro" (S, 99). Para dar paso en otros momentos, a ciertas intrusiones de la autora: "Los alquimistas, los griegos, los anarquistas, los románticos, los ocultistas...." (S, 102) lo que supone un saber más allá del que posee el personaje niña.

Leli observa el mundo de lo mínimo en la naturaleza, como el personaje de *Lilus Kikus*:⁷ las lombrices, las hormigas, las ramas y las hojas, las piedras y la tierra.

Entre ambos textos se presentan vínculos, además, por el carácter contestatario de las heroínas.

Eva y Leli convertidas en Cristo y Buda, dos perros, pretenden experimentar el mundo desde ese enfoque. Comer como perros y echarse como perros. Pero un hecho violento, el pleito entre dos hombres, abre las puertas de la casa y enfrenta a las niñas-perros al horror de la agresión, la sangre y la muerte: "Uno detuvo la mano del que llevaba la pistola y con la mano libre le tatuó el pecho con su cuchillo. Estaba abrazado al cuerpo del otro" (S, 104). Las niñas se sienten perros y actúan como tales, pero los otros las advierten como niñas. Los criados quieren reducir las al principio de realidad, pero las niñas se encuentran inmersas en el mundo de la fantasía. Perciben al muerto en sus camas. Luego, el sueño las restituye al orden. Ya no son perros, porque ellos no comparten el crimen con los hombres.

El despertar queda marcado con un nuevo aprendizaje: del juego y la fantasía, del querer ser perros, Eva y Leli han quedado desprotegidas de su inocencia ante el acto violento. La muerte imposibilita la separación de los tiempos (dos días) y las creaciones de la fantasía (las niñas como perros).

En "Antes de la guerra de Troya" se nos narra el proceso que lleva a los personajes Eva y Leli de un estado de fusión: "Eva y yo éramos una" (S, 111), donde Leli es de nueva cuenta la narradora: "tocaba el corazón de Eva que corría en el mío por los llanos"

⁶ Cf. M. Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 116-119.

⁷ Elena Poniatowska, *Los cuentos de Lilus Kikus*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1967 (1954).

(S, 111), y Eva ejerce la función guía: "El gesto más mínimo de Eva me devolvía al centro de las cosas, ordenaba la casa deshecha y las figuras borradas de mis padres recuperaban su enigma impenetrable" (S, 112); hasta llegar a un estado de separación y diferenciación. El factor que impulsa la transformación es doble. La madre, Elisa, rechaza la presencia de las hijas: "¡Sálganse de mi cuarto!" (S, 113), pero hace surgir el enigma, el objeto escondido, que las niñas encuentran: un libro, la *Iliada*.

En una atmósfera regida por un padre ordenador, que quiere a las niñas con nucas suaves, y llenas de virtud, irrumpe el elemento que desorganiza los principios y los valores. La lucha entre griegos y troyanos del texto homérico tematiza aquí el elemento de discordia, la violencia humana, y sirve como un espejo a los pleitos de los hombres. Eva y Leli eligen bandos. Eva se declara por Aquiles, y Leli por Héctor, le tiene lástima. Para Leli decidirse por Héctor representa la ruptura de su ser-una con Eva: "Y con Héctor empecé a conocer el mundo a solas. El mundo a solas, únicamente era sensaciones" (S, 117).

De la experiencia de la soledad, se hace el salto a la experiencia del cuerpo como algo propio y no algo compartido con la madre y los otros: "Eva y yo nos mirábamos las manos, los pies, los cabellos, tan encerrados en ellos mismos, tan lejos de nosotros. Era increíble que mi mano fuera yo, se movía como si fuera ella misma" (S, 118). A través de una ficción, las niñas han aprendido el fenómeno de la diferencia, pero en esa disparidad de criterios y opiniones han encontrado su identidad.

"El robo de Tiztla" se construye a través de la estructura del cuento de suspenso. Se plantea un misterio, "el robo sin robo", mediante el interrogatorio que el jefe de la policía hace a los criados, a la madre y a Evita. Mientras se lleva a cabo el interrogatorio, la narradora nos sitúa en el pueblo del sur, en el ambiente popular de consejas y exageraciones, del miedo ante lo inexplicable. Cada uno ofrece una versión distinta de los hechos y se concluye con la intervención del demonio; lo que equivale a dejar prevalecer el mundo de la fantasía infantil y el de la fantasía popular como elementos de un conocimiento no lógico. Eva se niega a hablar y Lorenza, la criada, queda muda. El cuento sufre un corte, ya que con una elipsis (muchos años después) Evita recons-

tituye los acontecimientos: reconoce el jardín como un espacio privilegiado: “el juguete que me regalaron mis padres” (S, 136), pero luego lo desvaloriza por el rencor que siente contra las figuras paternas: “Mis padres estaban muy ocupados con ellos mismos y a nosotros nos pusieron en el jardín y nos dejaron crecer como plantas” (S, 136). Por su necesidad de compañía, Evita busca la proximidad de las criadas. Se quiere congraciar con ellas, con Lorenza en especial. Pero Lorenza la rechaza, porque Evita le hace saber la traición de Julián, el novio de Lorenza.

De manera que al revelarles el secreto de la bodega, surge entre ellas el lazo amistoso que puede vincular de nuevo a Lorenza con Evita. Ésta inventa los costales de oro en la bodega, con el consabido fracaso de la empresa del robo, ya que Julián y Lorenza sólo encontraron unos costales de maíz. Frente a la fantasía infantil se impone la realidad. Sin embargo, en su afán de venganza, Lorenza reanuda la corriente del pensamiento mágico, ya que presume de que acudirá por la ayuda de su madre, una bruja, para que le haga “el mal” a Evita. Ambas llegan a un pacto de silencio. Lorenza finge haber quedado muda, y luego su madre le pone una lengua de conejo. El cuento culmina así con el predominio del pensamiento popular y la ficción: Lorenza tiene una lengua de conejo.

El último de los cinco cuentos, “El duende”, muestra como ninguno el proceso de deterioro de las relaciones de cariño entre las hermanas, a medida que van aproximándose a la edad de la razón: “Eva lo sabía todo, era distinta, estaba en la casa porque tenía curiosidad por este mundo, pero pertenecía a un orden diferente. Era una aliada poderosa y la única liga que Leli poseía entre éste y el mundo tenebroso que la esperaba” (S, 145). La muerte se presenta como la gran amenaza. Eva arguye tener el apoyo y la amistad del duende del jardín. Leli le cree, le cree todo. Pero comienza a cotejar sus experiencias de lo real con los inventos y las fantasías de Eva: “Adentro de las manos tenemos luz” (S, 146) le había dicho Evita, y una cortada le muestra que su hermana es una mentirosa. Un día se bañan desnudas en el pozo y Leli descubre unas hojas, que mastica, y al sentir la sensación de envenenamiento quiere arrastrar a Evita a la muerte con ella, pues no desea morir sola. Su acción es entendida de manera equivocada. Todos, Eva y los padres, la consideran una malvada. Las separan. Ya no

habrá un canal de confianza entre las hermanas; han perdido la inocencia y la única que entiende es Estrellita: ve en una hermana a la mentirosa y en la otra a la matona. El duende es real para Estrellita, pero las otras dos hermanas ya no lo necesitan sino como un pretexto, pues han entrado ya en el orden del padre, en las leyes donde se miente y se mata. Se han hecho dueñas del mal y la violencia; ya pueden ser adultas. Sólo Estrellita, la hermana menor, será la depositaria de la fantasía.

LOS OTROS NIÑOS

La construcción de la infancia adquiere otra forma al ser encarnada en personajes masculinos y que no se vinculan directamente con los rasgos autobiográficos de Elena Garro. Sus personajes niños proceden de ambientes cercados por la pobreza, por la miseria y el despojo; representan un contrapunto respecto a las niñas, que juegan y exploran con su fantasía el mundo del jardín.

En *La semana de colores*, los niños ocupan un lugar secundario.⁸ Son figuras que se advierten como testigos de las acciones principales. Así, en "La culpa es de los tlaxcaltecas", los niños marcan la angustia frente a la destrucción de Tenochtitlán: "Los gritos de los niños apenas me dejaban oírlo. Venían de lejos, pero eran tan fuertes que rompían la luz del día. Parecía que era la última vez que iban a llorar" (S, 30).

En el caso de "El zapaterito de Guanajuato", el niño Faustino⁹ nieto del zapatero Loreto Rosales, aparece en un segundo plano y

⁸ Con ese mismo carácter, Elena Garro crea el personaje del "Novillero" en *Y Matarazo no llamó...*, México, Grijalbo, 1991, pp. 18-20 y 54. Ese niño muestra la suerte de los "niños de la calle" que se unen, por necesidad y simpatía, a los movimientos políticos, aun a costa de sus vidas.

⁹ Cf. Elena Garro, "El niño perdido", en *Andamos huyendo Lola*, México, Joaquín Mortiz, 1980, pp. 9-32, donde Faustino Moreno Rosas es un niño que ha huido de su casa, a causa de los golpes que recibe de sus padres. Este personaje repite elementos del infortunio del Faustino de "El zapaterito de Guanajuato" y ambos se asemejan en tanto constituyen el contrapunto en el relato de la desgracia y persecución, de los personajes femeninos; en un caso, Blanquita y en "El niño perdido", Leli, nombre que restablece el vínculo con *La semana de colores* y sus personajes niñas.

constituye una figura desdibujada en la trama del texto, pero su aparente ausencia da voz a las quejas del abuelo, que resumen la pobreza de los hombres pobres de provincia: "sin alimento y sin cobijo" (S, 37), y la pobreza de los capitalinos: "La señora Blanquita no tenía ni un centavo" (S, 44). El abuelo y el niño son testigos del acoso que la señora Blanquita sufre por parte de un hombre. En el cuento, toda la acción queda enmarcada por la focalización parcial desde la figura del abuelo, y en consecuencia, el lector obtiene una visión limitada de los acontecimientos. Faustino, en ese ambiente de pobreza y violencia, representa al niño hambriento que tiene que aprender todo en la vida mediante el sufrimiento. De él su abuelo dice: "Iba yo oyendo los pasitos encarrerados de Faustino, sin verlo, para no mirarle el hambre..." (S, 137). La suerte del abuelo y la del nieto no sufren cambios: la pobreza será una constante en sus vidas.

Una niña, Aurelia, que comparte esos rasgos de pobreza y desventura se presenta en el cuento "El anillo"; allí funge como la intermediaria del encuentro entre su hermana Severina y Adrián. La conversación entre Aurelia y Adrián sigue el patrón de los interrogatorios en los cuentos infantiles, como en "Caperucita Roja":

- Oye niña, ¿de qué está hecha tu hermanita Severina?
- Yo no sé... —le contestó la inocente.
- Oye niña, ¿y para quién está hecha tu hermanita Severina?
- Yo no sé ... —le contestó la inocente (S, 163).

Aurelia atestigua con una mirada "inocente" la tristeza y el desamor en que se derrumba Severina, sin entender todas las implicaciones del romance interrumpido; sin llegar a saber lo que ocurre. Ya que este cuento nos ofrece el relato transfigurado de un aborto, narrado por la voz de la madre de Aurelia y Severina: "Y echó por la boca un animal tan grande como mi mano. El animal traía entre sus patas pedacitos de su corazón" (S, 167). Ese bicho que representa la figura del niño que no llega a ser y que se queda con los pedazos del corazón de la madre.

PERSONAJES FEMENINOS INFANTILIZADOS

En otros cuentos de *La semana de colores*, en los que no aparecen personajes niños, algunas figuras femeninas manifiestan un proceso de infantilización. Se convierten en niñas cuidadas por sirvientas; atendidas en todo lo que concierne a su alimentación y bienestar. Así, Laura Aldama en "La culpa es de los tlaxcaltecas" recibe las atenciones y el cuidado de Nacha y de su suegra Margarita, porque en ese proceso de regresión vuelve a la inocencia de la infancia, de la locura, que le permite entrar en el mundo relacionado con la conquista de México: "El tiempo había dado la vuelta completa [...] Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui" (S, 11).

En "¿Qué hora es...?", Lucía Mitre se abandona en las manos del señor Brunier, el portero, y de los otros empleados del hotel, que la alimentan y cuidan, mientras ella espera la llegada de su amante, Gabriel Cortina. Lucía sabe que hay una ruptura entre el tiempo de la infancia y el tiempo de la madurez y la espera: "—De niña, señor Brunier, el tiempo corría como la música en las flautas. Entonces no hacía sino jugar, no esperaba. Si los grandes jugaráramos, acabaríamos con las piedras adentro del reloj" (S, 67), ya que el tiempo se petrifica para los adultos, como se ha vuelto piedra el momento de la llegada del amante. Pero ese saber no protege a Lucía en contra del desvalimiento que la conduce a la muerte-encuentro con el amado.

En "El árbol", la relación entre ama y criada se invierte. Marta, la señora, atiende a la india recién llegada a la ciudad como a una niña salvaje: le ofrece comida, un baño, escucha la historia que tiene que contarle. Luisa, la criada, narra hechos violentos con palabras plagadas de tintes infantiles, de diminutivos, de giros con tono de infancia: "Uno tiene harta sangre... somos fuentes, Martita, hermosas fuentes..." (S, 207). Su voz infantil oculta el oscuro universo del crimen, que gravita en sus acciones: abandonar a sus hijos, matar a una mujer en el mercado y, finalmente, dar muerte a la misma Marta. En el personaje de Luisa se representa lo taimado en los indios y los niños, frente a la violencia de los otros.

Por diversos caminos, Elena Garro aborda el mundo de la infancia en un afán por reencontrarlo y reinterpretarlo. En su

autobiografía, plasma el universo del jardín, porque en ese espacio exterior se pueden eludir las leyes del padre. En ese ámbito desdibuja la imagen de sus padres, ya que son figuras que le merecen sólo el vituperio. La infancia se convierte así en la época de las iniciaciones en el juego; de la curiosidad por la vida de los adultos; de las aventuras; de la crueldad para los hermanos menores y de la instauración de una fantasía, que transforma las circunstancias en las cuales le había tocado crecer: borra así Elena Garro el origen de la riqueza familiar, al no elaborar el espacio de la tienda del padre. En esta actitud, podemos advertir una huella más de ese deseo por difuminar la presencia de los padres y, en su lugar, abrir el mundo de la fantasía como la fuente de las satisfacciones, que serán coartadas al arribar a la “edad de la razón”.

La fantasía puede perdurar en la creación literaria, de manera que, en algunos cuentos de *La semana de colores*, los recuerdos de la infancia permean la construcción de los personajes niñas, en los relatos. Eva y Leli parecen constituir el desdoblamiento de personas reales y fundan una atmósfera, en la que pervive el “paraíso perdido”. En estos cuentos se excluye también la presencia de los padres, quienes aparecen en un segundo plano y como figuras que instauran el orden en la vida familiar. Su ausencia permite las aventuras de las niñas y el fluir de la imaginación. La llegada a la “edad de la razón” representa el final de la fantasía, para Eva y Leli.

Al lado de esas niñas imaginativas y curiosas, Elena Garro elabora otros personajes niños en ambientes de marginación y pobreza. Asimismo, ofrece en sus personajes femeninos rastros de una infancia no olvidada, al construir sus esquemas de relación con el mundo y los otros personajes. Esas mujeres dan muestras de frágil dependencia, en lo que concierne a la cotidianidad, pero encarnan la fuerza de la fantasía, que las hace traspasar el tiempo y el espacio, y la crueldad.

La infancia signa el inicio de la producción narrativa de Elena Garro, lo que nos ofrece claves para abordar sus textos, y también un camino de entrada a la otra niña que fue.

BIOBIBLIOGRAFÍA DE ELENA GARRO

Nació en Puebla en 1920. Estudió letras españolas en la UNAM, donde hizo coreografías para el teatro universitario que dirigía Julio Bracho. Ha sido guionista de cine y ejerció el periodismo. Colaboró en *México en la cultura*, *La palabra y el hombre*, *Revista de la Universidad* y otras publicaciones. Autora de obras de teatro: *Andarse por las ramas*, *Los pilares de doña Blanca*, *Un hogar sólido* (1957), *La mudanza* (1959), *El árbol* (1963), *La señora en su balcón* (1963), *La dama boba* (1964), y *Felipe Ángeles* (1967). Es autora de cuentos: *La semana de colores* (1964) y también de novelas: *Los recuerdos del porvenir* (1963), que obtuvo el premio Xavier Villaurrutia (1963), *Andamos huyendo Lola* (1980), *Testimonios sobre Mariana* (1981) (Premio Grijalbo, 1980), *Reencuentro de personajes* (1982), *La casa junto al río* (1983), además *Y Matarazo no llamó...* (1989) e *Inés* (1995). En 1992 publicó sus *Memorias de España, 1937*. Actualmente vive en Cuernavaca.

LOS PERSONAJES INFANTILES EN *BALÚN-CANÁN*

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ *

Para mi hija Luz Elena

Entrevistada por Emmanuel Carballo sobre la historia de sus libros y refiriéndose a la prosa, Rosario Castellanos dijo: "A la novela llegué recordando sucesos de mi infancia. Así, casi sin darme cuenta, di principio a *Balún-Canán*.¹ Esta afirmación invita a preguntarse por las características autobiográficas de la novela, cuya historia transporta a los lectores a la infancia de su autora, sobre la que encontramos algunos referentes desarrollados literariamente, entre ellos: el resentimiento hacia su hermano Benjamín, el varón; la muerte temprana del niño; las imágenes del padre autoritario y la madre insegura, o las de la sociedad chiapaneca machista y dividida entre blancos e indígenas.

Son varios los estudiosos que han investigado sobre la relación vida-obra de Rosario Castellanos. Por ejemplo, Elena Poniatowska, en el prólogo a *Meditaciones en el umbral*, dice que "La línea autobiográfica en la obra de Rosario Castellanos es continua y fácilmente reconocible".² Se refiere en especial a *Balún-Canán*, pues considera que esta novela fue el producto de los recuerdos de sus primeros años de vida.

En 1985, María Estela Franco publicó una *Semblanza psicoanalítica de Rosario Castellanos* a partir de textos literarios, de entrevis-

* PIEM-UAM-I.

¹ Cf. Emmanuel Carballo, "Rosario Castellanos", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP, 1986, p. 527.

² Rosario Castellanos, *Meditaciones en el umbral. Antología poética*, prólogo de Elena Poniatowska, México, FCE, 1985, p. 14.

tas y de la reconstrucción de los aspectos sociales, históricos e ideológicos de la época en que vivió Castellanos.

En el presente ensayo no hago referencia a la biografía de la escritora mexicana para analizar *Balún-Canán*, pero sí aludo a la palabra de ella en otros textos que aportan una información útil, así como a otros autores que me sirven de apoyo para la interpretación. Parto de considerar como muy cercanas la novela y la autobiografía, idea que Georges May desarrolla en su libro *La autobiografía*, donde uno de los incisos se titula "Imposibilidad de distinguir rigurosamente entre los dos géneros".³ Ahí se considera que ambas se han influido mutuamente; sin embargo, la distinción principal está en el grado de ficción del contenido en el texto. Para May lo importante no es la veracidad del acontecimiento histórico, sino el recuerdo que se guarde en la memoria. En el mismo libro, cuestionando el valor de una interpretación literaria a partir de la biografía de su autor, se cita a Benjamín Constant, quien en 1816 denuncia las interpretaciones autobiográficas hechas a su novela *Adolfo*, y dice: "Buscar alusiones en una novela es preferir la chismografía a la naturaleza y sustituir la habladuría por la observación del corazón humano [*sic*]"⁴.

La definición de autobiografía con la que May inicia su libro es la siguiente: "la autobiografía es una biografía escrita por aquel o aquellos que son sus protagonistas".⁵ La novela *Balún-Canán*,⁶ consta de tres partes; la primera y la tercera están narradas en primera persona y relatan retrospectivamente un periodo de la vida de una niña cuyo nombre desconocemos aunque se ofrecen algunas de sus características, por ejemplo, dice tener siete años: "Los cinco de la mano derecha y dos de la izquierda" (BC, p. 9). Su estatura la imaginamos porque dice que cuando se yergue puede mirar de frente las rodillas de su padre, y a su hermano Mario lo ve de arriba abajo".

³ Georges May, *La autobiografía*, trad. Danubio Torres Fierro, México, FCE, 1982, pp. 232-234.

⁴ Benjamín Constant, *Oeuvres*, Pléiade, p. 40. Citado por G. May, *op. cit.*, p. 221.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ Todas las citas de *Balún-Canán* están tomadas de la segunda edición, México, FCE, 1978. En el texto anotaré entre paréntesis la abreviatura BC y el número de la página cuando cite este libro.

La segunda parte del libro está narrada en forma omnisciente, se trata de una visión desde afuera, de alguien que tiene edad y conocimientos para explicar el conflicto histórico-social donde se desarrollan los hechos.

Refiriéndose a la estructura de esta novela, Rosario Castellanos dice que como una niña de siete años es incapaz de explicar muchas cosas: "El núcleo de la acción, que por objetivo corresponde al punto de vista de los adultos, está contado por el autor en tercera persona", esto implica "una ruptura en el estilo, en la manera de ver y de pensar. Ésa es, supongo, la falla principal del libro".⁷

Si se considera que *Balún-Canán* está escrita en forma autobiográfica como resultado de un recuerdo, es posible que la narradora sea ya adulta y reviva experiencias traumáticas que reconstruye a partir de su percepción emocional; estas experiencias se expresan en la primera y tercera partes. En la segunda, como adulta, toma distancia de los hechos narrando en tercera persona y en pasado, completando así la visión de un periodo inolvidable. Nos dice la narradora adulta al inicio de esta segunda parte: "Esto es lo que se recuerda de aquellos días" (*BC*, p. 75). Podría interpretarse lo siguiente: la narradora niña, ahora adulta, escribe la novela-autobiografía para pedirle perdón a Mario. Las últimas palabras del libro son: "[...] Mario está lejos. Y yo quisiera pedirle perdón" (*BC*, p. 291). Quizá no sea esto lo único que motivó a la narradora a escribir su recuerdo; es posible que también, al contemplar a distancia sus vivencias, busque perdonarse a sí misma; tiene ahora la capacidad para entender el conflicto emocional de una niña pequeña que recibió un trato hostil y agresivo de las personas adultas, entre ellas sus padres.

No sé si esta explicación le gustaría a Rosario Castellanos, pero yo no encuentro el cambio de estilo como un error. Existen autobiografías, afirma May, en las que por diferentes razones se combina la primera y la tercera personas. Dice por ejemplo, que en la autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes*, "el autor parece distinguir el personaje que fue en el pasado del que es en el momento en que se escribe, designando al primero como él y al

⁷ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 528.

otro como yo".⁸ En el caso de *Balún-Canán* se narra en primera persona el recuerdo subjetivo y se usa la tercera persona para la narración que, al parecer más objetiva, valida la primera.

En la entrevista con Carballo, Rosario Castellanos considera que en *Balún-Canán* el "...mundo infantil es muy semejante al mundo de los indígenas, en el cual se sitúa la acción de la novela. (Las mentalidades de la niña y de los indígenas poseen en común varios rasgos que los aproximan.)"⁹ Uno de esos rasgos es la fantasía que permite que funcionen en ese mundo las imágenes poéticas. Éstas se encuentran por ejemplo en las percepciones del viento que la niña comparte con su primera nana: "Y de pronto mi nana bajará los párpados y me obligará a bajarlos a mí también. Porque delante de nosotros estará el viento con su mano de gala" (BC, p. 245). A partir del tratamiento de los personajes en la novela se infiere que los indios, con excepción de Felipe Carranza Pech y Gonzalo Utrillo (de los únicos que sabemos el apellido), comparten con los niños la inocencia que los hace vulnerables. Rosario Castellanos, en la parte introductoria del ensayo titulado "El fin de la inocencia",¹⁰ expresa distintas aplicaciones de la palabra inocencia; afirma que hay cosas ajenas al mundo y seres que se sienten atraídos por ellas como los iluminados, los poetas y los justos. A éstos, los antiguos los llamaban inocentes, como sinónimo de locos. Más adelante señala que inocentes se llama también a los que no han llegado a la edad de la discreción, es decir, a los niños. La inocencia es, pues, una condición aplicada tanto al carácter como a la edad. Para Castellanos la infancia constituye un peculiar momento de vacío, en el que aún no se ha volcado el contenido cultural de los adultos: "Este vacío hace del niño un ser disponible, receptivo, situado en la orilla de una inminencia. Cualquier cosa puede sucederle, cualquier aventura encontrar en él a su protagonista, cualquier fenómeno manifestarse a través suyo, sin encontrar

⁸ Georges May, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁹ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 528.

¹⁰ Este ensayo fue publicado primero en la *Revista de la Universidad de México* en 1963. Posteriormente, en 1966, formó parte de un libro de ensayos, *Juicios sumarios II*, publicado por la Universidad Veracruzana, y en 1984 editó el libro el RCE, edición consultada para este estudio, pp. 385-400.

resistencias organizadas y eficaces".¹¹ Los niños de *Balún-Canán* tienen ese vacío que los caracteriza por la edad, y los indios lo tienen por ignorar la lengua y la cultura de los blancos usurpadores de sus personas y de sus tierras. En la novela se presenta el proceso por el cual tanto los indios como la niña narradora-protagonista se encaminan hacia el "fin de la inocencia", al empezar a conocer y manejar la cultura de "los mayores". También las mujeres son vistas en general como seres inferiores a los hombres de su clase y grupo étnico.¹²

Solamente la tía Francisca y Amantina son fuertes y respetadas por todos. Su fuerza tiene origen mágico¹³ y la imponen no sólo en el mundo de los indios, sino también en el de los ladinos. Entre los personajes oprimidos se establecen algunos juegos de poder: una mujer ladina puede menospreciar a otra, india, a un niño o a un hombre de clase inferior a ella; un niño también puede despreciar a una niña, como es el caso de los niños protagonistas. En este ensayo nos referiremos principalmente a los personajes infantiles. En general, la niñez aparece en forma despectiva por los poderosos, que la convierten en sinónimo de tontería e ignorancia. Cito algunos ejemplos:

- Cuando la niña se refiere a sus compañeras de escuela dice: "Nadie ha logrado descubrir qué grado cursa cada una de nosotras. Todas estamos revueltas aunque somos tan distintas" (*BC*, p. 13). Las niñas no reciben atención individualizada de los adultos, quienes deciden arbitrariamente su vida escolar.

- La narradora omnisciente, al describir el trato que César daba a los indios, dice: "Entretiene a los indios, como a niños menores, con el relato de sus viajes. Las cosas que había visto en

¹¹ *Ibid.*, p. 387.

¹² Aralia López, en su libro *La espiral parece un círculo*, pp. 17-18, señala que en *Balún-Canán*, ya están considerados los temas básicos de la escritura de ficción de Rosario Castellanos: "el choque entre indios y blancos" y "la situación de la mujer". A ésta, generalmente la presenta "sometida a los valores culturales impuestos por el predominio masculino".

¹³ Catalina Díaz Puiljá, personaje de *Oficio de tinieblas*, también escapa en forma irracional a su condición de oprimida al ganarse "el prestigio social, la fama y el respeto con sus poderes de 'Ilo' (hechicera)". Cf. Aralia López, *op. cit.*, p. 91.

las grandes ciudades; los adelantos de una civilización que ellos no comprenden y cuyos beneficios no han disfrutado jamás". (BC, p. 95).

- La narradora de la segunda parte expresa los pensamientos exasperados de César que no puede explicar a su esposa el peligro que representa la actitud de los indios apoyados por Felipe: "El tono de Zoraida exigía más atención que la vaga y marginal que estaba concediéndole" (BC, p. 129). En este caso Zoraida se comporta peor que un niño, no es capaz de entender la situación social que se vive en ese momento en el país.¹⁴

- Zoraida tiene miedo de que los brujos puedan hacerle daño a su hijo, le comunica sus temores a la tía Romelia y ella, lejos de consolarla, la preocupa más al confirmar que los brujos sí pueden afectar... "—Sobre todo a los niños. Porque como están más a la intemperie" (BC, p. 238); es decir, están desprotegidos.

- La niña rechaza la forma en que la visten a ella y a Mario para ir a casa de la Tullida, y expresa su sentir: "Que no nos abotonen el abrigo como si fuéramos unos muñecos. No, no. Los zapatos podemos ponérselos nosotros mismos" (BC, p. 240). Los mayores no

¹⁴ Otros ejemplos son los siguientes:

Los indios son considerados incapaces para elegir. César en un diálogo con Ernesto dice que los indios "...son tan imprudentes como los niños. Hay que cuidarlos para que no pidan lo que no les conviene" (BC, p. 188). Se presta poca atención a las necesidades expresadas por los niños y por los indios, de ahí que se vean obligados a solucionar sus problemas por sí mismos. La niña lo hace guardando silencio sobre la desaparición de la llave, y los indios con el incendio de Chactajal.

Se caracteriza como infantil el dolor y el miedo que Matilde siente por su hermano César Argüello, cuando éste descubre su falta ante el cadáver de Ernesto: "Matilde jadeaba. Hasta que, con una voz extrañamente infantil, se atrevió a romperlo preguntando: ¿No me vas a matar?" (BC, p. 216).

Cuando en el viaje de regreso a Comitán se detienen en Palo María, Zoraida no puede contener su indignación por lo sucedido a Matilde, pero se abstiene de expresarlo con palabras porque "Delante de los niños no es prudente decir la verdad" (BC, p. 218). Como se trata de inocentes, seguramente a los ojos de los adultos son incapaces de comprender.

La angustia lleva a Zoraida a recurrir al sacerdote comisionado en Comitán; éste, antes de escucharla le pregunta "¿No es mejor que salgan los niños para que se exhibe usted más libremente?" (BC, p. 248).

se dan cuenta de las capacidades de los niños y hacen las cosas por ellos sin pedirles opinión.

- Vicenta describe al diablo de las siete cuerdas, que toma el lugar del niño Luis de la historia: "Su cara era como la de los niños pero llena de arrugas y de pelos" (BC, p. 259). La criada llega a lo grotesco en esta descripción seguramente para impresionar más intensamente a su público, la niña y Mario.

- La jerarquía social del lugar se refleja en la descripción de las familias que se dirigen al cementerio, en la festividad de los muertos: "Adelante va el señor con su chaleco y su leontina de oro. A su lado la señora envuelta en el fichú de lana negra. Detrás los niños, mudados y albeantes. Y hasta el último, las criadas" (BC, p. 287).

En *Balún-Canán*, además de los protagonistas hay otros dos niños que tienen papeles secundarios, como Conrado y Luis, o incidentales, como los niños y las niñas de las escuelas y del pueblo. También aparece el recuerdo de la niñez de Ernesto, Zoraida y Matilde, personajes adultos.

Se expresan en la novela dos puntos de vista sobre la niñez; la del adulto y la de los niños. Me referiré a ambas.

PUNTO DE VISTA DEL ADULTO

Recuerdo de la niñez de Ernesto

Hay dos versiones de la niñez de Ernesto. La primera sale de la boca de la narradora omnisciente quien recuerda en tercera persona con amargura el desprecio del padre, Ernesto Argüello, hacia el hijo bastardo: "cuantas veces pretendió aproximarse a él, siguiendo los consejos de su madre y sus propios deseos, su propia necesidad, fue despedido con una moneda como si fuera un mendigo" (BC, p. 83). La otra versión es la de doña Nati, la madre de Ernesto, anciana y ciega. Se siente orgullosa de haber tenido un hijo de Argüello, "el difunto don Ernesto", y le cuenta a Zoraida uno de los recuerdos de la niñez de Ernesto: "Los domingos mandaba yo a mi *kerem*, bien bañado y mudado, a que recorriera las calles para que lo mirara su padre. A veces, aunque estuviera platicando con otros

señores de *pro*, el difunto don Ernesto lo llamaba y, delante de todos, le daba su gasto: dos reales, un tostón" (BC, p. 225). Los recuerdos se contraponen; la madre, aun antes de que le aparecieran las cataratas, estaba ciega ante los sentimientos de su hijo y ante el desprecio que manifestaba el padre al niño. En cambio la narradora, como es omnisciente, interpreta la realidad de los hechos y el resentimiento de Ernesto quien, hasta en su condición adulta, era muy débil y miedoso. Odiaba, por ejemplo, que lo dejaran cuidando a los niños Argüello, porque con frecuencia le gritaban "bastardo", lastimando así las heridas de su infancia que no habían cicatrizado.

Recuerdo de la infancia de Zoraida

Zoraida recuerda con angustia las carencias económicas padecidas en su infancia y revive su dolor ahora que teme perder la estabilidad económica conseguida desde su matrimonio. Por medio de un monólogo interior conocemos un aspecto de la historia de la niñez de Zoraida desde que tenía cinco años. Cuando enviudó su madre, padecieron las dos una pobreza extrema que la dejó marcada. Es conmovedora la anécdota de los choclos que tanta ilusión le causaban, pero que dieron lugar a que la apodaran "La chochitos", pues su amiga Amalia decía que no se los quitaba ni para dormir. Su situación económica cambió cuando, todavía muy joven, se casó con César Argüello; sin embargo, se sentía inferior a su esposo, "como gallina comprada", porque su apellido Solís no era de alcurnia, así como por su condición de mujer y por su pobreza de origen; pero desde el nacimiento de Mario, su hijo varón, ella se sintió revalorada (BC, pp. 89-92).

El recuerdo de Matilde cuando pequeña

La narradora omnisciente cuenta la triste infancia de Matilde, quien vivió la orfandad desde muy pequeña. Los cuidados prodigados por su hermana Francisca no suplieron la ausencia de su difunta madre; nunca superó la inseguridad que esto le originó. Ya

adulta, Matilde se castigó a sí misma por haberse negado la posibilidad de relacionarse amorosamente con Ernesto. Quizá llegó hasta el suicidio, no se sabe si desapareció siguiendo al Dzulum o qué pasó con ella; en la novela se deja abierto el final. La desprotección de Matilde y el sentimiento de soledad están expresados en la narración cuando se cuenta cómo Matilde-niña se refugiaba en el armario, en donde se guardaban los vestidos que habían sido de su madre. Se escondía ahí y se quedaba dormida después de llorar, cuando estaba triste por las agresiones que sufría de las visitas que le tenían lástima. "Una vez la despertó una mano puesta sobre su hombro. Era Francisca. Sin pronunciar una palabra tomó a Matilde entre sus brazos, besó sus párpados húmedos todavía. Pero esa misma tarde ordenó que vaciaran el armario y dio regalada la ropa a los pobres (BC, p. 118). No obstante su buena voluntad, Francisca no fue capaz de entender a su pequeña hermana.

Niños que asisten a la escuela, improvisada por César Argüello

En la segunda parte de la novela, la narradora nos hace saber que los niños han sido enviados por sus padres para que les enseñen a hablar y escribir en español, pues Felipe quiere que se cumpla el mandato de Lázaro Cárdenas. Ernesto ha sido enviado por su tío César para que funja como maestro de la "escuela", pero ni él entiende a los niños ni éstos lo entienden a él. Abusa de su superioridad social y de su tamaño físico y mental; no les enseña lo esperado por Felipe y por los padres; se emborracha en el salón de clase y en una de esas borracheras golpea a uno de los niños, quien se lo hace saber a su madre para que lo proteja. Ella y el niño acuden a Felipe para pedirle ayuda. Los indios, encabezados por su líder, amenazan a César con no trabajar hasta que se cumpla cabalmente la instrucción de sus hijos. Éste es un elemento importante para el clímax de la novela, el incendio de Chactajal, que representa una presión significativa de parte de los indios para obtener sus derechos. Se podría interpretar esto como "el fin de la inocencia", porque implica un paso importante en la madurez de los indios que tratan de recuperar sus propiedades y el valor

humano que no les reconocen los ladinos. Refiriéndose al incendio, dice la narradora: "Todo Chactajal habló en su momento. Habló con su potente y temible voz, recuperó su rango de primacía en la amenaza" (BC, p. 198). Felipe y los indios adultos se perciben en general, más sensibles que los blancos hacia los niños. Una excepción es Juana, la esposa de Felipe, quien por estar envidiosa de las mujeres que pudieron procrear, no se conmueve ante el hecho de que uno de los pequeños fue golpeado por Ernesto. De ahí que le diga su comadre: "Tú, como no tienes hijos, no puedes saber lo que es esto" (BC, p. 177).

PUNTO DE VISTA INFANTIL

Mario, el varón

La imagen de Mario está construida por su hermana, quien sólo le cede la palabra cuatro veces en la última parte, una de ellas ya en estado de semiconciencia. Zoraida expresa la edad de su hijo, seis años, cuando visitan a la Tullida. Al inicio de la novela dice la niña narradora: "a mi hermano lo miro de arriba abajo. Porque nació después de mí y cuando nació, yo ya sabía muchas cosas que ahora le explico minuciosamente" (BC, p. 9). Sin embargo, Mario no reconoce su superioridad; cuando ella lo instruye, él "alza los hombros con gesto de indiferencia. La rabia me sofoca. Una vez más cae sobre mí todo el peso de la injusticia" (BC, p. 10). Otra de las injusticias cometidas contra ella sucede cuando, curiosa, lee a escondidas el álbum de los Argüello. Su madre la sorprende y enojada la regaña: "—No juegues con estas cosas —dice al fin—. Son la herencia de Mario. Del varón" (BC, p. 60).

A pesar de que Mario es menor, tiene más poder que ella, "Él no discute. Únicamente chilla hasta que le dan lo que pide" (BC, p. 18). Zoraida no se pone a pensar si es conveniente lo que su hijo pide, como decía César de los indios, le concede todo porque gracias al nacimiento de Mario tiene importancia ante su esposo y ante la sociedad. El hijo varón acapara la atención de sus padres; por ejemplo, cuando se lleva a cabo la competencia de papalotes. La narradora omnisciente (después del incendio de Chactajal)

interpreta el sentir y el pensar de César, quien hubiera deseado modelar a su hijo a imagen y semejanza suya, pues él es su heredero; pero Zoraida lo ha impedido al tratarlo como si estuviera hecho de alfeñique (*BC*, p. 203).

Después del incendio, Mario se convierte para César en el motivo principal de su lucha por recuperar lo que sería su patrimonio. Para Zoraida, es motivo de angustia y desesperación cuando la primera nana anuncia que los brujos de Chactajal se lo quieren comer. Por tanto, Mario es el causante de que la nana que profetizó su muerte sea golpeada por la patrona. Para su hermana, se convierte en un terrible motivo de angustia existencial, pues sabe que su madre preferiría que en lugar de Mario, ella se muriera.

La niña, protagonista-narradora

Pasado el tiempo la niña crece y se hace dueña de la palabra, con la que expresa sus recuerdos y reproduce sus sentimientos. Ella se mueve en los dos espacios de la novela, en el de los indios y en el de los blancos. Nace de una madre blanca que le transmite la vida, pero es amamantada por una india, su nana, que con la leche le transmite también parte de su cultura. Aunque era hija legítima, se sentía más cerca de su nana que de sus padres; cuenta la niña: mi madre "siempre me rechaza diciendo que soy demasiado pequeña para entender las cosas [...]. Entonces, como de costumbre cuando quiero saber algo, voy a preguntárselo a mi nana" (*BC*, p. 27). Ésta ocupa el lugar de la madre de la niña, de ahí que su educación esté integrada por elementos de las dos culturas: india y ladina.

La pequeña narradora es menospreciada en su familia por su sexo y por su corta edad. Hay varios acontecimientos que ilustran esto: nunca se menciona su futuro, ni su herencia, ni su importancia en la familia. La niña, a lo largo de su narración, alude pocas veces a su cercanía con la madre. En la segunda parte, la narradora omnisciente menciona sólo un momento de acercamiento, cuando relata un baño en el río, del que ambas "volvieron [...] arreboladas y felices" (*BC*, p. 149).

La niña narradora expresa la falta de confianza que tuvo hacia su madre; se refiere, por ejemplo, a un día en que la observaba al

arreglarse: "sé que no habla conmigo; que si yo le respondiera se disgustaría [...], por eso apenas me muevo para que no advierta que estoy aquí y me destierre" (BC, p. 228).

En cambio la relación con la nana es muy estrecha; ésta le transmitió vida física y espiritual. Viven muchas experiencias que las unen; por ejemplo, su admiración por el viento. La niña recuerda emocionada el día en que "conoció" al guardián de las cosas, el viento, cuando fue con su familia a la competencia de vuelo de papalotes en la que Mario triunfa y es felicitado por ello. La niña no está atenta a la competencia, sin embargo, se siente feliz al estar en contacto con el viento, del que le habla su nana con entusiasmo. Esta madre sustituta protege físicamente a la niña cuando la tiene cerca, e intercede por ella para conseguir la protección divina cuando está lejos. Resulta muy emotiva la oración que la nana hace en el oratorio, cuando los Argüello van a hacer el viaje a Chactajal; busca protegerla de todo mal. La niña no quiere separarse de ella y llora porque necesita de su compañía.

En Chactajal la extraña y se siente muy triste, por eso nos dice la narradora que un día trata de regresar sola a Comitán, pero no lo consigue porque se pierde en el campo. Su tía Matilde, que también huía de la casa porque no era capaz de enfrentar su situación con Ernesto, al encontrar a su sobrina tiene un pretexto para regresar con ella a la casa de Chactajal. Mientras tanto nadie notó la ausencia de ninguna de las dos.

Ya en Comitán, después del incendio, la niña sufre de una definitiva separación de la nana, cuando ésta presagia la muerte de su hermano. Zoraida, descontrolada por la noticia, maltrata a la niñera y la echa de la casa por augurar la venganza de los brujos. La nana se aleja físicamente de la casa de los Argüello, pero queda su presencia simbolizada en su ropa y en las piedritas que la niña le trajo como regalo de su viaje a Chactajal, las que —se interpreta— presagiaron el inminente castigo de los Argüello.

Otro rasgo que comparten la nana y la niña es su situación de desposeídas. Hay varias alusiones a la invasión física y cultural que sufrieron los indios de Chiapas de parte de los ladinos; la nana le transmite a la niña su historia y le cuenta que: "—Al principio [...], antes que vinieran Santo Domingo de Guzmán y San Caralampio y la Virgen del Perpetuo Socorro, eran cuatro únicamente los señores

del cielo. Porque ya habían hecho la tierra [...] ya habían hecho el mar [...] ya habían hecho el viento para que fuera como el guardián de cada casa, pero aún les faltaba hacer al hombre" (BC, p. 28). La nana continúa narrando la creación del hombre. Al recordar su origen, los indios hacen conciencia de su situación: han sufrido un despojo en lo económico, en lo social, e incluso en lo religioso; les han modificado sus ritos y les han aumentado a sus señores del cielo. Desconocen el idioma español y son tratados como inferiores.

La niña, aunque es hija de César Argüello y por ende del grupo de los blancos, forma parte del grupo de los desposeídos porque al nacer su hermano es despojada de su espacio en la familia; Mario es el motivo principal de la vida de sus padres. Los niños Argüello aparecen como antagonistas; Mario pertenece al grupo de los usurpadores y su hermana al grupo de los desposeídos. No obstante esa cercanía entre los indios y la niña, ésta no se identifica totalmente con ellos. No quiere tomar café para no volverse india. Pierde las esperanzas de volver a encontrar a su nana porque "todos los indios tienen la misma cara" (BC, p. 291).

Después del incendio, resulta más obvia la preferencia que los padres de los niños tienen por el varón. En la noche, cuando todos estaban asustados por la desgracia, Mario dormía en los brazos de Zoraida.

Rosario Castellanos, en "El fin de la inocencia", considera que el vacío característico del niño lo convierte en un ser "receptivo, situado en la orilla de la inminencia".¹⁵ Los niños se identifican fácilmente con los personajes de historias tanto ordinarias como extraordinarias. Para ejemplificar sus afirmaciones, Castellanos analiza los personajes principales de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, de la institutriz y de los niños Flora y Miles. De la primera resalta su inexperiencia, su sólida formación religiosa y su endeble integración intelectual. De los niños señala su "belleza angelical". La institutriz quiere que los niños distingan entre el bien y el mal y elijan el primero, pero los niños no distinguen siquiera lo habitual de lo extraordinario. La lucha "brutal" que realiza la institutriz para sacar a los niños de su realidad e introducirlos en la de los adultos, acaba con ellos. Muere Miles y la niña se queda muy

¹⁵ R. Castellanos, *Juicios sumarios II*, p. 387.

afectada. Hay varios aspectos de esta novela que están muy cerca de *Bahín-Canán*. Aquí no hay institutriz, pero hay nanas y la catequista Amalia. Los protagonistas también son una niña y un niño, víctimas de la violencia de los adultos. La primera nana familiariza a la niña con un ambiente fantástico, los nueve guardianes, los brujos y el Dzulúm. Amalia y Zoraida consideran que Mario y su hermana están ya en edad de ser catequizados. Hay un diálogo al respecto:

“—Los niños han crecido mucho. Hay que ir pensando en que hagan la primera comunión.

”—No saben la doctrina” (BC, p. 35). Amalia se ofrece a prepararlos y Zoraida acepta el ofrecimiento cuando considera que esto puede salvar a Mario de la muerte. Amalia comienza la instrucción por “lo más importante”, el infierno. Esta información impacta a los niños, les produce miedo y se unen instintivamente contra el maligno. “Mario y yo habíamos vivido siempre distraídos, mirando para otro lado, sin darnos cuenta cabal uno de otro. Pero ahora adquirimos, repentinamente, la conciencia de nuestra compañía” (BC, p. 254). El impacto se intensificó todavía más porque esa misma noche Vicenta, la nueva nana, les cuenta la historia de los niños Conrado y Luis, que son engañados por Catashaná, el diablo de las siete cuerdas. Conrado comulga por orden del diablo y se ahoga al querer tragar la hostia, porque Dios la transformó en una bola de plomo como castigo por su atrevimiento. Los niños se identifican con estos personajes de la historia, y Mario expresa por primera vez en palabras propias que no quiere comulgar. Para evitarlo, se roban la llave del oratorio donde se preparaba la ceremonia. La niña esconde la llave cerca de las piedritas traídas de Chactajal.

Encontramos en la novela varios factores que transforman lo angustioso en siniestro: la magia, las repeticiones no intencionales y las alusiones a la muerte:¹⁶

—La magia es ejercida por los brujos de Chactajal o el Dzulúm. Asimismo, Zoraida busca en el sacerdote y en la ceremonia de la primera comunión una protección mágica para Mario.

¹⁶ Sobre este tema, véase Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en *Obras completas*, v. 13, Barcelona, Ediciones Orbis, 1988, pp. 2483-2505.

—Las repeticiones no intencionales las encontramos en las cartas elegidas por la Tullida, en las alusiones al diablo hechas por Amalia y por Vicenta, en los temores de Zoraida y en las repeticiones de Mario sobre el robo de la llave.

—Hay frecuentes alusiones a la muerte, como la del indio que mataron sus compañeros que se oponían a los Argüello; la de la imagen de Cristo crucificado y la alusión al Cristo que quisieron hacer los indios; la del venado cuando van camino a Chactajal y que resulta ser un presagio del asesinato de Ernesto; la muerte de los indios y los animales en el incendio, la historia de la muerte del niño Conrado y la muerte de Mario. De los tres epígrafes que tiene la obra, el segundo, tomado del *Chilam-Balam*, alude a la temporalidad y a la muerte. El tercer epígrafe proviene de los *Anales de los Xahil* y comienza así: “Y muy pronto comenzaron para ellos los presagios”. En este caso serán presagios de muerte y destrucción para los ladinos, y de reivindicación para los indios.

En los dos espacios de la novela, las religiones tienen un papel muy importante. Los indios creen, por ejemplo, en la atracción que ejerce el Dzulum o en los maleficios provocados por los brujos. Los blancos, en especial las mujeres, a pesar de vivir una época de persecución religiosa, preparan sus ritos a escondidas. Con la convivencia de los grupos se produce un sincretismo religioso. Los indios aceptan fraccionariamente las nuevas creencias y las mujeres y los niños blancos se impactan ante los posibles maleficios de los brujos, o como en el caso de Francisca, adoptan imágenes que corresponden al mundo de los indios. Zoraida, que ha cifrado su seguridad social y familiar en Mario, se tambalea ante la posibilidad de perderlo, cae en la incertidumbre intelectual que propicia en ella un presentimiento funesto.

La niña acaba pareciendo siniestra a sus lectores y a ella misma. Al reprimir por mucho tiempo el odio hacia su hermano, quien le quitó el cariño y atención de sus padres, la represión se transforma en angustia, que al manifestarse se convierte en siniestra. La niña aprovecha la oportunidad para vengarse de Mario y de sus padres. Al mismo tiempo se protege a sí misma, ante la posibilidad de que los brujos le apliquen a ella el castigo que le corresponde a su hermano. Los objetos de la casa de Amalia toman vida a los ojos de la niña: “Los retratos me hacen guiños burlones desde el

terciopelo de sus marcos. Los abanicos se abren y se cierran desplegando todos sus dientes en una carcajada cruel" (BC, p. 280). En su desorden mental, ella cree que pudo haber evitado la muerte de su hermano. No quiere ver su cadáver porque piensa: "es mi culpa la que se está pudriendo en el fondo de ese cajón" (BC, p. 282). Se siente culpable e imagina que ha sido descubierta por la nana Rosalía. Se arrepiente de lo que ha hecho y cuando regresa de la visita al cementerio recuerda: "... busqué un lápiz. Y con mi letra inhábil, torpe, fui escribiendo el nombre de Mario. Mario, en los ladrillos del jardín. Mario en las paredes del corredor. Mario en las páginas de mis cuadernos. Porque Mario está lejos. Y yo quisiera pedirle perdón" (BC, p. 291).

De ahí que pasado el tiempo y ya con el dominio de la lengua, la narradora escriba este relato en el que se explica a sí misma lo ocurrido.

Retrospectivamente se realizan dos acercamientos a un mismo recuerdo, motivo del relato, sucedido en el estado de Chiapas en la primera mitad de este siglo. El acercamiento que podríamos considerar más "objetivo", presentado en tercera persona, es el que sitúa históricamente los acontecimientos y cuenta los recuerdos que sobre su niñez tienen Ernesto, Zoraida y Matilde. Asimismo, refiere el mal trato de que eran objeto los indios, las mujeres y los niños. Todos eran considerados inferiores por los hombres ladinos dominantes. Sin embargo, hay juegos de poder también entre los oprimidos, ya sea por el sexo, la cultura o el nivel social.

El otro acercamiento, "más subjetivo", está visto desde el recuerdo de infancia y planteará también esa situación de abuso por parte de los que ejercen el poder en una sociedad patriarcal de ladinos. La protagonista narradora se siente inmersa en las dos culturas: la ladina, recibida genéticamente de sus padres legítimos, y la india, a través de la leche de la nana que la amamantó. Comparte las dos culturas pero, como mujer y niña cuyo hermano menor le ha quitado los privilegios de la primogenitura, se identifica, aunque no plenamente, con los menospreciados y despojados; comparte con ellos la inocencia que la hace temer a quien representa al poder, que bien puede ser su padre como hombre mayor y dueño de Chactajal, o la magia representada por la religión de cualquiera de las dos culturas. Ella y los indios se defienden como

pueden aunque con ello alguien tenga que morir, como sería el caso de Mario.

La intensidad del relato se enfatiza con las reiteraciones, las alusiones a la muerte y la presencia de la magia; elementos que, a la vez, van presagiando el fatídico final.

La imagen de la infancia desarrollada en la novela de Castellanos, dista mucho de la idea generalizada de que los niños gozan de la felicidad y de la inconciencia. En los ejemplos arriba descritos, los niños se encuentran en condiciones de inferioridad respecto a las gentes mayores, quienes a veces los tratan incluso como objetos. Los adultos del relato no se preocupan por conocer los intereses y las necesidades de los menores y con frecuencia éstos son enfrentados bruscamente con una realidad que, por serles ajena, puede incluso resultar angustiada y fatal.

BIBLIOGRAFÍA DE ROSARIO CASTELLANOS

Rosario Castellanos nació en la ciudad de México en 1925 y murió en Israel en 1974. Pasó su infancia en Comitán, Chiapas. Obtuvo el grado de maestra en filosofía en la UNAM e hizo cursos de posgrado en España. Se inició en la poesía en 1940, cuando publicó sus primeros textos en un periódico estudiantil. Trabajó como promotora cultural para el Instituto de Ciencias y Artes y fue responsable del teatro guíñol en el Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil. Se desempeñó como redactora en el Instituto Nacional Indigenista y como jefa de información y prensa de la UNAM, donde también impartió cátedra, al igual que en la Universidad Iberoamericana en México, y en universidades de Wisconsin, Indiana y Colorado en Estados Unidos. Colaboró en diversas publicaciones y en los últimos años de su vida escribió para el diario *Excélsior*. Desde 1974 hasta su muerte fue embajadora de México en Israel. Autora de poesía: *Apuntes para una declaración de fe* (1948), *Trayectoria del polvo* (1948), *Dos poemas* (1950), *De la vigilia estéril* (1950), *Presentación al templo* (1951), *El rescate del mundo* (1952), *Poemas 1953-1957* (1959), *Salomé y Judith* (1958), *Lívida luz* (1960), *Materia memorable* (1969), *La tierra de en medio* (1969) y *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971* (1972); teatro: *Tablero de damas* (1952) y *El eterno*

femenino (1957); novela: *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962); cuento: *Ciudad Real* (1960), *Los convidados de agosto* (1964), *Álbum de familia* (1971); ensayo y artículos periodísticos: "Sobre cultura femenina" (1950), "La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial" (1966); "Mujer que sabe latín" (1973); "El uso de la palabra" (1974), y "El mar y sus pescaditos" (1975). Escribió también textos para volúmenes colectivos, prólogos y presentaciones para discos de la colección "Voz Viva". En 1952 había ingresado en el Ateneo de Ciencias y Artes de Chiapas, para lo cual presentó el ensayo *Aproximación a la actitud poética*. Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores en 1953-1954. Obtuvo los premios Chiapas y Xavier Villaurrutia, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos Trouyet.

II. EL LIMBO DE LA ORFANDAD

Entre la soledad y el desamparo

LAS MARCAS DE LA ORFANDAD

ANA ROSA DOMENELLA *

A la memoria de mi padre, Alfredo L. Domenella y a mi madre, Regina Amadio, por la distancia y por sus cartas.

He desplegado mi orfandad
sobre la mesa, como un mapa

ALEJANDRA PIZARNIK

En esta investigación sobre la presencia de la infancia en escritoras mexicanas contemporáneas, he decidido trabajar la obra de dos narradoras con rasgos biográficos y propuesta de escrituras afines: María Luisa Puga y Silvia Molina.

Puga nació en la ciudad de México en 1944 y su niñez transcurre en Acapulco. Molina también nació en la ciudad capital, en 1946; su estirpe proviene de Campeche, por línea paterna, y de Sonora, por la materna. Ambas vivieron en Europa, específicamente en Londres, en etapas fundamentales de su juventud y comenzaron a publicar en fechas cercanas: Silvia Molina, *La mañana debe seguir gris*, en 1977, novela con fuerte carga autobiográfica y contenido de denuncia, ambientada en un escenario europeo; María Luisa Puga, *Las posibilidades del odio*, en 1978, con una acerba crítica al colonialismo a partir de sus vivencias en África.

Las dos escritoras han sido merecedoras del premio Villaurrutia, por *La mañana debe seguir gris* y *Pánico o peligro*, respectivamente.

* Área de Literatura Hispanoamericana, CAM-Iztapalapa; PIEM, El Colegio de México.

Estas dos representantes de la nueva narrativa mexicana escrita por mujeres han compartido, además, otras actividades literarias y una relación amistosa que puede calificarse como de *sororidad*.

En una reseña que Puga escribe acerca de *La familia vino del norte*, cuenta que se conocieron en un congreso de escritoras:

Creo que en esa ocasión mi propia timidez era comparable a la de Silvia y a lo mejor por eso nos unimos. Aunque también puede haber sido porque ambas vivíamos por el sur, o porque Elena Poniatowska nos presentó y no nos despegábamos de ella un minuto [...] Nos reuníamos para escribir y leer [...] juntas preparábamos ponencias, presentaciones, cuentos.¹

Puga continúa rememorando esa época de trabajo en común en universidades, instituciones oficiales y ciudades de provincia: "...improvisábamos y cuando a una se le acababa la cuerda, con un gesto discreto le pasaba la palabra a la otra"; el ritmo de publicaciones ha sido regular en ambas. Silvia Molina también escribe sobre los libros de su colega y amiga y en un artículo titulado "A orillas de Zirahuén", dice: "De pronto, un día, María Luisa Puga nos anunció, sin más, que se iba a vivir a Zirahuén. ¿Zirahuén? Y ya no hubo más llamadas por teléfono, conversaciones larguísimas al caer de la tarde, experiencia o dudas compartidas... Y desde Zirahuén, Puga inicia su cuarta novela, se asume escribiendo allí puesto que constantemente 'este lago' es comparado con el mar de Acapulco".²

Pero más allá de esta cálida amistad adulta existe en sus historias personales, en sus infancias, una falta que las vincula y está presente en su obra: la orfandad, y es a partir de esa ausencia que quiero trabajar el tema de la infancia.

María Luisa Puga pierde a su madre a los nueve o diez años; nunca precisa la fecha y esta muerte es central en la trama de su novela *La forma del silencio* (1987) y en su autobiografía incluida en

¹ María Luisa Puga, "Silvia Molina, *La familia vino del norte*", en *Lo que le pasa al lector*, México, Grijalbo, 1991, p. 64.

² Silvia Molina, "A orillas del lago Zirahuén", *La Jornada*, 5 de septiembre, 1987.

la colección *De cuerpo entero* (1990), y tangencial en otros relatos. Silvia Molina queda huérfana de padre al año de vida; ya adulta y escritora reconocida, le dedica a esta experiencia primordial un texto que titula *Imagen de Héctor* (1990). La muerte de la madre de María Luisa Puga y de la narradora de *La forma del silencio* corresponde al ámbito familiar, doméstico; la fotografía incluida en la autobiografía de Puga muestra a una mujer joven y hermosa, escoltada por sus dos hijas vestidas de blanco, presumiblemente en Acapulco; el pie de foto dice: "La señora María Luisa Muñúzuri de Puga con sus hijas María Luisa y Patricia, 1952". En la novela, la madre no tiene nombre y se refieren a ella como: "era una santa".

En oposición, el padre de Silvia Molina fue un hombre público, lo que en el lenguaje de nuestra sociedad patriarcal tiene connotaciones positivas; Héctor Pérez Martínez fue gobernador de Campeche en época de Lázaro Cárdenas y secretario de Gobernación durante la presidencia de Miguel Alemán. Además, fue escritor y amigo personal de figuras importantes de la cultura mexicana y del exilio español. Durante muchos años fue el "destino manifiesto" de género, el ser "la hija de ...". Por tal razón, al comenzar a escribir, Silvia opta por publicar con el apellido de casada. En la novela, la hija menor reconstruye esa imagen del padre ausente con los múltiples fragmentos de las huellas familiares y el testimonio de amigos, junto a una minuciosa investigación documental que incluye fotografías, en su mayoría del ámbito político y profesional, aunque la primera se subtitula "La familia de Héctor", y muestra a su madre —María Martínez— rodeada por sus cuatro hijos: Dora, Héctor, Lilia y Jorge.

Estas muertes, sin lugar a dudas son determinantes en el desarrollo de la vida de ambas y las retoman como material literario cuando están consolidadas como escritoras; reelaboran estas *imago*³ parentales como personajes de sus historias, historias

³ *Imago* es una palabra que utilizó por primera vez Jung en su libro *Metamorfosis y símbolos en la libido*. Se trata de un prototipo inconsciente de personajes que orienta efectivamente la forma en que el sujeto aprehende a los demás; se elabora a partir de las primeras relaciones intersubjetivas reales y fantaseadas con el ambiente familiar. Según Laplanche y Pontalis no debe entenderse "como un reflejo de lo real, ni siquiera más o menos deformado; es por ello que la *imago* de un padre

narradas desde la perspectiva de escritoras adultas que rescatan un modo de ver al mundo y de sentir diferentes, desde los temores, fantasías y deseos de la infancia.

EL MUNDO VISTO DESDE ABAJO

A los artistas no les resta sino volverse a la época en que todavía no eran artistas e inspirarse en ella, y esa época es la infancia.

CÉSAR PAVESE, *El oficio de vivir*

Personajes niños aparecen en la obra de María Luisa Puga desde su primera novela, aunque no como protagonistas, salvo en el cuento "Una, dos, tres por mí", del volumen *Intentos* (1987); algunos de estos personajes tienen padres o madres que los conducen en sus primeros descubrimientos y azoros; otros son huérfanos.

La forma del silencio es la cuarta novela de María Luisa Puga, y contiene material autobiográfico, como puede comprobarse cotejando datos de su autobiografía, ya citada, con entrevistas y artículos periodísticos. La trama de la novela está construida sobre la historia de dos personajes: la narradora sin nombre y su amigo Juan, junto a otros temas que atañen a la infancia de los protagonistas en Acapulco y el D.F., respectivamente, la metaficción, o sea, la novela que se está escribiendo, y la crisis del país. Refiriéndose a su novela, la autora afirma que "hay tres cosas fundamentales que quiere hacer constar: una infancia, el desarrollo de un ser anónimo en la ciudad de México y la manera en que evoluciona una crisis", y añade:

En la infancia la crisis la veo en que es desmesurada la brecha que se va abriendo entre el adulto y el niño. El adulto con sus buenas intenciones y el niño con la manera en que empieza a dominar su lenguaje, ese lenguaje que posteriormente la escuela le quita, o cómo

terrible puede muy bien corresponder a un padre real débil". *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1981.

lo despersonaliza; en todo caso, eso que hace necesaria una reapropiación del lenguaje en la vida adulta.⁴

Habría en la novela “un sentimiento de pertenencia” a los matices y peculiaridades de una geografía inicial que el adulto trata de recuperar hasta que se da cuenta que es algo que no existe.

La forma del silencio está dividida en dos partes; en la primera, bajo el subtítulo “A manera de índice...”, la narradora se presenta como *yo* y ocupa el séptimo lugar en una lista de diez temas.⁵

Esta voz narrativa en primera persona confiesa a su interlocutor el “horror de la confrontación con uno mismo” y luego que “esas historias del yo son siempre recuentos de la victimización de la que uno ha sido objeto” (p. 20). La historia de este *yo* se va construyendo con vaivenes temporales y espaciales desde un presente de la escritura que está situado, geográficamente, a orillas del lago de Zirahuén e históricamente, después del temblor del 19 de septiembre de 1985.

En el tema o apartado “La casa” del índice, la narradora marca un inicio para su historia personal: “Era Acapulco, 1950, 1951. Miguel Alemán era el presidente de México entonces... Tenía yo unos seis... siete años; mi hermana todavía tartamudeaba —lo que era irritante— y mis dos hermanos mayores me deslumbraban porque eran hombres” (p. 11).

La diferenciación de los hermanos por años y sexo es terminante; luego presenta a la madre: “La figura de mi madre me parecía muy alta, ancha y severa cuando me alzaba la cara para repetirme: no vayas a salirte a la terraza” (*idem.*). El recuerdo parece corresponder a la *imago* de una madre preedípica y todopoderosa, madre fálica que ejerce el poder de la prohibición.⁶ Refuerza esta idea el

⁴ María Luisa Puga, en entrevista con Javier Molina, “*La forma del silencio*, novela sobre la crisis”, *La Jornada*, 13 de agosto de 1987.

⁵ Utilizo la primera edición de *La forma del silencio*, México, Siglo XXI, 1981. “A manera de índice...” abarca las pp. 11-13; se añade “Lo que faltaba del índice...” en la p. 77. Las citas textuales son tomadas de esta edición; sólo señalaré en las citas las páginas correspondientes.

⁶ En el psicoanálisis se estudia la imagen de la mujer con falo de los sueños y fantasías diurnas. El origen se fundamenta, teóricamente, en “Una teoría sexual

hecho de que para la narradora adulta aquella imagen es de contornos imprecisos, aunque sí recuerda que “me tapaba la visión que estaba a punto de tener...” (*id.*). Quizás el darse cuenta de su vulnerabilidad y *castración*.⁷ “¿Era delgada mi madre, o gruesa? No recuerdo. Se murió tres años después de aquel ciclón. Era una presencia que tenía que ver con esa realidad que yo estaba descubriendo” (p. 12).

En el índice-presentación de la novela la madre prohíbe la salida de la niña del espacio cerrado de la casa, pues está convaleciente de sarampión; la hija desobedece porque ansía salir después del encierro y porque ha recibido un trato especial y mucho cariño durante su enfermedad; por lo tanto, se siente importante, “medio heroica”, inmune a las palabras maternas; sin embargo, apenas toca la manija recibe “el coscorrón”. “La miré sin palabras, extrañada, dolida. Y ante su reclamo [...], sentí la áspera forma del silencio” (p. 13).

Más adelante la narradora reflexiona sobre la dificultad de trazar el primer recuerdo “consciente, redondo, que contenga los detalles de lo que es la vida de uno” (pp. 30-31). Relata el suyo que corresponde a una noche en Acapulco cuando llegó con su familia

infantil”, donde se propone que para ambos sexos existiría, en principio, un solo órgano sexual, el falo. Según Ruth M. Brunswick, esta *imago* (v. nota 3) se forma en el momento en que el niño o la niña duda de que su madre lo posea efectivamente. *Diccionario de psicoanálisis*, ed. cit., s.v. “Falo” Emilce Dio Bleichmar en su artículo “Deshilando el enigma” afirma que debe distinguirse entre el fantasma y el concepto. Ver a la madre “completa” subraya la creencia inicial del poderío materno. Lo de “fálico” surge a posteriori cuando el niño o niña “debe agregarle masculinidad para restablecer la ilusión perdida”, en *La bella (in)diferencia*, Martha Lamas y Frida Saal (eds.), México, Siglo XXI, 1991, pp. 87-118.

⁷ Juliet Mitchell en *Psicoanálisis y feminismo* (1974) y Emilce Dio Bleichmar, entre otros, reconocen —desde el feminismo— el aporte de Freud y el psicoanálisis en los estudios sobre la especificidad de la psique femenina. Sin embargo, es abundante la bibliografía, en especial en el mundo cultural anglosajón, que los rechaza por considerar sus propuestas como falocéntricas y negativas para la mujer. No entraré en la polémica, pero es interesante señalar que tardíamente, y tras los trabajos de colegas ilustrados como Horney, Jones, Melanie Klein y Deutsch, entre otros, es que Freud escribe sus ensayos “La sexualidad femenina” y “La femineidad”, en 1931 y 1933. Las especialistas que cito en este trabajo parten de estos escritos y de los aportes de la escuela lacaniana para avanzar sobre el tema de la *diferencia* entre los sexos.

a la casa de su abuela; no recuerda el viaje pero sí que la noche era "oscura e inquietante". La narradora precisa el espacio, el comedor en el segundo piso, el barandal de fierro y el patio como "un agujero negro". La niña se mantiene pegada a las paredes mientras en la mesa familiar reina la algarabía. Esta imagen se interrumpe por un "estruendo" que la narradora también califica de "tronido", de "sonido hueco". El segundo estruendo es seguido por un estremecimiento en la pared donde se apoya la silla de la niña: "Fue un momento. Todos espábamos, y de repente alguien me jaló porque junto a mí caía un polvito del muro. No de arriba, sino al nivel del asiento, y así, todos vimos con espanto cómo lentamente, pero con aplomo, surgía un tubo cuya boca redonda parecía estar bostezando aburrida" (p. 31).

Este tubo que perfora la pared y amenaza a la niña resulta una presencia fálica en el registro de lo imaginario; los mayores la protegen pero toda la escena adquiere características siniestras, en el sentido que Freud le otorga en su análisis de "El hombre de la arena" de Hoffmann.⁸ Lo siniestro provoca inquietud y se vincula con la angustia, pero también con lo conocido y familiar. El término en alemán que utiliza Freud es *Unheimlich*, como antónimo de *Heimlich* o *Heimisch*, cuyo significado es lo familiar, lo íntimo, lo secreto y doméstico. Freud concluye en el citado ensayo que

...si la teoría psicoanalítica tiene razón en afirmar que todo efecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia [...]. Esta forma de angustia será precisamente lo siniestro, siendo indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. En segundo lugar, si ésta es realmente la esencia de lo siniestro, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo "*Heimlich*" a lo "*Unheimlich*", pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se torna extraño mediante el proceso de su represión (Freud, *op. cit.*, pp. 41-42).

⁸ Freud, *Lo siniestro. El hombre de la arena: Hoffmann*, Buenos Aires, Ed. Noé, 1973 (col. Textos paralelos). El texto de Freud fue publicado en 1919 por primera vez; en la edición que trabajo se anexa el cuento al que se refiere el estudio.

Antes de contar la anécdota, la narradora dijo que era el primer recuerdo consciente y también que contenía los detalles de la propia vida. En la configuración del personaje del *yo* que narra y en el desarrollo de la diégesis novelística, esta escena, relatada como un sueño, preanuncia la muerte de la madre, y como consecuencia, el cambio radical que sufre la vida de la narradora. Aquella madre extraña y poderosa del primer recuerdo escrito, seguida por una alegre y que se borra entre una pluralidad, la “algarabía risueña de padres, madres y tíos adolescentes”; continuará más adelante con la burda mentira de los mayores que niegan la muerte con un supuesto viaje junto a la presencia irrevocable del cadáver: “Niñas, entren a darle un beso a su mamá porque se van a pasar uno días a casa de su abuelita [...]. (Estaba amarilla y fría, con la boca entreabierta. Mi hermana y yo nos tropezábamos con todo. Queríamos salir de ahí para seguir viendo lo que pasaba)” (p. 98).

Este pasaje se inicia, tras un espacio en blanco con el que se dividen las escenas en la novela, a partir de una reflexión sobre las palabras, sobre las palabras “cuarteadas”, sobre las “palabras desgarradas, resquebrajadas, agrietadas”, que al perder su “tersura todopoderosa” nos dejan vulnerables como bajo un techo con goteras; por esa grieta puede entrar, dice la narradora, “Toda la oscuridad, todo lo desconocido” (p. 97). De este modo vuelve a surgir la angustia por la irrupción de lo que calificamos como siniestro en la vida cotidiana; siniestro que se vincula otra vez con la muerte: “De mala gana se acepta que uno se va a morir irremediablemente” (p. 97). La muerte de la madre anticipa, configura y sirve de modelo a todas las demás muertes. Por tal razón, después del circunloquio sobre la ilusoria protección que ofrece el lenguaje —y por extensión suponemos que también la literatura— la narradora vuelve a colocarse en la perspectiva de esa niña de nueve o diez años que se rebela frente a las palabras falaces de los adultos: “tu madre se fue a un largo viaje y me encargó...”; la niña piensa, pero no se atreve a gritarlo: “(muerta, muerta; está muerta y no nos quieren decir. Está muerta, cuál viaje)” (*idem.*). La narradora adulta considera que fue en ese momento cuando las palabras “dejaron de ser un puente entre mi padre y nosotras” (*idem.*). Se consolida la unidad solidaria con su hermana; alianza que excluye a los

hermanos que por ser hombres y mayores "ya sabían". La orfandad se hace presente a lo largo de toda la historia del yo narrativo. Deben participar en los rezos por la madre que estaba "en los cielos", y que además "era una santa", antes de conseguir permiso para salir a jugar; se habla de "la ignominia de ser huérfanas" (p. 115); la orfandad se utiliza para iniciar una amistad con una fuereña: "Mi mamá murió. Así quedaron unidas nuestras soledades" (p. 163), sin embargo, persiste la diferencia: "Ella tenía mamá" (p. 165). En la soledad del departamento en el D.F., las hermanas juegan interminablemente a la mamá y tratan de serlo del hermano, pero éste se resiste porque tiene que estudiar; por las noches la narradora-niña espera oír la voz del padre que siempre está ausente o llega tarde, "ese sonido próximo, como susurro, que me recordaba a mi madre: aquí estoy. Duérmanse" (p.189). La madre, su madre, "es el silencio de los demás"; la narradora cree que de tanto repetirle que "era una santa" fueron silenciando su presencia en ella; más adelante asegura que su experiencia de madres es "singularmente pobre" porque la suya murió pronto y ella no tuvo hijos. Esta afirmación corresponde a la realidad autobiográfica de la autora en el plano extratextual.

EL DIARIO INTERMINABLE

María Luisa Puga en *De cuerpo entero* hace el recuento de los "cuartos propios" o compartidos desde donde ha escrito; de las ventanas por las que ha contemplado la realidad exterior y ha recordado su niñez. También en este texto autobiográfico la orfandad es una constante: "Pero mi madre murió y todo cambió. A los hermanos se los llevaron a estudiar a México; a mi hermana y a mí nos dejaron en la casa de mi abuela materna a esperar el regreso de mi padre".⁹

Es importante señalar que la ausencia de la madre, en Puga se relaciona con su decisión de escribir, de manipular las palabras y llenar los vacíos. También en su autobiografía recuerda su tercera

⁹ María Luisa Puga, *De cuerpo entero*, México, UAM-Ed. Corunda, 1990. Esta colección de autobiografía de escritores mexicanos la dirige Silvia Molina.

habitación en Mazatlán, donde ya existe una madrastra y las hermanas se encierran en su cuarto a “jugar el juego con el que habíamos sustituido a mi madre. *Una novela que escribía yo* y que mi hermana alimentaba con su ideas. Pasaba en Acapulco, *en donde las madres no se morían jamás* y las niñas tenían dotes prodigiosas para todo” (*op. cit.*, p.13, las cursivas son mías). Luego afirma la autora que a los 20 años vivía en el D.F. y escribía en un cuaderno “toda mi infelicidad” y añade “mi hermana y yo hablábamos todo el tiempo de todo. Desde la muerte de mi madre teníamos la necesidad de ese puente que sustituyera su presencia” (*op. cit.*, p. 16).

Ese *viaje* muy largo con que los mayores ocultan la muerte de su madre, lo realizará María Luisa Puga durante diez años a diversos países; su vida en Londres a finales de los años sesenta está recreada en su novela *Antonia* (1989), donde una narradora sin nombre persigue las huellas de Virginia Woolf para convertirse en escritora y también es huérfana. Luego del formativo periplo por Europa y África, Puga regresa a México en 1978 —cuando se publica su primer libro— en busca de su lugar, de sus orígenes, de su identidad mexicana, pero la orfandad persiste: “en alguna parte de mí existe un lugar del que salí al que no he podido volver jamás. Quizás fue la muerte de mi madre la que me sacó de ese lugar (*De cuerpo entero*, p. 53). En una entrevista con Myriam Moscona realizada en su casa de Zirahuén, María Luisa Puga confiesa que escribe su diario siempre y en todos lados, un diario que abarca “trescientas libretas de todo tipo y tamaño”.¹⁰

Esos diarios no son sus novelas sino una especie de protoescritura donde registra todo obsesivamente, pues el oficio del escritor y el vicio de la escritura, las y los convierte en una especie de *voyeur*, reconoce la propia Puga. En la entrevista misma con Myriam Moscona, Puga cita un ensayo de Virginia Woolf donde la escritora inglesa afirma que la novela es un “género canibalístico” y el novelista “un animal depredador”. Pienso que estas ideas no coinciden con la posición voyerista a la que aludía Puga con su dejo de pasividad; pasividad característica, por cierto, de muchas de sus

¹⁰ Myriam Moscona, “Escribir en el bosque”, entrevista con María Luisa Puga, *La Jornada Semanal*, núm. 84, 20 de enero de 1991, pp.15-18; incluye el relato “Otra joven madre”, pp.19-20.

protagonistas. Ella asegura que si no toca el mundo con las palabras algo la separa; podría ser, en su obra, las múltiples ventanas tras las cuales contemplan el mundo, y a veces escriben, sus personajes femeninos. También comenta: "Elena Poniatowska me dijo alguna vez que ella siempre trae un sentimiento de culpa por escribir el mundo en vez de vivirlo o, tal vez, para poder vivirlo. A mí me pasa lo mismo" (*op. cit.*, p. 18). Si esto es cierto ambas escritoras se opondrían a Josefina Vicens, quien afirmaba que cuando vivía se olvidaba de escribir.

Regresando al tema de la obsesiva escritura de los diarios —las trescientas libretas— es pertinente recordar lo que Freud decía en *El malestar en la cultura*: "...la escritura es originariamente el lenguaje del ausente [...] un sustituto del seno materno, esa primera morada, siempre añorada".¹¹ María Luisa Puga dice que los diarios los escribe exclusivamente para ella, es decir que no son para ser publicados; son, afirma, "como espacios de gimnasia, ejercicios para captar gestos, retazos de conversaciones, imágenes, luces del día, mis propias broncas ..." (*ibid.*).

Los diarios como género han sido utilizados desde siempre por las mujeres; Rosario Ferré, al referirse a ellos dice que es "un género a medio camino entre el psicoanálisis y la creación artística, frontera en que se funden el conocimiento intelectual y objetivo de una realidad exterior, y el conocimiento subjetivo de una realidad interior".¹²

Cuando Puga cuenta que con la hermana hablaban todo el día de todo y ella necesitó trasladarse a otro cuarto para poder "encerar" sus ideas, se refiere a la diferencia entre la lengua hablada y la escrita: cualquier cosa, una vez hablada, compartida con su hermana, no podía escribirla. A este respecto podría proponerse una oposición entre lo citado de Freud sobre la escritura como lenguaje del ausente y sustituto del seno de la madre, y Lacan el cual compara al lenguaje con la *función paterna*: "... la del tercero que separa a Narciso de la fusión con su propia imagen, y a cada

¹¹ Sigmund Freud, "El malestar en la cultura", en Néstor Braunstein, *A medio siglo de "El malestar en la cultura" de Sigmund Freud*, México, Siglo XXI, 1986, p.148.

¹² Rosario Ferré, "El diario como forma femenina", en *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1980, pp. 40-48.

ser de la misma amenazante completud: impone una carencia, una castración que es motora del deseo, que es requisito para que haya deseo".¹³

La ilusión de completud, remanente de aquel narcisismo primario del que habla Emilce Dio Bleichmar, podría encerrarse en ese "cuarto propio" y en la seguridad del *diario* para rescatar la presencia de la madre, mientras que en la conversación con la hermana esa ausencia se tematiza y en la novela que se presenta con fuerte carga autobiográfica, en *La forma del silencio*, la narradora se dirige a un interlocutor masculino —Juan— para contar su historia, al tiempo que narra también la de él y construye la novela, género literario legitimado por la cultura patriarcal.

Son dos tipos de escritura, pero la continuidad está en esa necesidad imperiosa de escribir; Puga reconoce que hay un lugar del que salió y no ha podido jamás regresar a causa de la muerte materna o de los cuadernos, es decir del diario interminable; quizás ese espacio sea el de la infancia irremediamente perdida. También tiene la certeza de que si algún día se le acabasen los temas para producir literatura, continuaría escribiendo su diario. Esa perspectiva la tranquiliza.

LA VULNERABILIDAD DE LOS ADULTOS

Fuera de esa orfandad que marca a la narradora, hay otras referencias a la niñez y la forma peculiar de captar el mundo y a los adultos en la novela *La forma del silencio*.

La narradora afirma: "Mi madre era un ser distinto a mí" (p. 49), y relata una escena que le producía asco y que aún rescata de la memoria con un tono de repugnancia: "Con la uña del dedo meñique recogía delicadamente la nata y así, colgante y babeante, se la llevaba a la boca. No, qué horror" (*ibid.*). Ya no se trata de la madre de los orígenes, es un ser con defectos, necesita alimentarse, pero la leche, alimento primordial, se coagula en sus manos y la mirada de la hija la rechaza. También rechazará luego la figura de

¹³ Frida Saal, "Algunas consecuencias políticas de las diferencias psíquicas entre los sexos", en Martha Lamas y Frida Saal (eds.), *La bella (in)diferencia*, ed. cit., pp. 22-23.

la madre sustituta: la abuela, quien representa, sin embargo, “la voz de la realidad” (p. 40), porque las cosas se hacían visibles cuando ella las enunciaba. Después de la muerte de la madre será la abuela quien impondrá los límites y dará las recomendaciones: “¡Cuidado niña, no te vayas a caer!” (p. 136). La regañan porque en vez de sentarse a coser —como se supone que deben actuar las niñas— la narradora siempre se está trepando en algún lugar peligroso, desde la perspectiva de los adultos. La narradora juzga la casa y reino de su abuela materna como “una mezcla entre matriarcado y corte en perpetua espera de emperadores: ellos. Mis tíos. Mi hermano o mi padre de vacaciones” (p. 62). La división genérica del mundo es clara; también las ventajas o los deberes de pertenecer al mundo masculino o al femenino. Los hombres eran “fuerza, seguridad, objetivo”, dice en el tema “La Historia” que se le añade a la lista de los nueve iniciales en la página 77 de la novela. “Cuánto mejores, más libres, más enteros y envidiables me parecían los hombres. Que además eran cuidados por mujeres (a nosotras no nos cuidaba nadie). Iban y venían por el mundo y siempre les tenían la ropa limpia, la comida hecha. El chisteo para acabar los ruidos y que pudieran dormir porque Habían Estado Trabajando” (p. 61).

Más allá del reconocimiento de *la diferencia* anatómica entre los sexos, la voz de la narradora adulta recupera aquella mirada de niña ya consciente del valor desigual de las significaciones culturales entre ser hombre o mujer en una sociedad patriarcal.

La niña, afirma Emilce Dio Bleichmar, “se reinscribe en un universo simbólico que le reenvía —más allá de las peculiaridades de su biografía— una imagen devaluada de su género”.¹⁴ La consecuencia psíquica en la niña sería la pérdida del *yo ideal femenino primario*, su autodevaluación y trastorno en su sistema narcisista. La rebeldía de la protagonista consistirá en cortarse las gruesas trenzas oscuras sin autorización; fumar a escondidas y más tarde repetir una y otra vez —como disco rayado—: “ésta no es mi casa”. Estas acciones la afirman en su singularidad y le dan un gran sentimiento de libertad. Por otra parte, los ideales femeninos que

¹⁴ Emilce Dio Bleichmar, “Deshilando el enigma”, en *La bella (in)diferencia*, op.cit., pp. 87-118.

encuentra en su horizonte son reducidos y simples: las mujeres de la familia atadas a la domesticidad y repitiendo que su madre había sido "una santa"; la picardía de doña Oti y las heroínas de Corín Tellado.

A la niña no le es suficiente establecer la heterosexualidad para lograr una identificación secundaria con la madre, o —en el caso de la narradora— con figuras maternas sustitutas, porque la femineidad ha quedado deteriorada como ideal. Para Dio Bleichmar, es pertinente preguntar "cómo se arregla la niña para desear ser mujer en un mundo paternalista, masculino y fálico" (*op. cit.*, p. 108).

El padre de la narradora es el eterno padre ausente de la literatura mexicana, pero lo recuerda como "mágico" cuando aparecía, y además seductor: "Sus trajes muy bien cortados, su olor a loción fina, sus calcetines de lana fina que servían tan bien para la guerra, sus lapiceros de oro. *Guapo y divertido era. En dos segundos nos hacía olvidar que habíamos estado solas, y nos embarcaba en algún cuento* (p. 194; las cursivas son mías).

Sin embargo, el hogar se desbarata por la muerte de la madre y no por las ausencias del padre: "La muerte de mi madre había resquebrajado toda sensación de familia" (p. 39).

La abuela quería hacer de las niñas "buenas mujeres; laboriosas y rectas". La narradora reflexiona desde su madurez y afirma que las mujeres "...no ven a sus hijas como herederas, como continuación de una estirpe, sino simplemente como reforzamiento del mundo femenino. *De esa cosa voraz y ensimismada, amorfa, que es el ser mujer*" (pp. 60-61, las cursivas son mías).

Para Emilce Dio Bleichmar el prolongado complejo de Edipo en la niña encuentra explicación en esa "colosal empresa" que tendrá que acometer y es "la reconstrucción de su femineidad, a través de la instauración de un ideal del yo femenino secundario, que incluya la oposición fálico-castrado" y su papel social conflictivo y ambivalentemente valorado. Otra tarea desde la perspectiva de esta lectura psicoanalítica y feminista será "la narcisización de la sexualidad para su género, pues la sexualidad femenina es un valor altamente contradictorio en nuestra cultura" (*op. cit.*, p. 109). En la casa de la abuela, en *La forma del silencio*, la censura sobre el tema del sexo estaba instaurada y a la anciana le producía

“horror” cuando “la obligaban a dejar entrar el sexo a la casa” (*ibid.*, p.122). La narradora compara este horror con el de la muerte y quizá peor: “Con la muerte se producía un vacío desnudo; helado. Con el sexo era un cosa negra, enmarañada y turbulenta. Crecerán, se irán de aquí, pero jamás serán libres porque son mujeres, parecían decirnos todas ellas” (*idem.*).

En esta cita pareciera que la pulsión de vida y la pulsión de muerte en vez de oponerse se confundieran en una misma red que atrapara a las niñas en sus ansias de libertad. “En realidad —dice la narradora en otra reflexión dialogada con Juan— era esa insoslayable culpa; ese horror, casi asco a la existencia” (p. 100). Desde la perspectiva global de la novela esta afirmación se contrapone a otras sobre lo “sabroso” de la adolescencia o cierto gusto por vivir de los personajes, pero en el desarrollo de la existencia de las dos niñas, es un signo de un duelo melancólico por la muerte de la madre y la pérdida de su protección, junto a la culpa por estar vivas.

En cuanto a las diferencias generacionales, la narradora se pregunta quiénes son los adultos para un niño de 6, 7 u 8 años; y responde: “los padres, los maestros... los sacerdotes, con su aire viejo y polvoso” (p. 98).

La mirada de la narradora regresa a la infancia para compadecerse por los adultos porque están dedicados a hacer su vida y el destino se las deshace de un plumazo; porque tienen que vivir “como si de veras ellos decidieran cosas”. Por tal razón, para un niño “es siempre muy impresionante descubrirles su vulnerabilidad” (p. 150). El recuerdo que les sirve como ejemplo es escucharlos hablar en la cocina, a resguardo —ellos creen— de los oídos infantiles y el tono denota —lo sabrá más tarde— dolor. Es como “una primera pérdida de la inocencia: descubrir que los adultos son iguales que tú” (*idem.*). Lo que genera angustia es descubrirse desprotegido: “quién te cuida, quién te dice lo que hay que hacer, quién te asegura que lo que te piden es justo” (*idem.*). Y esa sospecha ya se instalará para siempre y asalta a la niña narradora en cualquier momento de su vida cotidiana; nuevamente se refiere a una grieta, al insomnio, a los adultos de su infancia. La afirmación de que los adultos sean iguales a los niños intenta borrar la diferencia, que por otra parte está presente en el recuerdo; el motivo puede ser que detrás de todas las diferencias subyace

siempre la que existe entre la vida y la muerte y es allí donde la narradora presenta el hecho biográfico de la orfandad temprana, que parece querer superar o paliar con la escritura.

Cuando niña no lo sabía, pero ese "tinglado de lazos afectivos, de reglas", "era un hogar, el único que tenía", un mundo conocido "al revés y al derecho", que le otorga identidad: "me permitía saber quién era yo" (*ibid.*, p.153). La adulta reconoce que no era ni especialmente lista ni tenía nada en especial aquella niña que fue y que soñaba con llegar a "ser algo magnífico", para lograr intrigarlos, hacerlos sentir orgullosos; por último, lo que siempre está presente en toda demanda, despertar su afecto: "Que los impulsara, en suma, a quererme" (p.154).

EN EL NOMBRE DEL PADRE

Los hombres muertos caminan esparcidos en los
hombres vivos

Los hombres vivos sueñan apoyando las sienes en
los hombres muertos

Y el sueño contamina de piedra sus imágenes

JOSÉ CARLOS BECERRA

Comentando los cuentos de *Lides de estaño*, Elena Poniatowska afirma que "parece que Silvia aún no termina de digerir la orfandad", a pesar de que los personajes infantiles que allí aparecen no son todos huérfanos y sí lo es el protagonista indígena de su novela *Ascensión Tun*. Esta novela, ambientada y documentada en Campeche, es también para Poniatowska, "la historia de la orfandad, no sólo de algunos personajes, sino de todo un territorio, el sudeste de México".¹⁵

¹⁵ Elena Poniatowska, "Silvia Molina presentará su reciente libro", *Novedades*, 24 de septiembre de 1984, p. 14. *Lides de estaño* de Silvia Molina fue publicado por la UNAM en 1984; este conjunto de cuentos pasa a formar la primera parte del volumen *Dicen que me case yo*, México, Cal y Arena, 1989. A la presencia de personajes niños o al tema de la infancia en general en *Lides de estaño* se refiere Guadalupe Flores Grajales en su artículo "Dos alternativas en torno a lo femenino

Imagen de Héctor es la cuarta novela publicada por la autora. El material autobiográfico que la nutre es más explícito que en *La forma del silencio*, ya que se incluyen fotografías del protagonista: Héctor Pérez Martínez, padre de la Hija Menor en la novela y progenitor de la autora en la realidad extratextual.

La veta histórica y autobiográfica, o la recreación histórica a partir de vivencias personales, ha sido uno de los filones trabajados con ahínco por Silvia Molina desde *La mañana debe seguir gris*. Sin embargo, como lo ha señalado la crítica, *Imagen de Héctor* “se antoja el más íntimo, el más confesional de los libros que esta autora ha dedicado a la meditación literaria en torno a su vida personal”.¹⁶ La propia autora reconoce que esta novela es “la búsqueda de mi propia identidad. Yo tenía un año de edad cuando mi padre murió, y entonces crecí como quien nunca era ella misma, sino la hija de Pérez Martínez [...] No me veían como un persona independiente, por eso es que cuando empecé a escribir me quité mi apellido paterno. Y con este libro ya asimilé que soy hija de H.P.M. y también comprendí que lo que he hecho lo he hecho por mí misma”.¹⁷

Roland Barthes en su ensayo *El placer del texto* afirma que lo que seduce —se refiere al placer textual— es “la puesta en escena de una aparición-desaparición”¹⁸ y continúa su reflexión con estas palabras:

...si es verdad que todo relato (todo develamiento de la verdad) es una puesta en escena del padre (ausente, oculto o hipostasiado), lo que explicaría la solidaridad de las formas narrativas, las estructuras familia-

(Los cuentos de Silvia Molina)” y también en “Infancia, pasión y muerte en Molina, Puga y Jacobs”, de mi autoría. Ambos trabajos forman parte de *Cuento contigo (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1993 (ed., prólogo y notas de Alfredo Pavón). En cuanto a la novela *Ascensión Tun*, fue publicada por Martín Casillas, INBA, 1981. Sobre la infancia en estos textos me referiré, brevemente, en la sección de notas del presente libro.

¹⁶ Leonardo Martínez Carrizales, “Imagen de Silvia Molina”, *Excelsior*, Sec. Cultural, 21 de marzo de 1991, p. 2-C.

¹⁷ “En *Imagen de Héctor* busqué mi propia identidad: Silvia Molina” entrevista de Javier Molina, *La Jornada*, 7 de febrero de 1991, p. 36.

¹⁸ Roland Barthes, *El placer del texto* (1973), Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, 1ª ed. en español, trad. de Nicolás Rosa.

res y de las interdicciones de desnudar [*sic*] reunidas todas entre nosotros en el mito de Noé cubierto por sus hijos (*op. cit.*, p.18).

La propuesta de Barthes me inquieta y me sugiere un sendero de abordaje al texto de Silvia Molina, dedicado a la memoria de su padre real que también es un padre imaginario. Puede ligarse, además, con la propuesta que Lacan realiza en distintos trabajos sobre el nombre del padre como tercero simbólico que separa al niño de la madre, relativizando de este modo el poder de ésta sobre el deseo del niño, como hemos apuntado ya en el análisis de la novela de Puga.¹⁹ Pero en la cita de Barthes está presente una referencia al episodio de la Biblia de Noé y sus hijos. En efecto, en "El Génesis" se incluye este "microrrelato" (si se permite el anacronismo técnico). Se menciona a tres hijos de Noé, Sem, Cam y Jafet y a las labores de Noé en el cultivo de la vid; también se relata una escena que podría resultar risueña, si en este texto religioso se frecuentase el humor; dice así: "Un día Noé bebió vino y se emborrachó, y se quedó tirado y desnudo en medio de su tienda". El que descubre al padre en tal estado es Cam y va a contárselo a sus hermanos y éstos, muy serios y respetuosos de las jerarquías patriarcales, "...tomaron una capa, se la pusieron sobre sus propios hombros, y con ella cubrieron a su padre. Para no verlo desnudo, se fueron caminando hacia atrás y mirando a otro lado".²⁰

El epílogo del episodio es que al despertar el padre de su borrachera y enterarse de lo ocurrido, castiga al curioso de Cam con una maldición que lo convertirá en esclavo, y bendice a los respetuosos hijos mayores, Sem y Jafet. Este sólido sistema de premios y castigos para distinguir entre incondicionales y remisos ha perdurado en nuestra sociedad más allá de los 950 años que, según la Biblia, vivió Noé; a las mujeres nos han tocado maldiciones peores que las que recibió el avispado Cam y su descendencia. Pero regresemos a la propuesta de Barthes de que todo relato y todo develamiento de la verdad es una puesta en escena del padre y la referencia al citado mito bíblico. Antes de vincular directamen-

¹⁹ Véase la sección "El diario interminable" de este mismo trabajo, pp.11 y ss.

²⁰ *La Biblia con Deuterocanónicas*, México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1983, "Génesis", 8: 9.

te este cubrir y develar que realizan los personajes de la novela con la figura del padre muerto, recurro a otra voz crítica autorizada que precisamente titula su libro sobre la paternidad desde una perspectiva lacaniana, *Le manteau de Noé*.²¹ Philippe Julien, el autor, afirma que lo real del padre es la imposibilidad de saber sobre su verdadero goce; por lo tanto, en vez de analizar al padre real hay que hacerlo con el manto o pantalla puesto delante suyo. El padre real es el que Cam contempló en su desnudez y embriagado en el camastro. Cam no logra que sus hermanos acepten hacerse partícipes de ese saber descubierto; ellos no quieren ver nada porque no quieren saber nada.²² Esta negación sería la actitud de los Hermanos Mayores en *Imagen de Héctor*, y la inquietud y búsqueda del personaje llamado “La Hija Menor” se acercaría al asombro y curiosidad de Cam.

¿Cuál es el padre que se busca en *Imagen de Héctor*? ¿Cuál es el padre que la Hija Menor va descubriendo y construyendo a lo largo de preguntar, husmear y más adelante investigar? La imagen deja de ser de “nadie” o estar cubierta por el mito y lentamente se va descorriendo el manto con el cual no sólo los Hermanos Mayores, sino también la esposa y los amigos de Héctor cubren las contradicciones y carencias del padre real. Silvia Molina, la autora, reconoce que ha sido un largo proceso la búsqueda existencial de sus orígenes y de la propia identidad.

En la citada entrevista va enumerando las diversas facetas de la personalidad de Héctor Pérez Martínez como escritor, periodista y político con una carrera “tan corta y brillante”. Dice también que tenía un carácter afable y hábil para tratar los problemas políticos; consigna su prematura muerte, en 1948 —a los 42 años de edad— y refiere la certeza de muchos de que pudo haber llegado a ser presidente de la república. Añade Molina sobre su novela: “Siento

²¹ Philippe Julien, *Le manteau de Noé. Essai sur la paternité*, París, Desclée de Brouwer, 1991. Este texto fue sugerido y facilitado por Marcelo y Nora Pasternac.

²² “Le réel du père est impossible à savoir du vrai de la jouissance paternelle. Le père réel n’est donc pas à analyser, mais au contraire le rideau mis devant lui. C’est ce que faisait dire un jour à Lacan: ‘Je tiens pour exclu qu’on analyse le père réel, et pour meilleur le manteau de Noé quand le Père est imaginaire’” (*Télévision*, París, Seuil, 1973, p. 35). En Philippe Julien, *op. cit.*, pp. 44-45.

que sí me acerqué a él. Creo abordarlo en su propia intimidad, a través de su literatura y a través de sus acciones como político. Y eso me permite ya alejarlo, siento que ya lo recuperé para mí y que lo volví a perder. Ya *no lo cargo. Es mi padre*". (las cursivas son mías).²³

Desde la perspectiva de análisis de Julien el "decir-verdad" sobre la paternidad implica un "no-saber" sobre la naturaleza de las generaciones, sobre la revelación de la paternidad en cuanto filiación; lo que se relaciona, de forma compleja e indirecta, con el adagio jurídico de *Mater certissima, Pater semper incertus*.

El crítico francés se pregunta cómo el niño puede hacer el duelo, más allá del amor y el odio, del padre ideal; y responde que podrá llevarlo a cabo cuando, si tiene un padre real, este hombre no se identifique con la imagen de un padre todopoderoso que dicta la ley sobre todas las cosas y en todo interviene.²⁴

En *Imagen de Héctor*, la Hija Menor debe iniciar la elaboración de ese duelo cuando se entera, cuatro años después de ocurrido, que su padre ha muerto.

DE LA IMAGEN DE NADIE A LA IMAGEN DEL PADRE

Es difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta.

JUAN RULFO, "Diles que no me maten"

Lacan afirma que toda relación *imaginaria* está dedicada al engaño. Imagen deriva del latín, *imago*, y en su primera acepción es "figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa"; también se puede utilizar para designar efigies religiosas y la "repre-

²³ En la citada entrevista con Javier Molina, v. nota 17.

²⁴ "Mais, sans un père réel, comment pouvoir faire *seul* le deuil de ce père? C'est en raison de cette butée-là précisément, que peut prendre place un jour l'expérience analytique avec un analyste qui ne se prenne pas pour un maître. Devient ainsi possible pour le sujet l'analyse, non pas du père réel, mais de ce manteau jeté sur lui du Père imaginaire". Ph. Julien, *op.cit.*, p. 48.

sentación viva y eficaz de una cosa, de una intuición o visión poética por medio del lenguaje".²⁵

Este preámbulo etimológico es para abordar el título de la novela: *Imagen de Héctor*, que a su vez alude al título de un libro del escritor Héctor Pérez Martínez, *Imagen de nadie*. Héctor, protagonista a construir por la narradora de la primera novela, es el autor histórico de la segunda, en un juego de espejos y de referencias cruzadas; un arduo trabajo intertextual e intersubjetivo de la escritora frente al autor ausente; el conflicto se hace explícito, deviene parte del material literario: "Leer a Héctor sería complicado para Ella porque Héctor había sido su padre, y el conflicto se iniciaba siempre en el momento de superponer las palabras 'escritor' y 'padre'".²⁶

Silvia Molina elige para titular su novela sobre el padre un juego con el título de otra que Pérez Martínez escribiera cuando todavía no se casaba con María Celis. Desde una perspectiva posterior respecto a los primeros pasos en la búsqueda de la imagen borrada, pero anterior al tiempo de la escritura, la narradora dice: "Llegaría el momento en que la Hija Menor comprendería que esa novelita había sido construida con las lecturas de Héctor en torno al psicoanálisis, y con su experiencia del cine [...] comprendería, finalmente, que esa imagen de nadie era, sin duda, el reflejo de la imagen de Héctor" (p. 64).

Se incluye un fragmento de la novela *Imagen de nadie*, en la que un narrador en primera persona dice: "Cada vez que me miraba al espejo ..." y refiere una paulatina desaparición. "Llegará un día, pensaba [...] en que no sea sino la sola imagen suspendida entre un montón de lunas de espejos". Los espejos en la literatura hispanoamericana siempre nos recordarán la sentencia que Borges atribuyera a Bioy Casares: "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres".²⁷

²⁵ *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, Espasa-Calpe, 1970, s.v.

²⁶ Silvia Molina, *Imagen de Héctor*, México, Cal y Arena, 1990. Las citas textuales son de esta edición y en el futuro las señalaré sólo con el número de página correspondiente.

²⁷ Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1971, p. 13.

En la novela, la narradora, convertida en crítica literaria, clasifica *Imagen de nadie* como formando parte de la estética de los "Contemporáneos", aunque su autor estuviese comprometido políticamente con los escritores que defendían en México un arte nacionalista.

Regresando a la afirmación de Lacan según la cual toda conducta, toda relación imaginaria está dedicada al engaño; esta palabra *imaginario*, sin dejar de estar en relación con el sentido habitual ya señalado, tiene características precisas en el lenguaje técnico del psicoanálisis. Me interesa destacar sólo algunos aspectos que pueden vincularse al análisis de la novela que nos ocupa: la noción de "imaginario" está relacionada con la *fase del espejo*,²⁸ matriz y esbozo de lo que será el *yo* del sujeto. El niño se constituye a partir de la imagen de su semejante (yo especular). Desde el punto de vista *intersubjetivo*, que es el que nos interesa pues es la hija menor en relación con los demás miembros de la familia y los allegados, la que se ocupará de construir —o reconstruir— la imagen de Héctor en el registro imaginario; se establece una "relación llamada *dual* basada en (y captada por) la imagen de un semejante (atracción erótica, tensión agresiva)".²⁹

A pesar de que en un principio el nombre del padre es una referencia segura, más tarde, tras la revelación de su muerte, no logra delinear su figura ni "hilvanar una imagen" y el terreno se torna movedizo; ser "la hijita de Héctor" de privilegio se convierte, con el trascurso de los años, en una pesada carga. Se conjugan, pues, las imágenes especulares y las identificaciones infantiles para ir forjando al padre imaginario, que se enreda con el ideal del yo y hace exclamar a la narradora, angustiada: "¿Cómo llegar a su altura?". Por que los padres muertos, más si son egregios, pesan más

²⁸ Según Lacan, fase de la constitución del ser humano, situado entre los 6 y 18 primeros meses; el niño, todavía en un estado de impotencia e incoordinación motriz, anticipa imaginariamente la aprehensión y dominio de su unidad corporal. Esta unificación de tipo imaginario se efectúa por identificación de la imagen del semejante como forma total; se ilustra y se actualiza por la experiencia concreta en que el niño percibe su propia imagen en un espejo. La *fase del espejo* constituiría la matriz y el esbozo de lo que será el yo. *Diccionario de psicoanálisis*, J. Laplanche y J. Pontalis, Barcelona, Labor, 1981, 3ª ed. en español, trad. Fernando Cervantes Gimeno, s.v.

²⁹ Véase "imaginario" en el citado *Diccionario de psicoanálisis*.

que los padres vivos; y —además— el padre imaginario dado que forja al hijo a partir del lugar que le otorga la madre, pesa más que el padre, real, biológico e histórico. El padre como “nombre” es instaurado por la madre, mientras que el padre como imagen viene del niño, asegura Philippe Julien (*op. cit.*, pp. 32 y 37).

Quizás sea por tal razón que Juliet Mitchell afirma que la mujer está en el corazón, o en el centro de la contradicción del patriarcado.³⁰ *Imagen de Héctor* está dedicada a una mujer, María Celis, viuda de Héctor y madre de la autora; pero el libro se le dedica también, con tono de edípica complicidad, “para él” y se añade “por el encuentro que se nos dio y nunca pensamos”. Queda la duda, sin embargo, de que ese *él* esconda a otro destinatario masculino; no obstante, continúa en la misma dedicatoria que se inicia con el nombre de la madre seguido y subrayado por un “por supuesto”. El epígrafe es de la novela *Imagen de nadie*, a la que nos hemos referido, y lleva las iniciales de su autor. El fragmento seleccionado comienza con “Es posible perdonar” y concluye con: “¡Oh, cómo me hubieras hecho diferente!” La disculpa por la tarea emprendida y el cuestionamiento de la misma parecen encabezar entonces el camino de la escritura que se abre *con* y *en* el nombre del padre.

Es precisamente en esa *diferencia*, entre el molde y el vaciado, entre el progenitor y la hija, entre una y otra novela que se va forjando la “imagen”, filial y literaria, de Héctor.

LA HIJA MENOR EN SU INCESANTE BÚSQUEDA

La novela está dividida en dos partes, con una especie de introducción titulada “El problema” y un “Epílogo”; tiene por lo tanto una estructura cuadrangular y el número cuatro, según la simbología numerológica, corresponde a lo femenino.³¹ Entre la primera parte —“El mito”— y la segunda —“La reconstrucción”— se incluyen

³⁰ Juliet Mitchell, *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*, Barcelona, Anagrama, 1975.

³¹ Según el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, “En la cosmogonía de los zuni, la tierra se denomina ‘la tierra -Madre cuádruple’ y se vincula con la universalidad del valor simbólico del número cuatro, materialidad pasiva. Su valor es potencial; para los mayas existen cuatro vientres de la

cuatro fotografías del protagonista. El punto de vista que rige la narración es una tercera persona que cuenta cómo la Hija Menor inició la búsqueda de la imagen de su padre: "Su búsqueda de Héctor no nació por mero accidente, sino por una razón poderosa: Héctor fue su padre... Hasta los cinco, creció con la idea de que Héctor vivía" (p. 11).

Una tarde otro niño le revela la verdad con una pregunta: "¿Qué se siente no tener papá?"; siempre desde la perspectiva de la niña, la narradora afirma —o recuerda— que "La Hija Menor no rebatió ni contradijo", porque el niño no menta aunque en su casa nadie lo aceptara.

En los trabajos sobre la estructura del Edipo, se afirma que es a la edad de cinco a seis años cuando declina el "complejo de Edipo" y se interioriza esa ley que Freud llama *superyo*. Es en esa época de vida que el niño o la niña se enfrentan al padre imaginario, cuando se forja una imagen poderosa y bella del padre; imagen digna de ser admirada y amada.

Es en esa edad tan importante para la conformación de la intrasubjetividad que el personaje de la Hija Menor descubre la muerte del padre real, ocurrida cuatro años atrás.

La Hija Menor no lo recuerda; sin embargo, al final de su búsqueda cree rescatar un recuerdo gozoso: "A veces, la Hija Menor creyó recordar casi como en sueños sentada en la cama de Héctor, viéndolo dormir; y de pronto, unas manos tomándola por sorpresa, un grito, un abrazo. Y, luego, los dos tumbados en el colchón, muertos de risa" (p. 143).

La escena parece constituir más un "sueño diurno" o fantasía de la narradora adulta que un recuerdo verosímil; de todos modos no importa la veracidad sino su anclaje en el fantasma de la seducción.³²

Tierra-Madre. Para los dagón de Malí, cuatro es el símbolo de la *feminidad* y por extensión del sol, símbolo de la matriz original. Barcelona, Herder, 1991, 3ª ed. en español, s.v.

³² Me refiero a uno de los cuatro fantasmas o fantasías originarias (*Urphantasiën*) que aparecen en los artículos de Freud en 1915; poseen un carácter universal, según Freud, por constituir un patrimonio transmitido filogenéticamente; son: vida uterina, o regreso al seno materno, escena originaria, castración y *seducción*. Todas se refieren a los orígenes. Como los mitos colectivos intentan aportar una interpre-

Este recuerdo que la narradora confiesa que “ni siquiera sabía si fue cierto: un juego en la cama” (p. 144), reafirma la imperiosa necesidad de haber sido querida en ese breve lapso en que tuvo un padre vivo. La narradora, desde la perspectiva de muchos años, lecturas y vivencia analítica, afirma que ese recuerdo gozoso lo desea cierto en su posición de “Electra”, “porque en la medida en que se le diera el amor por ese hombre que buscaba, amaría a otros” (*idem*). Por lo tanto, en ese laborioso trabajo de ir del mito a la historia, del padre imaginario a la realidad de un padre muerto, de regresar al pasado doloroso, no se realiza con un propósito nostálgico y melancólico, sino en busca de una identidad y en perspectiva de modificar el futuro personal.

Luzelena Gutiérrez de Velasco señala, con acierto, que la bipartición de la novela se corresponde con dos momentos de la narración y de la protagonista: “el momento de *esculcar* de la niñez y el momento de *investigar* del adulto”.³³

En efecto, la curiosidad natural de la infancia tiene en la Hija Menor un propósito definido después de la revelación que le hicieran a los cinco años; la niña esculca, hurga entre prendas de vestir masculinas, objetos para escribir, libros que no logra descifrar, porque aún no sabe leer. La familia, compuesta por una madre sumida en la depresión y tres hermanos mayores que no parecen ocuparse de ella, no apoya su búsqueda ya que ellos han colaborado en poner el manto, como en el episodio de Noé, sobre la ima-

tación a los enigmas infantiles; dramatizan como el origen de una historia o momento de emergencia, lo que se le aparece al sujeto como una realidad de tal naturaleza que exige una interpretación, una “teoría”. Las fantasías de seducción se vinculan con el despertar sexual y en esa “narración egocéntrica” que siempre caracteriza a las fantasías diurnas —como lo es la de la escena de la Hija Menor en la novela— aparece una figura de un personaje mayor como iniciador, mientras que el sujeto en “primera persona” se percibe como pasivizado. Además, es la forma en que se articula la representación del deseo sobre una escena lógica. Sobre este tema puede consultarse el ensayo de Jean Laplanche y J. B. Pontalis, “Fantasía originaria, fantasía de los orígenes, origen de la fantasía”, en Jean Laplanche, Serge Leclair *et al.*, *El inconsciente freudiano y el psicoanálisis francés contemporáneo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969, pp. 103-143.

³³ Este comentario lo expresó Luzelena Gutiérrez de Velasco en una sesión del Taller de Narrativa Femenina Mexicana, en abril de 1991, en que nos acompañó Silvia Molina, y Edith Negrín leyó un trabajo sobre *La mañana debe seguir gris*.

gen del Padre. La niña vive en un mundo cerrado en sí mismo y que la asfixia; Héctor es aún una fotografía enmarcada en plata, en la sala de la casa; es una grabación de su voz acompañado por la guitarra; es esa serie de ropa y papeles que la niña descubre en el vestidor clausurado por la madre con llave y conservado en naftalina.

Otra vez, como en el caso de *La forma del silencio* de Puga, los adultos ocultan —o niegan— la irreversible presencia de la muerte con mentiras “piadosas” o ingenuas: Héctor “andaba de viaje”. Parece que por los años cincuenta en México los muertos siempre andaban de viaje para los niños. La Hija Menor deja de lado los juegos acostumbrados —bicicleta, columpios— para encerrarse en la biblioteca en busca del padre ausente. La imagen está formada, en esa primera etapa, por objetos que aún no le revelan la verdad que está buscando, aun sin saberlo: “...hurgando, entre papeles incomprensibles, fotografías de desconocidos, plumas con punto de oro, figurillas prehispánicas, álbumes de discos quebradizos, colecciones de timbres, archiveros de correspondencia, escritos con una aguilita en el extremo superior izquierdo, infinidad de libros” (p. 16).

Todos y cada uno de esos objetos que por el momento son sólo pistas o señales para la niña, se convertirán en documentos a ordenar y estudiar en la segunda etapa, en el momento de la investigación.

La niña no está consciente de lo que busca, pero el proceso de identificación con ciertos rasgos del ausente, se van dando por aquellos años iniciales: toma el libro más grueso del librero, se angustia porque sólo puede mirar las ilustraciones; luego va hacia el escritorio de caoba, “se acomodó en cuclillas sobre el sillón giratorio. *Un impulso la obligó a tomar la pluma del manguillo y a garabatear muchas páginas* (pp. 16-17; las cursivas son mías). Ocupar el lugar del padre en su faceta de escritor e intelectual está presente en esta escena infantil.

La única aliada que tiene la niña en su tarea de crecer para saber es Miss Heidi, la institutriz, que cumple funciones no sólo de mentora sino también de madre sustituta. Es a ella a quien demanda, llorando, “¿Cuándo voy a entender?” (*idem*). Esta escena con la que se cierra la introducción de la novela lleva una reflexión, a manera de posdata, de la narradora adulta desdoblada en Ella y en la perspectiva de *autora implícita* o metanarradora: “Entender le llevó

años. Todavía no sabe si ha entendido, pero trató de hacer de la leyenda una historia común y corriente; y del héroe un ser humano" (*idem*).

Saber o intuir la verdad puede vivirse con angustia, o como una maldición, como en el caso del Cam bíblico; la confusión se da para la Hija Menor de Héctor entre "la certeza de una muerte que todos negaban" y la "presencia, a su alrededor, de un fantasma" (p. 16).

Es ese fantasma, repetido en la narración, el que la empuja en su búsqueda, como le ocurría al príncipe Hamlet frente al fantasma del padre muerto, que lo conmina a descubrir un crimen y le ordena vengar el regicidio. En *Imagen de Héctor* el peso del padre muerto es menos demandante, más doméstico, pero no por eso menos angustiante para la niña que se enfrenta a una doble ausencia a causa del hermetismo y la depresión de su madre. La Hija Menor debe cumplir, como los héroes legendarios de los cuentos que le narra Miss Heidi, muchas pruebas para lograr su objetivo trazado desde muy corta edad. Entre otras cosas, el personaje de la Hija Menor deberá viajar a Campeche y conocer el origen familiar de Héctor y el espacio de donde provenían los frutos del mar y de la tierra, con fragancia y sabor tropicales, que recibían en la casa de México; debe oír la imagen que de Héctor conservan otros personajes; descifrar con cautela los sobrentendidos que entraña todo diario personal; y debe, por último, realizar una transgresión: desviar el conjunto de libros que constituían la selecta biblioteca de su padre del destino que su madre decidió —una bodega que guardara para siempre los recuerdos— al espacio de su propia casa; mentirle a su madre significa recuperar el tesoro para sí misma, reafirmarse en el lugar de heredera legítima de Héctor, indagar con método y tenacidad las múltiples facetas que presenta aquel mito que se va transformando en personaje histórico, "encontrarle un lugar apropiado a esa lista inmensa de nombres" (p. 58) que conforman el panorama político y cultural de México en varios sexenios cruciales para la historia contemporánea, desde Lázaro Cárdenas hasta Miguel Alemán; significa también que la Hija Menor, ya adulta, reflexione sobre el poder y sus consecuencias.

El nombre del padre también es poder y, en psicoanálisis, "el poder se ubica en el registro de lo imaginario, en esa articulación

de lo simbólico con lo real".³⁴ Indagar en la intimidad del legado de Héctor significa, también, actuar como los hijos mayores de Noé y cubrir con una mano ciertas facetas íntimas e interdictas para la perspectiva de la hija: la relación conyugal con la madre, la existencia de una posible amante en su vida. La tarea ha concluido, la verdad de Héctor ha sido develada, al menos así lo siente la protagonista. El padre "ausente, oculto, hipostasiado" del que hablaba Barthes, ha sido puesto en escena y el relato ha dibujado su "imagen de Héctor".

En el epílogo, la narradora coloca a la Hija Menor en un sitial superior; ya ha pasado con éxito las pruebas, ya puede estar a la altura de Héctor; en ese momento puede revertirse la búsqueda porque también Ella es alguien: "La Hija Menor pensaba en la ironía de la verdad: sin duda Héctor se habría preguntado a sí mismo quién era la Hija Menor, pues no llegó a conocerla" (p.150).

Á MANERA DE CONCLUSIONES

Trocó la blanda risa en triste duelo,
convirtió los deleites en despojos,
ensordeció mi voz, ligó mi vuelo.

CONCHA URQUIZA

Las marcas de la orfandad son, después del recorrido por las dos novelas, una premisa insoslayable en la escritura de María Luisa Puga y Silvia Molina. Sin embargo, y a pesar de las coincidencias generacionales, existen diferencias en el modo en que esta ausencia, esta "falta" se convierte en un rasgo definitorio y en motivo

³⁴ Frida Saal en su ensayo "Algunas consecuencias de la diferencia de los sexos" se refiere a la lucha de los sexos y al poder político y dice: "En el terreno de la política [...] la diferenciación es de una importancia capital porque si bien, psicoanalíticamente hablando, *el poder se ubica en el registro de lo imaginario, en esa articulación de lo simbólico con lo real*, es imposible desconocer sus consecuencias en la realidad. En las formas del ejercicio del poder como dominación y opresión" (las cursivas son mías). En *La bella (in)diferencia*, *op.cit.*, p. 29.

generador de una búsqueda personal que desemboca en la literatura en ambos casos.

La protagonista de *La forma del silencio* pierde a su madre a una edad en que puede captar la mentira de los adultos, estrechar una alianza con su hermana menor y establecer diferencias con los hermanos varones y el mundo que las rodea; ser huérfana afianza su unicidad y su deseo de ser reconocida. Esa niña acapulqueña que fue la narradora adulta de la novela, seguirá buscando la presencia de la madre, o su huella, a lo largo de una vida; sin embargo, no se identifica con su progenitora ni pareciera cumplir con los paradigmas de su género: casarse y tener hijos. La protagonista de la novela autobiográfica de Puga no quiso nunca "ser una santa", como encasilló la familia a su madre, pero la actividad de escribir, que inicia en la adolescencia, pretende paliar esa tristeza de ser huérfana. La escritura se convierte en un juego compensatorio: la hermana proporciona las ideas y ella escribe relatos donde "las madres no se morían jamás y las niñas tenían dotes prodigiosas para todo".

El análisis realizado de ciertos fragmentos de la novela junto a la curiosa inclusión en el índice, de una leyenda sobre la fundación de Acapulco y el amor entre el príncipe náhuatl Ácatl y la princesa yope Quiáhuitl, convertidos en lodo y nube por el poder de los dioses y fundidos en un mismo destino, nos permiten proponer este texto como cercano a lo que la crítica literaria feminista francesa denomina como escritura *preedípica*.³⁵

Una escritura que Julia Kristeva incluye dentro de su propuesta más global de *lo semiótico*, como *la chora* presimbólica, ligada al cuerpo nutricio de la madre y a sus pulsiones, y anterior al estadio del espejo. Esta presencia indefinible, imposible de atrapar, movi-

³⁵ El centro de interés de la crítica feminista ya no sería la recuperación de una tradición perdida, sino el descubrir los términos en que se da el enfrentamiento con la tradición dominante; traslada la diferencia sexual a *diferencias* literarias de estructura, voz, trama y género (literario). Según Julia Kristeva, la energía de *lo semiótico* deriva del ámbito de lo presimbólico o preedípico, en estrecha relación con la instancia del inconsciente y se expresa como la organización de pulsiones a través del ritmo, el tono, el gesto y la melodía. Para estos términos véase *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, preparado por Cecilia Olivares, PIEM, El Colegio de México (en prensa).

liza al texto al resquebrajamiento de las reglas y por eso *La forma del silencio* tiene una estructura abierta, inacabada, y un ir y volver obsesivo sobre ciertos temas como la infancia individual, la crisis social y las dificultades de la creación de la novela según ciertos modelos preestablecidos.

En cuanto a *Imagen de Héctor* de Silvia Molina, la protagonista, nombrada como la Hija Menor por la narradora adulta, pierde al padre en una etapa anterior, al año y medio de edad, y la familia niega esa muerte durante largos años; cuando la niña descubre la verdad por revelación de otro niño iniciará su propia búsqueda de la "imagen del padre" al margen de la voluntad materna o de los Hermanos Mayores que sí conocieron al padre.

En la búsqueda y reconstrucción de esa imagen fundante, la niña va descubriendo sus raíces, conformando su propia identidad y ganando un espacio y un nombre propios. La Hija Menor pasa de la etapa del husmear y esculcar sin comprender, a la de archivar documentos e investigar diversas fuentes de manera crítica, pero siempre con curiosidad y admiración. La identificación con la figura paterna será uno de los motores de la escritura y, al finalizar el recorrido biográfico y narrativo, la narradora estará a la par de su objeto de estudio y del sujeto de sus amores edípicos, porque el padre también se preguntaría por esa hija que no llegó realmente a conocer. Es en ese momento cuando la búsqueda finaliza y el padre deja de ser un fantasma que exige ser revelado; se allanan, con esta especie de escritura catártica, los obstáculos para la propia realización, a la vez que muestra al público una imagen del padre basada en voces reconocidas, en datos históricos, en obra realizada, en huellas develadas, pero, fundamentalmente, la protagonista nos ofrece su "Imagen de Héctor" como ideal del yo.

En el plano extratextual, María Luisa Puga se ha referido en reiteradas ocasiones al profundo hueco vital que le ocasionara la temprana pérdida de su madre, una mujer joven y hermosa que fue convertida en "santa" en el ámbito familiar, al cual siempre permaneció atada.

La escritura interminable y obsesiva de sus diarios sería, quizá, un modo de llenar esa falta a través de un género ligado, tradicionalmente, con la escritura femenina. Para Maurice Blanchot, el diario "es el ancla por medio de la cual el escritor se ata a la realidad

cotidiana" y se defiende de los "peligros de la escritura". Sus otros textos, las novelas y cuentos que la consagran como escritora, son otro camino, otro modo de simbolización y de búsqueda de un espacio apropiado para contemplar el mundo y añorar aquel sitio del que salió y no pudo retornar jamás: "quizá fue la muerte de mi madre que me sacó de ese lugar". Todo es material para la literatura y el novelista es "un animal depredador". Curiosamente la siguiente novela, *Antonia*, gira también en torno de la muerte, anunciada e inevitable, de la protagonista, amiga entrañable de la narradora.

A pesar de que Poniatowska afirme, refiriéndose a la novela de Silvia Molina *Ascensión Tun*, que la autora pareciera no terminar de "digerir su orfandad", *Imagen de Héctor* constituye el punto culminante y desenlace del duelo por la ausencia del padre. La identificación con la *imago* paterna es en este caso benéfica, y la autora incursionará por otros senderos transitados por su padre, como son los de la historia y la antropología, aunque permanece en una postura crítica frente a la esfera del poder político, predominantemente masculina.

La niña, que aún sin saber leer se posesionaba en cuclillas del escritorio paterno para garabatear páginas con su pluma, ya se ha convertido en escritora y puede asumir con orgullo y sin temor "el nombre del padre". Éstas son, finalmente, las líneas que conforman el mapa de la orfandad en dos escritoras mexicanas contemporáneas.

BIOBIBLIOGRAFÍA DE MARÍA LUISA PUGA

María Luisa Puga nació en la ciudad de México. Estudió contaduría en Mazatlán. En Londres, donde residió tres años, trabajó en el periódico *The Economist*. Más tarde vivió en París, Madrid y Roma, donde trabajó para la FAO. Ha sido coordinadora de talleres literarios de la UNAM, del Instituto Nacional de Bellas Artes en Morelia y otros lugares, así como en *El Molino*, de Erongarícuaro, Michoacán. Actualmente vive en Zirahuén. Ha colaborado en *Unomásuno*, *El Universal*, *Nexos*, *La Plaza*, *Revista de la Universidad* y *Revista de Bellas Artes*. Autora de *Las posibilidades del odio* (novela, 1978),

Inmóvil sol secreto (cuentos, 1979), *Cuando el aire es azul* (novela, 1980), *Accidentes* (cuentos, 1981), *Cuando rinde el horno. La cerámica de Hugo X. Velázquez* (ensayo, 1983), *Pánico o peligro* (novela, 1983, premio Xavier Villaurrutia), *El tornado* (cuentos, 1985), *Intentos* (cuentos, 1987), *La forma del silencio* (novela, 1987), *Antonia* (novela, 1989), *Las razones del lago* (novela, 1990), *Lo que le pasa al lector* (artículos, 1990), *De cuerpo entero* (autobiografía, 1990).

BIBLIOGRAFÍA DE SILVIA MOLINA

Silvia Molina nació en la ciudad de México, en 1946. Estudió en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (1967-1969). Es licenciada en lengua y literatura hispánicas por la UNAM (1977-1980). Vivió en Francia (1961-1962) y en Inglaterra (1969-1979). Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores (1979-1980). Ha colaborado en numerosas publicaciones literarias, y desde 1982 coordina un taller de narrativa en la UNAM. Autora de novelas: *La mañana debe seguir gris* (1977, que le valió el premio Xavier Villaurrutia), *Ascensión Tun* (1981), *La familia vino del norte* (1987), *Imagen de Héctor* (1990), *Un hombre cerca* (1992); también de la antología *Leyendo en la tortuga* (1981); y de volúmenes de cuentos: *Lides de estaño* (1984). Asimismo, escribió cuentos infantiles: *El papel* (1985), *El algodón* (1987) y, en la colección "Los Cuatro Hermanos", *Los cuatro hermanos*, *La creación del mundo*, *El quinto sol*, *Los hombres*, *El maíz*, *El maguay* y *La música, el canto y el baile*, todos aparecidos en 1988. Es coautora de la novela colectiva *El hombre equivocado* (1988).

PADRE E HIJO EN *LOS AÑOS FALSOS*

SANDRA LORENZANO

para Mariana

INTRODUCCIÓN

“A quien vive en silencio dedico estas páginas silenciosamente”, escribió Josefina Vicens a modo de epígrafe de una de sus obras.¹ Tal vez a esa seducción que sobre ella ejercía el silencio se deba el que entre la publicación de su primera novela —*El libro vacío* (1958)— y la siguiente —*Los años falsos* (1982)— medien veinticuatro años. Tal vez fue la suya, como la de Rulfo, una manera elocuente de callar.

“A quien vive en silencio...”. Sin embargo, los personajes centrales de ambas obras existen en tanto oponen a esa seducción la posibilidad de la palabra. Tanto José García como Luis Alfonso, a pesar de la angustia con la que se enfrentan al lenguaje, recurren a él para “construirse” a sí mismos.

El libro vacío inaugura en la literatura mexicana la preocupación expresada en el texto sobre el acto de escritura (“¿Por qué un libro no puede tener la misma alta medida que la necesidad de escribirlo? ¿Por qué habita esta espléndida urgencia en tan modesto, oscuro sitio?”, dice en algún momento el personaje.) Los críticos la consideran la primera de una serie donde la reflexión sobre este tema —central para la novelística del siglo xx— es el eje alrededor del cual se construye el texto;² dentro de esta serie podemos ubicar

¹ *El libro vacío*, México, Compañía General de Ediciones, 1958.

² “*El libro vacío* de Josefina Vicens es el primer ejemplo en la narrativa mexicana de reflexión sobre la escritura en la escritura” (Adriana Gutiérrez,

también a *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, por citar sólo algunas de las obras más representativas.

“Todos hemos venido a verme” es la inquietante frase con que comienza *Los años falsos*. ¿Qué expresa su aparente dislocación gramatical? ¿Por qué apela al extrañamiento como instancia en la que se funda la novela? Josefina Vicens condensa en estas primeras palabras uno de los núcleos de la obra: el conflicto de identidad del protagonista.

En las dos novelas la autora le da voz a narradores masculinos; lo que leemos es entonces, según la propuesta establecida, las palabras de estos protagonistas. Pero se trata de experiencias privadas, íntimas; de ahí que José García no muestre a nadie el cuaderno en el que escribe todos los días con la esperanza, cada vez más lejana, de convertirse en escritor, o que las palabras de Luis Alfonso puedan leerse como un monólogo interior. Es el lector en su papel de *voyeur* o cómplice, el único testigo del juego de cada uno con el lenguaje.

De acuerdo con este planteamiento, en *Los años falsos* podemos considerar como punto de partida la idea de que la autonomía de Luis Alfonso existe en tanto es capaz de “crear” su largo monólogo. Sólo por medio del discurso logrará escaparse de las instancias que lo oprimen: el sistema familiar y el sistema político; es decir que lo único que le queda como propio es, como en el caso de José García, el deseo que provoca el fluir de las palabras.

La novela está estructurada de acuerdo con estos dos ejes: uno, el lenguaje íntimo como posible alternativa frente a lo autoritario y represivo, y el otro, la articulación similar que tienen lo familiar y lo político (lo privado y lo público).

Al analizar la historia de la confesión, Foucault propone: “Durante mucho tiempo el individuo se autenticó gracias a la referencia de los demás y a la manifestación de su vínculo con otro

“Dualidad de la escritura y en la escritura: *El libro vacío*”, de Josefina Vicens Mester, UCLA, vol. XX, núm. 2, invierno, 1991, p. 49.)

En relación con *El libro vacío* hemos trabajado este tema en el artículo “Deseo y novela. Lo imposible vuelto escritura”, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (en prensa).

(familia, juramento, protección); después se lo autenticó mediante el discurso verdadero que era capaz de formular sobre sí mismo".³

Según esta idea, el texto "dicho" por el protagonista puede ser pensado como su "autenticación", aquello que le permite construirse como persona (ficcional). A través del acto de enunciar, entonces, podrá subvertir el mandato de ser "otro Poncho Fernández", y encontrar su propia voz. Pero será una subversión desgarrada, conflictiva; de ahí las fracturas que presenta la lengua de Luis Alfonso.

A lo largo de estas páginas, buscaremos analizar cómo se entretejen los diversos elementos problemáticos que constituyen el texto, en una prosa que logra su riqueza a través de una cuidadosa austeridad, como una manera de escribir callando, de "dejar que el silencio se escriba en las palabras".⁴

DE VOCES Y SILENCIOS

La autora abre la novela con el título y el epígrafe;⁵ elementos que funcionan como cifra y clave y que ejercen, por lo tanto, determinada orientación sobre la lectura.⁶ En este caso, abren interrogantes que van enriqueciéndose a medida que avanza el relato: ¿cuáles son los años falsos, los previos a la muerte de Poncho Fernández, los posteriores, todos, pues Luis Alfonso no tuvo nunca vida verdadera, sino el deseo constante de cumplir con las expectativas del padre?

³ En *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI, 1987.

⁴ Fabienne Bradú, *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, México, FCE, 1987, p. 70.

⁵ Sin duda hay lo que podemos llamar una "conciencia organizadora" que aparece dándole un orden al monólogo de Luis Alfonso, enmarcándolo. Dadas las características de este trabajo no nos detendremos demasiado en las marcas a través de las cuales se manifiesta.

⁶ Ambos títulos: *Los años falsos* y *El libro vacío* están formados por un artículo, un sustantivo y un adjetivo definidos por la negación o por la ausencia (vacío/falsos).

Indirectamente, también hacen referencia al problema de la verosimilitud y la verdad literarias: quizás la novela entera es falsa pues su única verdad es ficticia. Transcribo el epígrafe:

Este vivir no es vivir,
 es tan sólo un existir
 sin lo que el vivir reclama:
 el hoy, el aquí, el mañana.
 Vivo a distancia de ti,
 de tu voz, de tu presencia,
 y por esta cruel ausencia
 vivo a distancia de mí.
 Vivir así, de esta suerte,
 no sé si es vida o es muerte.

En principio, podemos decir que estos versos reproducen un tópico literario relacionado con la poesía mística o amorosa (recordamos palabras similares de Santa Teresa o de San Juan de la Cruz: "Vivo sin vivir en mí...", por ejemplo). Asimismo, nos ubica en el conflicto de una relación entre un "yo" sufriente y un "tú" de alguna manera divinizado (ya sea que el amado sea un dios o el padre como en este caso), así como en otro tema central en la novela: el vínculo vida/muerte.

Para Luis Alfonso no están claros los límites entre el que habla y el que no puede escuchar, entre él y su padre, entre vivir y morir. Si toda voz novelesca se forma en enfrentamiento y diálogo con otras,⁷ en el caso de Luis Alfonso se trata, fundamentalmente, de un discurso construido en relación/oposición con la voz de su propio padre, Poncho Fernández, muerto cuatro años antes del inicio del relato.

"Todos hemos venido a verme": la dislocación de la primera oración muestra de manera clara esta interferencia; la angustia del adolescente de no saber realmente quién es quién. ¿Cuál de los dos personajes habla? ¿Cuál de los dos está muerto? Desde la perspectiva de Luis Alfonso las fronteras se desdibujan. Con la muerte del

⁷ Esta es una de las ideas básicas de la teoría bajtiniana. Cf. Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

padre, ha perdido de alguna manera él también su vida. Será ahora el "hombre de la casa", pero será también el muerto en un perverso juego de espejos: "Yo podría hablarte de lo que es estar allá abajo, contigo, en tu aparente muerte, y de lo que es estar aquí arriba, conmigo, en mi aparente vida" (p. 23).

El monólogo que sostiene frente a la tumba de Poncho Fernández es un intento por recuperarse a sí mismo: a través de las palabras buscará "salvarse" de una desaparición que a la vez lo violenta y lo seduce: "Yo sí sé lo que significa el no pronunciar las palabras que me devolverían la vida. Las tengo ensayadas, desesperadamente ensayadas. En el momento en que me decidiera surgirían violentas y rotundas" (p. 54).

Podemos leer la novela como esas palabras que van a devolverle la vida. "Todos hemos venido a verme". El plural del sujeto se singulariza dos líneas más adelante: "Tenía quince años y acabo de cumplir diecinueve" —dice Luis Alfonso. Esa primera persona participa del plural (el "todos" de la primera oración —¿quiénes?— la incluye), pero también la incluye el verbo "verme". Es a la vez quien ejecuta y sobre quien recae la acción, pasando del plural al singular.

Las palabras continúan oscilando; dice más adelante: "Vengo a verme, me recibo en silencio y me agradezco las flores que traje" (p.11). Para el hijo, él y su padre se confunden en una sola persona; la presencia (ausente) del padre borra al adolescente, lo desdibuja.

En la segunda página aparece la tercera persona: "Rezan por él". "Él", Poncho Fernández. Y la confusión da lugar a un nuevo "nosotros", distinto de aquel que iniciaba la novela: "Tres eficaces y activas amas de casa *arrancándome* las hojas secas, que son precisamente las que *me gustan*, y *podándome* la bugambilia para que no tape *nuestro* nombre y no trepe por la cruz y la oculte" (p. 12). [Las cursivas son mías.]

Ese *nosotros* es una síntesis del conflicto planteado en la primera oración, al aludir tanto a Luis Alfonso como a su padre. El nombre de ambos, igual que el pronombre que los abarca, es un signo cargado tanto lingüística como socialmente.

El protagonista es físicamente "idéntico" a su padre, ha ocupado un lugar en los distintos ambientes en que éste se movía, se viste como él, intenta desear lo que él deseaba, y además, como ocurre

con bastante frecuencia en nuestras sociedades, lleva su nombre. La omisión del apellido materno subraya el carácter patriarcal de las estructuras de relación, a la vez que borra el único elemento que diferenciaría en este plano a ambos hombres.

“Podándome la bugambilia para que no tape *nuestro nombre...*” (p. 12)—dice el narrador—y más adelante aclara: “Nuestro nombre, el de los dos, Luis Alfonso Fernández, sin más” (p. 13).

No obstante, y a pesar de construir el parecido con su padre en todos los aspectos, Luis Alfonso intenta ser él mismo a través del nombre. Si toda su vida es en realidad la vida que su padre ha construido, señalará la diferencia con ese elemento que en términos estrictos los iguala.

En el caso del padre, el nombre “...le fue disminuido y denigrado desde que nació: el niño ‘Ponchito’, el joven ‘Poncho’ y después, para todos y para siempre, ‘Poncho Fernández’” (p. 13).

Para Luis Alfonso su nombre es el último reducto de individualidad:

—Me llamo Luis Alfonso y así quiero que me digan.

—¿No te gusta Poncho, como tu papá? —me preguntó el Chato Herrera.⁸

Yo repetí categórico

—Me llamo Luis Alfonso y así quiero que me digan (p. 47).

A lo largo de los veinticuatro fragmentos que conforman la novela —sin título y sin numeración como si buscaran reconstruir el ritmo del pensamiento— las palabras del adolescente tienen como principal interlocutor a su padre; así lo muestran frases del tipo de la siguiente: “Cómo reíamos antes, cuando solamente éramos tú y yo” (p. 18). Sin embargo, hay otros posibles interlocutores no definidos: “Cuando vengo solo no es para hablar con él sino para... no sé qué” —dice Luis Alfonso en la página 16, buscando tal vez, solamente, “contarse” a sí mismo.

⁸ Los nombres de todos los amigos repiten la estructura del paterno: “Pepe Lara”, “El Chato Herrera”, “El Quelite Vargas”; es decir, apócope del nombre, o apodo, y apellido.

TIEMPOS Y ESPACIOS

Esta indeterminación, esta oscilación de la identidad, tiene un correlato en los distintos planos en que juegan tiempos y espacios. En primera instancia, hay una temporalidad de la enunciación que abarca desde el momento en que la madre y las hermanas están arreglando la tumba, mientras Luis Alfonso mira lo que ellas hacen, hasta el fin del rezo con que termina la ceremonia del cuarto aniversario de la muerte de Poncho Fernández. No sabemos con exactitud cuánto tiempo pasa; tal vez una hora, tal vez menos. Ese periodo encierra a su vez otro tiempo: el de la memoria, el del pensamiento. Recuerdos anteriores a la muerte del padre y otros que van desde ese instante hasta el presente del relato, se conjugan con reflexiones del protagonista, y conforman una secuencia temporal del enunciado irregular, en la que el tiempo avanza y retrocede, se detiene o se desplaza vertiginosamente.

El suceso que determina el *antes* y el *después* de aquello que se cuenta desde el presente, es la muerte del padre. Poncho Fernández muere en su casa, borracho y rodeado de sus amigos, al dispararse accidentalmente la pistola con la que jugaba de manera petulante.

Los episodios que corresponden al *antes* muestran la fascinación de Luis Alfonso niño por la figura paterna: "Lo que no te decía era que no pensaba casarme nunca para no separarme de ti..." (p. 41). Todos los actos de Luis Alfonso se encaminan a lograr la aprobación del padre: decidir su vocación, construir sus fantasías, vincularse con otras personas (simula querer a sus hermanas gemelas; tiene dos novias para que el padre presuma de su virilidad...). Necesita ser visto por el padre para afirmar su propia existencia. Sin embargo, no lo consigue, y es él en realidad quien mira y admira a Poncho Fernández: "Me acostaba a tu lado y contemplaba interminablemente, con una especie de arrobó, tu pelo desordenado, tus cejas pobladas, tu barba crecida, las pestañas, la boca entreabierta, el pecho que subía y bajaba con el ritmo de tu sueño" (p. 18).

Incluso el cuerpo muerto atrae de la misma forma a Luis Alfonso: "Te velamos en la casa y no me separé de ti un solo instante [...] No dejé que te pusieran la tela blanca como se acostumbra;

tapando el pelo y dejando al descubierto sólo la cara. Yo quería contemplarte como lo hacía de niño..." (p. 30).

El *antes* es el tiempo idílico de la infancia que se derrumba con la muerte de Poncho Fernández. En términos espaciales, la escena "principal", aquella que engloba la narración, se desarrolla en un cementerio. Es éste el espacio privilegiado de la novela. Luis Alfonso "habla" parado frente a la tumba de su padre. "Me gusta el ambiente silencioso. Por ejemplo en el Panteón Francés de la Piedad, entra uno y se llena de silencio [...]. Uno está entre personas desaparecidas, y el lugar se vuelve un recinto silencioso..." —dijo alguna vez Josefina Vicens.⁹

De las diversas lecturas que permite la elección del panteón como escenario, quisiéramos centrarnos en esta relación con el silencio que plantea la frase de la autora.

En primer lugar, el silencio aparece como un refugio frente a los ruidos del mundo. De ahí la fantasía infantil de Luis Alfonso de convertirse en buzo: "Sentí que el fondo del mar era mi sitio y mi destino; que había yo muerto y que caminaba ingrávido, como un ángel, por este cielo sumergido donde todo era lento, oscilante, cadencioso, trémulo. Sentí que había yo llegado al *centro mismo del silencio*, y que era allí donde debía permanecer" (p. 38). [Las cursivas son mías].

La relación entre el silencio y la muerte es evidente en este fragmento. Ambos serían placenteros frente a lo ruidoso de la realidad, a la vez que muestran la búsqueda de Luis Alfonso de un lugar diferente al de su padre; por eso le dice: "...tú no sabes lo que es el silencio. No lo has guardado nunca, ni antes, ni ahora" (p. 54).

Otra relación importante con el silencio es la que se da a través de la oposición silencio/lenguaje. El silencio, que resulta tan seductor para Luis Alfonso, se convierte también, por su semejanza con la muerte, en algo peligroso. Consciente de este riesgo, el joven apela a las palabras para afirmar la vida. Si frente a la agresión externa el silencio es un refugio, ante la muerte lo será el lenguaje.

⁹ En Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural (Material de lectura, Ensayo 7), p. 40.

Al *antes* y al *después* temporal le corresponden, en términos espaciales, el *adentro* y el *afuera* respectivamente.

El *adentro* es el hogar que vive en torno a la figura de Poncho Fernández: "Me gustaba ver la transformación que se operaba en la casa desde el justo momento en que tú entrabas. Todo empezaba a funcionar; todo sonaba; todo se movía [...] Parecía que personas y objetos estuviéramos silenciosos, contenidos, inmóviles, esperando que aparecieras, porque tú traías la fórmula para que todos cobráramos vida" (p. 22).

Esa figura paterna con poderes "casi divinos", pues es la que "da vida" al espacio familiar, es para Luis Alfonso la simbolización del hogar.¹⁰ El lugar seguro, protegido, es entonces la tibieza del cuerpo de su padre.¹¹

"Después, con mucha cautela para no despertarte, me iba acercando a ti. ¡Jamás he vuelto a sentir igual tibieza! Era un calor que te pertenecía, que no me imponías, que me tocaba sin invadirme. No era el calor espeso y cerrado de los abrazos de mi madre..." (p. 18).

Al *adentro* doméstico pertenecen también "ellas, —mi madre y mis dos hermanas, gemelas, de trece años y desesperantemente iguales"¹² (p. 11). Pero el mundo femenino y el masculino se encuentran tajantemente divididos: "A medida que crecían nos

¹⁰ Podemos señalar que la novela termina con la palabra "amén" dicha frente a la tumba del padre, lo que permitiría reforzar esta idea de su carácter "divinizado". Véase también lo expuesto más adelante sobre historia de la familia (p. 14).

¹¹ En la novela de Vicens el tema de la homosexualidad aparece no sólo en el "enamoramiento" de Luis Alfonso hacia su padre sino también en el confuso episodio que vive con un compañero de escuela:

"Aquella vez que el maestro nos llevó de excursión y que pasamos la noche en el campo, yo me acosté al lado de Manuel, y cuando se quedó dormido le besé levemente la boca" (p. 63).

La otra presencia de rasgos homosexuales se da en la conducta machista y prepotente de Poncho Fernández. La relación entre homosexualidad y machismo es un aspecto que ha sido estudiado desde diversas disciplinas. En este sentido cabe recordar algunas de las apreciaciones hechas al respecto por Octavio Paz: "No sería difícil percibir también ciertas inclinaciones homosexuales, como el uso y abuso de la pistola, símbolo fálico portador de la muerte y no de la vida, el gusto por las cofradías cerradamente masculinas, etc." *El laberinto de la soledad*, segunda edición, México, FCE, 1976, p. 74.

¹² También Luis Alfonso intenta, *desesperantemente*, ser igual a su padre. Esta duplicidad, como característica de las novelas de Vicens, ha sido estudiada por Ana

íbamos desinteresando más y más de ellas. Hasta que las pobres admitieron inconscientemente que la familia estaba dividida: de un lado el prepotente y ruidoso mundo de los hombres; del otro, el sumiso y mínimo de las mujeres. En el nuestro, ni mi madre ni ellas tenían nada que hacer" (p. 23).

Sin embargo, la muerte de Poncho Fernández deja a Luis Alfonso no sólo sin padre, sino simbólicamente, también sin su madre. Ella misma es quien lo empuja a ocupar el lugar del "hombre de la casa": "—Ahora tú eres el señor de la casa —me dijo mi mamá el día que empecé a trabajar. Pero no me dijo que desde ese mismo día dejaba de ser mi madre. Eso no me lo dijo" (p. 46).

La estructura patriarcal de la familia se repite entonces, tomando como centro la figura del adolescente. Se repiten también los comportamientos sumisos y obsecuentes de "ellas", que aumentan la soledad de Luis Alfonso.

La muerte termina con lo hogareño; será entonces el cuerpo frío e inerte del muerto la simbolización del espacio familiar.

A partir de ese momento el personaje es empujado a conocer la otra realidad, la del *afuera*, el mundo que pertenecía exclusivamente a Poncho Fernández: política rastrera, juergas, mujeres... Este cambio de lo interior a lo exterior, marcará en Luis Alfonso el paso de la niñez a la vida adulta. A una vida adulta forzada, en la que, igual que en el ámbito doméstico, sustituirá a su padre: "Tus amigos me han hecho de ti un retrato fiel: 'eras el más macho de todos, el más atravesado y el más disparador'. De no haber ocurrido ese accidente estúpido, pronto habrías pisado fuerte y llegado muy alto". "Ahora yo tengo que hacerlo. ¿Por qué, papá?" (p. 42).

Si el adentro se organizaba en torno a Poncho Fernández, el afuera lo hace en torno al político influyente de turno; en este caso el Diputado, que funciona entonces como una de las nuevas figuras de autoridad en la vida del joven: "El Diputado estuvo un rato, no más de media hora, hizo una guardia muy solemne, me dio tres palmadas y me dijo:

—Tu padre fue todo un hombre y tú tienes que ser como él. Haremos de ti otro Poncho Fernández" (p. 33).

EL PATRIARCADO COMO CLAVE POLÍTICA

Podemos ver *Los años falsos* también como una visión reveladora sobre los vínculos entre las estructuras familiares organizadas patriarcalmente y las estructuras del autoritarismo en el sistema político. A este respecto, plantea el crítico David Lauer:

Aunque [Josefina Vicens] afirma que 'no es mi intención primordial hablar de lo político' mi opinión es que esto forma el meollo de la novela, ya que todo el libro se dedica a mostrar cómo un joven es devorado por el sistema patriarcal que forma la base del sistema político mexicano y de toda jerarquía.¹³

Me interesa matizar esta observación —quizás demasiado tajante— considerando brevemente la trayectoria que tienen en Occidente los vínculos entre familia y Estado.

En su obra, *Le manteau de Noé. Essai sur la paternité*, plantea Philippe Julien:

"¿Cuál es la primera definición de *ser padre* en Occidente? Originalmente, se califica de padre, no al hombre de una mujer, sino al *amo*, es decir, a aquel que dirige la ciudad. Así, la paternidad es, al mismo tiempo, *política y religiosa*, y en consecuencia se vuelve familiar."¹⁴

El rey es considerado un padre, Dios es considerado un padre. La *patria* es, por su parte, la descendencia social y jurídica de los padres fundadores. Ser ciudadano, entonces, es ser parte de la estirpe de los padres: "...en la ciudad romana, el emperador (*Pater patriae*), los senadores (*Patres*), los patricios (*Patricii*) encarnan esta paternidad instaurada por un lazo social..."¹⁵

De este primer sentido de padre en tanto "amo", se deriva la paternidad familiar. Sin embargo, con el transcurso de la historia, esta concepción declina: la autoridad "paterna" que concernía indivisiblemente a lo político, lo religioso y lo familiar, ha pasado a centrarse, en la sociedad burguesa del siglo XIX, en la familia, de

¹³ "El sistema patriarcal en *Los años falsos*", *Plural*, México, núm. 218, noviembre de 1989.

¹⁴ Philippe Julien, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

manera exclusiva. El que fuera amo político y religioso, queda como amo de la casa.

Es decir, el campo semántico se restringe y particulariza, pasando de lo social-público a lo social-privado. Al dividirse los dos ámbitos, la figura del padre como principio de autoridad queda restringida al privado, y el Estado (o en ciertos momentos la Iglesia) ocupa el terreno público. En ambos terrenos, no obstante, sigue rigiendo lo patriarcal, es decir, la Ley del Padre. Ciertos especialistas han trabajado esta relación basándose en el mito de Antígona. En él aparecen opuestos de manera clara el principio patriarcal, encarnado por Creonte, quien representa la "ley humana", frente a la "ley divina", vinculada con la sangre, con la naturaleza y la familia, representada por Antígona. Celia Amorós habla del *logos* ciudadano frente al *logos* doméstico.¹⁶ Erich Fromm, en su análisis de la tragedia, plantea el enfrentamiento en términos de lo patriarcal y lo matriarcal. En relación con el primero dice: "Para Creonte, los valores supremos son la autoridad en la familia y la autoridad en el Estado. Los hijos son propiedad del padre, y su función consiste en 'servir' a éste".¹⁷

Esta frase de Creonte es clara en tal sentido: "Así es, hijo mío, como hay que tener el alma: todo queda en segundo término ante la voluntad del padre".¹⁸

El conflicto que enfrenta Antígona al tener que elegir entre el Estado y la familia, se ha transformado ya en *Los años falsos*: el sistema político se encargará de sustituir al padre muerto; es decir, *el Estado será la familia*. De alguna manera, en esta circunstancia, se unen nuevamente lo público y lo privado.

La crítica que la novela plantea —y retomamos así el comentario de David Lauer— abarca a la vez el nivel individual-familiar y el colectivo-nacional.

Respecto a cómo se da esto en México, me parecen muy acertadas ciertas reflexiones propuestas por Jean Franco en su

¹⁶ Véase, por ejemplo, Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.

¹⁷ Erich Fromm, "El complejo de Edipo y su mito", en Fromm, Horkheimer *et al.*, *La familia*, sexta edición, Barcelona, Península, 1986, p. 238.

¹⁸ Citado por Erich Fromm, *ibid.*, p. 237.

libro *Las conspiradoras*.¹⁹ En él, la autora analiza las posiciones discursivas que, a través de la historia, adoptan ciertas mujeres en la sociedad mexicana. Así, señala “los momentos en que aparecen temas disidentes en el texto social y estalla la lucha por el poder interpretativo”.²⁰ En relación con el México posrevolucionario, plantea Franco que el mito de la “sagrada familia” es fundamental en la estructuración de la nueva nación. El término “familia” alude también, en este caso, al grupo gobernante. Sin embargo, sobre todo después de 1968, “...la crítica del nacionalismo oficial [...] abrió un espacio para la escritura femenina, que fue aprovechado plenamente: primero para contar su propia versión de la historia del romance familiar, y segundo, para demostrar la articulación entre el patriarcado y el nacionalismo”.²¹

Es en este sentido que podemos leer la novela de Vicens como la construcción de una “contraépica” frente al discurso hegemónico. Al modelo de familia consagrado y difundido por los medios masivos (radio, cine, televisión), así como a la imagen de fortaleza, triunfalismo y democracia de la “narración nacionalista”, que rige la consolidación del sistema político, *Los años falsos* de Vicens contrapone un mundo autoritario, centrado en la mentira y la apariencia. Es decir, devela la falsedad que se oculta tras la imagen “progresista” del sistema político mexicano.

—El Diputado se las sabe todas y le tira a Ministro, no a mugre chícharo.

(Tenías razón. No llegó a Ministro, pero el actual Presidente de la República, escogido por el anterior naturalmente, y “apoyado por todos los sectores”, lo designó Subsecretario. Seguirá ascendiendo: con los superiores se porta como siervo y con los de abajo como patrón.) (p. 45.)

Una de las escenas más significativas en relación con la ritualidad establecida en los espacios de poder, es aquella que tiene lugar en un mitin de campaña del Diputado. En ella, el candidato

¹⁹ Para el presente trabajo utilizamos la edición de El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1994.

²⁰ Jean Franco, *op. cit.*, p. 11.

²¹ *Ibid.* p. 22.

pronuncia un discurso plagado de lugares comunes y mentiras políticas en una ceremonia en homenaje a Emiliano Zapata. Repite el texto de manera irónica: "...la reivindicación de los sufridos hombres del campo que son el nervio vivo de la patria [...] la generosa sangre derramada en las trincheras revolucionarias..."

Luis Alfonso percibe la mentira que ocultan estas palabras:

Yo pensaba que todo aquello era una farsa indignante, pero un campesino lo dijo. Y dijo otras muchas cosas:

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

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

[...]

Yo lo aplaudí larga y ostensiblemente. Tan ostensiblemente que el Diputado me cesó.

[...].

— ¿Y quién es ese huarachudo para decirle al señor Presidente lo que debe hacerse?

— Bueno... es un ciudadano [contesta Luis Alfonso].

— Pues estaría jodido el señor Presidente si le hiciera caso a todos los ciudadanos (p. 79).

Las contradicciones entre las palabras y las acciones son flagrantes; pero si Luis Alfonso quiere ser aceptado debe ser como Poncho Fernández y hacer caso omiso de tales contradicciones. Así, el joven deberá diluirse como individuo, primero en la imagen de su padre, y luego en el sujeto colectivo que lo contiene. Sólo de esta forma podrá cumplir el mandato de "pisar fuerte y llegar alto", es decir, podrá cumplir la "ley del padre".

¿NOVELA DE FORMACIÓN?

Si consideramos esta inserción del hijo en el mundo del *afuera*, podríamos pensar en la relación entre *Los años falsos* y las novelas de formación (*Bildungsroman*). En términos generales, puede decirse que este tipo de novela, tradicionalmente "presentaba un narrador en

primera persona, que reflexionaba sobre su desarrollo, deteniéndose con especial atención en los años de la niñez y de la adolescencia".²²

Ahora bien, siguiendo el modelo del héroe de la *Bildungsroman* que se forma "en el mundo", en el caso de Luis Alfonso será la inmersión en el mundo paterno la que lo señale como adulto. Sin embargo, no se trata de un proceso de crecimiento natural, sino de una inserción violenta en una realidad ajena, brutal. ¿Podemos hablar entonces de *Bildungsroman*? En el modelo tradicional, el héroe se prepara para aprender a manejarse en el mundo, pero en este caso, no hay un proceso interno de Luis Alfonso, por lo tanto, no hay verdadera "formación" en el sentido de desarrollo o evolución. Quizás podríamos hablar llevando la comparación al extremo, de "novela de des-formación".

En relación con esta idea podemos pensar en la importancia de los ritos de iniciación que tienen lugar en la novela. En tanto Luis Alfonso "entra" a una nueva vida, ese "paso" está marcado por una serie de ceremonias que tienen que ver con el ingreso al mundo masculino, y cuyo carácter de comienzo está marcado muchas veces gramaticalmente: "Me acuerdo de la primera vez que tus amigos me llevaron a jugar dominó y a tomar cerveza" (p. 47).

²² "La palabra *Bildung* connota, entre otras, las nociones de *retrato* y *formación*. Diversas y variadas definiciones coinciden en que los modelos más típicos del género presentan el desarrollo de un héroe visto por sí mismo, que busca definirse indagando en sus rasgos personales, puestos de relieve en los conflictos con su familia y su medio" (Gabriela Mora, "El *Bildungsroman* y la experiencia latinoamericana"; *La pájara pinta* de Albalucía Ángel, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Huracán, 1984).

Se considera como iniciadora la obra *Wilhelm Meisters Lebrjahre* (1795-1796) de Goethe. Con el tiempo, algunas de las características de este tipo de novelas fueron cambiando, sobre todo en relación con las "aventuras" del héroe que se hicieron cada vez más cercanas al "viaje interior". Sin embargo, la importancia de la acción de los sucesos sobre el carácter del individuo se mantuvo como central. Así, el principio formador del sujeto "no se busca en una doctrina, en una escena, en un libro o en una biblioteca", sino en la experiencia del mundo, considerado este último "como terreno de ejercicio donde el hombre se fortalece contra los reveses de la fortuna" (François Jost, "La tradition du *Bildungsroman*", *Comparative Literature*, núm. 2, University of Oregon, XXI, primavera, 1969, p. 99).

Por otra parte, la novela de formación tiene relación con la novela autobiográfica, pudiendo llegar a ser incluso una autobiografía "aunque apenas disimulada".

“¿Qué podría decir de esos hombres y esas mujeres que dejaban de serlo a causa de su voracidad de poder y de dinero? Esta comparación resultará extraña, pero así la establecí *la primera vez* que me llevaron a la casa donde se celebraban las juergas...” (p. 64). [Las cursivas son mías].

En ese universo, Luis Alfonso conocerá cómo era realmente ese padre a quien él tiene que sustituir:

...porque “Poncho Fernández sí sabía vivir”, porque “Poncho Fernández era el primero en sacar la cartera”, porque “Poncho Fernández gastaba en una parranda lo que ganaba en un mes”, porque “Poncho Fernández era lo que se llamaba un hombre”... Tus amigos me han hecho de ti un retrato fiel: “eras el más macho de todos, el más atravesado y el más disparador” (p. 42).

Las escenas que tienen que ver con estas “iniciaciones” del adolescente se dan en tres espacios fundamentales: el burdel, la cantina y el mitin político. Los tres son espacios predominantemente “de hombres”, en los cuales la presencia de mujeres, en caso de que las haya, es la de simple “decoración”:

¿Cómo iban a perder el tiempo en atender a aquellas atractivas y sinuosas mujeres que estaban allí sólo para dar ambiente y para disfrazar ante ellos mismos el verdadero objeto de la reunión? Si alguna se les acercaba le hacían automáticamente una caricia procaz, y seguían hablando de lo único que les importaba:

—No hay que perder de vista al Senador Montes, anda muy cerca del candidato (p. 66).

Así, las borracheras, el sexo, la “grilla”, forman parte de la misma puesta en escena a través de la cual —desde la perspectiva de la novela— el sistema se reproduce.

TRIÁNGULOS. ENTRE DESEOS Y PROHIBICIONES

Otro elemento que mantiene una relación casi especular en los dos ámbitos —el adentro y el afuera— es el del triángulo edípico. En el hogar, formado por Luis Alfonso, Poncho Fernández y la madre

(cuyo nombre no aparece); en el mundo exterior, por Luis Alfonso, Poncho Fernández y Elena, amante de ambos.

En la misma página en que el narrador confiesa "¡No puedo, no puedo más con este triángulo del diablo!" (p. 90), refiriéndose al primero de ellos, construye otro más perverso: la relación con Elena. Se convierte así en amante de la amante de Poncho Fernández.

Sin pretender hacer una interpretación psicoanalítica de *Los años falsos*, podemos simplemente decir que se cumple el deseo edípico del niño en cuanto a la muerte del padre, y que él entonces, pasa a ocupar su lugar.

La prohibición del incesto funciona en el triángulo con la madre, pero en el del *afuera*, Luis Alfonso logra poseer a la mujer de su padre: "Y la verdad es que yo, sin que Elena pudiera defenderse ni explicárselo la hice caer en tu fosa y en tu cama, y en ambas nos amamos, nos torturamos y nos gozamos los dos, los tres, intensamente, desesperadamente, inseparables..." (p. 100).

Si consideramos con Fromm el mito de Edipo no como el símbolo del amor incestuoso entre la madre y el hijo, sino como "el de la rebelión del hijo contra la autoridad del padre en el seno de la familia patriarcal",²³ podríamos plantear que con una gran carga irónica, el personaje de *Los años falsos* a la vez obedece el mandato paterno —él también es ya un "macho"— y lo subvierte.

À MODO DE CIERRE

Hemos presentado el análisis de algunos elementos de la novela, con la idea de mostrar cierto doble funcionamiento que la caracteriza. Por un lado, todos los hilos se reúnen en el conflicto de identidad de Luis Alfonso, que es un rasgo que reaparece con insistencia en términos temáticos, tanto en el ámbito privado como en el público. Podemos sintetizarlo en estas preguntas básicas: ¿Quién ha muerto: Poncho Fernández o Luis Alfonso, quien *debe* sustituirlo? La idea del deber, de la obediencia al mandato paterno es, como vimos, fundamental en este aspecto. Sin embargo, la

²³ Erich Fromm, *op. cit.*, p. 221.

posibilidad de enunciar su monólogo hace del hijo un ser diferente al padre; dentro de ese mismo monólogo puede percibirse un fortalecimiento de la subjetividad de Luis Alfonso. Si el inicio estaba signado por la confusión ("Todos hemos venido a verme"), hacia el final, las palabras —aún cargadas de dolor y de rabia— han ganado contundencia y seguridad: "...hasta que yo quiera matarte, papá, porque si vives aún es porque yo así lo dispongo, así te lo ordeno. Eso quiero que lo entiendas bien. No soy tu esclavo, soy tu dueño, y puedo quitarte o darte la vida" (p. 100).

Como José García —el personaje de *El libro vacío*— también Luis Alfonso logra sobrevivir por las palabras.

BIBLIOGRAFÍA DE JOSEFINA VICENS

Nació en Villahermosa, Tabasco, en 1911, y murió en el D.F. en 1988. Fue secretaria particular del jefe del Departamento Agrario, secretaria de acción femenil del la CNC, dirigente del sector femenil agrario del PMR, oficial mayor de la Sección de Técnicos del Sindicato de Cinematografistas y miembro del consejo consultivo de premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas. Con el seudónimo de Diógenes García colaboró en diversas publicaciones, y con el de Pepe Faroles, en la revista *Sol y Sombra* y en el periódico *Torerías*, ambos especializados en toreo. Es la autora de los guiones cinematográficos, *Los perros de Dios* (1972, Ariel al mejor argumento), *Los problemas de mamá*, *Los novios de mis hijas*, *Renuncia por motivos de salud* (1977, Ariel al mejor argumento), *Las señoritas Vivanco* y *El proceso de las señoritas Vivanco*. Es autora de las novelas *El libro vacío* (1958, premio Xavier Villaurrutia) y *Los años falsos* (1982, premio Juchimán de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco). Fue vicepresidenta de la Sociedad General de Escritores de México, miembro de la Sección de Autores Cinematográficos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y presidenta de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas (1970-1976).

EL DESAMPARO Y LA ORFANDAD EN
TIENE LA NOCHE UN ÁRBOL
DE GUADALUPE DUEÑAS

GRACIELA MONGES *

Retrocede, vuelve hacia atrás,
Oh Tiempo en tu vuelo
¡Hazme niña otra vez, solamente
esta noche!

ELIZABETH AKERS ALLEN

La infancia muestra al hombre
Como la mañana muestra al día
JOHN MILTON

*Tiene la noche un árbol*¹ (1958) consta de 25 relatos de corta extensión. Algunos se aproximan más a la prosa breve que propiamente a una estructura de cuento, debido a que Dueñas se preocupa más por las sugerencias del lenguaje y la poesía que por los sucesos que narra. En todos ellos se establece un contrapunto entre lo que sucede en la realidad y la repercusión que ésta tiene en la sensibilidad de la narradora.

La mayor parte de los relatos están escritos en una tercera persona omnisciente. Al narrar desde fuera conocemos retrospectivamente los hechos, o bien, la autora adelanta los acontecimientos y caracteriza a los personajes, filtrándolos siempre a través de su propia visión del mundo, individual e intimista; una fina y emotiva sensibilidad que da acceso a la realidad interna del personaje.

* Universidad Iberoamericana.

¹ Guadalupe Dueñas, *Tiene la noche un árbol*, México, FCE, 1968, p. 30. (Todas las citas de esta obra pertenecen a la misma edición y se indican entre paréntesis en el texto.)

Otras veces, la protagonista nos cuenta su propia historia. Lo que predomina en las narradoras, ya sea que se trate de una tercera persona o de la protagonista, es una voz infantil, en ocasiones la de una muchacha joven que se perfila como mujer, pero que no deja su niñez atrás. El tono de los recuerdos de infancia se sitúa desde una pretendida distancia, con melancolía, tristeza y dolor. La niñez es evocada como una especie de lastre con el que no se puede romper.

Los planos temporales están delineados en un estilo tradicional y realista, sin cambios formales o innovaciones técnicas. Los relatos generalmente se inician en el tiempo presente, retrocediendo a un pasado inmediato, o en ocasiones remoto, como en "Guía en la muerte", para concluir nuevamente en la presente. En general, no se precisa el espacio en que se desarrolla la trama, pero por la ambientación y las situaciones que nos presenta, podemos ubicarla dentro de una realidad rural y pueblerina, o en aisladas ciudades de provincia.

Entre los textos que he escogido para analizar en detalle está "La tía Carlota", ya que con él se puede evidenciar claramente el estado anímico de los niños en la obra de Guadalupe Dueñas, su relación con el mundo adulto, su consuelo en la naturaleza, esa mezcla de ternura y violencia y el choque entre el deseo y la frustración que experimentan.

"La tía Carlota" es un relato de escasas cuartillas, monologado por una niña cuyo nombre no conocemos. La acción se desarrolla en una casona de provincia en un pueblo anónimo de Cumato, durante el transcurso de un día como cualquier otro, desde que amanece hasta que cae la noche. En la casona predominan dos espacios perfectamente delimitados. El interior de la casa, angustioso y hostil, que es fuente de displacer para la protagonista, y el espacio externo, el huerto, amplio y libre, que es fuente de placer. A lo largo del relato, la protagonista nos revela sus íntimas sensaciones y vivencias en torno a un mundo familiar sombrío y solitario.

Se reconstruyen escenas de un día durante cinco secuencias temporales: la mañana, el principio de la tarde, las siete de la noche, la cena y la hora de dormir. Dentro del monólogo, se oye intermitentemente otra voz, la de su amargada y rencorosa tía, que

a su vez habla en voz alta, dirigiéndose a la niña; ésta no le responde, y en ocasiones ni siquiera la escucha, salvo como “el ruido que en la noria producen los chorros de agua, siempre contra mí” (p. 7).

Hay dos escenas retrospectivas: una, en la que la niña rememora la ocasión en que fue a casa de Rosario Méndez, la exnovia de su padre; y otra, en que recuerda instantes de la última visita que le hicieron sus padres.

La protagonista, de aproximadamente diez años, vive en un mundo aislado, de semiorfandad, con su tío, capellán de Cumato, que la ignora totalmente, y con la tía Carlota que constantemente la recrimina y la culpa por la ausencia de su padre.

El contenido profundo de “La tía Carlota” sólo es insinuado y gira en torno al amor enfermizo que Carlota siente por su hermano menor.

Con visión infantil y gran carga afectiva, la niña forma imágenes y elabora asociaciones mentales sobre el aspecto físico de sus tíos: el capellán es “una mole gigante” con una cara de “niño monstruo” en la que sobresale “una enorme verruga semejante a una bola de chicle” y unas “fauces que devoran platos... frente a mi hambre” (p. 9); la tía Carlota, cuya “lengua se hincha de palabras duras”, tiene los “ojos entrecerrados esculpidos en madera” y una boca que es “una línea sin sangre, insensible a la ternura” (p. 7).

A través de palabras y frases como “gigante”, “monstruoso”, “fauces”, “lengua que se hincha”, “ojos esculpidos en madera” y “boca sin sangre” se establece un mismo campo semántico y surgen nuevas capas de sentido latente: el de la distancia, el miedo y el rechazo que existen entre la niña y sus tíos.

La tía Carlota, siempre nostálgica del hermano ausente, le reprocha a la niña el que su padre, que había sido seminarista, se haya casado con su madre: “Si enredó a tu padre es que le sobra malicia” (p. 7). Antes, cuando vivía con ella, él era más feliz de lo que es ahora: “Hay que verlo, frente al Cristo que está en tu pieza, llorar como lo hacía entre mis brazos cuando era pequeño”. Como la tía Carlota no pudo satisfacer su amor en el presente, lo vuelca en hostilidad y venganza contra la niña, a la que le recrimina que su madre haya tenido tantos hijos, todos repartidos en casas ajenas y para colmo de males, la más fea es la que se ha venido a vivir con

ellos. La niña no responde, simplemente piensa: "Lloro por una pena que todavía no sé cómo es de grande" (p. 8). Su deseo de recibir afecto, de ser amada, conlleva el que trate de evitar el displacer.

Con sus tíos, la búsqueda del placer queda frustrada. Las sensaciones desagradables la obligan a reconocer el mundo exterior y a aceptar la realidad. Puesto que no recibe ningún afecto ni atención por parte de sus tíos, huye de la realidad para protegerse de los sentimientos y las experiencias que le causan dolor.

Aturdida por las recriminaciones de las que es víctima, se va corriendo hacia la huerta, en donde se distrae jugando y creando un mundo propio en el que ella sitúa las cosas que la rodean dentro de un orden nuevo, más grato y satisfactorio; ahí las hormigas semejan "un hilo ensangrentado" (p. 8). Su imaginación infantil le hace pensar que ellas tienen cabellos, que son señoritas y que trabajan incansablemente. Atraviesa el patio, contempla su imagen en el fondo del pozo, mira saltar un renacuajo, deletrea su nombre dibujado en el barro, para finalmente escupir en el fondo hasta quedarse sin saliva. Por medio de estos juegos, la niña rechaza el sufrimiento y conquista el íntimo placer de fantasear. En este ámbito lúdico ignora el tiempo y la contradicción, y no obedece sino al principio de placer.

Ha aprendido que la búsqueda de placer debe de ser pospuesta y que debe abandonar sus fuentes porque el principio de realidad se impone. Para protegerse, posterga sus deseos de ser amada y aceptada y se prepara para entrar al ambiente familiar. La tía, como si no hubiese cesado nunca, habla y se queja de que su hermano debió haberse casado con Rosario Méndez, la prima "de abolengo". Nuevamente le lanza un reproche a la niña: "El día que llegaste al mundo Rosario se quebró como una higuera tierna, apagaste su esperanza" (p. 6). A su vez, al principio del relato, la niña se compara a sí misma con "un viejo naranjo que sucumbe" (p. 7). Tal parecería que las mujeres, tanto la tía Carlota como Rosario Méndez y la propia narradora, que apenas es una niña, estuvieran muertas como resultado de haber perdido el amor. La tía Carlota está muerta porque es "insensible a la ternura" (p. 7); Rosario Méndez "se quebró como un higuera (p. 10), y la niña es el "viejo naranjo que sucumbe" (p. 11). La tía Carlota muere ante el aban-

dono del hermano, Rosario ante la ruptura con el novio y la niña ante la ausencia y el desamor de los adultos.

La protagonista busca protegerse en la sala, mas ahí se topa con un Cristo, consuelo y amor para los desvalidos, refugio de los desesperados, pero que para ella se transforma en lo opuesto, en símbolo de terror y angustia. La escultura parece cobrar vida propia, porque el Cristo significa una prolongación de la culpa y la hostilidad que los demás depositan en ella. La agonía del Cristo parece triplicarse en los espejos e invadirla: "es casi del alto de mi tío, pero llagado y negro, y no termina de cerrar los ojos. Respira, oigo su aliento en las paredes; no soy capaz de mirarlo" (p. 10). Aterrorizada, sale al huerto, pero su desolación le hace regresar a la cocina y buscar inútilmente a la tía Carlota.

Su tía la lleva a la iglesia. Ante la belleza del templo, arrobada por lo que presencia, se olvida de su desgracia personal para admirar el espectáculo, a medida que todos sus sentidos se agudizan ante el aroma del copal y el pino, las luces y las sombras del manto de la Virgen y el sonido de las campanillas.

La niña deposita sus afectos en los objetos tangibles y visibles del mundo real. Sus deseos insatisfechos son las fuerzas que impulsan su fantasía como una compensación de la realidad. Estos sueños son una continuación y un sustituto de sus juegos infantiles.

Al salir de la iglesia vuelve su sensación de displacer: "Arrastro los pies detrás de mi tía" (p. 11).

Más que la imagen de su padre, recuerda una conversación que éste tuvo con la tía Carlota: "... Esta pobrecita niña ni siquiera sacó los ojos de su madre" (p. 12); responde la tía: "...Es caprichosa y extraña" (p. 12). Efectivamente, ella se siente fea y extraña; diferente de su madre, a quien recuerda bailando alegremente frente al Cristo de pies ensangrentados, mientras ella se asustaba de que aquél fuera a castigarla.

Sedienta de amor, sueña nostálgicamente con lograr la aceptación de su madre: "Yo deseo quererla, dormirme en su regazo, preguntarle por qué es mi madre. Pero ella está de prisa" (p. 12). Su madre sigue bailando indiferente a sus demandas. Sus celos y su rencor aumentan cuando ve que la conducta de ella hacia su padre es totalmente distinta; su sentimiento de amor se revierte en odio: "Lo besa con estruendo que me daña y yo quiero que muera" (p.

12). Percibe la transformación de su padre y la influencia que su madre ejerce en él. En el rostro paterno hay una alegría que la tía Carlota siempre desea despertar en él; es como si la protagonista trasladara su propio dolor al deseo frustrado de la tía Carlota: "... su frente se aclara y en su boca lleva amor y una sonrisa que la tía Carlota no le conoce" (p. 13).

Luego aumenta su dolor ante la indiferencia de los padres, que permanecen ajenos a su miedo frente al Cristo que la persigue con sus "ojos que nunca se cierran" (p. 13) y que asocia con los "ojos entrecerrados esculpidos en madera" (p. 7) de la tía Carlota, y los de la prima Rosario que estuvieron fijos en ella.

Los ojos juegan un papel primordial en el relato y aparecen obsesivamente para elaborar la trama. Constituyen un lenguaje simbólico cuya significación se repite constantemente, las más de las veces como símbolo de persecución; y otras, se entrecruza como deseo de autoconocimiento, cuando la niña contempla su propia imagen en el pozo. Su madre tiene los ojos "como un trébol largo donde hubiera caído el sol" (p. 12), pero "sólo tiene ojos para su padre" (p. 12); como la niña no sacó los ojos de ella, sólo encuentra consuelo en el patio junto al pozo, donde en el fondo "la pupila de agua abre un pedazo de firmamento" (p. 9).

Su rencor va en aumento: "ya nada de ellos me importa" (p. 13). Se sale nuevamente a jugar al huerto, pero ahora ha dejado de ser fuente de placer y predominan imágenes de tristeza: nubes, gorriones muertos y hojas amarillas, para volver nuevamente al presente narrativo cuanto entra, cena y se va a dormir. De pronto, la tía coloca una muñequita china debajo de su almohada. La muñeca china aparece antes en el relato; la niña recuerda haber visto una guardada en un capelo en la hacienda de Rosario. Este recuerdo se ha grabado en la narradora —que desea vivir junto a su madre—, pues tiene el significado que Evelyne Weilenmann da en *El mundo de los sueños*: la muñeca vista como símbolo de "los anhelos que pueden convertirse en realidad".²

Sin embargo, para la tía Carlota que lucha por reprimir su deseo incestuoso, la muñeca representa la idea de fetiche investido

² Evelyne Weilenmann, *El mundo de los sueños*, México, FCE, p. 139.

de poderes ocultos. Partiendo del principio mágico de que lo semejante produce lo semejante, con el auxilio de la muñeca la tía se propone matar a la niña. La *Enciclopedia universal ilustrada* recoge la idea de que entre los chinos, para que los efectos del maleficio se aseguren, “es conveniente pasear al muñeco por la calle donde vive la víctima o esconderlo entre las ropas de la cama”,³ como lo hace Carlota.

La niña asustada, grita: “A mí nadie me quiere, nunca me ha querido nadie” (p. 13). Esta es la única ocasión en que abandona el silencio y verbaliza su dolor. Su lenguaje deja de ser potencial para convertirse en lenguaje proferido y en un grito de deseo. Sus tíos, incapaces de romper la infranqueable barrera que existe entre ellos, reaccionan con desconcierto. El tío se turba, la tía llora y se arrodilla a decirle “palabras sin sentido” (p. 14), palabras que ella, como siempre, parece no poder o no querer escuchar: “Que tengo los ojos limpios de aquellos malos presagios” (p. 14).

Al principio del relato, la niña interpreta los sentimientos de su tía: “... no me quiere. Dice que traigo desgracia y me nota en los ojos sombras de mal agüero” (p. 7). Al final vuelven a aparecer los ojos y los presagios. La niña ignora a qué presagios se refiere su tía, “pero por lo que más me quiere es por esta tristeza que me hace igual a mi padre” (p. 14).

Las lágrimas de la tía Carlota no parecen conmover a la niña; son una herida más que recibe como “alfileres sobre su cara” (p. 14).

Los deseos de la tía Carlota y la niña chocan y se confunden. Ambas padecen la ausencia y el dolor de no ser amadas; ambas están irremisiblemente huérfanas.

En el tradicional y hermético microcosmos familiar, el deseo permanece siempre velado, no existe la palabra comunicante ni la presencia del amor; sólo queda para ellas, como única alternativa, la de acallar sus deseos.

La percepción infantil cobra otra modalidad en “Historia de Mariquita”, sin duda alguna el relato más conocido de Dueñas. La

³ *Enciclopedia universal ilustrada*, tomo XXXVII, Madrid, Espasa Calpe, p. 408.

narradora rescata el recuerdo de su hermana Mariquita y de su "nido" o frasco de alcohol en que su padre, con cariño y veneración, decidió conservar a la hermana mayor, muerta al nacer.

En su ensayo titulado *Lo siniestro*⁴ Freud define el término *unheimlich* (lo siniestro) como un sentimiento de carácter oculto que surge siempre que uno se encuentra desconcertado o perdido ante una situación. Lo siniestro es inquietante y provoca terror. Al término *unheimlich*, lo siniestro, Freud opone el de *heimlich*, o sea, el del ser familiar que evoca bienestar.

En el relato de Dueñas, la presencia de aquella niña muerta representa para la narradora algo *heimlich*, común, íntimo, secreto, hogareño, al punto que descansa en la misma habitación en que las hermanas duermen. Sin embargo, con el paso del tiempo su presencia inerte se convierte en algo *unheimlich*, espantable y angustiante para las hermanas.

Se establecen dos puntos de vista, dos perspectivas distintas entre el sentir de la narradora y el de sus hermanas:

Para mí, disfrutar de su compañía me pareció muy divertido; pero mi hermana Carmelita vivió bajo el terror de esta existencia. Nunca entró sola a la pieza y estoy segura de que fue Mariquita quien la sostuvo tan amarilla: pues, aunque solamente la vio una ocasión, asegura que la perseguía por toda la casa (p. 24).

Lo que es familiar, íntimo, confortable para la narradora, resulta algo oculto y angustiante para las demás. En cierto sentido, Mariquita es un ser animado, presente, vivo, y al mismo tiempo, su extremo opuesto: lo inanimado, ausente, muerto.

Mariquita permanece con la familia, como la familia con ella. Al igual que el ropero de la habitación, Mariquita también guarda cosas; en su caso, se trata de los secretos familiares que la narradora tardó diez años en descubrir: "me costó mucho trabajo averiguar su historia" (p. 24); tanto el frasco donde vive Mariquita, como la casa donde vive la familia son espacios de intimidad; el frasco al igual que la casa son nido, cuna, cápsula, estuche que en una

⁴ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, México, Letracierta, 1978.

ambivalente fluctuación encierran bienestar/malestar, humor/drama, nido/sepultura, vida/muerte.

El padre albergó y protegió a Mariquita dentro de un frasco oculto y a la narradora y sus hermanas dentro de la casa; frasco y casa apuntan hacia lo íntimo, lo cálido, lo seguro.

Al morir los padres, la situación se complicó, porque la familia tuvo que cambiarse constantemente de casa y la presencia siempre clandestina de Mariquita daba lugar a la maledicencia y las murmuraciones. Los médicos se resistían a extender una acta de defunción que les permitiera un entierro.

Poco a poco las hermanas se fueron desentendiendo de ella, y la "criatura que llevaba tres años sin cambio de agua, se había sentado en el fondo del frasco definitivamente aburrada. El líquido amarillento le enturbiaba el paisaje" (p. 27). La narradora y las hermanas deciden enterrarla en el jardín. Después vienen los constantes cambios de casa. Aquella aún conserva el frasco que habitó Mariquita, y cuida sus siguientes casas de la misma forma que el secreto de Mariquita. Aunque las casas cambien, la infancia permanece viva, tanto para ella como para las hermanas.

En el presente, la narradora, después de varias mudanzas, no puede olvidar el prado que encarcela el cuerpo de Mariquita ni desprenderse del entrañable estuche que la guardó veinte años; tampoco de su casa actual que ella y sus hermanas cuidan con esmero. Desde ahí reconstruye y descubre que, en su soledad, su existencia y la de Mariquita están inexorablemente unidas, de la misma forma que lo está a ese pasado y a esa infancia que parece interminable.

En este, como en tantos otros relatos, la autora muestra su predilección por los toques siniestros o fantásticos que da a sus desenlaces. Las narradoras experimentan sensaciones que oscilan entre el desamor y la soledad, pasando por la impotencia y el miedo y culminando en el franco terror.

Ocho de los textos del libro conforman un breve bestiario en el que generalmente sobresale la simpatía por los animales, en contraposición con la crueldad e incompreensión humanas.

Por ejemplo, en "El sapo", el feo e inofensivo anfibio, herido y desvalido, despierta la curiosidad de los niños; a cada uno le interesa "descubrirle la muerte" (p. 30). La violencia es vista como

algo innato en ellos; su crueldad malsana crece ante el espectáculo de la muerte del sapo, para después sentir remordimiento y terminar todos llorando.

Como en "El sapo", en "Los piojos", la niña Camila se ensaña quemando a estos bichos semejantes al "trou-trou blanco" o los "pespuntos diminutos". Con sadismo observa cómo "se inflaban como chaquiras disparándose en un estallido de pistola de juguete" (p. 72). La niña se fascina llevando a cabo un rito de "horno crematorio", "crueldad diabólica", "danza de muerte". Al final, el último piojo que se hacía el dormido "clavó en la sangre de Camila su agujón irremediable" (p. 72).

En "Mi chimpancé", la narradora siente una identificación especial con este simio, al que ella un día encarceló y que ahora le recrimina su encierro. La joven desea darle su libertad, ya que ella alguna vez también fue libre:

Olvidé que hace tiempo atravesé sus selvas enormes y fui rayo, centella y lumbre sobre la tierra dura, sobre la verde fragua hecha de menta y de césped; me fingí pájaro monstruoso, remolino entre los árboles, eco de bronce y de orquesta, estremecido abrazo de huracanes y relámpagos; vi sábanas de musgo, campanas y sollozos, pero hubo una palabra que me volvió ceniza (p. 78).

No sabemos cuál fue esa palabra; sin embargo, a través de estas imágenes encadenadas en serie, sentimos un hálito de libertad frustrada.

Para finalizar con el bestiario, en "La araña" se presenta una situación similar a la del protagonista de "La migala" de Arreola. La narradora se siente acorralada y perseguida por una araña. Si en "La migala" el narrador, en un afán de prolongar su infierno, sustituye la presencia de Beatriz por la de la migala, aquí la protagonista, que se juzga "rebelde como las lianas y cautiva como los árboles" (p. 70), piensa que su vanidad y su soberbia la hacen merecedora de la compañía de semejante animal. Ambos personajes disfrutaban del placer masoquista en vías de purgar una culpa.

Los personajes infantiles de Guadalupe Dueñas son siempre solitarios e incomprensidos; son huérfanos o tienen madres que los rechazan y hostilizan. Un ejemplo de esto lo vemos en el texto

"Tiene la noche un árbol". El niño Abel presencia la muerte de la señorita Silvia. Intenta decírselo a su madre, pero ella lo calla con un reproche. El asesino, "el de la chaqueta en llamas", "el hombre del saco rubí", "el hombre rojo de la noche" (p. 21) permanece presente durante el velorio pueblerino y arrepentido llora con "furor de tigre", en la casa de su víctima; el niño incomunicado que ha sido testigo mudo de lo acontecido, "nada le contará a su madre" (p. 22).

En "Topos Uranus", la hija solitaria e infeliz compensa su abandono con la posesión y el uso de perfumes, jabones y cosméticos cuyas formas, colores y aromas le permiten fantasear y evadirse en un mundo de esplendor y belleza, muy diferente al de abandono e incomunicación que ella vive en la realidad.

Entre la obra de Guadalupe Dueñas y la de Juan José Arreola existe un cierto parentesco, una vaga reminiscencia que nos hace asociarlas, no sólo en cuanto al estilo elegante y pulido, sino también en la afanosa búsqueda de llegar a la palabra exacta, aquella de donde surja la imagen poética, bella, precisa y bien lograda. En cuanto a la gracia, el humor y el manejo de la ironía, también hay una similitud, aunque Guadalupe Dueñas no llegue al sarcasmo que en ocasiones encontramos en Arreola. Ambos gustan también de ver a los animales como espejo del hombre.

En "Conversación de Navidad", la autora con fineza y sutil gracia hace una crítica social similar a muchas de Arreola, valiéndose de un diálogo telefónico entre una muchacha joven, que es a la que oímos, y su amante. Ella le cuenta la forma en que su familia celebra la Nochebuena. Todos asisten por obligación, se contagian el fastidio y terminan la noche con alivio, cuando cada uno se va despidiendo. Ella la define como un "aquejarre familiar", una "noche trágica" (p. 74). Nadie se atreve a admitir que preferiría pasarla en otra parte y en otra compañía, ya que esto destruiría el mito creado en torno a la unión de la familia. A su vez, sabemos que también su interlocutor pasará la noche cumpliendo con su papel de marido fiel, junto a una esposa distante y los novios de sus hijas.

En "Zapatos para toda la vida", la fábrica de calzado del padre de la protagonista ha quebrado, y ella relata sus esfuerzos por deshacerse de los zapatos. Lo que llama la atención es su malestar y su desazón al no saber qué hacer con tantos pares. Las cajas son como

ataúdes; los zapatos han sido diseñados para “pies de forajidos, con cascos de hierro, como criptas”; sus lengüetas asesinan, “me atormentan y las suelas se incendian con mi calentura” (p. 70). Si bien el humor queda atenuado por los elementos tortuosos constantes en la obra de Dueñas, estos zapatos recuerdan mucho a los de Arreola en “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”.

El manejo de la ironía llega a lo caricaturesco en “La timidez de Armando”. Se trata de uno de los múltiples niños de Dueñas; en este caso es el incomprendido Armando, cuya funesta madre lo maneja a su antojo y capricho como si fuese una marioneta: “hería de besos mejilla y muslos del chamaco enloquecido de histeria”, “mordíale feliz los cachetes para sacarle chapas” (p. 87). Lo vestía según su capricho, de hombre o de mujer. Fue niño Jesús, Pierrot, rey negro, china poblana y aun posó desnudo; en una palabra, su hijo le pertenece “como su faja o dentadura” (p. 87). Un día el niño decide huir de casa, y la madre —entre disgustada y melancólica—, recuerda cómo cada diez de mayo Armando escribía composiciones donde “hablaba incomprensiblemente de tormentas, del abrazo de los pulpos o de plantas venenosas que se alimentaban de sangre” (p. 91), para de ahí deducir que su hijo era raro y que jamás entendió el profundo significado de la palabra “madre”. Este personaje recuerda mucho a la baronesa de Busenhausen en “In Memoriam”. Las dos mujeres, una esposa, en el texto de Arreola y otra madre, en el de Dueñas, aparecen grotescas y monstruosas en su egoísmo y en su ceguera; ambas desconocen el amor. Si la baronesa vive con desinterés total por el marido, la madre cae en la posesividad, también total. En “In Memoriam”, la baronesa aniquila al barón; aquí es la madre la que intenta destruir al hijo. Ambos seres frágiles, en su incapacidad de combatirlos, manifiestan su impotencia por escrito: el barón en su “Historia comparada de las relaciones sexuales”; Armando en sus cartas cada diez de mayo, para de ahí ambos desaparecer: el barón muriéndose y Armando escapando de la madre.

La voz de Agustín Yáñez, coetáneo como Arreola, y casi contemporáneo de Guadalupe Dueñas, puede también evidenciarse en su obra.

Los relatos de *Tiene la noche un árbol* como los de Yáñez en *Flor de juegos antiguos* están escritos desde el punto de vista infantil. La

estructura de sus narraciones es igualmente tradicional: una mezcla de realidad y percepción infantil, una combinación de acción e introspección.

Como en *Al filo del agua*, en los relatos de Guadalupe Dueñas sobresalen la tradición y el arraigo al pasado, a los valores culturales y familiares que desempeñan un papel fundamental en los personajes. Dentro de la tradición, la religión es el aspecto dominante. Su peso en el ambiente y en el desenlace de los acontecimientos está siempre presente; la vida cotidiana está pautaada por algún evento o práctica litúrgica: la misa, el velorio, el entierro, la comunión, la extremaunción; rezos y Ave Marías permean los relatos, al igual que la presencia de monjas, sacerdotes, hijas de María y congregantes de la vela perpetua. No podían faltar tampoco las estatuas e imágenes de san José, santa Mónica y otros, como testigos del sufrimiento humano.

Lo que predomina en los personajes, niñas y niños o mujeres añidadas, no es ni la fe ni la alegría ni el amor a Dios, sino la práctica religiosa vivida con tedio, agonía y sufrimiento, ejerciendo siempre una influencia hostil y negativa en ellos.

El miedo que padecen se oculta en todos como una tangible presencia obsesiva. En *26 autoras del México actual*⁵ Guadalupe Dueñas define el miedo como "algo íntimo, horrendo... es el mal adentro, es el rompimiento del bien". Esta idea aparece recurrentemente en sus relatos. Por ejemplo, las miradas y los ojos siempre presentes, muy raras veces significan remanso o paz, como casos aislados: "en el fondo la pupila de agua sobre un pedazo de firmamento", o "la retina y las pestañas de musgo se bañan de azul". Generalmente delatan sentimientos ocultos, malignos, son implacables jueces del hombre: "un ojo de gancho que ensarta hasta el zapato"; "los ojos huían tras de sus pestañas, igual que un lobo atrapado entre rejas", "ojos entrecerrados esculpidos en madera"; "ellas esconden el miedo tras el desdén de sus párpados"; "ojos con fulgores dementes".

⁵ Berth Miller y Alfonso González, *26 autoras del México actual*, México, Costa Amic Editor, 1978, p. 165.

Tanto el pecado como la culpa son determinantes en la conducta de los personajes, y estos sentimientos se traducen en hostilidad, rencor y recelo hasta llegar a la violencia, todo ello reprimido y siempre a punto de salir a la superficie. La presencia de lo punzocortante, de lo afilado que produce sangre y dolor es una obsesión vista en múltiples formas y contenidos: "su boca es una línea sin sangre"; "sus lágrimas caen como alfileres sobre mi cara"; "crujió la seda como si sus manos estuvieran llenas de astillas"; "silencio afilado y largo"; "voz tajante"; "diminutos mordiscos"; "perros de rostro humano la herían con agrio manoteo"; "la calle... afilada como caja de muerto"; "colmillos enfurecidos alcanzaron su cuerpo"; "la sangre resbalaba como si su gargantilla de corales se le hubiera desprendido" y muchos más.

Las visiones infantiles del mundo interno de estos personajes son siempre terribles. El dolor cobra múltiples formas: desde la melancolía y la piedad religiosa que pasa por la suave ironía, hasta culminar con el rencor y la violencia.

Los padres, cuando los hay, o los demás adultos que aparecen, permanecen ajenos a sus reclamos: o son posesivos y egoístas, o permanecen distantes e indiferentes.

La carencia de afectos deja una huella en la vida de estos melancólicos niños o sensibles muchachas que muestran inquietudes amorosas o asomos de mujer, pero cuyos deseos y realización quedan neutralizados bajo la aparente tranquilidad y el amparo del hogar paterno, en donde libremente pueden dar salida a sus frustraciones o temores por medio de la imaginación.

La falta de mundo, la religiosidad impuesta a través del miedo, la incomunicación con el adulto y el aferrarse a la tradición los ancla a una vida inamovible, en la que estos infantes o muchachas que han crecido sin afecto, deambulan como capullos lánguidos que difícilmente han de florecer.

BIOBIBLIOGRAFÍA DE GUADALUPE DUEÑAS

Guadalupe Dueñas nació en Guadalajara, Jalisco, en 1920. Realizó estudios de letras españolas en la UNAM. Publicó poemas en revistas literarias e hizo guiones para televisión. Fue redactora de

Ábside. Autora de *Las ratas y otros cuentos* (1954), *Tiene la noche un árbol* (1958), *No moriré del todo* (1972), *Imaginaciones* (1977) y *Girándula* (1978). Recibió el premio José María Vigil en 1959. Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores en 1961 y 1962.

ANTES DE CARMEN BOULLOSA: NARRAR PARA RECUPERAR EL PASADO Y ENTENDER EL PRESENTE

CECILIA OLIVARES MANSUY

INTRODUCCIÓN

Sólo cargo una foto, mire, muestra sentadas a una señora que no es mi mamá y a una niña que no soy yo. Es todo lo que tengo.

Mejor desaparece

En *Antes* todo lo que tiene la narradora —lo único de material que posee— es una foto de las cataratas de Montmorency. Una imagen en blanco y negro que no transmite ni olores ni ruidos, que de tan vista se superpone al recuerdo de la experiencia vivida. Un pedazo de papel que conserva un instante mínimo de lo vivido, en realidad casi “nada, un chorro de agua en la oscuridad”.¹ (Curiosamente, pues es raro que en un libro que es una novela se reproduzca una foto, aquí se ha hecho y la foto de las cataratas aparece seguida de su descripción, a la que la narradora no puede agregarle las sensaciones que deben haber acompañado al momento, porque se han borrado completamente de su memoria.) Lo que quiero decir con estas referencias a las fotos —la de *Mejor desaparece*, una foto que no es lo que parece ser, y la de *Antes*, que es el único objeto conservado y sin embargo, no tiene ninguna utilidad en el proceso de recreación de lo vivido— es que la autora no confía en las reproducciones detalladas de la realidad que, como las fotogra-

¹ Cito la edición de *Antes de Vuelta*, México, 1989, p. 88. De aquí en adelante, después de cada cita aparece en el texto entre paréntesis el número de página correspondiente.

fías, transmiten una verdad, pero no la que se vivió en el momento y menos las diversas verdades que se experimentan al momento de recordar.

En *Mejor desaparece*, como en *Antes*, novela sobre la infancia y la ausencia de la madre, Boulosa ya había desarrollado el acercamiento a estos temas valiéndose del fragmento, de la elipsis, de una voz que transita libremente de la infantil a la adulta, de una voz que no pretende imitar el habla de una niña, pero sí transmitir el desconcierto de la infancia ante el mundo adulto. Que hurga en “eso” que remite a la madre ausente y alrededor de lo que giran los recuerdos inquietantes de la niñez.

Sin embargo, *Antes* es una novela “más tradicional” —palabras de su autora— en tanto posee un hilo narrativo más lineal que la anterior. Los elementos sobrenaturales —incluyendo la posición de la narradora— la acercan al modo fantástico, a la vez que la temática haría que forme parte de la narrativa femenina posmodernista, que según Marianne Hirsch² sigue ciertas tendencias concretadas en “el motivo del retorno, el proceso de la memoria, y el deseo de hacer las paces con el pasado integrándolo a la autorrepresentación presente de la protagonista, mediante el intento de buscar en el pasado una alternativa para la sensación presente de complicidad y alienación”. Agrega Hirsch que las historias que se intenta contar se vuelven cada vez más difíciles de narrar, y “requieren un lenguaje y una forma narrativa que dé cabida a lo indecible”.³

La intervención de elementos sobrenaturales es, en el caso de *Antes*, lo que junto con el lenguaje —que reflexiona sobre sí mismo— y la forma narrativa —fragmentaria, no cronológica— permite hablar sobre algo que podríamos considerar indecible: el sentimiento de culpa por la muerte de la madre y la imposibilidad de integración de la identidad, que dan como resultado la percep-

² Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, pp.138-139.

³ Hirsch explica que en su visión del posmodernismo, influida por Andreas Huyssens y Craig Owens, “el sujeto regresa de su dispersión y desaparición en la ficción, en la teoría postestructuralista y deconstruccionista, pero regresa para plantear la cuestión política, histórica y social de la subjetividad”. Hirsch, *op.cit.*, p. 139.

ción que de sí misma tiene la narradora protagonista como un ser dislocado y repulsivo.

Puesto que recurriré constantemente al texto para respaldar las afirmaciones que hago durante el análisis, me parece necesario, a manera de inicio, presentar un breve resumen de la novela.

Antes comienza con una interpelación de la narradora a un "tú" —o varios "tú"— a los que pide que aparezcan, pues necesita por lo menos inventarse interlocutores para poder empezar a contar su historia. La narradora protagonista —que nunca menciona su nombre, y a quien me referiré como "la niña" cuando se trate de la protagonista de los recuerdos narrados— cuenta su nacimiento en "la ciudad de México en 1954". Tiene dos hermanas de un primer matrimonio del padre, y una abuela con la que tiene una relación muy cercana, la madre de su madre. Sigue a continuación el relato de una serie de recuerdos cuyo motivo central, integrador, son "los pasos" que la niña escuchaba de noche y de día, en la escuela y en su casa. Los pasos se van volviendo cada vez más amenazadores, además de que a la niña le suceden cosas raras, que la narradora protagonista interpreta en el momento de narrar como parte del conglomerado de sucesos sobrenaturales que la condujeron finalmente al lugar en el que se halla en el presente.

El clímax de la novela, por llamarlo así, se da en la escena en la que la niña, escapando una noche de los pasos, entra al estudio de su madre, que se encuentra ahí y "los persecutores" se abalanzan sobre ella. La madre termina en el hospital y muere a los tres días.

La niña se queda desolada, las hermanas se van con su propia abuela y la suya no puede consolarla porque la nieta le recuerda a su hija muerta, mientras que el padre vive alejado de su duelo. Hasta que una noche la sensación de acoso es tal que decide soltar el corazón que la mantenía atada a la tierra y abandona su cuerpo, manchadas su entrepierna y sus piernas de sangre.

EL TÍTULO DE LA NOVELA

La variedad de interpretaciones a las que se presta *Antes* aparece ya en el mismo título de la novela: decir "antes" nos remite de

inmediato al pasado, a un pasado del que se habla respecto del momento presente de la enunciación, momento con el que implícitamente se compara. Así, la palabra vacía “antes” se va a ir llenando de significado a medida que avanza el discurso de la narradora —“...no daban en el blanco, el blanco que era mi corazón *antes* de que lo devoraran del todo las tinieblas” (28) y “Ni con mucho les he hecho un recuento de lo que era *antes* mi historia” (86, cursivas mías)—, discurso motivado precisamente por el deseo de rescatar todo eso que sucedió *antes*. Antes de que la narradora se encontrara en el lugar en que se encuentra en el momento de narrar, antes de que tuviera la conciencia que tiene. Antes de que el mundo que habita quedara definido por límites difusos, pero infranqueables.

Sin embargo, aunque “antes” remite a la infancia, no es la nostalgia por esa época perdida el sentimiento prevaleciente, porque —la niña protagonista que es la narradora presente— fue expulsada de ella no de manera inesperada —los pasos que la perseguían se lo venían anunciando—, pero sí brutal. La marca, el “estigma” (51), estampado en el cuerpo de la niña y de la narradora, era una señal de lo que iba a suceder, y en el momento de recordar, la narradora añade que ese conocimiento ya pertenecía a la niña: “Bajo la capa de plumas no hacía falta ser princesa para descubrir los guisantes, pero era cómoda, aún hoy sería amable adormecerme recitando nombres de capitales, fechas [...]” (24).

POSICIÓN DE LA NARRADORA

El espacio y el tiempo en los que se sitúa la narradora no se encuentran señalados sino vagamente. Está adentro —“afuera a veces escucho a las que vienen persiguiendo [...]”(13)—, cuando comienza a narrar es de noche, o siempre la rodea la oscuridad (14). Está sola y el tiempo presente se determina sólo como “ahora”; el “adentro” en el que se encuentra no fue escogido por ella, aunque tampoco podría estar “afuera”: “Se me dejaba estar ahí llanamente, como ahora lo estoy pero tan lejos de mí” (27); “[...] el encierro que padezco resulta *cómodo*. ¡Nunca lo hubiera creído! Cómodo, cálido, propicio” (45); “Pero sienten asco de mí [...]” “[...] y aquí estoy, divorciada de su mundo para siempre” (11). Así,

podríamos decir que la narradora no está en ningún lado, puesto que, en realidad, no puede decidir sobre la posición que le gustaría ocupar en el mundo, o tal vez esa posición implícitamente deseada y buscada mediante la puesta en práctica de la acción de narrar es simplemente la de voz narradora.

En cuanto a la información que la narradora proporciona sobre sí misma, sobre su propia historia, tampoco es suficiente. Hay alusiones que apuntarían hacia un supuesto saber —de las causas y razones— y sin embargo, para el lector los cabos sueltos se quedan sueltos, aunque la narradora presume de tenerlos todos atados: “Sé ahora lo sé, que todo era sólo una equivocación. No tenía nada que ver conmigo ni el poblado ni el nombre que le han puesto al lugar, pero sí lo que le ocurrió por vivir donde vivía colgado, al lado del espejo de mi tocador” (84).

La insuficiencia se explica porque la narradora —que en este caso se confunde con la autora— no pretende decirlo todo, no podría explicar todo, de ahí la estructura fragmentada, discontinua y ambigua de la novela. A pesar de su necesidad de interlocutores, en realidad, narra para sí misma: “Si pudiera escribir lo que recito y luego pudiera dedicar la eternidad a leerlo...” (45). No pretende seguir un orden lineal ni lógico, pero hay una voluntad de orden motivada por la necesidad de relacionar una serie de hechos entre sí: “He procurado omitir en mi narración todas las anécdotas que no me condujeron aquí directamente” (86), y más adelante dice: “Si omití muchos años y muchos hechos, también borré de mis palabras muchas personas con las que hice mundo, mencionando sólo las que ayudaron (todas sí, sin quererlo) a traerme aquí [...]” (87).

Según Todorov⁴ —y Freud hace afirmaciones similares⁵—, “en términos generales [en la literatura fantástica], los seres sobrenaturales suplen una causalidad deficiente[,] si no aceptamos el azar [...] deberemos admitir la intervención de fuerzas o seres sobrenaturales [...]”. En los fragmentos de la novela citados arriba (pp. 86 y 87) la narradora aclara los motivos que la llevaron a elegir ciertas

⁴ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, México, Premiá Editora, 1980, p. 87.

⁵ Véase Sigmund Freud, *Lo siniestro* (1919), trad. L. Rosenthal, Buenos Aires, López Crespo, 1976.

“anécdotas” y la razón por la que otras fueron desechadas. Lo que trata de reconstruir es el proceso que la condujo a su estado actual y para explicarlo recurre a lo sobrenatural.

Pero sobrepuesto a este nivel de lo sobrenatural, se encuentra otro. La narradora no es confiable,⁶ ella misma admite haberse guardado mucha información. Su visión de los hechos es parcial y subjetiva, entonces, quiere convencer al interlocutor de que ella es una y no otra (87), ¿y por qué no las dos, la una y la otra, juntas y a la vez? ¿Por qué no puede reunir sus pedazos y darse forma? Ser una sola, aceptar que es la hija de su madre... “¿Cuánto tiempo tardé en darme cuenta de que ella no era mi mamá? Siempre lo supe, pero hasta el día en el que ellos llegaron por mí, todo funcionó como si ella lo fuera” (12).

El acto de narrar su historia es lo que le da forma y vida, o más bien mediante este acto busca conformarse, pero la insistencia en que siempre supo que estaba marcada, en que su destino estaba escrito desde el momento en que nació, le impide avanzar en esa búsqueda, le impide resolverla con éxito, y así, al final de la novela la narradora sigue estando casi tan desmembrada, tan “dis-localada”⁷ como al principio: “Así tendré que llevar la memoria a término [...], hasta el momento en que dejó de salir lo que podría alimentarla, hasta que el antes se tronchó para quedar sin retón”(101).

Mi planteamiento es que el objetivo explícito o manifiesto de la narradora para contar su historia es darse forma, sentir que vive, crearse un lugar en el mundo... [...] “yo sí tengo forma dentro de la no-forma, o eso trato de comprobar con la narración de esto” (87). Pero, además, existe una motivación oculta o latente: la recuperación de la madre. La fuerza de ese deseo es equivalente a la fuerza del vacío creado por su ausencia, y por eso se la niega y por eso la

⁶ En el análisis que hace Linda Britt de una serie de cuentos de Carmen Naranjo en los que el narrador es un niño, señala que “Por su propia naturaleza, la primera persona es la más auténtica y a la vez la menos confiable de las voces en las que se puede contar una historia” aunque “Si el/la autora crea y manipula hábilmente al narrador ficticio, el lector puede quedar convencido de su autenticidad y confiabilidad”, “A Transparent Lens?”, p. 128.

⁷ Término utilizado por Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres-Nueva York, Routledge, 1988, p. 19.

narradora tiene muchas palabras pero no “mamá”. Sin embargo, la ausencia de la que hablo no es sólo la provocada por la muerte, sino una ausencia-presencia que definió siempre las relaciones entre la madre y la hija.

DOS VOCES, DOS LECTURAS

Antes de analizar lo que sería el objetivo latente, la motivación del discurso y de la construcción de la novela, quiero hablar sobre el carácter doble de *Antes*.

Primero, en lo que se refiere a la manera en que puede interpretarse la novela. Un primer acercamiento puede partir del género explícito al que pertenece: la literatura fantástica. Si seguimos a Todorov, en su descripción de la literatura fantástica en el siglo xx,⁸ el género en sí ya no existe: la vacilación entre una explicación natural o una sobrenatural de los hechos como tema de la novela ya no se da en el siglo xx. Hablando de Kafka, dice Todorov que “el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación, pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo [...] . Aun cuando una cierta vacilación persista en el lector, ésta no toca nunca al personaje, y la identificación [...] deja de ser posible”.⁹ Hoy en día lo fantástico es la conjunción de lo maravilloso y lo extraño, conjunción que entraña lo sobrenatural, sin que ello quiera decir que las/os lectoras/es lo admitamos aprobemáticamente.

Si consideramos las aseveraciones de Todorov, para analizar *Antes* como un relato fantástico, tenemos que pensar en que el mundo “maravilloso y extraño” descrito por *Antes* es el de la narradora, mundo de tinieblas y fantasmas, la narradora misma, incluso, un fantasma. Desde el comienzo de la novela entramos a este ámbito, maravilloso porque está regido por reglas totalmente diferentes a las del mundo “real”, y extraño porque las experiencias de la narradora son “inquietantes”, “chocantes”.¹⁰ El mundo de la histo-

⁸ Todorov, *op.cit.*, pp. 122-135.

⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰ Todorov, *op. cit.*, pp. 40-45.

ria de la niña-protagonista, sin embargo, es un mundo "real"; aunque intervienen acontecimientos sobrenaturales que hacen vacilar al/la lector/a, al modo del género fantástico-extraño de Todorov, los ámbitos en los que se desenvuelve la niña son reconocibles como "normales". Incluso es posible la identificación con la niña-protagonista, a pesar de que ella no vacile en aceptar explicaciones sobrenaturales. Pero puesto que se trata de una niña, es sencillo para el/la lector/a desconfiar de sus explicaciones.

Me parece que se puede considerar al mundo de la narradora como el de la novela, y al de la niña como uno creado por el discurso de la narradora. Después de todo, el discurso compone a la historia; los recuerdos convocados son convocados para contribuir a una comprensión del mundo actual, y desde éste es que se da y acepta una explicación sobrenatural. El otro mundo pudo haber existido, el/la lector/a, en todo caso, sólo lo conoce a través de las palabras de la narradora, quien vierte sobre su pasado todo su "desasosiego" presente y su presente necesidad de hallar una explicación.

Aceptar lo anterior, que la narradora es un fantasma y recrea su niñez—su vida en el mundo real hasta los doce años— desde esa condición, da lugar a una primera lectura.

Según Jackson la literatura fantástica es literatura del deseo y, en cuanto tal, puede operar de dos maneras complementarias y paralelas: expresa el deseo, mostrándolo, hablando sobre él, o lo expulsa, exprime, cuando este deseo es un "elemento perturbador que amenaza el orden y la continuidad culturales": "El paso desde la primera a la segunda de estas funciones, desde la expresión como manifestación hasta la expresión como expulsión, es una de las características recurrentes de la narrativa fantástica, así habla del intento imposible por realizar el deseo, por hacer visible lo invisible y descubrir la ausencia".¹¹

Esta concepción de la expresión fantástica como expresión del deseo, ayuda a explicar mi segunda lectura, que busca inscribir a la novela en lo que Marianne Hirsch ha llamado la "trama madre/hija".

¹¹ Jackson, *op. cit.*, pp. 3-4.

Dos voces

La oralidad del relato es un recurso utilizado por el relato fantástico; en este caso presta verosimilitud y por lo tanto coherencia a la novela —un fantasma no podría escribir. El recurso funciona también como apoyo para las interrupciones, desde el presente de la enunciación, a la narración de la historia, las acotaciones, las afirmaciones generalizadoras —“...y tenía sueño en clase de español y sueño en matemáticas [...]. Ahora me ha ganado por completo y sé que nunca podría despertar”(14), que subrayan que el proceso de narrar sucede al mismo tiempo que el proceso de recordar: “Llegaba, procuraba no tropezarme con mi propia mochila y ¡el ruido!, ¡el ruido, el parloteo! Tampoco lo recuerdo, lo imagino, debía estar ahí...”(15).

La oralidad enmascara, sin embargo, la existencia de dos voces: cada una con una conciencia distinta. La voz de la narradora predomina, ella “dice” la historia; ella se dirige al lector, a los interlocutores que convoca como factor necesario para empezar a contar (p. 11) y terminar cumpliendo su objetivo: “Me enfurece pensar que no puedo terminar de hablarles aquí [...] parecería que no quise contarles cómo fue que llegué yo, qué me llamó y desde cuándo [...]”(101). Ella es, finalmente, quien reflexiona sobre e introduce o explica los recuerdos.

La voz y la conciencia de la niña surgen, se cuelan, en algunas partes del relato. No con el lenguaje de una niña, pero sí con la visión ingenua y la actitud de omnipotencia que la narradora no posee. Aparecen pocas veces en “estado puro”, esta voz y conciencia de la niñez; a lo largo de casi toda la novela, se superponen a ellas la voz y la conciencia atormentadas y desencantadas de la narradora.

Son dos: “Porque ya no soy la que fui de niña. Soy la que era, eso sí, soy o creo ser la misma desde el día en que nací hasta hoy, *pero no tengo los mismos ojos*”(66, cursivas mías), aunque en realidad es una sola.

LA TRAMA MADRE/HIJA

Marianne Hirsch, en su libro *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, se sirve del concepto de “novela familiar”, conjunción de deseo y narrativa, lo que le “permite tratar el ser madre y el ser hija como *historia*: como representación narrativa de una realidad social y subjetiva y de una convención literaria”.¹² Así, partiendo de este concepto, analiza el desarrollo del esquema freudiano en las novelas y textos teóricos de escritoras de tres periodos. Tal y como la describe Freud, la novela familiar —las fantasías, fundamentadas en el complejo de Edipo, mediante las cuales los neuróticos o los “talentos superiores” modifican imaginariamente los lazos con sus padres—¹³ “proporciona al individuo en desarrollo una huida necesaria de la ‘autoridad de los padres’, y es este conflicto sobre la autoridad y legitimidad lo que se vuelve la base para la fantasía y la creación de mitos”.¹⁴

Según Hirsch, el modelo de novela familiar fue creado pensando sobre todo en los hombres o escritores,¹⁵ por lo que si se quiere extrapolar al caso de las mujeres o escritoras, éstas, concluye Hirsch, tendrían que eliminar de la fantasía o la ficción a la madre, es decir, al progenitor del mismo sexo, si quieren liberar su imaginación y acceder a la creatividad.¹⁶ Y después de negar a la madre —acto que señala su indudable importancia— se aliarían al esposo/padre que es quien detenta el poder y la autoridad. Sin embar-

¹² Hirsch, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹³ Sigmund Freud, “La novela familiar del neurótico” (1909), en *Obras completas*, trad. Luis López Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, t. 2, pp. 1361-1363.

¹⁴ Hirsch, *op. cit.*, pp. 54.

¹⁵ Marthe Robert, *The Origins of the novel*, quien argumenta que los orígenes de la novela se hallan en la “novela familiar”, se refiere siempre al niño varón, al explicar el concepto de Freud y no estudiar la obra de ninguna escritora.

¹⁶ Por un lado, según Freud, la liberación de la autoridad de los padres es la condición para el “progreso de la sociedad” y de la persona; por otro, “esta oposición entre las generaciones sucesivas” tendría que darse entre el hijo y el padre y la hija y la madre. Sin embargo, el varón, dice Freud, “se inclina mucho más a desplegar impulsos hostiles contra el padre que contra la madre, y mucho más también a liberarse de aquél que de ésta. A este respecto, la actividad imaginativa de la niña tiende a ser mucho más atenuada”, “La novela familiar del neurótico”, p. 1361.

go, este modelo, que se cumple en las novelas escritas por mujeres del siglo XIX, ha ido variando a lo largo del siglo XX, con la búsqueda de reconciliación con la madre, de un diálogo entre hija y madre o de una recuperación del pasado, como en el caso de *Antes*.¹⁷

El padre, que por razones biológicas siempre es el elemento incierto en las fantasías sobre el origen, es aquí considerado "*certísimo*", mientras la madre, de quien la narradora cuenta cómo se vio nacer, no es considerada "legítima". Esta subversión de la "novela familiar" hace desaparecer de hecho a la madre como tal, y así aparece Esther, una figura materna que se percibe "con precisión", es decir, desde una distancia. Con la que parece que la narradora protagonista nunca experimenta esa fusión madre/hija(o) que sienta las bases del desarrollo individual. Se da, sin embargo, una alianza con el padre, quien "era un estupendo compañero de juegos" (13).

La narradora no tiene nombre —su padre tampoco, mientras que sí conocemos que la madre se llama Esther, y las medias hermanas Male y Jose—, y no parece encontrar el momento para comunicarle a sus interlocutores cómo se llama, cómo la llamaban los demás. El momento adecuado habría sido cuando cuenta las circunstancias de su nacimiento y menciona el nombre de su madre, justo después de aclarar "Se llamaba con un nombre totalmente distinto al mío[...] un nombre que yo le pondría a un hijo si lo tuviera" (12).¹⁸ Pero la narradora no se nombra, ni transmite el nombre del padre, como si se arrepintiera de esa indudable alianza que sostuvo con él durante cierta época de su niñez. Como si supiera que esa alianza era sólo fantasía, que quien podía haberla comprendido era su madre —que había dibujado un "Clavitos" igual al que la niña había pintado, que había padecido con ella todos los tormentos que su hija había padecido, aunque sólo poco

¹⁷ Hirsch, *op.cit.*, pp. 56-57. En cuanto a las clasificadas como novelas posmodernistas (*Surfacing* de Margaret Atwood, *El amante* de Marguerite Duras y *Muestra de infancia* de Christa Wolf), la trama, con variaciones, se basa en el rechazo de la protagonista a aceptar "el amor heterosexual y el matrimonio convencionales" y en su "no identificación con las construcciones convencionales de la feminidad", p. 10.

¹⁸ Dice "un hijo", y no una hija como debiera ser, puesto que la madre se llama Esther. Un hijo como un nombre genérico, neutro, que designaría "algo" que no es todavía una persona con una identidad sexual y genérica definida.

antes de morir, después del ataque de “los persecutores”—, pero ella la mantuvo siempre alejada: “¡Dime mamá, siquiera!” (91).

Al decir que la niña mantuvo siempre alejada a su madre, me refiero a la percepción de la narradora protagonista, que al revisar los sucesos de la niñez se adjudica un papel protagónico en cuanto al desarrollo que tuvieron; como si ella, a causa de esos seres sobrenaturales que siempre la persiguieron, hubiera sido el elemento clave que marcó el rumbo de la vida de Esther y de su padre.

LA FIGURA DE LA MADRE

En el episodio de “Clavitos” la narradora cuenta cómo y por qué hizo ese dibujo, pero también describe a Esther en interacción con ella, lo que sólo vuelve a suceder en el capítulo sobre su muerte. La tarea de hacer un dibujo le abrió a las niñas “por una sola tarde el estudio de Esther”. Como si dijera que ese día Esther les permitió entrar en su mundo y lo compartió con ellas, cosa que no había hecho anteriormente.

Mientras que Esther nunca es descrita por la narradora (sólo se sabe que es hermosa y es pintora), el estudio se describe con detalle y admiración, en términos que podrían ayudar a entender la lejanía de la madre: amplio, lleno de luz, con un espejo enorme que casi llegaba al techo, oloroso a eucalipto,¹⁹ abierto al exterior, se confundía con el cielo y el aire (61). El asombro que provoca en la niña el estudio, se compara con el que sintió al ver el corazón de una rana abierta: “yo sabía que el corazón existía, pero verlo, verlo

¹⁹ El eucalipto, que se encontraba en el jardín de la casa, provocaba algunas de las “cosas raras” que le sucedían a la niña. Así, se movía si ella llegaba a él para tocarlo, le negaba su sombra, y si se sentaba a hacer sus tareas cerca de él, éstas le salían “maltrechas”. Por eso, el día que nevó y un cable de luz, rendido por el peso de la nieve, “laceró” al árbol enemigo, la niña lo tomó como un signo positivo (35-37). Ahora, el árbol, según Chevalier simboliza la vida y por lo tanto “se asimila a la madre, al manantial, al agua primordial. Tiene toda su ambivalencia: fuerza creadora y captadora, nutritiva y devorante”, *Diccionario de los símbolos*, p. 27. Si el árbol simbolizara a Esther, cuyo estudio huele a eucalipto, se puede pensar que cumplía con la función de absorber todo el odio y la ira que la niña no se permitía sentir contra su madre.

era otra cosa: yo sabía que el estudio existía, pero verlo era otra cosa" (61). Analogía que permite pensar en que el estudio equivale, para la narradora, al mundo interior, personal y privado de Esther; ámbito del que se la mantenía excluida.

Aquí vale la pena aclarar que así como el sentimiento de nostalgia por la época de la niñez se desarrolla de manera contradictoria y ambigua —la narradora *dice* que extraña ese colchón de plumas y adormecerse recitando capitales (24), pero entre los "hechos" que narra hay pocos que hablen de una época dorada—, de la lejanía de la madre no se habla con rencor; es tal vez al hablar sobre la madre cuando más nostalgia expresa la narradora, nostalgia por lo no vivido, en este caso: "¿Por qué no me fui con ella? No me hubiera salvado la vida, claro, no necesito decir que también con ella la hubiera perdido[...]" (92).

"Clavitos" es el dibujo de "un niño pequeño, acostado como un bebé pero de mayor edad" con el cuerpo y el rostro cubiertos de clavos y que "si no dejaba de sonreír, casi podría decirse que lo hacía" (62); es el dibujo que la niña hace ese día que entra al estudio. Se lo regala a su madre quien lo mira y sin decir nada lo cuelga en la pared de su estudio. Posteriormente, la niña se encuentra un dibujo de Esther, igual a su "Clavitos"; y más tarde tiene un sueño en el que un hombre, que vendía golosinas en una charola, pasa corriendo con "*el (o la) clavitos* [en su charola]; aquella niña que yo había pintado herida [...]" (71). Finalmente, la narradora cuenta cómo "los ruidos" o seres sobrenaturales, que entran al estudio de Esther y provocan su muerte, "...se pegaron a las paredes y los vi, como había venido viéndolos en fragmentos, los vi unidos [...], armando el rompecabezas que hasta ese día comprendí, aglutinados los fragmentos en torno al *clavitos* que Esther conservaba colgado y enmarcado en la pared del estudio" (90).

Esa niña(o) que no se sabe si sonreía o dejaba de hacerlo, esa imagen no verbal que Esther comprende, comparte y a la que da un lugar especial en su estudio/corazón, representa a la niña, a la narradora-protagonista, a la madre, e incluso a la abuela.²⁰ El

²⁰ Es interesante conocer la interpretación de la autora a este respecto: según Carmen Boullosa "la abuela considera una maldición tener hijos" (comunicación personal) y es ella la que transmite a Esther ese rechazo al cuerpo de mujer. Desde Esther "*la* miedo" salta a la niña recién nacida "para nunca dejar[la]" (12).

cuerpo torturado, marcado; cuerpo al que el agua en vez de purificar, agrede, como los surtidores en el sueño (71), o quema y no moja, como el agua de la alberca (94) de "clavitos", de la niña, se ha convertido en la no forma en la que se ubica la narradora en el momento de contar su historia: a un cuerpo cubierto de clavos nadie se le puede acercar y gracias a esa laceración, que además se acepta con una semisonrisa, ese cuerpo tampoco se puede acercar a nadie: "A mí misma me he impuesto la obscena tarea de deformarme, de quitarme la facultad de abrazar, de arrancarme las formas que ocultan un cuerpo" (66).

El cuerpo existe, pero no sólo es rechazado, sino además, sometido a tortura: para que nadie lo desee y para negarse la posibilidad de desear.

CONCLUSIONES

La noción de la trama madre/hija enmarcada en la narración de una novela familiar, permite asomarse a *Antes* como una novela de búsqueda, de reencuentro con el pasado, en un intento por explicarse "los pasos" que, primero suavemente y cada vez de manera más amenazante, condujeron a la situación actual.

En su discurso, en el momento de narrar, la narradora protagonista no ha logrado hacer las paces con ese pasado: se niega su capacidad de dar y recibir, de tener hijos, de ser querida y comprendida. La invade el miedo y se siente incapaz, porque no tiene esa palabra, de recuperar a su *mamá* (13). Pero la puesta en práctica del acto de narrar, le permite irse dando forma poco a poco. Si bien recurre a un elemento exterior, sobrenatural, para explicar su pasado, es justamente ese elemento el que permite hablar sobre la desaparición de la madre y la culpa asociada con esa muerte.

Los pasos "arrecian su persecución" a medida que pasa el tiempo y la alcanzan justo el día en que sus calzones se impregnan "de un líquido tibio como el corazón", un líquido que escurre "desde dentro de mí, traicionándome" (104-105). Y eso sucede poco después de que su madre muere, poco después de que descubre que su padre no quiere cambiarse de casa, no entiende el

temor de la niña ante el espíritu de Esther presente en esa casa, no puede olvidar a su esposa, no sabe cuidar, no quiere atender —darle lo que necesita— a su hija.

La narradora protagonista cuenta que cuando “los perseguidores” fueron a buscarla, tomó en su mano un corazón parecido al de la rana —con el que había comparado el estudio de Esther y por lo tanto a ésta— y que era eso lo que la mantenía atada a la tierra. Pero cuando se mancha con la sangre que escurre desde adentro de su cuerpo, decide soltar el corazón y dejarse ir, aunque su papá la llama justo en ese momento.

Me parece que el final de la novela (el padre encuentra a su hija dormida para siempre, con el pijama manchado de sangre “y en la cara una expresión de calma que no merecía”) se puede interpretar, siguiendo el hilo del análisis del relato como “novela familiar”, como una especie de logro parcial en esa búsqueda de comprensión del pasado. La narradora dice: “Yo dormía, o mejor dicho, *ella*, su hija, dormía para siempre, con su pantalón de franela empapado en sangre, las sábanas manchadas y los ojos cerrados, y en la cara una expresión de calma que no merecía. El doctor no podría explicarle los motivos de mi muerte” (p. 105, las cursivas son mías).

Es decir, que a pesar de lo expresado sobre su cuerpo, la narradora hace de cierto modo las paces con sus formas, sus líquidos, con su rostro (en calma) y se aleja del padre. No insiste en establecer una alianza con él. Sin embargo, el cambio de persona, realizado por la narradora, de “yo” a “ella, su hija” señala una toma de distancia de la narradora respecto de esa niña que dormía para siempre. Es esta última la que queda en “calma”, pero es la narradora la que muere. Y la menstruación —que comienza poco antes de que la niña decida dejarse llevar por “los persecutores”— es negada: no perteneció a la niña que muere en seguida sin saber el significado de esa sangre, así como tampoco a la narradora que a lo largo de toda la novela se niega un cuerpo de mujer, un cuerpo —que entre otras cosas— pudiera tener hijos a quienes darles el nombre de la madre.

La primera menstruación —proceso físico, pero también simbólico, definitivo para el ser de las mujeres— se rechaza porque implica (así es casi siempre) el fin de una etapa; pero para la

narradora protagonista de *Antes* significa un cambio que no se quiso vivir, como si fuera preferible la muerte a asumir que ya nunca volverá a ser la niña “emocionada” vestida con un “trajecito de paño azul marino” y zapatos “de charol brillante y limpio”. La primera menstruación como un corte violento que la dejó sin sus ilusiones de niña: “la fantasía de tener dentro de mi cuerpo un corazón que no sólo sirviera para empujar mi sangre sino que llegara a cambiar su ritmo para uniformarlo con el paso del sentimiento de otros, un corazón que bailara, que sabiendo escuchar se uniera a ritmos ajenos[...].”(101).

No establece una alianza con el padre, tampoco había logrado establecerla con la madre, aunque mediante la construcción del relato se busca la explicación de ese desencuentro; como resultado la narradora protagonista es incapaz de establecer una alianza consigo misma. Sólo con su ser niña se alía por momentos, en un movimiento constante que va de la ruptura a la fusión, del reconocimiento a la negación.

El acto de narrar, de buscar las palabras, de poner en orden los recuerdos, de recrearse, es el camino escogido para convertirse en alguien con voz propia, con voces propias. Y ese camino pasa necesariamente por la revisión de la relación con la madre, de los sucesos que provocaron su muerte, del vacío subsecuente. Aunque también pasa por el rechazo a vivir una repetición de la vida que esa madre llevó: ni una relación amorosa, ni la maternidad, aunque sí la creación. Lo que destaca es el intento por comprender y dar valor a la figura materna, mediante la expresión del peso y de las consecuencias que su ausencia significó para la vida infantil y para la vida/voz oscura que habla desde el presente.

BIOBIBLIOGRAFÍA DE CARMEN BOULLOSA

Carmen Boullosa nació en la ciudad de México en 1954. Comenzó la carrera de Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Iberoamericana, que continuó en la UNAM sin terminarla. Ha obtenido las becas Salvador Novo (1976-77), INBA-Fonapas (1979-80) y del Centro Mexicano de Escritores (1980) donde escribió su primer novela, *Mejor desaparece*. En 1990 le fue otorgado el premio Xavier

Villaurrutia; ese mismo año fue *distinguished lecturer* en la Universidad Estatal de San Diego, EU. Está casada con Alejandro Aura y tiene dos hijos, María y Juan. Su obra comprende novelas: *Mejor desaparece* (1987), *Antes*, (1989), *Son vacas, somos puercos filibusteros del mar Caribe*, (1991), *Llanto. Novelas imposibles*, (1992), *El médico de los piratas*, (1992), *La Milagrosa*, (1993), *Duerme*, (1994); Poesía: *La salvaja*, (1989), *Soledumbre*, (1992); Teatro: *Mi versión de los hechos*, (1987), *Teatro herético*, (1987).

III. TEMPORADA EN EL INFIERNO

De la educación sentimental al abismo

LA CREACIÓN INFANTIL SEGÚN ALINE PETTERSSON

LADY ROJAS-TREMPE

En su autobiografía, *De cuerpo entero*,¹ Aline Pettersson nos brinda la hermenéutica² y la gestación de su yo soy A P (las iniciales mayúsculas acompañan el título en la carátula del libro) y le concede especial atención al yo fui niña. Desde el inicio textual el sujeto autobiográfico considera la infancia, el objeto literario, como el espacio real y simbólico de donde emerge la simiente humana de creación literaria.

Tres precisiones conceptuales que Paul Ricoeur³ ha aportado al estudio de la identidad ilustrarán nuestro trabajo: la primera considera que el perfil narrativo de una persona "sería el lugar rebuscado de ese cruce entre historia y ficción";⁴ la segunda sostiene que la comprensión de sí es una interpretación que se vale de los signos del relato, o sea, de la ficción para reconstruir su historia; y la tercera afirma que "la identidad personal... no puede preci-

¹ Aline Pettersson, *De cuerpo entero*, México, Corunda, 1990.

² Seguimos los planteamientos de Paul Ricoeur que nos permiten hablar de una "hermenéutica de sí" como reflexión teórica sobre la experiencia humana a través del texto artístico. Véanse al respecto, *Temps et Récit II*, París, Seuil, 1984, pp. 27-35; "L'imatination dans le discours et dans l'action", *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, París, Seuil, 1986; *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge, 1981; y "Vers une herméneutique du soi", en *Soi-même comme un autre*, París, Seuil, 1990, pp. 27-35.

³ P. Ricoeur, "L'identité personnelle et l'identité narrative", en *Soi-même comme un autre*, pp. 137-166.

⁴ *Ibid.*, p. 138. Todas las traducciones al español, de los textos en francés y en inglés, son mías.

samente articularse en la dimensión temporal de la existencia humana".⁵

El impulso biográfico de Pettersson establece un yo adulto que se solaza en cautivar al yo infantil en cuanto sujeto que produce y actúa con el fin de contar quién y cómo fue, qué hizo e imaginó y qué dijo o calló. La conexión del yo a través de las instancias del desarrollo en búsqueda de la identidad temporal y narrativa resulta el propósito de su autobiografía. Sin embargo, la distancia histórica que media entre los yo, el de la escritora y el de la niña contemplada, parece ser proporcional a la distancia que existe en su producción narrativa entre personajes niños y adultos o entre el desdoblamiento de una misma figura en niña-recuerdo y mujer-hablante, como es el caso de la tía Sara en *Querida familia*.⁶

El binarismo oposicional entre infancia y adultez se perfila en su cuento "Zulita" del libro *Más allá de la mirada* cuando el narrador sostiene:

"El mundo que envuelve a la infancia no tiene fronteras bien delimitadas. Todo es en cierta forma ominoso o maravilloso. Es excesivo. Y esto impide tender puentes con los adultos que no ven, no escuchan, no se percatan de lo que les rodea. Las cosas cobran otras dimensiones, se viven de otra manera".⁷

Frente a la ceguera y a la sordera existenciales de la gente adulta se propone la visión del cosmos a través de la imaginación de los niños. Las capacidades creadoras que se presentan en la infancia se harán memoria, texto contado y deleite. La autora confía en las imágenes de la infancia como expresiones auténticas; en este sentido, el sujeto individual es considerado como el hacedor de su propia imagen.⁸

En el presente trabajo exploramos un aspecto artístico que ciertos personajes niños desarrollan paulatinamente en varios relatos de Aline Pettersson y que constituye la fundación del imaginario creativo y una vía para asirse a otras dimensiones. ¿Qué relación

⁵ *Idem*.

⁶ Pettersson, *Querida familia*, México, Diana, 1991.

⁷ Pettersson, *Más allá de la mirada*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 31.

⁸ Véase de Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, Londres, Hutchinson, 1988, pp. 3-14.

puede existir entre la creación literaria y la imaginación infantil? Pettersson las liga cuando rescata sus recuerdos con el fin de conocerse mejor y de aceptar su pasado; y cuando escribe sobre la capacidad imaginativa de la niñez. Al respecto dice: "a veces conseguimos resguardar un ápice".⁹ La reapropiación de la identidad infantil se vuelve la razón de muchos de sus textos, mediante los cuales la escritora capta no solamente la voluntad transformadora de dicha etapa, sino también el proceso creador de la imaginación.

A partir de nuestra lectura iremos constituyendo el paradigma de la imaginación infantil en la narrativa de Pettersson, que consideramos además de producto artístico, facultad y proceso. En cuanto facultad o *poiésis*,¹⁰ la imaginación produce y ofrece a los personajes adultos y niños las posibilidades de ser de manera diferente y de relacionarse consigo mismos y con la naturaleza. En cuanto proceso o *praxis*,¹¹ la imaginación rastrea en el recuerdo o en la novedad, los códigos creativos que se hacen presentes mediante la escritura y que permiten al personaje entrar en relación con los demás. Según G. Leroux: "Actuar [*praxis*] y hacer [*poiésis*] son el objeto de un análisis, cuyo criterio es la exterioridad de su objeto o de su fin. La *praxis* no tiene fin exterior a ella-misma, mientras que la *poiésis* posee una (por ejemplo, *la obra de arte, el discurso, los objetos de la ciencia poética y de la ciencia retórica*)".¹²

Usamos el término "paradigma" para designar la configuración del conocimiento, lenguaje e imágenes que caracterizan la visión de los personajes niños. El concepto de la imaginación nos plantea su naturaleza polisémica. En este estudio nos servimos de las dos dimensiones que se le han concedido a través de la historia.¹³ La primera considera que la imaginación funciona de manera representativa, quiere decir que reproduce imágenes de seres que existen en la realidad. La segunda posición sostiene que la

⁹ Pettersson, *De cuerpo entero*, p. 13.

¹⁰ Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, p. 24.

¹¹ *Idem*.

¹² G. Leroux, "Praxis (action, activité)", *Encyclopédie Philosophique Universelle, II, Les notions philosophiques*, París, PUF, 1990, v. 2, p. 2021.

¹³ R. Kearney, *op. cit.*, p. 15.

imaginación crea imágenes que poseen autonomía, puesto que no se refieren a seres reales.

Los estudios teóricos sobre la autobiografía explican bien la dificultad para determinar qué imágenes provienen de la memoria y cuáles se producen por la imaginación.¹⁴ En este sentido, *De cuerpo entero* es el texto narrativo con vocación representacional que conecta al autor con su personaje niña; y al personaje con el lector. La lectura de las novelas y cuentos de Pettersson nos obliga a captar el trabajo de configuración y de intertextualidad. Sobre la configuración, la autora comenta: "la escena del tren que aparece en mi novela *Sombra ella misma* parte de mis recuerdos de infancia".¹⁵ Para establecer los parámetros de la intertextualidad sería importante determinar la influencia y la asimilación de textos de Mark Twain, Charles Dickens y Salgari que han marcado a la lectora niña; y también la obra de Marcel Proust en la medida en que ayudó, a la escritora adulta, a conservar su "visión infantil".¹⁶

La intención exploratoria de Pettersson va marcada con los signos del egocentrismo narrativo que caracterizan tanto al personaje niña como a la escritora adulta. Consideramos que el discurso en el cual se expresa el sujeto Pettersson y el enunciado del yo se vuelven objeto del texto autobiográfico.¹⁷ Freud entendió esta actitud subjetiva cuando expresó: "lo que él [el hombre] proyecta delante de él como su ideal es el sustituto del narcisismo perdido de su infancia; en aquel tiempo él era su propio ideal".¹⁸ De esta manera la formación del yo ideal designa la estructura psíquica que le permite al yo apreciar sus realizaciones.

En el regodeo narcisístico de la narración, la escritora aprehende la subjetividad de los niños personajes, los otros, y de esta forma

¹⁴ Patricia Meyer Spacks sostiene que la "imagination, then, both helps to create developed subjective identity and testifies to that identity in the same way that memory does" (*Imagining a Self*, Cambridge, Harvard, 1976, p. 19).

¹⁵ Pettersson, *De cuerpo entero*, p. 17.

¹⁶ Aline refiere que durante su adolescencia leyó a Miguel de Unamuno, Bécquer, Campoamor, Sor Juana Inés de la Cruz y Tolstoi.

¹⁷ Jean Starobinski, "Le style de l'autobiographie", en *Poétique*, 3, 1970, pp. 257-265.

¹⁸ Jean Laplanche y J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, París, Presses Universitaires de France, 1967, p. 184.

piensa recrear el mundo a la imagen de ellos. Mediante la escritura, la autora rompe las barreras del tiempo y del espacio, contempla al personaje infantil que fue, le da vida y cuenta repetidamente su propia historia a través de otros personajes. Las narraciones necesitan de la imaginación, porque es la condición fundamental para que existan.

Las expresiones "yo es otro" de Philippe Lejeune¹⁹ o "sí mismo" de Ricoeur nos invitan a ser prudentes con la interpretación literaria del yo que habla en las narraciones de Pettersson. La compleja realidad del yo textual y sus múltiples relaciones con los otros personajes, con el contexto cultural en el que se desarrolló y con la autora que le da vida nos previenen para sondear más allá de la persona de Pettersson. Un ejemplo claro resulta el cuento "Zulita" de *Más allá de la mirada*, porque la narradora en primera persona paraliza el relato con interrogantes que provienen del acto de escribir, después que los hechos han pasado. Así, entendemos sus numerosas advertencias al lector que se pueden sintetizar cuando asevera "ahora no puedo discurrir con mis palabras, tan lejanas ya de la niñez"²⁰ o "lo que aquí escribo es producto de reflexiones adultas, apoyadas en esos recuerdos".²¹ El vaivén entre lo recordado y lo inventado se impregna de las ambigüedades propias del proceso de relatar lo que atañe a la biografía o seudobiografía.

En el proceso creativo existen varios momentos clave. En la obra de Pettersson percibimos dos etapas: la primera de enriquecimiento interior, que corresponde a la infancia, se caracteriza porque es narcisista y centrada en la figura de la creadora. La segunda etapa pertenece a la adolescencia y a la adultez, y en ella hay aceptación de las influencias del mundo externo. En ésta la artista se interesa por su obra.

Pettersson menciona que, en su evolución artística, tuvieron un papel importante los factores que de niña le facilitaron el ingreso al mundo imaginario y la enriquecieron interiormente. En primer lugar, tenemos su devoción por la lectura de las obras cuyos

¹⁹ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, París, Seuil, 1980.

²⁰ "Zulita", p. 31.

²¹ *Ibid.*, p. 37.

protagonistas heroicos fueron niños: *Tom Sawyer* y *David Copperfield*. En el mismo plano de importancia, la autora considera la escritura. Mediante estas dos actividades placenteras y culturales, Pettersson dice que podía “construir otros mundos e internarme en ellos para siempre”.²² En segundo término, constata su interés por el ámbito teatral que la llevó a representar sus propios escritos así como a jugar con los títeres.²³ En tercer lugar, menciona sus “accesos místicos”²⁴ y las profundas emociones que experimentaba cuando veía “apariciones”. Le siguen, en cuarto lugar, sus viajes a Acapulco y a Suecia; el deber de escribir sus impresiones en un diario, y el encuentro con su familia que sintetiza así: “me hicieron abrir los ojos a otras realidades, descubrir que el mundo es más amplio de lo que uno supone”.²⁵

El vislumbramiento de la niña Aline Pettersson por lo que es, hace, lee, contempla, siente y escribe forjan su capacidad imaginativa. De esta manera confirmamos la presuposición de que las experiencias vitales, la autopercepción y la identidad cultural afectan la creatividad. Estos factores provocan el desarrollo de índices personales como la autonomía del pensamiento, la motivación y la inclinación estética y espiritual de la niña Aline.

La confesión de Pettersson adulta de que una pregunta “cruel” de su hijo de siete años la empujó a escribir de manera profesional²⁶ no nos sorprende porque constituye, por un lado, la clave externa de su desarrollo, y por otro, la señal de que es tributaria de su infancia.²⁷ El terrible enjuiciamiento del niño de que él no quisiera ser mujer si tuviera que quedarse sin profesión, estremece al ama de casa y la empuja a salir del espacio familiar y de sí misma.

²² Pettersson, *De cuerpo entero*, p. 13.

²³ La atracción que siente el personaje Sara, de *Querida familia*, por los títeres con el fin de cambiar el estado de ánimo es una cualidad artística de la propia autora, p. 61.

²⁴ Pettersson, *De cuerpo entero*, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ El paréntesis que Pettersson abre en su autobiografía para comentar “(Creo que uno de los más grandes regalos que me ha dado la vida es el premio que recibí *El papalote y el nopal* de un jurado infantil en Caracas)”, es muy significativo al respecto. *Ibid.*, p. 33.

La sinceridad del hijo agujonea la conciencia de la madre en contra del hecho de ser una persona que vive en función del esposo y de los hijos, y no para sí misma. Esta percepción personal alienta a la madre a dotarse de los medios necesarios para prepararse, tener confianza en sí y obtener la independencia que propicia la creatividad. Respecto a la carrera de escritora, Pettersson aclaró en una de sus charlas en Canadá: "Según mi manera de ver, no es del todo fácil estudiar cómo llegar a ser un escritor, una de dos o usted tiene la capacidad en sí o no la tiene, no importa cuánto esfuerzo haga".²⁸

En su primera novela, Pettersson traza un deseado puente que acorta la distancia entre la niña Ana, auditora infatigable de los cuentos de su abuelo, y la madre Ana que, a su vez, inventa historias y las lee a sus hijos.²⁹ Este signo textual, circular y afectivo, que proviene de sus evocaciones personales, nos parece una prueba de que, para el personaje femenino y para Pettersson, los cuentos orales y escritos derriban fronteras entre las generaciones.

La infancia, además de ser la etapa original del ser humano, se plantea en *Círculos*, la primera novela de Pettersson, como un proceso ficcional que conduce al acercamiento lúdico, sensorial y empático del cosmos, que concretiza los deseos y que permite ver el futuro con esperanza. La huerta del abuelo, "El olvido", resulta para Ana un remanso vital y dinámico en el sentido de que en él se forja la belleza de los árboles; el espacio sin límites que no solamente le brinda alimento, sino donde puede correr, soñar, imaginar proyectos personales y donde intercambia oralmente los relatos individuales o históricos de su familia paterna.

Ana, la protagonista adulta, menciona en uno de sus monólogos interiores: "aún recuerdo el campo como lleno de música. Daban ganas de bailar o cantar... Yo quiero ser famosa cuando sea grande".³⁰ Mediante el juego, el goce y la pasión, la imaginación infantil de Ana fractura el presente aburrido: "Aquí en mi casa no

²⁸ Cita del artículo "Writing in different levels" que Pettersson preparó para los estudiantes canadienses en su gira en marzo de 1992, p. 1, no publicado.

²⁹ Consultamos *Círculos y Sombra ella misma*, México, Serie Alterna, 1989, pp. 33 y 56.

³⁰ *Ibid.*, p. 8.

hay nada... Siempre es igual".³¹ Para exorcizar la monotonía, Ana prefiere ir a "El olvido" o inventarse héroes como el "capitán Tormenta". De esta manera se modela para sí un personaje masculino, a la imagen del abuelo, que dirige y decide su propio destino y triunfo.

La importancia decisiva de las lecturas de Ana cuando niña y de su disposición dialógica con el abuelo dan origen a su capacidad imaginativa e inventiva. Los personajes heroicos de sus antepasados, que el abuelo rememora, no son ajenos tampoco al espíritu aventurero que muestra Ana en su niñez. Expresamente, ella dice: "quizá sea la figura del abuelo quien me acompañe. Quizá yo quiera revivir mi niñez y nuestra amistad".³² Gran parte de la novela de Pettersson se detiene en esta complicidad narrativa entre el abuelo y la nieta que cimienta sus orígenes biológicos, pero también su iniciación hedonista en la literatura. Estos dos aspectos se encuentran imbricados de tal manera que el uno no va sin el otro como lo piensa Ana:

Recuerdo cómo iba de tu mano, abuelo, caminando en el borde del retén y viendo cuánto podría avanzar sin caerme. Entonces era yo muy chica. Y me gustaba tanto platicar contigo. Ya nunca lo podré hacer. Ya no me podrás inventar cuentos como antes. Ya no me podrás contar de tu vida como hasta ayer.³³

Por medio de la escucha y la asimilación dirigida de los cuentos, la niña se interna en los libros de piratas y mediante las aventuras de los personajes penetra en sí misma y en los demás. Pero la muerte del abuelo, su único protector y guía, el que le afianzaba los sueños de ser bailarina o actriz, así como la ausencia de diálogo con el marido significan, para la nieta, la suspensión del poder imaginativo y, para la esposa, el abandono de sí.

Mediante la expresión artística del baile, Ana la niña no sólo se imagina sino sufre una metamorfosis completa de su ser que le hace decir: "cuando muevo los brazos me siento un pájaro volando,

³¹ *Ibid.*, p. 15.

³² *Ibid.*, p. 39.

³³ *Ibid.*, p. 17.

muy alto, muy lejos, muy feliz".³⁴ Estas propiedades de libertad, trascendencia y gozo rememorados vuelven el calvario de Ana, la esposa insatisfecha, más trágico. Por otro lado, la conciencia de que sus hijos al dormir "ya han perdido... la nostalgia del mundo fantástico"³⁵ le agudiza la sensación de que le faltan "los pájaros en la cabeza",³⁶ metáfora que resume bien la carencia del cosmos infantil que le permitía imaginarse a sí misma completa y satisfecha.

El movimiento personal de regresión hacia los orígenes brinda a Pettersson la ocasión de crearse y de reinventar su yo narrativo. A la luz de las publicaciones de Freud a principios del siglo xx, el psicoanálisis compara al niño con el artista, porque ambos poseen el don de crearse "un mundo imaginativo".³⁷ Será Lacan quien afirme que, mediante el lenguaje, el niño ingresa en el orden simbólico de la cultura y que, mediante la palabra que exige la presencia del Otro, el sujeto hablante puede determinar la verdad en su "estructura de ficción".³⁸

La autora mexicana plantea un sistema semiótico que se organiza alrededor de las "voces interiores" infantiles, que a su vez implican la emergencia de un universo "ominoso", aunque contradictorio, centro casi absoluto y virtual, origen en donde se abreva para transfigurar la realidad. La aparición de los niños en la obra de Pettersson dinamiza los relatos, les otorga un sentido, les cambia el ritmo fatal y monótono del círculo, les exige un cambio de tono y de estilo.

Las prerrogativas de la infancia obsesionan a Ana, la tradicional ama de casa, en la medida en que se da cuenta de que ha perdido la capacidad imaginativa, la autonomía, el júbilo y la plenitud del tiempo primordial. En contacto con sus hijos y fuera de casa, Ana recupera el deslumbramiento infantil ante lo que la rodea.³⁹

³⁴ *Ibid.*, p. 24.

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 15.

³⁷ Véanse de Sigmund Freud: "La création littéraire et le rêve éveillé" (1908), en *Essais de psychanalyse appliquée*, París, Gallimard, 1971, pp. 69-81; "Family Romances" (1909) y "Formulations on the Two Principles of Mental Functioning" (1911), en *Standard Edition*, Londres, Hogarth, 1955, pp. 9 y 11.

³⁸ Jacques Lacan, *Écrits*, París, Seuil, 1966, pp. 167-168.

³⁹ Pettersson, *De cuerpo entero*, p. 9.

¿Es el poder transformador de la imaginación infantil lo que permite a los niños vivir en una especie de encantamiento desbordante por todo lo que les rodea? Ana respondería que sí porque está convencida, en primer lugar, de que sus hijos manifiestan una capacidad innata para el juego y aptitudes latentes y potenciales para recrearse con los seres del mundo externo.⁴⁰ En segundo lugar, sabe que el medio y la atmósfera familiar y social pueden facilitar o inhibir la expresión de la creatividad infantil. Mientras que hace lo posible porque sus hijos disfruten de sus descubrimientos y juegos, ella se acuerda de qué manera la muerte del abuelo en 1923, y la presión social de su familia para que se casara significaron el estancamiento de sus proyectos artísticos.

Ana no danzará ni se dedicará al teatro, tareas que podrían haberle dado las posibilidades de ser autónoma; pero guardará el gusto del abuelo por la música y fomentará en sus hijos, mediante la lectura, el placer cultural en otras dimensiones.⁴¹ El personaje de la joven Ana, obediente a las peticiones de sus padres, es el modelo de la niña inteligente y un poco rebelde que sin la ayuda del abuelo se vuelve dócil e internaliza las reglas del buen comportamiento de una mujer en sociedad y que suprime, en cierta medida, sus sueños infantiles. La conciencia de su desamparo frente a los adultos que la juzgan y la minimizan se concretiza cuando dice: "no me gusta que me vean bailar. Siento que se ríen de mí. No me toman en serio... Nadie me toma en cuenta. Dicen que son cosas de mi edad. ¿Qué saben ellos?"⁴²

¿De qué manera los niños enriquecen su experiencia cotidiana de la vida y buscan distinguirse de la sociedad aburrida y represiva de sus padres? Ana en plena juventud expresa con ironía y desilusión "el horrible mundo de los adultos caducos. Los adultos. No quiero pensar en los adultos".⁴³ Frente al espíritu razonador y responsable del adulto se yergue la espontaneidad y la fantasía de la infancia.

⁴⁰ Petterson, *Círculos*, pp. 31-36.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 43-45.

⁴² *Ibid.*, pp. 11-12.

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

Dos principios vitales rigen la diferencia entre los adultos y los niños en varios relatos de Pettersson, pero especialmente en su novela *Querida familia*, a saber, el principio de realidad y el del placer. La dicotomía entre ambos se señala mediante el recuerdo.

La tía Sara, una vieja solterona, exorciza la falta de dinero en casa evocando, mediante un largo soliloquio, su propia infancia, la de su sobrina Julia, joven "pintora" que vive en un universo desquiciado, y la de sus familiares cercanos.⁴⁴ La niñez constituye un refugio lúdico, un espacio de paz o de crueldad, y un surtidero de facultades que le permiten a la niña Sara convertir una raqueta en guitarra, hacer barquitos de papel o coches de los carretes de hilo.

La presencia hereditaria de la locura en la familia materna de Julia inscribe desde la infancia la huella circular del juego que les permitirá experimentar, desde niñas, el éxtasis religioso.⁴⁵ Sara cuenta que a Luisa, la madre de Julia, cuando era chica "le dio una temporada por jugar a decir misa".⁴⁶ El relato ilustra la tendencia de los niños para trascender la realidad prosaica mediante la religión. Los encuentros de la madre de Julia con la Virgen nos llevan a pensar en la "sensación de plenitud"⁴⁷ mística de su personaje Sara y de la propia niña Pettersson cuando afirma: "Regresaba a la banca después de comulgar tan rica, tan llena, como si toda la corte celestial se hubiera metido dentro de mí. Dios está en todas partes, y yo sentía... como si mi alma fuera un templo iluminado".⁴⁸

Cuando Sara expresa que Julia "con sus treinta años sigue siendo una niña",⁴⁹ asocia ciertos rasgos de la locura con la infancia: la incapacidad para valerse por sí misma, la obsesión por el maquillaje y la pintura, los sentimientos excesivos del amor u odio,

⁴⁴ Sara cuenta que su hermana Lola "de niña fue tan marota", lo que le permitió romper con las convenciones de que las niñas sólo deben jugar a las muñecas (*Querida familia*, p. 25).

⁴⁵ Sara relaciona "tanta rareza (de su hermana Luisa) se la heredó a su pobre hija" (*ibid.*, p. 85).

⁴⁶ Pettersson, *Querida familia*, p. 11.

⁴⁷ Pettersson, *De cuerpo entero*, p. 19.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁹ Pettersson, *Querida familia*, p. 48.

el encerramiento en su mundo y la espontaneidad. La actitud contempladora de la tía Sara hacia los caprichos de Julia, proviene de su encanto por la naturalidad de la infancia y resulta una especie de compensación al destino trágico de la muchacha. Sara compone un esquema romántico y psicológico para su "niña" Julia cuando le dice a Soledad, la sirvienta: "Te aseguro que si alguna vez se me hubiera aparecido un hada para concederme un deseo, le hubiera pedido que se la llevara con esa gente; tan bonita, no hubiera hecho ningún mal papel".⁵⁰ Dicha estructura imaginativa de una pintora huérfana, que no acepta su crecimiento y que quiere retornar al estado prenatal, se refuerza parcialmente cuando estalla la crisis nerviosa.

La regresión de Julia al estado fetal y el deseo de entrar en simbiosis con el cuerpo de su madre manifiestan claramente, por un lado, su inmadurez psicológica y su terrible soledad, de ahí que necesite la protección del ser que le dio la existencia; y, por otro, su inadecuación a las exigencias normales que le impone la sociedad. La única esperanza que tiene Julia para asumir su identidad es el deseo de volverse nonata:

Encogeré mis piernas y mis brazos... Quiero hundirme en el vientre negro de mi madre y no salir. Quiero sentirme protegida en esa gruta. No me moveré. No haré ningún ruido. Colocaré el caracol cerca de mi oído para escuchar el rumor del mar. Para escuchar cómo palpita, como antes oía el corazón de mi madre.

Si pudiera deshacer el tiempo hasta llegar a ese otro cuando yo era feliz y no tenía miedo. Pero de eso ya tampoco me acuerdo. Tal vez ese tiempo nunca existió y sólo lo he soñado.⁵¹

El monólogo interior de Julia corta abruptamente con la postura de Pettersson sobre la imaginación romántica que prevalece en la mayoría de su producción. En esta novela, *Querida familia*, vemos ciertos indicios que plantean que la identidad narrativa e infantil no son hechos dados por sí, sino que constituyen un artificio de la imaginación que se encuentra en crisis. La duda de

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 72-73.

Julia sobre la realidad dorada de su estado prenatal nos revela la imposibilidad de la conciencia para representar o producir la imagen de sí, fuera del contexto histórico y de la presencia del Otro. Se plantea que es necesario retornar al origen materno, el ser Otro que la trajo al mundo, para entender la situación personal.

La dinámica de sí mismo se presenta desde que el ser humano nace. El afecto de la madre por el recién nacido, así como el sentimiento del niño de pertenecer a la madre son pulsiones vitales que permiten superar la ansiedad del abandono. En el caso de Julia, su individualidad ha quedado rezagada a la "imago" que conserva de su madre. Para Carl Jung la "imago" designa una sobrevivencia imaginaria de la relación del sujeto con su entorno familiar, a través de la cual ve a los demás.⁵² La desaparición accidental de sus padres ha provocado un trauma que la protagonista manifiesta con su comportamiento neurótico: el miedo a la separación, el terror a la gente que la pueda envenenar, la inseguridad constante, el peligro de su vida y la voluntad de hacerse feto, para regresar al centro acuático de su madre. El trauma del abandono infantil se entiende, en este caso, como una experiencia destructora.

La deuda que siente Julia hacia su madre, y la deuda que Pettersson experimenta hacia su infancia son el reconocimiento de que cada historia privada se encuentra anclada en las raíces y herencia familiares y en un colectivo social. Por la vía narrativa, Pettersson, a través de sus personajes, señala que el yo no es autosuficiente, sino que necesita de los demás para originarse y contarse.

La mayor diferencia entre la autobiografía *De cuerpo entero*, las dos novelas examinadas, *Círculos*, *Querida familia* y los relatos de *Más allá de la mirada* es que, mientras en las tres primeras los personajes adultos recurren al recuerdo, se deleitan con su infancia, encuentran las raíces de sus virtualidades artísticas y/o las contrastan con su presente estancado; en sus cuentos de 1992, aunque Pettersson mira con nostalgia hacia la infancia, le otorga una visión más cuestionadora.

⁵² Citado por Jean Laplanche y J. B. Pontalis, *op cit.*, p. 196.

El proceso creativo de la infancia se pone en marcha en ciertos relatos de *Más allá de la mirada*, que examinaremos en esta última parte del trabajo. La observación, la curiosidad, la inteligencia, la habilidad para resolver problemas y el sentido moral para establecer la justicia son condiciones indispensables que forjan la creatividad imaginativa de los niños en "Pelle",⁵³ "La buena fortuna de Úrsula"⁵⁴ y "Zulita".⁵⁵ Pelle y Zulita son niños odiosos, según las narradoras, que se parecen porque se imponen mediante la prepotencia, el abuso y la complicidad de los padres. El personaje de Úrsula gana con su acción creadora la simpatía de su compañera de juegos.

Aplicaremos la teoría de Abraham Maslow, según la cual el proceso creativo se debe a una disposición sana ante la vida, y en esta dirección de ideas la vida misma puede convertirse en arte.⁵⁶ Esto no exime de que los niños sientan ansiedades, repriman sus miedos y sufran conflictos psíquicos. Los niños talentosos y a la vez saludables, normalmente deben ser libres, espontáneos, curiosos, aprenden a partir de sus propias experiencias y crecen al mismo tiempo. En "Pelle", Pettersson recurre al conocimiento de su identidad cultural mexicana-sueca y a las tensiones que ésta produce, en un medio donde ciertos niños parecen asumir por sí mismos su destino.

El niño Pelle Andersen de ocho años goza impunemente, en la colonia sueca de Cuernavaca, del "poder absoluto"⁵⁷ que le otorga su condición privilegiada de hijo de padres extranjeros y, además, tolerantes a sus caprichos. Pelle, como héroe malo y cruel, obra de manera compulsiva, mata a los patitos, gana injustamente el concurso cuando encuentra los huevos de Pascua y se burla queriendo envenenar a los miembros adultos de su comunidad. De acuerdo con Maslow, Pelle sería un niño inteligente pero enfermo, un neurótico hábil pero definitivamente no creador, porque atenta contra la felicidad de los demás.

⁵³ *Más allá de la mirada*, pp. 15-19.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 21-24.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 29-38.

⁵⁶ Abraham Maslow, *Toward a Psychology of Being*, Nueva York, Van Nostrand, 1968, pp. 135-145.

⁵⁷ "Pelle", *Más allá de la mirada*, p. 16.

La representación literaria de Pelle se opone a la imagen mítica de que la infancia es un paraíso donde se permiten todas las libertades. Muy por el contrario, "Pelle" nos presenta las complejidades de la experiencia infantil, la manera mecánica como los hijos copian el comportamiento de sus padres y la ausencia de comunicación entre las generaciones. Los adultos no quieren ver y menos resolver los problemas que la conducta de Pelle ocasiona en la colonia. La narradora pinta al niño perverso de manera nítida y reconoce la atracción que siente ante "los méritos de la maldad".⁵⁸ Pelle seduce porque es el signo inverso de la obediencia, pero también repugna porque representa una muestra de que la sociedad adulta es corrupta.

De acuerdo con la psicología, Pelle sería un desadaptado social que prefiere aquello que lo satisface y no se preocupa por las nociones morales de lo que es "bueno" o "malo". Pelle rompe todas las reglas de los adultos, se burla y maltrata a los otros niños, y se insubordina contra las convenciones de respeto a los demás o a la vida de los animales.

Según Jerome Kagan,⁵⁹ un infante de dos años de vida posee una capacidad limitada para sentir empatía con los que lo rodean. A la edad de cuatro años, el niño puede evaluar lo que es "bueno" o "malo". Los niños en edad preescolar experimentan la culpa, la vergüenza y el miedo por sus acciones, y sienten que los adultos son mejores que ellos. Si comparamos este estudio con la conducta de Pelle, nos damos cuenta de que su desarrollo no ha seguido, ni de lejos, el patrón de la normalidad.

La narradora, adolescente que tenía trece años cuando vivió el incidente, subraya el carácter sádico de Pelle. Cada acción suya provoca el sufrimiento ajeno, ante el cual no sólo se muestra indolente sino que le produce placer. El personaje del pícaro inicuo difiere totalmente de los otros personajes infantiles de Pettersson, en la medida en que se le presenta como astuto pero al mismo tiempo amoral. En efecto, Pelle usa la inteligencia para llevar a cabo sus canalladas, se impone mediante la agresión física y, fuera de la mirada de los demás, planifica solo sus ataques.

⁵⁸ "Pelle", p. 17.

⁵⁹ Jerome Kagan, *The Nature of the Child*, Nueva York, Basic Books, 1984.

Según los psicólogos que se ocupan del desarrollo humano, la conciencia emerge de dos fuentes: la enseñanza que se recibe de los padres y la identificación del niño con sus progenitores. ¿Qué pasa entre Pelle y sus padres? El relato abunda en ejemplos que presentan a Pelle como independiente e invulnerable, por lo tanto, sin miedo a los castigos, porque sabe que sus padres no sancionarán sus embustes. La familia de Pelle no sólo tolera sus excesos sino que, de acuerdo con el texto, provoca la competencia y afirma la superioridad de los extranjeros. Más allá de la figura omnipotente y horrible del personaje, Pettersson critica la conducta hipócrita y arribista de una clase social que buscaba en México afianzar su posición de poder, haciéndose ciega ante “los abusos de la niñez”. La narradora del cuento afirma su pensamiento así: “se llega a comer mierda para defender ciertos privilegios, y los niños heredan las leyes paternas de supervivencia”.⁶⁰

Mientras que Pelle es un sádico que agrede físicamente a sus compañeros, en “La buena fortuna de Úrsula” se nos relata el masoquismo de una niña que gana así la atención de los que la rodean. La narradora infantil imagina el edén aislado del “jardín secreto”⁶¹ que guarda sus tesoros donde comparte con su amiga Úrsula juegos, secretos, encantamientos y torturas. La producción de la novedad no indica siempre un pensamiento crítico en el espíritu de las niñas.

Úrsula, en lugar de bordar carpetas para su madre, se ingenia para desafiar la tradición y disfruta de las artes manuales bordándose la mano. Entre las motivaciones que empujan a Úrsula a jugar con su propio cuerpo, encontramos el principio del placer compartido con su amiga como una forma de compensar las exigencias sociales. La narradora se complace cuando afirma, “era una deliciosa experiencia de ínfima perversión masoquista”.⁶² El hecho de internarse en el jardín, “lugar perfecto: vegetación y aislamiento”,⁶³ para gozar con los colores y las formas de la costura y compartir “confidencias” constituye para ambas niñas un estímulo imagina-

⁶⁰ “Pelle”, p. 16.

⁶¹ “La buena fortuna de Úrsula”, p. 21.

⁶² *Ibid.*, p. 22.

⁶³ *Ibid.*, p. 21.

tivo, que provoca tensión y la satisfacción de sus impulsos. La creatividad y el juego peligroso influyen en el desarrollo de la amistad entre Úrsula y su compañera de clase y funcionan como alternativas que las hacen escaparse de la institución escolar y de la familia para disfrutar de la vida.

La fiebre le impide a Úrsula asistir a clases, y la condición de "héroe malherido"⁶⁴ conmueve a sus familiares, a la profesora y a sus compañeras, pero fundamentalmente a su fiel amiga de hazñas. El desenlace feliz y el deseo satisfecho de Úrsula agudizan en su amiga la necesidad de imitarla. En este sentido, el texto no aporta ningún juicio de evaluación negativa como en "Pelle". Al contrario, la narradora está convencida de que la autoagresión de Úrsula manifiesta su capacidad imaginativa y un signo de autoafirmación individual frente a la sociedad. Úrsula pasa de manera inteligente del anonimato al reconocimiento general, ganando así la estima de sí y el afecto de su cómplice.

En "Zulita" se repite, con mayor intensidad, el carácter mágico del cosmos, en donde los personajes infantiles animan sus tesoros inanimados y les prestan voces, o donde se "refugian" para sentirse libres de toda censura o mirada maternal. En este cuento el encantamiento de la niñez y su vida emocional presentan múltiples planos: el lúdico, el sensitivo, el cognitivo, el psicomotor y el imaginativo. La infancia se permea con similares experiencias que, como ya vimos en "Pelle" y "La buena fortuna de Úrsula", sondan la marginación y el peligro, el placer y el triunfo. En "Zulita", Catalina se dota de medios que favorecerán la creación de su propia "verdad" y visión del mundo en contra de la "verdad" y la visión de su madre.

Los factores de la personalidad como la autonomía, la independencia, la confianza en sí y la originalidad se van forjando en el espíritu de Catalina cuando presencia la conducta insubordinada de Zulita y la actitud tolerante de la madre de ésta. La narradora, Catalina, relata el proceso del despertar de su conciencia infantil a los códigos morales de su madre y los adultos en general. La actitud observadora y juiciosa de la protagonista nos llevará a comprobar

⁶⁴ *Ibid.*, p. 23.

que la infancia es un estado continuo de descubrimiento del cosmos natural así como de la condición humana.

La niña Catalina rige sus modales sociales de acuerdo con el código que su madre le enseña en casa. Pero resulta que este código no es el mismo que el de la madre de Zulita, que permite que su hija egoísta realice sus caprichos y ofenda a sus invitadas. La postura maternal de Catalina sufre cambios cuando descubre que, de manera deliberada, otras personas gozan haciendo mal. La habilidad intelectual de la niña para entender sus propias acciones así como las acciones y motivaciones de otros nos lleva a considerar la teoría de R. L. Selman sobre los grados de la "perspectiva alterna".⁶⁵

El estudio de Selman revela que existen cinco niveles en la adquisición de la perspectiva alterna, que consiste en ponerse en la situación de los otros. La primera es la indiferenciada y egocéntrica, que abarca de los tres a los seis años. La segunda, que comprende de cinco a nueve años se caracteriza porque diferencia la interpretación personal sobre una situación dada de la interpretación que tienen los otros, y es subjetiva. Sólo entre los siete y diez años se llega a una perspectiva propia y recíproca, que permite anticipar los juicios de los demás. Le sigue la perspectiva mutua o terciaria, que se adquiere entre los diez y trece años, mediante la cual se testimonia la interacción entre dos personas y la observadora se percibe como si fuera una tercera persona. Y, finalmente, hay la última perspectiva social que moldea la personalidad de catorce años en adelante y facilita la comprensión de que nuestras posiciones derivan de formaciones culturales.

Podemos situar a Catalina en la perspectiva mutua, porque compara constantemente la postura de su madre con la de Zulita y llega a la conclusión de que ambas son unilaterales y rígidas. La madre de Catalina la deja que vaya a la fiesta de Reyes a la casa de Zulita, con la condición de que respete los siguientes principios: "comer con la mayor educación del mundo, no abalanzarme a ser la primera, sino esperar mi turno, no dejar nada en el plato, dar las

⁶⁵ R. L. Selman y D. F. Byrne, "A structural developmental analysis of levels of role taking in middle childhood", en *Child Development*, 1974, 55, pp. 288-304.

gracias, no pelearme".⁶⁶ Cada una de estas exigencias sociales son alteradas por el comportamiento grosero y egoísta de Zulita, la cual obliga a Catalina a "cuestionar el decálogo, esas leyes por las que en mi casa se regía mi vida hasta ese momento".⁶⁷

El movimiento de ruptura interior de la escala maternal de valores se produce en Catalina acompañado de la necesidad de resolver el conflicto, sin pedir la intervención de la madre o de los adultos. La desilusión y la sensación de haber sido engañada impelen a Catalina a recrear el equilibrio que Zulita ha destruido con alevosía; la primera debe encontrar la manera de castigar a la niña que ha infringido impunemente los reglamentos y que ha puesto en suspenso "la verdad" de su madre.

Catalina decide recurrir a la treta narrativa del envenenamiento que aprendió, literal y visualmente, en los "libros de cuentos",⁶⁸ que su madre le lee por las noches. Al preparar la poción mágica que acabará con la maldad del personaje malo, Catalina experimenta directamente los sentimientos de justicia, valentía; sentirá placer pero también culpa. La fantasía de los cuentos de hadas fustiga su voluntad para copiar el esquema de la sanción que se destina a los personajes viles. Sin la superación del problema, la evidencia del peligro continúa tanto para ella como para sus amigos de "la cuadra". Ella obra y provoca un desenlace feliz castigando a Zulita. El comportamiento vengativo de Catalina comprueba una vez más los beneficios de los relatos destinados a los niños, en la formación intelectual y moral, que Bruno Bettelheim ha analizado tan bien en su estudio *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*.⁶⁹

Catalina domina los obstáculos y sale victoriosa en su empresa punitiva contra Zulita. Al mismo tiempo, emprende el camino hacia el descubrimiento de su propia identidad y adquiere la certeza de que ella puede por sí misma, sin la presencia de su madre, comprender las relaciones sociales entre los seres humanos, enfrentar las pruebas de la existencia y forjarse su propia conciencia.

⁶⁶ "Zulita", p. 36.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁹ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, México, Grijalbo, 1986.

cia moral. Cuando la narradora comenta: "el mundo se me derrumbó, se me hizo mendrugos. Mi madre dejó de ser ese Dios encarnado que me amaba",⁷⁰ percibimos que el penetrar en sí misma se realiza con el dolor de la pérdida de la inocencia y la angustia de separarse de la madre, pero engendra a su vez la seguridad interior de que ha adquirido la madurez suficiente para autoanalizarse y establecer sus propios códigos. La eficacia de su acto justiciero enfatiza en Catalina la noción de que es competente para defenderse por su cuenta.

La infancia es sobre todo, un estado permanente de búsqueda creadora del universo, de sí y de los demás que le hacen decir a Aline Pettersson, "durante mi tránsito por la niñez... gocé de dos o tres años de ser muy alta... Y mi altura me confirió fuerza, intrepidez".⁷¹ Todos los personajes niños en la obra estudiada se encuentran dotados de la "altura" natural que la infancia les concede para ver el mundo con ojos nuevos y contar sus proezas imaginativas.

Pettersson interpreta, de manera moderna en su autobiografía, su propia niñez y le cincela no solamente rostros, cuerpos y paisajes sino también una retórica que engloba primero, su discurso narrativo sobre la fantasía, la libertad o la ilusión de ser niña, y segundo, el proceso psicológico, emocional y mental que acompaña a la escritura. Este rastreo biográfico influye en la creación de su personaje Ana. Sin embargo, su escritura posterior penetra en los vericuetos de la infancia de otros niños y cuestiona en su colección de cuentos, el cambio de valores en la sociedad actual y se preocupa por comentar "con el desmedido avance de la ciencia, no sé cómo se las arreglan los niños de ahora".⁷²

La investigación sobre Pettersson nos lleva a constatar que sus postulados artísticos ofrecen tres propuestas. La primera se refiere a que la infancia es una etapa decisiva en la personalidad creadora de un ser, porque aporta una visión animista y placentera de la realidad. La segunda, es que el conocimiento profundo del yo personal se imbrica en la concepción artística de varios de sus caracteres femeninos. Éstos acuden al relato recordado en primera persona,

⁷⁰ "Zulita", p. 37.

⁷¹ *De cuerpo entero*, pp. 21-22.

⁷² "La buena fortuna de Úrsula", p. 24.

a los monólogos o al soliloquio y revelan sus gestos infantiles, el placer del juego, el gozo cuando escuchaban cuentos y el poder inconmensurable de la imaginación con el fin de menguar los efectos de la insoportable realidad cotidiana. La tercera propuesta liga las dos primeras a la noción repetida de que mediante la literatura, la escritura, la intencionalidad narrativa y su naturaleza dialógica, el sujeto deseante puede imaginariamente alcanzar el objeto creador del yo, a condición de que conserve una perspectiva infantil.

BIOBIBLIOGRAFÍA DE ALINE PETTERSSON

Aline Pettersson nació en la ciudad de México en 1938. Asistió durante cuatro años a diversos cursos universitarios que se impartieron en la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM, en donde conoce a Salvador Elizondo, quien lee su novela *Círculos*. Por medio de Sergio Fernández conoce personalmente a Josefina Vicens, su "madre espiritual". Colabora en la fundación de la revista *Rilma*. Ha sido becaria del Centro Mexicano de Escritores (1977-1978) y del Programa Internacional de la Universidad de Iowa (1984). Ha escrito las siguientes novelas: *Círculos* (1977), *Casi en silencio* (1980), *Proyectos de muerte* (1983), *Los colores ocultos* (1986), *Sombra ella misma* (1986), *Piedra de rueda* (1990), *Querida familia* (1991). Es coautora de la novela *El hombre equivocado* (1988). También publicó libros de cuentos: *El papalote y el nopal* (1985), *Más allá de la mirada* (1992) y *Octavio, la mariposa viajera* (1993). En 1985 publicó *Tres poemas* y *Cautiva estoy de mí*, en 1988, dos textos de poesía. En 1990 publicó su autobiografía, *De cuerpo entero*.

NARANJA DULCE, LIMÓN AMARGO: ALICIA ENTRE EL "SER COMO" Y EL "SER EN SÍ"

MARGARITA TAPIA ARIZMENDI
GABRIELA DÍAZ DE LEÓN

...ningún arte mimético ha ido tan lejos en la representación del pensamiento, de los sentimientos y del discurso como la novela. La inmensa diversidad y la indefinida flexibilidad han hecho de ella el instrumento privilegiado de la investigación de la psique humana.

PAUL RICOEUR, *Tiempo y narración II*

Los limones, novela a la que nos acercamos en este ensayo, recrea la atmósfera mexicana de los años sesenta¹ y la inconformidad de los jóvenes de la clase media de vivir en un mundo convencional. Esa generación intentó enfrentarse al *status quo* rebelándose ante unos valores a los que consideraba ya caducos e insustanciales. Esta actitud inconformista trajo consigo el rechazo de la sociedad, de sus padres y amigos. Pero a esto habría que añadir un rechazo aún mayor, el de sí mismos, nacido de la inconformidad por lo que eran o de su fracaso al intentar romper con las costumbres. Es en este periodo de transición cultural donde se teje la historia de Alicia, protagonista de *Los limones*.

¹ En entrevista con Olga Harmony, explicó: "*Los limones* la escribí en los años sesenta, pero obstáculos administrativos retrasaron su publicación, hasta que la Universidad Veracruzana la editó en 1984". En su espacio histórico, es posible considerar a *Los limones* como una de las novelas pioneras en México, en cuanto a la recuperación del cuerpo femenino. (Olga Harmony, *Los limones*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1984, ficción. Todas las citas no especificadas en el texto pertenecen a esta novela.)

Olga Harmony nos entrega en su novela un discurso aparentemente caótico, sin pies ni cabeza, como un rompecabezas,² que se va armando pieza por pieza hasta llegar a completarse, o como los cuentos que las niñas Liddel querían que Lewis Carroll les contara. En la novela *Los limones* se pone en juego una lógica diferente a la común y semejante a la propuesta por Lewis Carroll en *Alicia a través del espejo*, donde a la reina le duele y le sangra el dedo antes de sufrir el pinchazo del alfiler.³ Nos dirigimos por ello a la búsqueda del sentido de lo caótico.

De esta forma, hemos tratado de acercarnos a las motivaciones tétricas de Alicia, reflejadas en sus constantes intentos suicidas; las encontramos como semilla en su infancia, alimentadas durante su juventud y germinadas en la mujer reprimida en la que se convierte.

La novela *Los limones* se abre con una reflexión de Alicia: "Tal vez lo más difícil en estos casos sea retener el hilo de la vida diaria; los gestos, las palabras, hasta el aspecto físico debería cambiar" (p. 7). Alicia es consciente de esa carencia que le impide retener la vida cotidiana, su vida cotidiana. Así, mientras termina la ceremonia de homenaje a la bandera, a la que por cierto Alicia llega tarde, y mientras transcurre el tiempo de la primera clase, ella recrea en la mente su propia historia. El relato comienza en el presente de la protagonista en el año 1965. Se puede decir que el tiempo de la novela es un tiempo lunar, porque los nombres de los capítulos corresponden a los de los días de la semana. En la novela existen siete capítulos diferentes: "Lunes", "Martes", "Miércoles", "Jueves", "Viernes", "Sábado", "Domingo" y el "Lunes" del subcapítulo uno podría ser el mismo lunes del subcapítulo treinta y cinco, ambos ubicados en 1965. Así pues, la semana tiene siete días, que multiplicados por cuatro (las semanas de un mes) suman 28, con lo cual se forma el ciclo lunar. La luna se vincula con la autodestrucción y

² Elena Urrutia, "Exprimir un limón: la narrativa de Olga Harmony", *Cuba y México: Mujeres y cultura*, La Habana, Casa de las Américas, año XXXI, núm. 183, 1991, pp. 38-45. La autora advierte que la estructura de la novela *Los limones*, es semejante a un rompecabezas.

³ Mauro Armiño, en el prólogo a la obra de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas*, Edaf, 1983, p. 10, habla de la obsesión del autor por la inversión de las cosas o los hechos.

la muerte, situación que vive Alicia en sus intentos de suicidio. La luna se relaciona también con la noche, la oscuridad, la muerte, el misterio. Por otra parte, el tiempo lunar puede relacionarse con los mares, con la menstruación y con el tiempo del embarazo, adquiriendo por tal motivo un carácter femenino.

La historia transcurre en 1965, pero los recuerdos se remontan hasta el año 1938. Como señalamos arriba, la novela se divide en siete capítulos que llevan como título los días de la semana, y en treinta y cinco subcapítulos si contamos el año al que se remite el recuerdo; éste, al tener una función asociativa, evoca microhistorias, fragmentos de historias, proyectos de historias. Todo lo anterior está, por supuesto, relacionado con la historia de Alicia. Son muy abundantes en la novela las alusiones al mundo teatral, a personajes de ficción, actores, actrices y también a los propios autores, ya sean de creación literaria, de cine, de televisión y hasta de caricaturas. Así, aparecen nombrados en *Los limones*, Bette Davis, Mr. Chips, Usigli, Annie la Huerfanita, Shirley Temple, Dorothy Lamour, la Rivelles, la Garbo, Mesalina, Mónica Vitti, Antonioni, Walt Disney, la familia Hardy, George Elliot, Virginia Woolf, Ignacio Manuel Altamirano, el Mago Merlín, Bertha Singerman, Stanley y Livingston, Albertico, Mamá Dolores, etcétera.

Hay un tiempo lúdico teatral en la novela. Es como si todo fuera una puesta en escena, ya que a pesar de estar sufriendo en carne propia los insultos del padre o de la hermana cuando es echada del hogar paterno, Alicia tiene el pensamiento puesto en George Elliot: “—¡Fuera de esta casa!— declamó el padre, un brazo extendido señalando el vestíbulo, como en una novela de George Elliot —¡Fuera, puta!” (p. 77). Más adelante, la encontramos pensando en clave de cuento navideño de Dickens “(sólo me falta vender cerillos en las calles)” (p. 78). Y cuando está pasando la noche en un hotelucho miserable, Alicia se reprocha en versitos rimados: “Tú lo quisites/ fraile Mostén/ tú lo quisites/ tú te lo ten” (p. 78). Alicia tiene necesidad de expresarse en forma teatral para así restarle fuerza al impacto desnudo del padre diciéndole “¡Fuera, puta!”. Emplea el recurso escénico como un mecanismo de defensa para poner distancia entre ella y la realidad dolorosa.

Encontramos que el tiempo cronológico adolece en la novela de algunas imprecisiones entre lo que se narra y la edad real de la

protagonista. Alicia nace en 1927; tiene 14 años en 1941 (p. 116) y por lo tanto 11, en 1938; sin embargo, en dicho capítulo la protagonista actúa como una niña mucho más pequeña. Creemos que este desfase cronológico no es relevante, porque la historia se rige también, de forma importante, por otros tiempos, como el ya mencionado tiempo lunar y el lúdico, que es también el tiempo escénico, como sucede en *Alicia en el país de las maravillas*: “‘Then you keep moving round, I suppose?’ said Alice./ ‘Exactly so,’ said the Hatter: ‘as the things get used up.’/ ‘But what happens when you come to the beginning again?’ Alice ventured to ask.”⁴

Por otra parte, la forma de ordenar el tiempo en la novela no es cronológico, ya que éste procede como la memoria humana yendo de un suceso a otro según las motivaciones externas o internas. Los lectores se enteran de lo trascendente de la infancia y juventud de la protagonista a través de técnicas como analepsis y prolepsis, o sea, a través de la narración de hechos que sucedieron, hace muchos años en apariencia inconexos, para luego regresar al presente y de nuevo pasar a otra época más cercana, y así sucesivamente. De los treinta y cinco subcapítulos que forman la novela, dieciocho se refieren al presente. Los demás, casi la mitad, abordan los otros tiempos del personaje.

Advertimos que el discurso que va configurando la historia de Alicia tiene un orden que tampoco es cronológico sino más bien invertido; así por ejemplo, en el subcapítulo “Doce 1952”, nos enteramos por medio de una prolepsis, del viaje de Alicia a Acaapulco con su amigo Vicente. Al ser descubierta, su padre la echa de la casa y la llama “puta”; Elena, la hermana, la abofetea; su madre sólo llora. En el subcapítulo catorce, con fecha del mismo año, Alicia le explica a Vicente las razones por las cuales no quiere permanecer virgen:

—Dicho, suena muy tonto. Ro-Roberto tiene ideas acerca de la virginidad y la virtud en la mujer. Yo... [...] encuentro idiotas todos esos prejuicios. Hacer depender todo el amor y la felicidad de... de...

—¿Quieres decir que no deseas ser virgen porque te exigen serlo? (p. 87).

⁴ Lewis Carroll, *Alice's adventures in wonderland*, Signet Classic, 1960, pp. 70-71.

Otro ejemplo del manejo del tiempo es el del ritual que sigue Alicia con las llamadas telefónicas a la madre de Roberto, a la cual pretende provocarle un infarto; sin embargo, según va avanzando la historia, el lector sigue sin saber cuáles son las causas por las cuales Alicia odia a la madre de Roberto y la quiere ver muerta.

El mundo infantil de Alicia se concentra en el subcapítulo "Cuatro, 1938". Alicia niña imagina que es prisionera del mago Merlín, y descubre el truco para llamar la atención: "Ella llora sin poder, sin querer contenerse, liberada por el grito con el que participa —¡al fin!— en el juego, en el combate, en la vida de los demás. Las ventanas se pueblan de tías asustadas: —¿Qué le hicieron a la niña?" (p. 26).

Este redescubrimiento será utilizado por Alicia el resto de su vida. Así, cuando se enamora de Roberto, lo califica de:

...muy burgués, muy convencional. Me temo que es católico. Y tiene una mamá que ha de ser horrible.

—Como todas, sentenció su amigo [...].

—Nada más escúchame y préstame tu pañuelo, Vicente, porque olvidé el mío.

—Ya, ya. No llores, preciosa. (p. 47).

Alicia confiesa en el primer capítulo de la novela, que al principio simulaba para llamar la atención, como todos, pero ahora piensa: "otro truco magnífico es llorar, [...] frente a un espejo mirando fijamente a los propios ojos" (p. 9). Llorar se va convirtiendo en un placer, Alicia alarga su niñez a través de un llanto casi orgiástico. Le gusta llorar sola, pero también practica con Vicente, como un resabio de la época del romanticismo, como si en su infancia no la hubieran consolado y aquí se estuvieran representando las escenas de su niñez: "Si la regañaban, si la obligaban a tomar leche con nata, si Elena le pegaba..." (p. 30).

La educación de Alicia entra dentro de los convencionalismos sociales de la clase media. Así, cuando va a ofrecer flores a la Virgen, unas beatas la miran y dicen: "¡Que linda niña!" (p. 28).

Este halago la llena de alegría, pues su madre y sus tías desconían de su belleza. Después entra un fotógrafo, Alicia desea llamar

la atención, pero él pasa de largo: "Fue a retratar a la gorda de atrás, con sus falsos rizos y sus hoyuelos de Shirley Temple" (p. 29).

Una Alicia morena sufre el rechazo de su familia, incluso el de su madre; el modelo de belleza con el cual es comparada responde a los cánones extranjeros; "quizá cuando crezca se parezca a Dorothy Lamour" (p. 29), dice una de las tías. Alicia va siendo desterrada a un mundo sin color, ya que posee un cuerpo asexuado no querido ni deseado. El padre, que debería llenar ese vacío con deseo, es un padre indiferente,⁵ por eso la niña Alicia implora: "Por favor señora del Cielo, Madre de Dios, Virgencita, que cuando crezca..." (p. 29). Pero su plegaria no es escuchada, y el desprecio que recibe de niña deja huella en Alicia; ahora es ella quien rechaza su imagen: "Frente al espejo del botiquín contemplé mi imagen: el sueño me daba un interesante aire a la Mónica Vitti" (p. 49). De ahí, Alicia asume de manera deliberada su otro yo en la imagen que el espejo proyecta de su persona; dialoga y discute con esta imagen:

—¿No te gusta lo que hago?

—No —muy seca.

—A veces eres muy puritana.

—Y tú no te cansas de hacer tonterías —contestó.

—¿Qué quieres? Una debe tener sus placeres solitarios (p. 50).

En esta cita se hace evidente el ser escindido de Alicia. Por un lado, ella desea conscientemente liberarse, pero en su interior gravita la carga cultural que hace de ella una Alicia puritana, atraída de manera inconsciente por el dulce y abundante jugo de la vida convencional y cursi. El ser de Alicia se debate todo el tiempo entre lo que es y lo que quiere ser.

La indiferencia del padre hace de la protagonista un ser inseguro. En la adolescencia ella escribe cuentos pero no se atreve a

⁵ Christiane Olivier, *Los hijos de Yocasta*, México, FCE, 1989, p. 138. La autora expone: "Y este padre, por alguna razón muy ostensible, no puede ser magnificado, su hija se vuelve depresiva, quizá suicida, porque entonces se queda sin alguien que represente una respuesta, aunque fuera ideal, a su feminidad. La falta de mirada masculina en la infancia de la niña la hará esclava de esa mirada por el resto de sus días... Y la falta de imagen en el espejo materno, hará que la niña esté dispuesta a adoptar todas las imágenes que se le propongan: se disfrazará".

publicarlos; los guarda. Esta actitud indiferente del padre dejará en Alicia un Edipo no resuelto que la llevará a enamorarse de Roberto, un personaje cuadrado, dependiente de mamá, abogado como su "papi". La sexualidad se va reprimiendo con las presiones, con las culpas, con los sentimientos de inferioridad. Alicia busca inconscientemente un novio que se asemeje a lo que ella retiene de la imagen del padre. En esta actitud del personaje funciona la transferencia, es decir, los problemas de la niñez se proyectan en otra persona importante similar a la primera. En el caso de Alicia, la hostilidad primariamente dirigida hacia el padre, es secundariamente dirigida hacia el novio que se convierte en receptor de los sentimientos nacidos en el contexto de la relación con el padre. A pesar de esta actitud, Alicia niega la validez del psicoanálisis y se presume "normal". Un poco más adelante, sin embargo, Edipo vuelve a asomar su cara irónicamente: "Mi padre asiente con la cabeza. Exhalamos satisfechos, el humo de nuestros cigarrillos, que en el aire se junta, se abraza, se retuerce, en voluptuosos diseños edípicos" (p. 67).

Este mismo sentido adquiere en el primer capítulo, "Lunes uno, 1965", esa mezcla del discurso de Alicia con el texto de *La Celestina* de Fernando de Rojas. El lamento de Pleberio por la muerte de su hija, despierta en Alicia la envidia y el deseo de provocar pasiones tan encendidas, ya sea el amor o el dolor: "*Cuando me vi con el fruto que me cortaste el día de hoy. De pronto, me detuve. No pensé que tomabas en los hijos las venganzas de los padres: con no demasiado asombro constaté que me estaba divirtiendo: no sé si hieras con hierro o si quemas con fuego*" (p. 8; las cursivas son mías).

Durante la infancia, Alicia se siente incomprendida y diferente; por eso se refugia en el mundo de las cosas e imagina que éstas sienten: "Si yo pudiera librar a los objetos de las tonterías de la gente. Si las comprendiera —si me comprendieran—, quizás pudiera yo ser su amiga. O a lo mejor, hasta su reina" (p. 30). Las cosas le ayudan a vivir su infancia, del mismo modo que se refugiara en la actuación y las máscaras durante su edad adulta, para con ellas mimetizar su identidad y no compartir su vida. Así, cuando la maestra Irene le pregunta si está enferma, Alicia dice: "tomo aliento y me deslizo una máscara. Improvisó, con notable habilidad, una de mis más convincentes mentiras" (p. 172).

Emilce Dio Bleichmar, al hablar de la histeria explica:

Los síntomas de expresión del conflicto: las conversiones, las escenas, la teatralidad, el sobrecompromiso afectivo, expresión enmascarada, sólo un mensaje enigmático del que ella misma no se entera y, finalmente los *síntomas compensatorios*, ¿qué hace la histérica, además de recurrir a la elemental defensa del substraerse de la escena? Crea disfraces: la ensoñación diurna, la alucinación, ficciones placenteras pero tan efímeras que se desvanecen en pocas horas o en pocos días, pues no tienen el sólido montaje de una buena argumentación que justifique o racionalice la realidad o alguna creencia para renegarla, sólo algunas imágenes que no sostienen y se esfuman por sí solas.⁶

Bleichmar permite explicar y comprender “lo absurdo” de las actitudes de Alicia cuando ella se compara o advierte semejanzas entre las situaciones que vive y aquellas otras padecidas por personajes del cine, el teatro, la literatura; lo que Alicia hace es recurrir a las conversiones, al enmascaramiento. Del mismo modo, cuando el personaje evade las situaciones, crea disfraces, que funcionan como mecanismos de defensa. Así, cuando está con sus amigos y le preguntan si se sometería a un proceso de psicoanálisis, Alicia contesta que no lo necesita porque ella es normal. Aunque sabe que esto es mentira, goza jugando y burlándose de los demás y hasta de sí misma.

Por otra parte, Alicia niña admira la empresa del tío Jesús de sembrar un limonero en su jardín a pesar de la burla de los parientes. El tío logra, después de largo tiempo y de intensos cuidados, limones secos y amargos, él simula que son deliciosos, quizás a fuerza de probar sólo los limones de su cosecha. Alicia asumirá en el futuro una actitud semejante, cuando intente cambiar la costumbre y ejercer su libertad, al transgredir y burlar la ley patriarcal.

Los limones van adquiriendo así un sentido simbólico. El propio título de la novela es efectivo, porque alude a los limones “secos y amargos” que hacen eco constantemente con la experiencia de Alicia: “¿Limonos aquí? Ninguno lo ha intentado” (p. 26), le

⁶ Emilce Dio Bleichmar, “El síntoma histórico: testimonio de impotencia”, en *El feminismo espontáneo y estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad*, México, Fontamara, 1989, p. 215.

dirán al tío Jesús. Alicia estaba haciendo algo fuera de lo común porque "suscitaba burlas y afrontaba críticas" (p. 27). Más adelante dice: "Del limón escurrió una gota única, ácida, que destemplaba los dientes" (p. 28). Como un gran símil o metáfora, Alicia pasa su vida destemplada, yendo siempre contra la corriente, aferrada a gotas ácidas desdichadas.

Años más tarde, Alicia experimenta su propia muerte al ver morir al tío Jesús. Ante ese hecho se propone trascender en la vida, y se sueña abogada o premio Nobel de literatura. Para acercarse a su propósito, Alicia se asume superior a los demás y formula un código de honor: "Nada feo, nada falso, nada sucio. Todo bello, aunque fuera efímero, pero todo verdadero" (p. 14). La ética y la estética que exige el código mencionado resulta un absurdo para el medio social en que Alicia pretende ponerlo en práctica. Asimismo, cae en contradicciones, pues no puede cumplir con su código, y por lo tanto se frustra. Aunque Alicia se cree superior ve a las mujeres inferiores, lo que, por ser ella misma mujer, la hace sentirse desdichada.

Al elegir la literatura como profesión, Alicia asume una actitud crítica respecto de los valores impuestos por la sociedad. Ella conduce su vida de acuerdo con lo que piensa que es más auténtico. Alicia está enamorada de Roberto, pero quiere romper la costumbre que coloca a la virginidad como un valor más alto que la persona; ella desea ser querida por lo que vale, por lo que es, aunque ello signifique atentar contra el culto al himen, del que se dice: "Nunca una parte tan pequeña, endeble e inútil del cuerpo humano ha tenido que soportar tanta carga cultural, social, histórica, económica, moral, mitológica, lingüística y religiosa".⁷ Lo anterior dio como resultado que, "la única mujer confiable era la que conserva el himen intacto; la virginidad se convirtió en radiante ideal y su ausencia en mancha imborrable".⁸

Roberto considera que el culto al himen debe ser conservado y Alicia recuerda con gran amargura las palabras inquisidoras de su novio:

⁷ Brianda Domecq, *Acercando al unicornio. La virginidad en la literatura mexicana*, México, FCE, 1988, p. 15.

⁸ *Idem.*

“— Eres una golfa, nunca lo creí de ti. No me explico cómo pude amarte ni que clase de imbécil soy para no haberme dado cuenta...”— Roberto la miraba furioso [...].

—Te advierto que cuando salga de aquí no volveré a verte. Te vieron en Acapulco, ¿sabes? Unas amigas de mi mamá” (pp. 165-166).

Roberto se casa con la “nena” Torres de Rubio y cuando tienen su primer hijo, la noticia se publica en la sección de sociales. Por otro lado, Vicente le propone matrimonio a Alicia, pero ella rechaza la propuesta; argumenta quererlo como amigo y ser fiel a su código: “todo verdadero”. También podemos interpretar esta negativa como un signo de culpabilidad. Alicia cree no merecer la felicidad por haber transgredido la ley patriarcal; lo que cree merecer es el castigo, y en él se instala.

Vemos que la protagonista de *Los limones* se conduce de manera un tanto absurda, como lo hace Alicia, el personaje de Lewis Carroll. Ambas gustan del revés de los espejos. Alicia prefiere la imagen que Manuel, su amante, proyecta en el espejo: “Manuel es igual, pero lo contrario de sí mismo (tal vez pudiera amar al hombre del espejo)” (p. 153).

Son frecuentes los apartes entre paréntesis en la novela y se los dirige el personaje a sí misma. La mirada de Alicia a través del espejo se extiende y se incorpora a ella como si fuera otra y la misma, cuando dice: “Observo a la mujer de la luna que cruza su mirada con la mía y la dirige al hombre que está en la cama: lo desea. Te lo presto —le digo—. Míralo cuanto quieras, pero déjame a mí que desee a tu hombre en el espejo” (p. 153). Alicia quiere al hombre que no está allí, quiere al del espejo; lo quiere por lo que le falta; lo que desea es lo inaccesible. El hombre real, con sus cualidades y defectos, no la emociona en lo más mínimo; es mucho más interesante el hombre del espejo, el hombre de la luna, el inalcanzable. En un sentido más amplio el espejo da una imagen invertida de la realidad: “Lo que está arriba es como lo que está abajo pero en sentido inverso”, dice la Tabla esmeraldina hermética.⁹

⁹ Jean Chevalier y Alan Gheerbrand, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona, Gerder, 1989, p. 1477), señalan que: “El espejo no tiene sólo por función reflejar una imagen; el alma convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen

Alicia no se gusta a sí misma, porque hay en ella muchos elementos que desprecia; por eso le parecen insufribles las maestras de la escuela, las clientas del salón de belleza, y de manera especial, las mujeres cercanas a ella, como son la madre y la hermana que se mantienen enajenadas. Critica la actitud de los demás y no respeta la forma de pensar y actuar de otros. No considera, por ejemplo, que la distancia que media entre ella y su madre es el resultado, en buena medida, de las condiciones culturales en que se desarrollaron una y otra. Alicia es muy severa en sus juicios y poco solidaria con las mujeres que continúan el rol tradicional; por eso dice, refiriéndose a su madre: "La vida cobraría un hermoso sentido, todo se colocaría con limpieza en su alacena, si a la vejez hasta las mujeres tontas cobraran honradez y generosidad, capacidad y entendimiento" (p. 74). A su hermana Elena la ve así:

Gorda, rubia y fofa, se parece demasiado a la aburrida hermana mayor que tenía siempre la acusación a flor de labios para mis peregrinas travesuras [...] (cada vez que nos encontramos), yo hago de mí misma y de mi forma de vida un arma que la hiere donde más puede dolerle: en el seno mismo de su familia Hardy (p. 71).

Alicia critica de modo insistente la hipocresía de los adultos y la actitud mojigata de las religiosas y de las maestras, al tiempo que se muestra humana y protectora ante las fantasías y manifestaciones sexuales de las adolescentes y se asume defensora de ellas ante las moralistas profesoras.

Por otro lado, Alicia es consciente del camino que debe recorrer para lograr el cambio. Por esta razón lee en el salón de belleza, mientras le toca su turno, el capítulo "Ylla", fechado en 1999, del libro *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury. La estructura de esta obra de ficción que se adelanta a nuestro tiempo es muy semejante a *Los limones*. Pero no es sólo por eso que la protagonista piensa en los fragmentos de "Ylla" y los entremezcla con las charlas intrascendentes de las clientas del salón de belleza. Esta novela trata de la rutinaria relación de pareja entre el señor y la señora K; esta

y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla".

última es consciente del envejecimiento de la relación, pero al querer escapar es sometida nuevamente. La situación de opresión en la cual vive la señora K, localizada casi en el año 2000 y en otro planeta, Marte, permite advertir el largo y difícil proceso que supone el cambio. Este personaje, K, nos remite inmediatamente a Franz Kafka, creador tiempo antes de los otros personajes K, el de *El castillo* y el de *El proceso*, personajes extraordinarios que se desenvuelven en ambientes laberínticos, de pesadilla, pero que al mismo tiempo poseen una extraña verosimilitud cuando recrean experiencias absurdas de incompreensión: "¿Debe partir como un imbécil que nunca ha podido comprender nada? ¿Debo dejar que digan de mí al comienzo de mi proceso quería terminarlo y que al final quería volverlo a empezar?"¹⁰ Estos personajes, igual que Alicia, quieren escapar en un determinado momento, pero al final quedan atrapados en una red de trucos impresionantemente estúpidos y terminan por dejarse envolver, en apariencia, en el juego de los demás.

La protagonista de *Los limones* es como Dora, la paciente histérica a quien Freud da tratamiento psicoanalítico; ambas descubren su destino. Las mujeres que rodean a Dora, "la madre, la institutriz y la señora K", "no son nada". Igualmente, la madre de Alicia, su hermana Elena, las maestras compañeras de trabajo, tampoco "son nada"; tanto las mujeres que rodean a Dora como las que están cerca de Alicia son, según ellas, sólo objetos.¹¹ Esto crea disgusto en ellas y por eso son histéricas, como también puede ser histérico el hombre si sólo se le valora por su cuerpo y se ignoran los otros valores que posee como persona. Pero además, Alicia, por el contacto que tiene con la literatura, advierte el largo camino que le queda por recorrer.

¹⁰ Franz Kafka, *El proceso*, Buenos Aires, Losada, 7ª ed., 1963, p. 194.

¹¹ Emilce Dio Bleichmar, *op. cit.*, 1989, p. 206. La autora, al referirse a Dora dice: "¿Qué destino podía imaginar para sí como futura mujer, si la señora K, la única jerarquizada dentro de ese conjunto, también caía a la categoría de una nada?" Al falo no se le busca como flecha indicadora que conduzca al tercero femenino, no se trata de otra mujer a la que se desea sexualmente, sino una mujer que representa una imagen valorizada de feminidad. Es una búsqueda desesperada por reivindicación narcisista de un género poco narcisizado en la historia de la cultura".

A pesar de la rebeldía y la tragedia que devastan la novela, hay momentos en que todo es visto como si fuera un juego, un juego terriblemente irónico: "Mi salvadora capacidad de representar un papel había entrado en juego" (p. 8). Más adelante afirmará: "Se finge por el placer mismo que ocasiona. El arte por el arte, como quien dice" (p. 9). Este juego adquiere en ocasiones los tonos de la farsa o, para acercarnos a una estética más moderna, los de una secuencia cinematográfica. Así, al día siguiente de su intento de suicidio más reciente: "La asamblea agonizaba. En una azotea próxima una niña bailaba al compás del himno. Pensé que haría una bonita secuencia de introducción para alguna película" (p. 10). Más adelante agrega sin embargo: "La niña, aburrída, se ha retirado. No hay poesía, ni pasión, ni película sueca. Me preparo para iniciar mi primera clase" (p. 12). En las últimas páginas, donde retoma las mismas frases del primer capítulo, aparece la misma niña bailando al compás del himno: "Traté de hilvanar un argumento, pero sólo acudían imágenes sueltas de viejas películas. Desistí. La cámara me enfocó sola, de pie en el corredor, con el peso de mi desairado intento de anoche" (p. 171). Aquí podemos ver claramente cómo Alicia se siente la protagonista de una película; en determinados momentos narra su historia como si fuera la de una actriz en un tiempo escénico. Lo mismo sucede cuando dice: "Llorar frente a un espejo requiere de cierta técnica" (p. 170).

La forma de la narración varía en la novela según lo relatado. Cuando los sucesos son recientes, entonces el narrador es la propia Alicia, quien nos cuenta cómo piensa, siente y lo que ocurre alrededor, en primera persona, de una manera más íntima. Sin embargo, cuando la historia está relacionada con la infancia de la protagonista el narrador se vuelve omnisciente; las cosas se narran a distancia, se vuelven más lejanas, como para superar las experiencias trágicas de la infancia dolorosa y apreciar la niñez como misterio, como cárcel, como determinante de la experiencia actual pléfrica de intentos suicidas.

El intento de Alicia por lograr un cambio cultural la lleva a una situación muy difícil. Recuerda una carta que le escribió a Roberto y que nunca mandó: "Vuelve, vuelve, por favor, Roberto. Castígame de cualquier manera, pero no me prives totalmente de ti. No tengo dignidad, estoy rota, no existo, porque tú ya no me amas" (p. 140).

Este sentimiento de ruptura, de fragmentación, explica la organización temporal de la novela y la falta de identidad del personaje. Alicia acepta su fracaso; ella no es nada si el otro no la valora.

Esta fragmentación en Alicia nos remite a *La mujer rota* de Simone de Beauvoir, en donde la escritora trata el caso de tres mujeres que viven por y para sus hombres y que, en el momento en que se sienten abandonadas por diferentes causas, no saben qué hacer de sus vidas; el mundo les parece un espacio vacío.

Ahora bien, si aceptamos las actitudes aparentemente absurdas del personaje y las vemos, junto con Bleichmar, como expresiones de impotencia de la histérica,¹² entonces advertimos en Alicia una actitud heroica: por vivir su vida contra la corriente, por sacrificarse al querer ser diferente en un mundo convencional que castiga la autenticidad y encamina hacia la vida común. Quien acepta el estereotipo entra al mundo convencional sin problemas, pero éste no es el caso de Alicia. Ella muestra desde niña su histeria; es diferente y al no encajar en el mundo de las personas recurre al mundo de las cosas, porque vive al lado de un padre indiferente, de unas mujeres minimizadas y de un tío también histérico a quien ella toma de ejemplo; más tarde se enamora de un tipo ultraconservador.

Olga Harmony plantea en su novela *Los limones* diversos temas que hemos esbozado aquí: la imposibilidad del amor en una sociedad convencional, la complejidad del tiempo humano, el entrelazamiento vida-muerte y la resistencia de la autoridad patriarcal al cambio. También podemos ver, a través de la historia de Alicia, el carácter decisivo de la infancia en la integración de la personalidad de los individuos. La carencia de afecto, y de manera especial el rechazo en la infancia, genera en la protagonista el autodesprecio, de ahí que sea un ser dividido, roto, con intentos suicidas frecuentes. Este personaje es incapaz de respetar a los demás, de conceder-

¹² Bleichmar, *op. cit.*, dice: "Existe un feminismo espontáneo en la histeria que consiste en la protesta desesperada, aberrante, actuada, que no llega a articularse en palabras, una reivindicación de una feminidad que no quiere ser reducida a la sexualidad, de un narcisismo que clama por poder privilegiar la mente, la acción de la realidad, la moral, los principios y no quedar atrapado sólo en la belleza del cuerpo (cuando en el hombre la valoración narcisista se plantea exclusivamente en el ámbito de la sexualidad urge la histeria masculina)" (p. 214).

les el derecho de pensar y de ser diferentes a ella. Alicia se comporta como una histérica.

· Olga Harmony, deja testimonio, a través de Alicia, de la angustia que se genera al perder la seguridad, y de la inseguridad en que vive un ser que permanentemente busca ser otro.

AGRADECIMIENTOS

Al doctor Fernando Ruiz Cortés por su apoyo en la revisión de asuntos relacionados con el psicoanálisis.

BIOBIBLIOGRAFÍA DE OLGA HARMONY

Nació en la ciudad de México en 1928. Realizó estudios de filosofía y psicología en la UNAM.

Olga Harmony es maestra, crítica de teatro, autora de textos dramáticos, cuentos y una novela. La pieza teatral *Nuevo día* se estrenó en 1952, en el teatro "Aguileón", luego fue editada por la Universidad Veracruzana. Con su texto dramático *Antígona*, Harmony ganó el premio otorgado por el Seguro Social en 1965. *La ley de Creón* es otro de sus textos dramáticos. Algunos de sus cuentos se encuentran en revistas nacionales y extranjeras. Edmundo Valadés seleccionó dos cuentos de Olga Harmony "Penélope" y "Lot" para la antología del cuento breve, titulado: *El libro de la imaginación*. Con el volumen de cuentos *Letras vencidas*, obtuvo el premio "José Revueltas", en 1977, concurso organizado por el STUNAM. Dentro del género novelístico, publicó *Los limones* (1984).

DE LA OSCURIDAD AL ABISMO

GRACIELA MARTÍNEZ ZALCE

Aunque en varios de los textos de Inés Arredondo aparecen niños y niñas como figuras incidentales, en tres de aquéllos explora la infancia. Esos relatos podrán parecer inverosímiles por el tono de amargura que emerge de los jóvenes protagonistas, habitantes de mundos grotescos en donde la capacidad de asombro infantil surge ante el horror y el encanto frente a los monstruos que los pueblan.

Todo gira en torno a la vida familiar: la presencia seductora del padre, una madre ausente, los otros que son misterio —hermanos, parientes, servidores. Gente que deambula en un espacio que podría considerarse como un hogar. Las situaciones varían en cada uno de los cuentos; también el grado de tormento de las protagonistas.

Para analizar este medio ambiente, Arredondo elige el punto de vista de niñas en los tres casos. Inocencia perversa, crueldad no premeditada, curiosidad morbosa. Monstruos ellas mismas, por una causa o por otra, sus voces delatan vidas no felices, mundos configurados en torno a lo terrible. No hay reproducción de un discurso que podríamos considerar infantil; no se busca la verosimilitud. Las relaciones entre personajes adultos y niños se establecen como una lucha: el deseo de ser amadas, la imposibilidad del amor, el nexo sadomasoquista que se da en el caso de los seres involuntariamente dependientes; el miedo al abandono.

Una profunda angustia, cierta pulsión de muerte. Eso significa ser niña en la obra de Inés Arredondo.

LO QUE NO SE COMPRENDE ¹

Un efecto siniestro caracteriza al relato "Lo que no se comprende" de Arredondo, efecto que radica en que lo que debería ser familiar se convierte en extraño, en que existe algo oculto que sólo en el final se deja ver, y por tanto, cualquier seguridad anterior se pierde a causa de ese desenlace. En el texto, el narrador omnisciente sitúa su punto de vista desde el de Teresa, la niña protagonista.

Teresa debería, según lo que se narra, ser una niña feliz. Vive en una casa grande con sus padres y los sirvientes. Se le describe como un ser en perpetua actividad, en busca de un universo maravilloso, lleno de pájaros y árboles, con la imaginación desbordante.

El punto de vista elegido, pues, favorece una de las características sobresalientes del texto: la ambigüedad.² Definidos por ésta, tanto los espacios como los personajes se presentan como irreales: no se sabe si son así o si es la mirada de la niña la que los distorsiona.

En primer lugar está la casa, que nunca es sinónimo de hogar porque la protagonista no se siente protegida ni en los espacios abiertos (corredores, patios) ni en los cerrados (su recámara o la de su madre, el granero donde casi muere ahogada). Los espacios se magnifican o constriñen, pero nunca guardan proporción con el tamaño de la protagonista. Se les relaciona siempre con una presencia amenazante, que turba la paz. Cada sitio descrito en el relato está asociado con algo que —tal como lo señala el título— no se comprende —lo desconocido— y que se expande como una mancha, desplazando a la protagonista e impidiendo que pueda sentir seguridad en sitio alguno.

Después, están los habitantes de esa casa en donde, desde la perspectiva de la niña, no puede haber ni cobijo ni sensación de seguridad.

¹ Inés Arredondo, "Lo que no se comprende", en *Los espejos*, México, Joaquín Mortiz, 1988, pp. 65-73. Después de cada cita textual tomada de este relato, se pondrá entre paréntesis la página de la cual se extrajo.

² Cf. Sigmund Freud, *Lo siniestro*, Buenos Aires, López Crespo, 1976.

Por un lado aparece la madre, con la cual el enfrentamiento es constante y desigual. Descrita como un ser enorme y fuerte, ante ella Teresa se siente debilitada, por un lado, y rechazada por el otro. La madre simboliza la imposibilidad del amor, la imposibilidad del reconocimiento en la otra y de la adquisición de identidad.

Del otro lado está el padre, con quien sí existe la posibilidad de comunicación. Descrito como un ser luminoso, su aparición se asocia con la salvación, con la razón y el amor; sin embargo, de un amor dividido, entre ella y la madre.

A lo largo del relato, la madre es una figura ausente y cuando se hace presente es sólo para hostilizarla o robarle el amor del padre.

Pero hay una figura más —la más inquietante— la personificadora de esa ambigüedad que caracteriza al relato, la más importante porque alrededor de ella se construye toda la simbolización. Según la perspectiva de la niña, se trata de un monstruo. En la recreación que Arredondo hace de la mente infantil, la protagonista se pregunta si semejante cosa será real o una invención suya. Si pudiera describirlo, podría darle un lugar en el espacio, integrarlo a la realidad. Pero Teresa no sabe cómo nombrarlo.

El narrador describe esa figura con la proverbial crueldad que caracteriza a los niños —porque su curiosidad puede ser descarnada y hasta morbosa—; vemos a Teresa conocer el mundo a través de la mirada y preguntarse por el sentido de la fealdad: “se quedaba completamente sola frente a él y lo observaba detenidamente. Se sentaba a distancia en el suelo y lo contemplaba con ojos impenetrables. No lo tocaba nunca, nada más lo miraba” (p. 65).

Una relación ambigua, de observadora y observado, de presa y cazador (involuntario), se establece entre estos dos seres y es esta relación el núcleo más importante del relato, puesto que de ella se desprenden tanto las cargas simbólicas de los espacios (en el sentido de que es la presencia del monstruo la que vuelve amenazante la casa), como las relaciones entre la protagonista y los otros personajes (madre, padre y hermano menor).

El monstruo forma parte de un secreto que no se comprende; una figura inquietante que produce angustia —no sólo a la protagonista. Es una cosa humana, un bulto gelatinoso que ha sido confinado a permanecer en el pasillo, así como la protagonista lo

ha sido emocionalmente por la madre, quien defiende como fiera a su hijo deforme, y por el padre, que venera a esa mujer que produce hijos deformes.

El mundo de la niña se trastoca por el ingreso de ese intruso debido al cual no entiende ni es comprendida; no sabe a quién preguntar por el sentido de su existencia; ¿por qué debe vivir con ellos algo que sólo sirve para asustarla? Igual que el monstruo, ella está sola, porque los adultos viven aparte y son una mezcla de lo bello y lo terrible, como se muestra en la descripción de la madre: "En la cama, su madre parecía una torre derrumbada. Con el cabello suelto entre los almohadones, tan fuerte y tan hermosa, no podía creer que estaba enferma" (p. 70).

El monstruo, pues, es una especie de puente a través del cual se establecen las relaciones entre la protagonista y el espacio, y entre ella y los demás personajes.

Toca al padre revelar el secreto, ser el portador de la verdad. Una verdad que hiere y que separa a Teresa del único ser por el cual se siente amada para después unirla a él ya no por el amor sino por el horror compartido.

Esa verdad —que el monstruo es también hijo y hermano— hace que el ser real de Teresa aflore: dentro de ella duerme también un monstruo de crueldad infinita. Y a pesar de ello, el padre la acepta como al otro.

A veces se impacientaba y trataba de olvidarlo, pero era demasiado inquietante saber que estaba allí, del otro lado de la pared, gelatinoso, no lo podía soportar.

Una noche pensó tanto en él que al día siguiente amaneció enferma del estómago, con vómitos y diarrea. [...] Únicamente pensó en él y trató de imaginar de dónde vendría y para qué guardaban sus padres una cosa tan malsana que la hacía descomponerse (p.71).

En esta declaración, la ambigüedad que había permeado el texto se aclara. La sorpresa del desenlace radica en esta posibilidad producida a partir del punto de vista elegido: el lector no sabe que el monstruo es hermano de la niña hasta que el padre se lo dice. El efecto de lo siniestro también se basa en este hecho. En realidad, no existe más descripción del enfermo que la anteriormente citada;

la falta de precisión en los detalles cuando el narrador hace algún esbozo de él —a través de la mirada infantil de Teresa— acentúa el aspecto negativo y aterrador que rodea al misterio.

Y la solución tampoco se presenta en un sentido positivo. Sólo reafirma la parte terrible, pues implica que existe entre la protagonista y la causa de sus terrores un nexo indisoluble: comparten un mismo origen; ambos han recibido el legado de los padres.

Existe un tercer hermano, pero se trata de un bebé normal, inofensivo. También es un puente. Como la niña es capaz de sentir placer al acariciarlo y gusto al mirarlo, ese otro permite la reconciliación entre la madre y la niña.

De este modo, la relación con el enfermo hace aflorar la parte negativa de los dos personajes femeninos y las lleva al enfrentamiento, a la relación en términos de lucha; es, en cambio, la que establecen con el sano y pequeño, la que las hace mirarse de una manera afectiva.

El hijo y hermano enfermo es, pues, una suerte de enemigo, “no es un niño, es una cosa asquerosa” (p. 72). Es su presencia la que determina la relación de la protagonista con el mundo y la visión de la infancia que Arredondo presenta en este texto: el reflejo que se produce en los espejos³ en las casas de la risa, magnificado y deforme, poblado de esperpentos. Los adultos se retratan como gigantes que aplastan y los niños son seres repugnantes. Así que la protagonista no encuentra una imagen con la cual identificarse y a través de la cual reconocerse. De ahí la náusea frente al hermano que representa el movimiento de atracción y repulsión frente a una parte de sí misma que la protagonista niega a pesar de sentirse fascinada por ella.

Es el secreto compartido entre todos, lo que debe ocultarse para que la familia pueda ser feliz: el lado grotesco de las relaciones familiares materializado en un personaje que tiene la función de un imán. El monstruo familiar: producto del amor de la pareja generatriz, los padres. La causa de la marginación de la protagonis-

³ No olvidemos que el texto forma parte del volumen titulado *Los espejos*, a lo largo del cual uno de los *leitmotiv* es el tema de las relaciones entre padres e hijos como reflejos en los espejos y de las taras como maldición que se hereda en la sangre de generación en generación.

ta, una niña relegada. Lo irracional, lo sinsentido. Una parte de cada uno de esos personajes: uno de ellos, sin remedio. Miembro siniestro del cuerpo familiar.

ORFANDAD ⁴

Cuando la narradora de "Orfandad" dice "Creí que todo era este sueño" (p. 33) y se lanza a contar, el lector sigue adelante con la esperanza de que los hechos narrados estén sólo en la imaginación de esta narradora protagonista. La frase es una clave de lectura: en un principio, por causa suya, ni siquiera podemos saber si el título corresponde a la realidad o a la pesadilla. Y con base en dicha clave es posible llevar a cabo (en un texto muy corto, muy económico y de una intensidad enorme debido a las dos características anteriores) al menos dos niveles de lectura.

De la oscuridad al abismo. Así podría denominarse el primero de estos niveles. Se trata de un espacio fundamentalmente onírico. Sin embargo, no es un ámbito caótico, de imágenes superpuestas y trastocamiento de planos espacio-temporales, sino un relato lógico y cronológico, muy ordenado, donde los personajes —como si todo sucediera en un escenario— entran y salen, frente a la inmóvil impotencia de la voz que narra: "... sobre una cama dura, cubierta por una blanquísima sábana, estaba yo, pequeña, una niña con los brazos cortados arriba de los codos y las piernas cercenadas por encima de las rodillas, vestida con un pequeño batoncillo que descubriría los cuatro muñones" (p. 33).

La narradora se presenta a sí misma como testigo mudo de su tragedia: es decir, nunca puede comunicarse con los otros personajes (como sí lo hace, con nosotros, lectores, que junto con ella presenciamos el desfile de los demás y el espectáculo que para ellos resulta la protagonista). "El yo de la enunciación —señala Ana Bundgaard—, focalizador de los acontecimientos, parece hablar

⁴ Inés Arredondo, "Orfandad", en *Río subterráneo*, México, Joaquín Mortiz, 1979, pp. 33-35. La página de la cual fueron extraídas las citas aparece entre paréntesis inmediatamente después de éstas.

desde la perspectiva de una mirada que ya no es visura, sino más bien, envés de una conciencia. Conciencia que ve-verse".⁵

¿Cuál es el sentido de esta mirada? El de la búsqueda de una identidad: la necesidad de reconocerse en los otros. Sabemos que la protagonista es una huérfana y que la familia de los padres la visita en un hospital. Sin embargo, no tenemos indicios de su edad. Su discurso no nos permite descubrir si aún es niña o se recuerda como tal durante el episodio de su vida que narra y que constituye el relato.

A lo largo del texto predomina un tono lacónico, ascético —igual que el cuarto que es el espacio objetivo donde la protagonista se encuentra—, en la narración del sueño: la neutralidad con que se describe al médico rasurado, el desfile de los parientes, la alternancia de voces que opinan sobre la narradora, todo resulta absurdo.

Pero a pesar del laconismo, hay en las situaciones narradas una gradación que va de lo feo a lo horrible. En la primera visita que recibe la protagonista, los familiares de la madre se refieren a ella con lástima y simpatía; hasta pasan por alto sus mutilaciones; sólo ven en ella su belleza; sin embargo, no se la llevan. La segunda y última visita se la hacen los parientes del padre que, en cambio, sólo pueden descubrir sus defectos y, por supuesto, también la dejan allí. La elección de una voz en primera persona intensifica el efecto pesadillesco tanto de estas descripciones como del desenlace, cuando lo doloroso resalta hasta producir imágenes grotescas, a partir de la irrupción de la realidad que hasta ese preciso momento se vuelve evidente para el lector.

El despertar de la protagonista se narra como un instante de angustia suprema, delirante; peor aún que la pesadilla. Es la expresión dolorosa de las sensaciones simultáneas de abandono y desesperación. Sería difícil que una niña verbalizara con tal patetismo, pero a partir de la última descripción que hace de sí misma tenemos la visión que la narradora conserva de su infancia.

¿Por qué? Precisamente por aquello que en el texto permite el segundo nivel de lectura, es decir, una interpretación más.

⁵ Ana Bundgaard, "La esquizia ojo-mirada en *Río subterráneo*", *Mujer y literatura mexicana y chicana 2*, México, Colmex/Colef, 1990, p. 51.

Lo monstruoso radica en la inevitable dependencia que se padece durante la niñez. El ambiente onírico responde a la fantasía alucinatoria que sufre la protagonista; no sólo sueña que vive marginada por su familia; de hecho, lo está, pues se vive a sí misma como un fenómeno, como un ser mutilado:

Estoy en el cuarto interior de un edificio. Nadie pasaba ni pasará nunca [...].

Los cuatro muñones y yo, tendidos en una cama sucia de excremento. Mi rostro horrible, totalmente distinto al del sueño: las facciones son informes. Lo sé. No puedo tener una cara porque ninguno me reconoció ni lo hará jamás (p. 35).

El texto entero es una descripción metafórica de cómo se ve la narradora niña a sí misma, no tiene ni siquiera un nombre. Está físicamente incompleta porque simbólicamente le han amputado los lazos del parentesco, la posibilidad del amor. Juego de paralelismos y oposiciones, en el sueño, la indiferencia de los hermosos (los parientes de la madre) y el terror que ante ella expresan los crueles (los del padre) proviene de la negación del vínculo que implicaría la responsabilidad de encargarse de ella; la repulsión constituye la respuesta frente a la obligación de atender a esa niña que no es considerada como tal sino como una adulta mutilada que requeriría cuidados excesivos. Al rechazar su responsabilidad hacia ella, niegan sus lazos de sangre.

Por ello, la búsqueda de reconocimiento de la protagonista resulta inútil. En la descripción del sueño, el espacio está lo suficientemente iluminado como para que los demás personajes la vean; hay luz porque la ven. Tanto el cuarto como ella están limpios, existe alguien que los atiende, se encuentran en situación de dignidad. Luminosidad equivale a contacto. El cuerpo imaginario representa una prisión.

“Un silencio de muerte reinaba en la habitación oscura y fría” (p. 35). El presente de la narración, ya afuera del espacio onírico, se caracteriza por la incomunicación, y por lo tanto, por la suciedad y la oscuridad que son parte de la situación real de abandono sufrida por la protagonista. La imposibilidad de reconocerse en los otros acentúa la sensación de encierro en el cuerpo inerte, que se escinde del espíritu. Así, la narradora se describe a sí misma como

“Los cuatro muñones y yo”; los parientes de la madre sólo hablan de lo bonitos que son su cara, sus ojos, su pelo, es decir, su cabeza perfecta separada de su cuerpo mutilado; los familiares del padre nada más se refieren a su tronco, no prestan atención a los rasgos de su cara; en todo el texto, la narradora nunca se presenta a sí misma como un todo, como una; se considera como una cosa porque está inmersa en un mundo que no la toma en cuenta. Así, repite cómo se expresan de ella los demás personajes: “—¿Para qué salvó eso? / —Es francamente inhumano” (p. 34). Arrumbada como una cosa, aislada de la comunidad de los mayores, la narradora describe la infancia como una etapa en la cual se vive aparte sin comprender por qué.

El desenlace grotesco del cuento es la narración alucinante y compacta del despertar de la protagonista quien, encerrada en un terrible círculo, abre los ojos en la angustia de un espacio negro, asqueroso, degradante no sólo por su realidad sino también porque está desolado. Éste es el ámbito de la niñez: un lugar donde se es monstruo a causa de la soledad.

APUNTE GÓTICO ⁶

Una vez más, Arredondo elige a una narradora protagonista para relatar otro texto breve que, desde el título, apunta hacia una posibilidad de interpretación relacionada con éste, pero que más allá de lo obvio nos permite otra menos evidente.

Inocente y perversa, la voz de la narradora es ambigua, y como inicio del texto, describe a contraluz el cuadro que sus ojos encuentran al despertar. Amorosa y detalladamente, se detiene en cada uno de los rasgos de la silueta desnuda del hombre que está recostado junto a ella. Así pues, el texto se abre con la voz de una protagonista que se siente hipnotizada por una mirada fija en ella, y una mano extendida a punto de establecer contacto, y que la retiene e inmoviliza. Se describe una situación estática: una co-

⁶ Inés Arredondo, “Apunte gótico”, en *Río subterráneo*, pp. 36-38. Después de cada cita textual, aparece entre paréntesis la página de la cual fue tomada.

riente de erotismo que va y viene de los ojos de ella a los de él, el deseo de dos cuerpos en tensión:

Vi la blanca carne del brazo tendido hacia mí, tersa, sin un pelo, dulce y palpitando con el vaivén de la flama. Los dedos ligeramente curvos sobre la mano ofrecida apenas: abierta. Hubiera querido poner un pedacito de mi lengua sobre la piel tibia, en el antebrazo. Tenía los ojos fijos en mí... (p. 37).

No se trata de una pareja de amantes, sino de una niña, una hija que habla de su padre, elemento sobre el cual sólo es posible tener la certeza al final del relato, cuando la narradora lo nombra.

El incesto, entonces, introduce un elemento extraño en lo que, de otro modo, hubiera sido tan solo una parodia de un cuento gótico.

En literatura, la palabra *gótico* se refiere en general a ciertas obras que buscan crear una atmósfera de misterio y terror a través de un pronunciado horror mental. Cuando se aplica a la narrativa [...] el elemento primario y más constante es el término terror u horror —el terror sugeriría locura y el horror la percepción de algo increíblemente malo o repulsivo.⁷

La literatura gótica presenta como rasgo principal, en el estilo, una escritura sin muchos adornos ni digresiones o descripciones. En la temática se caracteriza por la construcción de una trama en la que todo tiende hacia la catástrofe. Tiene relación con lo grotesco por la aparición de figuras humanas, animales y vegetales que se introducen a veces, de manera lúdica, otras, de manera ominosa. Desarrolla también un relato psicológico de las sensaciones ante lo terrible. Además, existen en ella elementos que se repiten de un relato y de un autor a otro: la casa grande y solitaria, alguna escalera tortuosa, cuartos con cortinas pesadas, pasajes subterráneos, cementerios, truenos, viento ululante, cuadros animados, héroes locos, heroínas enfermizas, metempsicosis. Todo ello con

⁷ Cf. G.R. Thompson, *Poe's Fiction. Romantic Irony in the Gothic Tales*, The University of Wisconsin Press, 1973, pp. 69-71. La traducción es mía.

un tono de ambigüedad. Como podemos ver, Arredondo construye su apunte gótico con base en muchos de estos elementos, y como ya se señaló, en el título nos ofrece una primera clave.

Los demás rasgos están desperdigados en el texto. La atmósfera misteriosa, proporcionada por algunos indicios como la iluminación del cuarto, espacio objetivo en donde se desarrolla la acción; por una vela que titila porque una tormenta recién ha terminado y el viento mueve la llama. Otro misterio es la figura materna que sólo aparece correpresentada al ser mencionada por la niña quien está acostada con el padre porque aquélla se encuentra en algún lugar lejano y desconocido para ésta. La narradora nunca ha visto a su madre porque está loca, por lo que la tienen escondida. Se trata (una vez más) de una madre ausente. "Mi madre dormía en alguna de las abismales habitaciones de aquella casa, o no, más bien había muerto. Pero muerta o no, él tenía una mujer, otra, eso era lo cierto. Era la causa de que mi madre hubiera enloquecido. Yo nunca la había visto" (pp. 36-37). Si acaso vive, se trata de una mujer derrotada por otra: dormida o muerta, no comparte la cama con el padre. Si vive, ha sido nulificada. Es un espejo de la narradora: se volvió loca de celos, como lo está la niña.

Otro rasgo gótico es el estado delirante. La narradora alucina sombras animadas, pero además alucina con el cuerpo inerte del amado que es descrito como un muerto viviente. En su discurso se confunden la realidad y la pesadilla, que en la ambigüedad que caracteriza al relato, podría estar imaginando o viviendo.

Ahora bien, el incesto introduce un elemento adicional en la interpretación del relato. Y el tono delirante desde el cual se narra es intensificado por el hecho de que la narradora ha roto dos veces el tabú: no sólo ha violado el interdicto del incesto; también ha compartido el lecho con un muerto. Una doble transgresión propicia de nuevo el salto de lo terrible a lo horrible: la hija es amante de su padre cadáver.⁸

En su fantasía, la narradora utiliza la descripción para afirmar la creencia de que el padre vive; los movimientos de la luz apoyan su deseo de que tenga los ojos abiertos para mirarla; la mano estirada para tocarla. "De la confluencia entre lo deseado secreta-

⁸ Cf. Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1976, p. 85.

mente por el sujeto y la realización fantasmática de dicho deseo, deviene en el texto un efecto *siniestro*".⁹ La ambigüedad que proviene no del personaje en sí sino del punto de vista desde el cual éste es descrito: un muerto viviente.

Y, por si fuera poco, todavía se introduce otro rasgo de horror: un tercer personaje que completa el triángulo, otra niña, la niña-rata, repulsiva y maldita, esa otra mujer que intenta arrebatarse al padre/amante y que, además, le anuncia que está muerto.

Las ratas la huelen (la muerte), las ratas la rodean. Y de la sombra ha salido una gran rata erizada que se interpone entre la vela y su cuerpo, entra la vela y mi mirada. Con sus pelos hirsutos y su gran boca llena de grandes dientes, prieta, mugrosa, costrosa, Adelina, la hija de la fregona, se trepa con gestos astutos y ojos rojos fijos en los míos. Tiene siete años pero acaba de salir del caño, es una rata que va tras su presa (p. 37).

Adelina es una figura humana cuya metamorfosis en el animal más asqueroso, la dota de un carácter a la vez siniestro y grotesco; por la mirada de la narradora, que la sabe su rival, se opera la transformación.

El único lugar seguro en esa enorme casa, que no es sinónimo de hogar, se ubicaría junto a la figura protectora del padre. Pero por la ambigüedad del texto, el padre no es un padre sino un amante; su papel no es el de cuidar sino el de seducir:

...estaba todo él fijo en algo mío. Ese algo que me impedía moverme, hablar, respirar. Algo dulce y espeso, en el centro, que hacía extraño mi cuerpo y singularmente conocido el suyo. Mi cuerpo hipnotizado y atraído. Ese algo que podía ser la muerte (p. 37).

Simbolización del deseo, el padre es Eros y Tánatos en una sola figura. Y entonces el tabú vuelve a transgredirse en el relato a través de la palabra. La transgresión, en el presente del texto, y a los ojos del lector, adopta el lenguaje de la precisión para describir las sensaciones, para calificar los detalles de un cuerpo, para

⁹ Ana Bundgaard, *op.cit.*, p. 52.

nombrar la torturante espera del deseo no consumado, para expresar el dolor de los celos. A través de la narración de un breve instante, la narradora descubre que el padre siempre será de otra —mujer o muerte—, nunca suyo. Y por ese descubrimiento, el objeto de deseo, el objeto sagrado, el cuerpo del padre alrededor del cual está tramado todo el relato, se ha investido de tabú. Aunque la ley haya sido violada, la prohibición se impone y no queda sino la renuncia.

Como cuerpo del texto, el monólogo anhelante y angustiado de la niña-mujer, amante insatisfecha, que a la luz de una vela aguarda la respuesta a su deseo. En concordancia, el espacio exterior es la escenografía ideal para este cuento de horror: la tormenta de la naturaleza es paralela a la que reina en el interior de la recámara. No podía ser de otro modo cuando reconoce que el objeto de su deseo es inaccesible, que está sola. La protagonista llega al fin del relato consciente de su derrota. Despojada, es un espejo de la madre ausente. Pero es también un espejo de la rata porque escucha en Adelina el eco de los sonidos de su apetito sexual insatisfecho: “sus rodillas raspadas se hincan en la ingle, metiéndose bajo la sábana. Manotea, abre la bocaza, su garganta gotea sonidos que no conozco. Se arrastra por su vientre y llega al hombro izquierdo. Me hace una mueca” (p. 38).

El relato del instante se cierra con la descripción de Adelina que se ha convertido, a través de la mirada de la narradora, en la materialización de su deseo; la protagonista la ve ganar terreno sobre ese hombre que duerme con los ojos abiertos; que está allí pero es incapaz de verla. Porque para Adelina no hay prohibición pues es ajena al clan. La narradora sabe al padre muerto no sólo porque no vive sino porque no es de ella. Despierta en la cama de él, junto a él; desolada como su casa, abandonada, imagina que la ama, que le sonrío, que tal vez algún día será sólo suyo. Eso que imagina es el cuerpo del relato.

Los textos en donde Inés Arredondo aborda la infancia, se caracterizan por una visión alucinada, pesadillesca de esa etapa. El mundo de las niñas que protagonizan estos relatos está poblado de monstruos con los cuales, significativamente, ellas se identifican.

Estas niñas son infelices. Como héroes míticos, el destino forma un círculo alrededor de ellas; presas en su interior, no encuentran un medio efectivo para evadirse —ni siquiera la fantasía, que forma parte de la opresión de la realidad—; deben actuar su tragedia para después narrarla. La marca es genealógica, proviene de los lazos familiares que resulta imposible eludir. Las taras se heredan como una maldición y así no existe la posibilidad de ver la casa como un hogar, a los padres como proveedores y protectores; en fin, que la vida familiar es un pequeño infierno.

En la narrativa de Inés Arredondo, lo monstruoso es el rasgo más sobresaliente. Las protagonistas niñas se mueven en mundos hostiles, crueles, grotescos. Viven el desamparo de figuras paternas adoradas e indiferentes y de figuras maternas ausentes, desconocidas; el sentimiento de abandono es recurrente.

Ser niña, en estos textos, significa dar un salto de la oscuridad al abismo. Más allá de la desilusión, lo terrible les espera en todas las situaciones narradas. Porque han sido hijas y han quedado ineluctablemente marcadas.

BIOBIBLIOGRAFÍA DE INÉS ARREDONDO

Nació en Culiacán, Sinaloa, en 1928 y murió en la ciudad de México en 1990. Estudió letras españolas y arte dramático. Perteneció al equipo editorial de la *Revista Mexicana de Literatura*. Escribió para diversos suplementos culturales y revistas literarias. Fue maestra de análisis de texto dramático de varias generaciones de actores y directores escénicos. Es autora de varios libros de cuentos: *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979), con el que obtiene el Premio Villaurrutia, y *Los espejos* (1988). Considerada como una de las mejores escritoras mexicanas contemporáneas, sus libros han merecido el reconocimiento unánime de la crítica, reconocimiento que abarca tanto a los integrantes de su propia generación como a los críticos y lectores más jóvenes. Es autora también del ensayo *Acercamiento a Jorge Cuesta*.

AMPARO DÁVILA, EL ANGUSTIOSO RETORNO AL MUNDO INFANTIL

MARICARMEN PITOL

Amparo Dávila nació en Pinos Altos, Zacatecas, en 1928. Ha escrito poco: tres poemarios y varios volúmenes de cuentos, *Tiempo destrozado y música concreta*, publicados por el Fondo de Cultura Económica. Posteriormente, en Joaquín Mortiz apareció *Árboles petrificados*. Obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 1977 por su *Nueva narrativa hispánica*.

Su prosa juega con la literatura fantástica. Dávila ha creado un universo de seres marginales y situaciones inesperadas que parten de una realidad que se torna inhabitable por la ausencia de cordialidad humana. Sus mundos, en cambio, tienen distintos destinos, otras opciones, salidas abiertas en sitios insospechados: el universo de los niños, la magia del sueño y del juego que encierra, son algunos de ellos.

En este trabajo analizo "Arthur Smith", "El jardín de las tumbas", "Tiempo destrozado" y "El huésped", pues son cuentos que tratan el tema de la infancia, etapa a la que los personajes generalmente regresan o se aferran por considerarla un mundo mejor. Amparo Dávila ubica los relatos en la oscuridad como ambiente recurrente; la muerte que siempre cerca; la sociedad rígida, de reglas establecidas que llevan al hombre a quebrantar su vida y buscar un sitio seguro para refugiarse. Y entonces, ante tal angustia, ¿por qué no acudir a la infancia?

Aborda la niñez desde distintos ángulos: la infancia desde la infancia; desde el mundo adulto, y el niño que ve la madurez. En esos cuentos los personajes "niños" son adultos, salvo en "Tiempo destrozado" cuya protagonista es una niña.

Entremos pues, a ese mundo fantástico que nos re/presenta Amparo Dávila: el mundo de una niñez nunca superada, siempre anhelada, pero cuyo retorno es un abismo de infinito dolor.

ARTHUR SMITH ¹

Un narrador omnisciente, en tercera persona, nos cuenta que "Arthur Smith se levantó como todos los días a las siete menos cuarto. Tomó su acostumbrada ducha y se afeitó con toda calma",² situándonos así, por medio del lenguaje, con términos poco usuales, incluso ajenos al español hablado en México: "la ducha", "las siete menos cuarto", "se afeitó", en una cultura que no es la nuestra. Prosigue con su narración y los *comics* de sus hijos Tom y Jerry, los *hot cakes*, el *lunch*, la cocina como sitio de reunión familiar nos ubican en Estados Unidos; es la obligada lectura del periódico: *Financial Times* y la casa situada en los suburbios lo que nos hace suponer que la familia Smith vive en Nueva York, "Mrs. Smith le sirvió la taza de café acabado de hacer, que él acostumbraba beber mientras leía el *Financial Times* [...] Tuvo que hacerle notar que eran cerca de las ocho y que si no se apuraba perdería el autobús para la ciudad de las ocho y cuarto" (121). Arthur Smith es "un hombre por naturaleza metódico y ordenado, de pequeños hábitos y rutinas que jamás rompía" (121, 122), sin embargo, este día, después de tomar una ducha, a la hora del desayuno, momento que separa el sueño de lo que espera ser vivido, su comportamiento salió del patrón establecido: cambió el café por melón y plátanos y el periódico, por la revista de *comics* de su hijo Jerry.

Mr. y Mrs. Arthur Smith tienen cuatro hijos: Tom, Jerry y los dos pequeños. Tom y Jerry van a la escuela, luego de desayunar *hot cakes* con leche; en tanto que los dos pequeños cuyos nombres desconocemos pasan el día jugando en el jardín: "No es posible poner en orden una casa, ni hacer nada, con niños corriendo por todos lados [...] y todos los días tan pronto desayunaban iban a

¹ Amparo Dávila, *Tiempo destrozado y música concreta*, México, FCE, 1978, pp. 121-129.

² *Ibid.*, p. 121.

jugar al jardín. Entonces ella comenzaba la diaria rutina del hogar" (122). Así, cada miembro de la familia, junto con su desayuno, tiene programadas sus actividades diariamente: lo que debe de hacer, cómo hacerlo y cuándo hacerlo, de tal forma que la vida en el hogar mantenga, irrompible, su armonía. Y los Smith continúan el orden establecido por los hábitos, acostumbrados a vivir de determinada manera y realizando casi mecánicamente su respectivo quehacer.

Ese día, Mrs. Smith estaba preocupada. Junto con los incidentes anteriores, recibió una llamada de la oficina de su esposo en la que le preguntaban por su salud, ya que Mr. Smith no se había presentado a trabajar. "Pensó en llamar a los centros de emergencia y preguntar, pero le pareció absurdo, casi ridículo. Arthur era en extremo precavido y cuidadoso" (123).

Al parecer, Arthur Smith rompía con las leyes establecidas en su casa y en su oficina, como si se rebelara contra una cultura que le exigía renunciar al desorden, a actuar de manera diversa, y le impedía optar por otro menú que el ordenado en su habitual desayuno.

Mrs. Smith, en el intento por calmarse, va al supermercado. Allí encuentra a sus íntimas amigas Mary y Anny, quienes en una plática "so sweet, so nice", la distraen. Vuelve a casa para preparar el *lunch* y sale al jardín por los niños: "...allí estaba Arthur con los chicos, jugando a las canicas, en mangas de camisa y sin corbata [...]. No había ido a la oficina por quedarse a jugar a las canicas" (128).

¿Qué ha pasado con el hombre Arthur Smith, con la seguridad de su rutina? Parece que su desarrollo individual, su necesidad de otras opciones, se hizo prioritario ante las restricciones impuestas a sus deseos. Y es que el hombre quiere ser feliz aunque la realidad le obligue a posponer sus anhelos. Para enfrentarse a los factores de la vida que no consideran la búsqueda del equilibrio, es necesario defenderse. "Hace falta un nuevo inicio, un primer movimiento, una afirmación santa, y para el juego de la creación hace falta una santa afirmación: el espíritu quiere ganarse su mundo".³

³ Federico Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, México, Amaya Editores, 1975, p. 18.

Arthur Smith ha tirado portafolios, saco, sombrero y paraguas sobre la hierba, ha jugado con los chicos y ahora cuenta sus canicas antes del *lunch*, necesita reordenar sus movimientos en ese mundo de historietas y recreación. Su rutinaria vida ha salido a buscar su equilibrio en la infancia, etapa en la que, con el juego, las reglas dejan de ser pasivas, pues con éste, el niño, al irse adaptando al mundo, ejercita su iniciativa y su facultad de invención y ensaya diversas formas de comportarse.

Se ha señalado que existe en el hombre una zona inconsciente, ajena a la realidad y a las leyes humanas, regida por el principio del placer y la compulsión a la repetición. Tal parece que en nuestro protagonista aflorara esta zona inconsciente de deleite, de aparente desorden: “—Arthur, Arthur— gimió angustiada la mujer, tratando de encontrar una respuesta que la tranquilizara, pero no la tuvo. Arthur Smith estaba contando con gran dificultad unas canicas. —Una y una dos y dos cinco...” (128).

“El juego —afirma Gadamer— es una función elemental de la vida humana”.⁴ Es un automovimiento que se repite continuamente y no tiende a un fin determinado “...sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso de la autorrepresentación del ser viviente”.⁵ Con este movimiento constante se dispone de la energía que el niño acumula en actividades socialmente más restringidas, se permite asimismo, a las personas, descansar de las imposiciones de la vida diaria, representando un cambio necesario respecto a lo que se realiza la mayor parte de la existencia. Así, Arthur Smith ese día rompió el menú preparado en el desayuno y dejó la oficina por un juego de canicas en el jardín.

Sin embargo, el juego humano permite el uso de la razón en cuanto que el hombre puede dirigir su propio movimiento como si tuviese fines: “—cinco y una siete y dos diez... —Déjame contarlas a mí, papá, tú no sabes contar —dijo el otro niño” (128). Así, este uso de razón obedece a reglas dadas por el juego mismo y que a través de la repetición representan su identidad. El juego, añade Gada-

⁴ Hans George Gadamer, *La actualidad de lo bello*, México, Gustavo Gili, 1991, p. 66.

⁵ *Ibidem*, p. 67.

mer, es un "hacer comunicativo [...] si algo se representa aquí, aunque sea el movimiento mismo del juego, también puede decirse del espectador que refiere al juego, igual que yo, al jugar aparezco ante mí mismo como espectador".⁶

De esta manera, el que observa queda incluido en este automovimiento, es partícipe del juego, pero es necesaria una identificación, "hay algo que entender [...]. Es éste un desafío [...] que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío".⁷

"—Yo no tengo nada que comer —se lamentó Arthur al ver sólo dos cubiertos—. A mí no me han servido mi comida —repetía desolado y gruesas lágrimas rodaban por sus mejillas" (128).

Mencionábamos antes, que el hombre se defiende cuando siente amenazada su estabilidad. Una forma de hacerlo, apuntaba Freud, es por medio de la regresión, en la que el hombre vuelve "a un estado, lugar o posición previos. [...] Por lo común, la forma de conducta regresiva no vuelve a recrear toda la experiencia pasada, sino sólo partes de ella, las cuales refuerzan la totalidad del episodio pasado".⁸

El adulto, que en el juego de la niñez ha reencontrado su mundo, deja de jugar y aprehende las realidades de la vida, con sus exigencias, sus sacrificios; pero puede suceder que un día evoque "con cuánta gravedad se entregaba a sus juegos infantiles, y comparando ahora sus ocupaciones, pretendidamente serias, con aquellos juegos pueriles, rechazar el agobio demasiado intenso de la vida y conquistar el intenso placer del humor".⁹

Mrs. Smith no encuentra explicación para el extraño comportamiento de su esposo, no puede pensar; se halla atrapada en un mundo de historietas, de canicas. En este juego de referencias carente de un propósito determinado, más que el movimiento lúdico por el que Mr. Smith ha sufrido una transformación, se ha trocado en niño "sí, porque el niño es inocencia y olvido [...], el

⁶ *Ibidem*, p. 68.

⁷ *Ibidem*, p. 73.

⁸ Bischof Ledford, *Interpretación de las teorías de la personalidad*, México, Trillas, 1975, pp. 66, 68.

⁹ Sigmund Freud, "El poeta y los sueños diurnos", en *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 1344.

espíritu quiere ganarse su mundo”,¹⁰ y Arthur Smith ha cambiado el suyo, ha situado las cosas en un orden nuevo, agradable para él.

EL JARDÍN DE LAS TUMBAS ¹¹

Al “Jardín de las tumbas”, ese mundo de luz y sombra visitado por los vivos, habitado por los muertos, nos presenta un niño, narrador protagonista, quien nos lleva, aparentemente por medio de la memoria, a la capilla de un convento en el que solía pasar el verano con su familia.

Existe en el relato otra voz que confirma la fidelidad de estos recuerdos, una tercera persona, conocedora del presente y del pasado del protagonista.

“...a la entrada de la capilla hay una inscripción en latín [...] Recordaba con toda claridad el gran patio central con su majestuosa arquería, la capilla a un lado [...], el escritorio de su padre donde siempre lo encontraba escribiendo...” (153).

Vamos recorriendo el convento y nos descubren que la memoria escuchada es el diario de nuestro personaje, Marcos, escrito cuando tenía entre nueve y dieciséis años. El testimonio está dividido en dos partes; la primera es su infancia y la segunda, su temprana adolescencia. Así, también el cuento separa con diferente tipografía la narración, del documento de la infancia en presente simple, situándonos en un ahora, un momento que se vive, y la voz aclaratoria en pasado imperfecto, que nos re/vive lo que se había vivido en el ahora que recuerda.

Otra dualidad es la división que hacen tanto Marcos en su diario como la voz adulta en sus afirmaciones sobre el tiempo: la luz, tiempo de juego, de alegría, de descubrimientos y hazañas en el jardín de las tumbas, y la oscuridad, la noche, la pesadilla, el cuerpo del obispo enterrado en su tumba. Tal parece que el protagonista viviera un universo maniqueo, con sus dos principios supremos: el de la luz o el bien y el de las tinieblas o el mal, que existen en una antítesis irreconciliable, en lucha siempre uno con otro.

¹⁰ Federico Nietzsche, *op. cit.*

¹¹ Amparo Dávila, *op. cit.*, pp. 153-163. Las cursivas son de la autora.

Al mundo que más referencia se hace es al de la oscuridad, al de sus pesadillas, al tiempo que no transcurre, al eterno. De niño, el narrador no quería cerrar los ojos, pues sentía que entonces el peligro se acrecentaba, las horas no transcurrían; de adolescente, para no dormir, se escapaba del convento a la taberna del pueblo en donde encontraba a Carmen y olvidaba el miedo cuando su cuerpo se perdía en el de ella. Se plantea así otra dualidad, su educación conservadora, tradicional, tímida, y la bebida, la mujer, el sexo. La voz adulta nos cuenta que tampoco en la edad madura había vencido su miedo a la noche.

Entonces empieza la noche del terror para mí y no sé, ni sabré nunca si para mis hermanos. Yo jamás he podido confesarles mis pánicos ni contarles nada de lo que ocurre por las noches; temo que se burlen de mí [...] A los cuarenta años, Marcos tampoco podía vencer el miedo a la oscuridad... (156).

Marcos tiene miedo de hablar, y es a través de ese silencio que escribe su diario y sufre sus pesadillas, se descubre con su testimonio. María Zambrano nos dice que quien se confiesa es el hombre cansado de sí mismo, el que quiere expresar lo que fue para alejarlo, pero al mismo tiempo desea realizarlo para dejarlo fuera de su interior, el que anhela encontrar la verdad de su vida para que deje de ser pesadilla.

Sabemos que los sueños son expresiones disfrazadas del deseo, que funcionan como válvula de escape a tensiones acumuladas, pero ¿qué pasa con las pesadillas, son deseos también? Freud observa que la angustia es una reacción defensiva del yo contra deseos reprimidos que han llegado a adquirir una gran energía; de hecho, la angustia del sueño no se refiere a éste, sino a la angustia en sí. En los niños esto se aplica a los ataques nocturnos con alucinaciones llamados *pavor nocturnus*.¹² "No podría soportar las preguntas de mis padres ni las burlas de mis hermanos después. ¿De modo que usted le tiene miedo a los fantasmas? ¿Y qué son los fantasmas?" (158).

¹² Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*.

Estas "angustias de la noche" reviven cuando algún suceso despierta su recuerdo, y se deben, recordando a Freud, a impulsos sexuales rechazados o incomprendidos, propios del miedo y rechazo que sienten los niños ante la incertidumbre de las relaciones sexuales adultas. Esto nos lleva a entender las escapadas de Marcos adolescente a la taberna. La culpa frente a una educación conservadora: el obispo en su tumba; la rigidez de sus padres y hermanos ante sus temores predisponen la mente del narrador a vivir con terror el mundo de la oscuridad, del mal que le hará expiar su pecado. Así, ansía el día, huye de la noche en busca del amor que aún adulto no ha podido encontrar: "No estoy enamorado de Carmen, presiento que el amor debe ser otra cosa [...], junto a ella no temo a la noche, su cuerpo es como un refugio... Seguía creyendo que el amor debía ser otra cosa" (161).

La voz aclaratoria nos confiesa la soledad de Marcos adulto, rodeado de libros, discos, pipas y otros objetos que coleccionaba buscando sentir el calor de un hogar, envidiando la seguridad de una sola mujer. Y así, seguimos a través de las páginas de este relato/diario, caminando por el jardín de las tumbas, en donde las habitaciones se unen por la dualidad luz/oscuridad, y el texto hila ideas, voces, por puntos suspensivos, y el diario y su afirmación se ligan por un silencio que espera ser revelado; una confesión que anhela encontrar la verdad.

Llegamos por fin a la celda donde duerme Marcos, la luz la ilumina y él despierta con la voz de Jacinta que lo regaña. El día, el mundo del bien, entra por la ventana y sabemos entonces que el niño Marcos tuvo otra pesadilla: no es adulto aún, no ha perdido el amor, ni ha sido vencido por la oscuridad, pero en él habita la angustia que debe confesarse, para encontrarse; para, como dice Zambrano... "Que la vida se libere de sus paradojas y llegue a coincidir consigo misma".¹³

¹³ María Zambrano, *La confesión. Género literario*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 23.

TIEMPO DESTROZADO ¹⁴

Tiempo destrozado, de dolor, de locura, tiempo de muerte al que somos despeñados por el silencio de una niña, narradora protagonista, que se va desgajando, desarticulando, cayendo... Atemporalmente, a través de una asociación libre de recuerdos en que "las palabras finalmente [son] como algo que se toca y se palpa, las palabras como algo ineludible" (84), la niña hila cuatro relatos simbólicos sin relación aparente.

El contenido manifiesto de éstos, que suponemos son sueños, se nos presenta oscuro, lleno de fantasmas, que tendremos que ir interpretando para conocer su contenido latente. Hallamos así varios puntos de convergencia: el agua que ahoga, refleja, encierra, se escurre; la sangre espesa, caliente, que cubre; los peces dorados o azules, las manzanas, las telas que tapan o llaman hacia adentro; el miedo a la muerte y la muerte al fin, perdurable; elementos todos que nos hacen suponer que le será necesario a la protagonista hurgar en el fondo de lo desconocido para reencontrar su tiempo.

El cuento lo abre una niña que experimenta la muerte, y es una niña quien lo cierra, ante el terror de su vejez: "...la muerte es la negación final del tiempo y el placer quiere la eternidad. La liberación del tiempo es el ideal del placer" —afirma Marcuse.¹⁵ Nos dice también que nada puede durar; el placer es breve y así, a nuestra protagonista todo se le escurre, se le va,

...llevada por el viento, en remolino furioso, envolvió a papá y mamá [...] Fijese qué dibujos... caballos, flores, mariposas...y se salen de la tela, mírelos como se van... se van... se [...] Lloraba sin consuelo y los mocos se me escurrían; quería esconderme debajo de la cama, a oscuras, donde nadie me encontrara... [...] los libros se me caían sin remedio; parecía que se iban escurriendo de entre mis brazos [...] El pañuelo con que me tapaban la boca era enorme y me lo metían hasta la garganta, más adentro, más...

¹⁴ Amparo Dávila, *op. cit.*, pp. 86-93.

¹⁵ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, México, Joaquín Mortiz, 1984, pp. 237-238.

Bachelard nos dice que “sólo se escapa a la muerte escogiéndola. No a la del tiempo absoluto, sino a la del tiempo humano, a la que actúa sobre el tiempo y lo desgarrar, aquella irrupción en nuestra existencia hace posible la saliente a la vida”.¹⁶ Así, nuestra niña protagonista, en todos sus resquebrajados recuerdos, elige a la muerte como opción de vida.

Esta niña, cuyo nombre desconocemos, habita el espacio de su inevitable fin, la muerte que la cerca y la vida que se le va en un “inmenso dolor”, en un mundo en “donde los pasos no escuchan sus huellas. Se podía llegar a través de los muros. Se podía reír o llorar, gritar desesperadamente y ni siquiera uno se oía. Nada tenía valor sino el recuerdo” (84). Tal parece que nuestra protagonista sólo puede recordar las obligaciones, el orden, la culpa, y ha borrado de su memoria la felicidad y la esperanza de un mundo mejor. Sin embargo, en cada relato nos transmite su lucha contra la rigidez de un tiempo que la atrapa y con la que busca una salida a la eternidad de ese mundo mejor.

En incontables ocasiones, filósofos, psicólogos, poetas, han afirmado que para ser, toda felicidad real debe morir primero. El hombre perderá su vida para ganarla, afirma la voz de la escritura, y así nuestra protagonista va a la muerte para renacer. Requiere del silencio, la soledad, la oscuridad, que despierten los fantasmas, que corra el tiempo a su tiempo, que desate pasados y encuentre por fin la esperanza.

EL HUÉSPED ¹⁷

La historia del huésped, ese “animal en cuyo cuerpo está alojado un parásito”, nos es relatada por una madre, narradora-protagonista en primera persona, al recordar cómo la llegada de aquel ser “lúgubre, siniestro”, rompió con la rutina que le permitía una relativa estabilidad. “Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje [...]. Perdí la

¹⁶ Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, México, FCE, p. 110.

¹⁷ Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 127.

poca paz de que gozaba en la casona. Durante el día todo marchaba con aparente normalidad. Yo me levantaba siempre muy temprano, vestía a los niños [...] mientras Guadalupe arreglaba la casa" (17-18).

Una mujer que lleva casi tres años infelizmente casada, madre de dos pequeños, vive en una casa grande en un "pueblo casi muerto", acompañada de Guadalupe, la sirvienta y su hijito Martín, un niño de cuna. Su esposo, que raramente está en casa por motivos de "trabajo", la obliga a la presencia de un ser "con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas" (17). Vive en la oscuridad, observa y sólo come carne a horas desconocidas. Ha convertido con su repugnante presencia a la casa en el huésped, él es el parásito que la habita.

"La casa" —afirma Bachelard— "en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso [...], es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad" (37,48). Mismas que les son arrebatadas a los habitantes de nuestro relato, excepto al marido, con la condena a vivir torturados por un ser que dormía cuando oscurecía, al que había de dársele de comer, que odiaba a la madre y a los niños e ignoraba a Guadalupe, la sirvienta que le arrojaba la bandeja del alimento.

La casona, en donde todo era primitivo: lámparas de gasolina, estufa de leña, escasos medios de comunicación, y que tenía en el centro un jardín cuidado y disfrutado por madre e hijos. Ella cosía allí por las tardes, mientras los niños corrían; pero con el parásito se convirtió también en sitio amenazado, ya que nadie en la familia podía saber si saldría a mirarlos o incluso a atacarlos. El espacio de la casa se vio reducido prácticamente a la recámara principal, la cocina y el cuarto de Guadalupe, aunque éstos incluso eran invadidos, porque el intruso se detenía en las puertas a observar: "...la puerta de mi cuarto quedaba siempre abierta, no me atrevía a acostarme, temiendo que en cualquier momento pudiera entrar y atacarnos" (20).

La ausencia del marido es en realidad una presencia a través de la imposición a vivir con... "nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso" (19) al que le es

asignada la recámara de la esquina, húmeda, sin luz y poco usada. Por su descripción parece un sótano, el espacio oscuro de la casa, el subterráneo, el que guarda lo que sobra junto con los recuerdos, lo escondido y lo anhelado, como nuestro inconsciente, en donde habitan nuestras represiones.

La familia entera es sometida, "condenada al infierno"; no hay palabras ni acciones que puedan cambiar la animal agresión de un hombre; el miedo y la cólera cercan a nuestros personajes, así también a la casa, en la que lo menos expuesto son los cuartos antes mencionados, convertidos en rincones, espacios que protegen y cuya pequeñez obliga a la inmovilidad. Inmovilidad del tiempo, de la huida, de la vida, rincones que representan la calma de lo establecido. La casa ha sido invadida, es un mundo en tormenta que no puede vencer a su invasor, que no es responsable de atacarlo, hasta que un día, cuando Guadalupe sale al mercado, el intruso agrade al pequeño Martín.

"La casa sostiene a la infancia inmóvil en sus brazos",¹⁸ y es entonces cuando la madre protectora de su casa y su familia, junto con Guadalupe, madre del pequeño, ante la agresión al niño, retoman su dominio y planean la destrucción del invasor "—¿pero qué podemos hacer las dos solas? —solas, es verdad, pero con un odio...." (22).

El marido no está en casa, ha partido para la ciudad, en donde estará veinte días. Las dos mujeres aprovechan la ausencia, encierran entonces al ser en el cuarto de la esquina, húmedo, oscuro; con tablas bloquean la puerta, no habrá alimento, ni salidas, ni aire; lo de adentro quedará adentro, en lo profundo. Los primeros días, con el huésped encerrado son terribles: chillidos, golpes, miedo al regreso del hombre, que todo lo ordena; después, ni un ruido. Silencio. El marido es recibido con la noticia de la sorpresiva muerte de su invitado.

"Uno de los signos terribles del hombre consiste en no comprender intuitivamente las fuerzas del universo más que por una psicología de la cólera".¹⁹ Cólera ante el temor impuesto, la posibilidad de la muerte, la niñez maltratada, el dolor, el cansancio de

¹⁸ Amparo Dávila, *op. cit.*, pp. 19-25.

¹⁹ Gastón Bachelard, *op. cit.*, p. 38.

dos madres. Salvar la casa —repetidamente entendida como el mundo primero del ser humano, la infancia—, construir un nido, precario, pero seguro.

BIOBIBLIOGRAFÍA DE AMPARO DÁVILA

Amparo Dávila nació en Pinos Altos, Zacatecas, el 21 de febrero de 1928. Estudia en San Luis Potosí, en donde inicia su carrera literaria. Estuvo casada con el pintor Pedro Coronel. Actualmente vive en la ciudad de México.

Ha escrito tres obras poéticas: *Almas bajo la luna* (1950), *Perfil de soledades* (1950), y *Meditaciones a la otra orilla del sueño* (1954), publicadas en San Luis Potosí. Su obra en prosa es más extensa; ha publicado varios volúmenes de cuentos: *Tiempo destrozado* (Lecturas Mexicanas, 1959), *Música concreta* (Lecturas Mexicanas, 1964), *Árboles petrificados* (Joaquín Mortiz, 1977), *Nueva narrativa hispánica* (1977), por la que obtiene el premio Xavier Villaurrutia; en 1978 apareció, en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica, la compilación de *Tiempo destrozado y música concreta*.

LA VUELTA AL INFIERNO O LA RECUPERACIÓN DE LA INFANCIA EN LA OBRA NARRATIVA DE ANGELINA MUÑIZ

GLORIA PRADO G.

Cada vez definiendo más las raíces de la infancia.
Las más poderosas para la labor creativa.

ANGELINA MUÑIZ, *De cuerpo entero*

Cuando se habla de Angelina Muñiz y de su obra hay que tener siempre en cuenta que es una escritora mexicana porque a México llegó, en México creció y en México ha vivido desde entonces. Descendiente de españoles transterrados por motivo de la guerra civil española, nació en Hyeres, Francia, en 1936, de padres exiliados, quienes se trasladaron más tarde a México, cuando ella tenía seis años, previa estancia de tres en Cuba. Y si la sentencia "infancia es destino" en alguien se cumple cabalmente, es en Angelina; su vida siempre estará signada por esos acontecimientos poco comunes en la biografía de los escritores mexicanos; su vida, pero también su obra literaria, en la que la propia infancia de la autora actúa de continuo como referente.

A las peculiaridades anteriores hay que añadir otras posteriores. Ya en México, como hija de españoles, se va a distinguir por su manera de hablar, de pronunciar el español, por ser extranjera, sin una formación religiosa, por ser solitaria y diferente a las demás niñas. Su vida no será fácil ni en la escuela, ni en la calle. Sin embargo, de ascendencia española tendrá una definición aproximada de sí misma a la que se sumarán las características de su nacimiento en Francia y las del exilio.

Más tarde, algo inesperado y extraño también, vendrá a aumentar su diferenciación: su madre le informará de su ascendencia

hebrea por la línea materna, precisamente. Entonces, optará por ser judía, nacida en Francia, hija de padres españoles exiliados, hispanohablante, aunque de manera peculiar, cuya vida transcurre en México; el hecho de ser mujer judía le conferirá una seguridad, un asidero, la posibilidad de una definición.

Después de la revelación y de su opción por el judaísmo, se consagrará con ahínco e incansablemente al estudio de la cultura y de la tradición hebreas; eso la conducirá a la Biblia, a la Cábala, a la numerología. En sus investigaciones tendrá que indagar necesariamente sobre la Edad Media cristiana puesto que su origen es sefardita, lo que la llevará a transitar por los caminos del esoterismo, las enseñanzas de Hermes Trismegisto —el hermetismo— la alquimia, la hechicería, la astrología, la literatura. Se hará una experta en la época de la Edad Media, en las aportaciones de los judíos a España y a Europa en general, en esta época, y en lo ocurrido con aquellos que hubieron de exiliarse en el norte de África, los sefardíes o sefarditas, ya que éstos constituyen su origen.¹ Asimismo, se aplicará en el estudio y el análisis de las vidas y obras de Raymundo Lulio o Lull y Giordano Bruno, personajes reales que ficcionalizará después en su creación literaria.

Otro factor determinante en la vida de Angelina, que la signará en muchos sentidos, será el de las relaciones de sus padres primero, y luego propias, con españoles o hijos de españoles transterrados. Esta circunstancia la hará crecer, desarrollarse intelectual y sensitivamente en ese mundo tan peculiar de personas que comparten el exilio, una misma historia, anhelos, ilusiones y pesares, intelectuales en su mayoría, dedicados a las artes, la filosofía, la historia, la política... Muchos de ellos profesores de enseñanza superior, maestros suyos más tarde en la preparatoria, y en la universidad cuando decide estudiar letras españolas, y cuyos hijos serán sus compañeros de clase.

Cuando se habla, por tanto, de Angelina Muñiz, hay que hacerlo necesariamente del exilio, pero de un exilio triple: de país, de etnia, de creencia, y comprobar cómo toda su obra literaria está

¹ Al respecto publicó *La lengua florida*, México, FCE, colección de Lengua y Estudios Literarios, 1987. Se trata de una antología sefardí compilada y comentada por Angelina Muñiz-Huberman.

conformada en ese peregrinar continuo en pos de identidad, de la Tierra Prometida, de la fe. Ha tenido que ser una constante búsqueda de afirmación en aquello que ha elegido como los materiales para construir su identidad, su definición; con ese propósito ha cubierto largas y arduas jornadas errando por el desierto, ha rodeado murallas, ha reducido fortalezas... ¡y lo ha logrado! Su quehacer literario y la plasmación de su obra se han coronado con el triunfo de esa fuerte batalla, ha conquistado el suelo, el lugar, la posición, el reconocimiento propio y ajeno.

Y, por supuesto, como era de esperarse, en aquel deambular ha incursionado, insistente, obsesivamente, en la literatura española, con énfasis en la medieval (obviamente tamizada en forma determinante por la cultura judía) y la de los siglos de oro, pero actualizando muchos de los temas y las estructuras discursivas. En un juego de tiempos y de espacios, los ha trasladado al siglo xx y los ha hecho uno solo, borrando límites, fronteras, trasmutando, como buena alquimista, sucesos, anécdotas, historias. Lo mismo ha ocurrido con mitos, personajes y ambientes tomados de las literaturas griega y hebrea o con relatos populares, leyendas, documentos histórico-literarios de la cultura náhuatl que ella traslada, recrea y representa. De esta manera, siempre sus puntos de referencia serán textos literarios. Hace literatura sobre la literatura, y la mayor parte de las veces, desde visiones y propuestas femeninas y feministas. "Transmutaciones" —dice ella— no va a la *Teogonía* de Hesíodo, sino a la tragedia de Sófocles, al "Génesis", al "Cantar de los Cantares", a *Visión de los vencidos...* Procede, pues, a partir de un montaje intertextual, y no sólo, sino intratextual también; hace referencia a personajes que ella crea, tipos como el alquimista, el rabino, el caballero, el prisionero, el juglar. Esto es, su obra se va cifrando sobre sí misma. Por eso, en su caso no se habla de una literatura realista, confesional o de denuncia, a pesar de la inscripción en ella de su propia historia, especialmente su infancia, ya que desde pequeña su mundo fue nutrido por la literatura. Tanto para su madre —que leía y le leía a ella constantemente— como para su padre que era escritor y periodista, también para ese medio de exiliados en el que se desarrolló, la literatura fue una presencia constante, ineludible. Ella, por su parte, empezó a escribir muy tempranamente y su pasión fueron siempre las letras.

En su autobiografía: *De cuerpo entero*, publicada en 1991,² afirma que “me propuse escribir lo que yo sentía como propio y no adaptarme a las modas o a las ideologías en boga. Traté de profundizar en las temáticas que me interesaban para proporcionar al lector una visión fresca de las cosas y del mundo” (p. 34).

Su producción literaria es amplia, variada, heterogénea, ya que incursiona en la poesía, la narrativa, el ensayo, la crítica literaria, la traducción, la reseña y en trabajos de difusión que son el resultado de su labor académica y de investigación. Aquí solamente abordaré su obra narrativa, ya que es en ésta donde las evidencias se multiplican prodigando un campo fértil para abreviar en el tema que me ocupa —y que constituye el propósito animador de este ensayo—, a saber, la indagación sobre el rescate de la infancia a través de los actos configuradores de la ficcionalidad literaria, así como la significación que ello implica en el universo literario de la escritora.

A la fecha, Angelina ha publicado cuatro novelas, cuatro libros de relatos y su autobiografía ya citada.

*Morada interior*³ fue su primera novela. El título refiere ya, a su protagonista: Teresa de Ávila. La intertextualidad principal se cumple con *El libro de mi vida* de la propia Teresa, lo que ubica de inmediato el relato en el registro discursivo de la autobiografía (refigurada y desdoblada aquí por Angelina), historia de su vida que la monja real tuvo que escribir siguiendo el mandato de su confesor, con un propósito didáctico y ejemplar para sus cofrades —“hijas”— y seguidoras. Ahí, como es de suponerse, la infancia de la monja será importantísima y nos conduce directamente al tema que nos ocupa.

Al *Libro de mi vida* hay que añadir *Las moradas* o *El castillo interior* de Teresa de Jesús como parte de la intertextualidad de la

² Angelina Muñiz-Huberman, *De cuerpo entero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural-Ediciones Corunda, 1991.

³ Para hacer referencia a los textos de Angelina Muñiz citados en este texto se usarán las siglas siguientes, seguidas del número de página correspondiente:

Morada interior (MI); *Tierra adentro* (TA); *La guerra del unicornio* (GU); *Huerto cerrado, huerto sellado* (HC); *De magias y prodigios* (MP); *El libro de Miriam y Primicias* (LF), y *Serpientes y escaleras* (SE).

novela. La selección de ambos textos, conjugados y “transmutados”, lleva al registro semántico de: “la morada interior”, esto es, la interiorización, la intimidad que propicia el ensimismamiento requerido para hacer una autobiografía o un diario, “la morada interior” de Teresa-Angelina. En su propia autobiografía, *De cuerpo entero*, Angelina dice: “...la figura central, Santa Teresa, se me convirtió en un yo contemporáneo: sin raíces: sin fe: en busca de identidad: en el exilio y en la separación: en el centro de un erotismo silencioso. Me interesaba exponer un mismo tema con dualidades de enfoque: la búsqueda de identidad religiosa entre cristiano nuevo y cristiano viejo, y la búsqueda de nacionalidad: exilio español y México” (p. 34).

Teresa de Ávila, como Angelina, era descendiente de judíos conversos, mas en una época terriblemente difícil, la de la contrarreforma, y por ende, del momento culminante de la Inquisición. Teresa siempre estará excusando, por ello, a sus padres y afirmando que eran unas magníficas personas, justas, piadosas y ejemplares. Su madre casi una santa, casta, pura, resignada. La novela de Angelina comienza exactamente igual que el libro de la vida de Teresa, para, de inmediato, después de puntos suspensivos, desgranarse la ficción actual entretejida con el texto del siglo XVI:

Y decidí escribir mi vida por recomendación de mi confesor... El libro que escribí como *Mi vida* salió en imprenta, pero este mi diario verdadero quedó aquí arrinconado, lleno de polvo, apenas legible.

No sé dónde estaba la verdad, si allí o aquí. Allí tuve que acomodar la verdad a mi religión y a mi moral. Aquí era libre, tan libre como si no tuviera religión ni moral. Como si hubiera vuelto a la *infancia* y no conociera límites ni responsabilidades (MI, p. 4).

Se puede observar cómo interviene la actividad configurativa de la ficción a partir de este diario supuesto que Teresa, ahora personaje de Angelina, escribió en paralelo al *Libro de mi vida*, pero que ha tenido que ser escondido, ocultado y sin embargo persiste, como su propio origen.

Resulta muy interesante comparar los dos textos, el de Teresa de Ávila —el referente— y el de Angelina, y percatarse de la transmutación ficcionalizadora que opera ésta, tomando como pre-texto el texto de Teresa, y de cómo recreándolo, genera uno nuevo en una

suerte de *conversión*. Tiene que “acomodar” la verdad a su religión y moral, “allí” disfrazarla, en el libro oficial. En el diario clandestino, en cambio, es “libre, como si no tuviera religión o moral, como si hubiera vuelto a la infancia”. Y volver a la infancia significa “no tener límites ni responsabilidades”; por tanto, el hacerlo es recorrer el paraíso ahora perdido. En este caso el proceso regresivo estaría cumpliendo con esa función.

“Como cuando leía libros de caballerías o cuando pensaba irme con mi hermano Rodrigo a tierra de moros a morir santamente”, agrega la Teresa de Angelina, pero también la propia de Ávila en su *Libro...* con lo que ambas infancias cuadruplicadas, las dos reales recordadas y las dos ficcionales escritas (a las que se agrega el diario clandestino ideado por Angelina), concuerdan en la actividad de la lectura de obras de ficción y en la providencia salvífica de la fantasía. A partir de este momento la narradora hablará de la adolescencia como lo hace Teresa, de su entrada al convento y del transcurrir de su vida hasta el instante en que se sienta a escribir el libro. Parece, hasta aquí, que es aquélla la única referencia que se hace en toda la novela a la infancia. No obstante, con ese afán y proceder alquímicos, Angelina hará lo que será una constante en su obra: repentinamente, en medio de la historia anterior, en el apartado XLVI de la novela, se establece un periodo temporal, 1936-1939, seguido de un enunciado “Guerra Civil Española”. A continuación la narradora se referirá a los niños de los padres que intervinieron en esa guerra:

Volví a nacer con esos niños que perdió la guerra. Los padres ya no importaban, murieron todos ellos en 1936. Los niños se perdieron y se dispersaron por esas tierras y esos mares, no de Dios, sino del hombre.

Muchos también murieron sobre las carreteras, ametrallados por los aviones nazis —antes que sus hermanos los condenados a los campos de concentración. Pero otros se salvaron, y fueron a esconder sus caras ansiosas de llanto entre olvidos y esperanzas falsas. Vivieron al aire, sin tierra en qué apoyar los pies (MI, pp. 107-108).

Aquí, la concepción de la niñez es diametralmente opuesta a la anterior. No se trata del paraíso, sino del infierno, del dolor y del horror, y está muy lejos de constituirse en una instancia propicia-

dora de placer y cumplidora del deseo. La muerte, el sufrimiento, la soledad, están incrustados en ella, la conforman, la modelan. Esta visión de la niñez es la dominante en la obra de Angelina. Desde una infancia maravillosamente grata de niña "feliz", la realidad vivida opera un giro que la convierte en algo siniestro, en una pesadilla.

La segunda novela de Angelina, *Tierra adentro*,⁴ tiene como fondo intertextual la novela picaresca. El protagonista, sin embargo, no es un pícaro típico, es un adolescente judío, Rafael, quien tiene que huir de su casa para seguir practicando clandestinamente su religión. Se parece en su inocencia y bondad al joven Lazarillo de Tormes. Vive en el siglo XVI como aquél; su abuelo materno, judío, enloquecido por el dolor, la tortura, la mutilación y muerte de todos sus hijos por obra de la Inquisición, lee para él la Torá y le regala una Biblia. El padre de Rafael, yerno del viejo, está sumamente molesto por ello, lo prohíbe y trata de evitarlo a como dé lugar para salvar a su hijo del mismo destino padecido por sus tíos maternos. La madre, por el contrario, no sólo está de acuerdo, sino que apoya a su propio padre propiciando esta actividad, orgullosa y deseosa de que la tradición se conserve y perpetúe, a pesar del peligro que conlleva el hacerlo.

Rafael se escapa de su casa con su Biblia, una capa y un puñal con la estrella de David grabada, que su abuelo y su tío le habían dado. Los tres objetos tienen un valor altamente simbólico para él en ese su ser judío, pero a la vez pueden delatarlo; ha de ocultarlos y evitar a toda costa que alguien se percate de su existencia. Así iniciará la errancia que será como el periodo de aprendizaje del propio pueblo judío, pero a la vez como la vida de un pícaro que vive siglo XVI o del XVII, quien ha de servir a varios amos. Mas en este caso, el propósito no es ganarse la vida económicamente, sino reconquistar el espacio vital del reconocimiento, la victoria de la presencia en un mundo en el que no se puede vivir sin ser cristiano, en el que cualquier otra posibilidad de ser y de creer no es posible, mucho menos la de ser hebreo.

⁴ Angelina Muñiz, *Tierra adentro*, México, Joaquín Mortiz, Serie del Volador, 1972. Obtuvo el premio Magda Donato, 1972.

En el inicio de ese peregrinar, Rafael encontrará a un arriero que aparece misteriosamente y de la misma manera desaparece, cíclicamente, en situaciones límite. Es un personaje que no tiene una realidad patente sino algo de mágico e irreal, una suerte de aparición angélica que lo salva siempre. En un principio recuerda al arriero de *Pedro Páramo* o al de *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro; después se sabrá que es un judío. No obstante, sin estar construido como un personaje a la manera del "realismo mágico", hay algo sobrenatural en él. Incluso sugiere una teofanía a la manera del Antiguo Testamento. El arriero, pues, oculta al joven en su carreta, le indica el camino, lo conduce a su destino sano y salvo, en cada ocasión en que se hace presente.

De igual manera hay otros personajes, niñas púberes, que encuentra Rafael en forma inesperada, que tienen un saber o conocimiento que él no posee, gracias al cual, le señalarán la trayectoria o las acciones a realizar. Ellas, igual que el arriero, aparecen y desaparecen de modo inesperado y sorpresivo.

La referencia a la niñez, como en la novela anterior, es mínima, mas enormemente importante, ya que remite al origen, al principio, a la posibilidad de construir la propia historia y de explicarse, por ende, a sí mismo; la voz narrativa predominante y el punto de vista son también los del protagonista en primera persona que recuerda y re-cuenta su historia. En ambas novelas se trata de un adulto y habla con un lenguaje culto. No se reproduce el fluir psíquico de un niño sino de la infancia rescatada a través del recuerdo. En este caso no es un diario pero sí una autobiografía. Incluso el título, *Tierra adentro*, coincide en significación con el precedente, *Morada interior*. Rafael dice:

Pero también existe esta alegría que nadie percibe, que no puede definirse, que no está en ningún lado, que asoma en un techo, o se desparrama en una sonrisa, o palpita, o cabalga, o se desgrana. Y se siente honda, muy honda, *tierra adentro* de nosotros. Y ya el hombre no es pequeño, crece y crece. Es grande como un guerrero, como un profeta. Su palabra cruza mares, enternece rocas, abre tierras. Qué silencios y qué borbotones (TA, p. 26).

Entonces, la "morada interior" y "tierra adentro" se construirán como el objeto de la introspección, de esa búsqueda y empeño

de conquista de un espacio interno en el que se forja la historia propia, en el que se halla el origen, en el que se tiene escasa pero esperanzadora noticia de sí mismo. Y en este proceder, la infancia es la piedra de toque, el cimiento de la construcción de la vida individual; por tanto, habrá de recuperarse en ese proceso retrospectivo alumbrador con el fin de poder erigir el edificio. No obstante, el hacerlo propiciará a la vez que gozo, dolor. En este caso, su recuerdo y reconstrucción conducen a la imagen del paraíso perdido, pero bajo la sombra de la persecución, la tortura y la muerte que se cierne sobre él. La necesidad del disimulo y la negación de la inscripción fundante ha de darse como un imperativo.

Rafael comienza el relato rememorando: "Mis recuerdos de niñez van acompañados de una tenue y amable tranquilidad, de unas brumas suaves que *dulcifican* lo que quiere olvidarse y *desdibujan melancólicamente* lo que quiere recordarse" (TA, p. 9).

Después se referirá a su casa "grande y espaciosa", la describirá líricamente, creando a partir de los silencios que han de ser colmados, un ambiente deleitoso. Narra cómo se desenvolvía en ese espacio, lo que imaginaba, para presentarse a continuación dando su nombre, el lugar y la fecha de su nacimiento: "Mi nombre es Rafael. Nací en Toledo, un día de otoño de 1547" (TA, p. 9).

Pero de la misma manera que en *Morada interior* incursionará, a través del estilo indirecto libre, otra voz narrativa, en otro tiempo y en otro espacio, para narrar un hecho de infancia (una de las caras de la muerte), como esa presencia dolorosa de la niñez no paradisíaca. Tras operarse una trasmutación, surge prodigiosamente como una profecía, en letra cursiva, entre paréntesis y después de un amplio espacio en blanco que la separa del texto anterior, la relación, más que relato, del episodio:

(He aquí una profecía para siglos venideros: La muerte puede ser un niño de ocho años que atraviesa un día la calle y que un camión lo atropella, y que su cuerpo es desgarrado en mil surcos de sangre, y que sus venas se vacían y que su rostro se desfigura, y que sus huesos se rompen y que sus músculos estallan, que su cerebro se ciega y que su corazón se para. Y nada más. Niño enterrado en el Cementerio de Montrouge División 46, Línea 2, Fosa 2, Año de 1938) (TA, p. 73).

De esta manera, siempre habrá dos aspectos que se presentan alternativa o simultáneamente, de la infancia.

Por otra parte, y relacionado este registro con el del abordamiento de la niñez, "tierra adentro" es también la tierra santa de los judíos que hay que reconquistar, el espacio físico del origen y "la tierra prometida", y esta empresa será la que acometerá Rafael, acompañado por Miriam, su joven esposa, en una nueva cruzada, ahora de judíos, capitaneada por el arriero misterioso.

La novela tiene un epígrafe tomado de *La leyenda del Baal-Shem*: "Todos los caminos tienen distintos secretos, desconocidos para el caminante".

La vida de Rafael será precisamente esto. Será un peregrinar por caminos desconocidos que guardan enormes secretos para él. Sus "amos" (que no lo serán de hecho, sino sus mentores, hay aquí una nueva trasmutación, ahora del género de la picaresca), un rabino, un alquimista-filósofo, un mendigo, un "santo", un bailarín, lo prepararán para iniciar, finalmente, la peregrinación que guía el arriero. Cada una de las experiencias con sus "amos" se irá constituyendo en una senda misteriosa que lo conducirá, sin saberlo él, al encuentro con su destino hebreo: la reconquista de la tierra prometida, Safed, donde viven, entre otras, las familias de origen español. Aquí él y Miriam tendrán hijos y sus hijos, hijos. Serán "la simiente que queda en la tierra" (TA, p. 174). Aquí "los niños son la alegría". "Corren por entre las callejuelas, las blusas blancas, los rostros resplandecientes. Gritan y juegan. Cantan y se mojan los pies en los charcos y ensucian de tierra sus ropas" (TA, p. 175), libres ya, de la persecución y la amenaza.

Alcanzar la tierra prometida implica, por tanto, recobrar también la alegría, el gozo, el canto y la música de la niñez. Es recobrar el paraíso perdido mientras "...a lo lejos, contra el horizonte, pasa el arriero con su carreta. Tierra adentro" (TA, p. 177).

En la tercera novela, *La guerra del unicornio*,⁵ el narrador presenta a los dos tipos del medioevo español por excelencia que perdurarán durante el renacimiento y la contrarreforma: el piadoso caballero cristiano y el judío culto y sabio que siempre busca,

⁵ Angelina Muñiz, *Tierra adentro*, México, Joaquín Mortiz, Serie del Volador, 1977.

indaga. El primero es don Álvaro y el segundo, Abraham de Talamanca. Ambos aparecerán también en otros relatos de Angelina, en esa intratextualidad aludida. Hay una referencia amplia a la infancia de los dos, referencias muy distintas entre sí de cosmovisión, formas de vida y de prácticas adecuadas a éstas, de lo que se desprende la diferente manera de educar a estos niños, los dos varones.

Nuevamente es el planteamiento, aun cuando ahora desde un narrador omnisciente en tercera persona, de la niñez recordada y refigurada por un adulto, don Álvaro:

De niño había corrido descalzo por campos recién trillados; se había despojado de la camisa y el sol había dorado su piel como si fuera trigo. Su pelo, ondulado y rojizo, era sorpresa para quien lo veía por primera vez. Sus ojos verdes, rasgados, parecían abarcar en mirada tranquila todo el mundo. Delgado, frágil, no pareciera que llevara en sí la fuerza de un guerrero. Y guerrero era. De sus hermanos el que mejor aprendió a manejar la espada, el que más resistía, el que caminaba sin cansancio, el que no se quejaba, el que hablaba poco.

Por eso, ya de niño, don Jerónimo le había preferido. En las tardes lo llevaba a su huerto y le explicaba los misterios de la fe y el valor del buen guerrero cristiano.

Y luego, el galopar a campo traviesa en corcel desbocado y no tener miedo. Esa certeza, a veces, de que la muerte aún no está cerca, de que ha distraído su oficio o perdonado su implacabilidad. Y de algún modo saberlo, y seguir galopando a campo traviesa en corcel desbocado, cuando ni siquiera es reto retar a la muerte.

También, el bañar el cuerpo cansado en el frescor del río. Primero, estremecimiento y rápido dolor de nervios y músculos al choque del agua fría. Después, relajamiento y placer del dolor vencido. Por fin, aceptación del temor y del dolor que dejan de serlo. Ya no querer abandonar el elemento líquido: el suave y alterno movimiento de brazos y piernas y cabeza y tronco. Ya no querer salir del frescor del río, de la ligereza del cuerpo flotando, del olvido de todo: torpeza, exasperación, lentitud (GU, pp. 15-16).

Este es otra vez el recuerdo de una bella infancia reconstruida y vivida desde una memoria placentera de ella, en la que se inserta la intertextualidad de la literatura épica medieval, el *Poema de Mío Cid* con el obispo Jerónimo, así como el registro caballeresco.

En el caso del judío, Abraham:

...salta entonces a sus recuerdos de niño. Su padre que le enseñó a leer en *La Biblia* y a estudiar la gramática y los comentarios, después la *Mishnâh* y el *Talmud*. Su padre, vestido de negro y serio, pero con suave sonrisa generosa para los demás. Su madre, reluciente, horneando el pan y la *jalá*, entonando la bendición del *shabat*, encendiendo las velas. Sus padres que apenas le hablaban y nunca le sonrieron.

Huérfano a temprana edad aprendió a valerse por sí mismo. Empezó su peregrinaje, de un pueblo a otro, de una ciudad a otra. Siempre con su *Biblia* que procuraba sentirla lo más cerca posible de su piel. Haciendo pequeños trabajos, aprendiendo algún oficio, moviéndose de aquí para allá, nunca en el mismo sitio. No era piedra que criara moho. Agua de río que nunca bañaba dos veces el mismo lugar. Y caras iban, caras venían. Algún día se sentaría a una mesa a estudiar lo que su padre no había alcanzado a enseñarle. Quizá, si tuviera suerte, un rabino le prestaría sus libros y podría seguir estudiando.

Dos fuerzas, como dos polos, tiraban de él. La una lo inclinaba al reposo y al estudio estático. La otra a correr mundo e ir en busca del agua de la vida (GU, pp. 21-22).

Ambas infancias se ofrecen, de nuevo, como las dos posibilidades: una feliz, inconsciente, el estadio en el Paraíso, la otra, sombría, en la orfandad, el trabajo y el sufrimiento. En este caso, siguiendo un destino específico: el del pueblo elegido (lo que se traduce en perseguido), errante, en ese peregrinaje sin fin y acendrado en el ansia de conocimiento; aparentemente triste y sumido en las carencias materiales como sucede con Rafael, pero rico en profundidad y búsqueda prometedora. Aquí de nuevo aparece la intertextualidad literaria con los libros judaicos, con toda una forma de vida derivada de esta fe, enseñanza y ley, así como la intratextualidad con *Tierra adentro*, *Huerto cerrado*, *huerto sellado*, *De magias y prodigios*.

Huerto cerrado, *huerto sellado*⁶ es un volumen que consta de veintiún relatos que se fundamentan desde el punto de vista de la historia, pero también discursivamente, en diversas fuentes litera-

⁶ Angelina Muñiz. *La guerra del unicornio*, México, Artífice Ediciones, 1983.

rias. Las más inmediatas son la tragedia griega *Edipo rey*, de Sófocles, *La Biblia*, “El Génesis”, “El Cantar de los Cantares”, los romances y la literatura medieval en general, poesía renacentista, el poema “Primero sueño” de Sor Juana, relatos indígenas precortesianos y relacionados con la conquista, textos de Azorín y algunos más en un registro de denuncia especialmente en relación con la persecución nazi. Por supuesto, aparece la retrospectiva (incluso como título de uno de los relatos), elemento constante en la producción literaria de Angelina, al lado de otros como son el tono feminista, el engranaje lírico y evocador, el cuidado de la expresión, el trasfondo culto, incluso erudito, y la trasmutación de los materiales poéticos a través de la imaginación, la memoria y la recreación.

De los veintiún relatos que conforman el volumen, tres específicamente se refieren a la niñez aunque no con exclusividad: “La ofrenda más grata”, “El juglar” y “Tlamapa”.

En el primero, la infancia se presencia desde el punto de vista de una joven que recuerda con rencor los sucesos relativos a esa época cuando tras ser la primogénita y única hija, nace su hermano. El relato en primera persona dirigido a una segunda —tú—, el hermano, en tiempos pretéritos, destila resentimiento y rabia ante la preferencia por el niño, el rechazo hacia ella y las injusticias que sistemáticamente cometen sus padres y los adultos en general, en relación con ambos.

El desarrollo del relato es una trasmutación del fratricidio que Caín perpetra: aquí es la hermana quien lo lleva a cabo después de hacer el amor con su víctima y cometer incesto, obviamente.

La intertextualidad se explicita en el epígrafe tomado de este episodio del “Génesis” (4, 9.): “¿ Soy yo guarda de mi hermano?”, para de inmediato comenzar la narración afirmando: “En algún libro estaba escrito, en algún libro grande y denso que tuviera toda la historia del hombre, un libro que marcara cada destino, que enseñara todos los caminos a elegir, un libro que a fuerza de gritar la palabra de Dios cantara al hombre pleno y débil, poderoso e impotente, amante y asesino” (HC, p. 25).

Igual que en el relato bíblico en el que Caín experimenta una profunda ira porque Yahvé prefirió a Abel, aquí la niña siente una rabia infinita por la misma causa. Empieza a percatarse paulatinamente —por las distinciones que los adultos hacen— de sus

carencias frente al niño: “¿Qué tenías tú, acabado de nacer, indefenso amoratado, que hacías recaer la maldición sobre mí?... Lo mío no valía: mi llanto, mis gritos y mis juegos eran desagradables. Para mí era el orden del silencio y el hastío constante” (HC, p. 26). Toma conciencia de que a pesar de ser hermanos, sus “sangres no eran las mismas”: la suya “hervía en odio y en pasión”; la de él, “dulce y apacible, creaba el amor” (HC, p. 25).

El día de las ofrendas, en el que hay que entregar las primicias, siendo ambos adolescentes, cuando la belleza “apacible y segura” de él, “fuerte y hermoso”, con “un halo sagrado”, su “nombre de boca en boca, palabra mágica y redonda”, cuando su “caminar, pausado y armónico, reflejaba la proporción exacta de tus miembros y el peso suave de tu sexo”, ella “siempre en la sombra, sin luz propia y sin que nadie me descubriera” (HC, p. 26), después de hacer el amor, lo apuñala; ésa será su ofrenda, “la ofrenda más grata”.

De esta manera se resuelve la impotencia de la niña, ahora joven, ante la superioridad del varón. La imagen de la infancia es no esa placentera, amable, gozosa sino su otra cara, la del odio, el rencor y la desgracia.

“El juglar”, otro relato referido a la infancia, y “Tlamapa” tienen como personaje niño a un varón. Desde el título, refiere la literatura medieval, al Mester de Juglaría, y con ello, la forma de vida y el oficio o mester de los juglares. El pequeño que coprotagoniza el cuento, hijo de un señor feudal, quiere ser juglar como el que llega a su castillo para expresar su arte. El niño quiere irse con él, vestir de igual manera, recorrer mundo, tañer instrumentos musicales, hacer bailar perros, aparecer y desaparecer pañuelos multicolores, cantar y contar historias, pero el juglar le dice que no puede ser, que aún no es tiempo, que ha de prepararse primero. Entonces, el niño se tiene que quedar, el juglar se va y él soñará, deseará y se preparará para seguirlo cuando regrese.

La idealización, la plenitud de la fantasía ante la ilusión de una vida adulta de juego, arte, constante peregrinar y conocimiento de mundos y espacios distantes, se convierte en el escenario del niño, hijo del caballero cristiano —como don Álvaro—, para quien la infancia será fuente inagotable de brillo, alegría y placer. Pero a la vez que es una vivencia muy bella, en este caso será providente,

pues en ella se gesta el porvenir; éste ya no seguirá el de su padre, sino la consolidación de su ideal: el niño será juglar y no caballero.

En "Tlamapa" la fabulación se ubica en una etapa de la época colonial en México pero desde una visión muy literaria. Se exhibe la imposibilidad de conciliación interna de las dos culturas y visiones del mundo: la española cristiana y la indígena pagana. Doña Ana, esposa del conde, vive con él y con su hijo Rodrigo, en una hacienda. Lleva una vida placentera, suave, deleitosa, convive armoniosamente con su esposo y juega, acompaña y le narra cuentos, en forma muy poética, a su hijo. Yohuali es la nana del niño. Es indígena. Es una segunda madre que hace cosas casi idénticas para y con Rodrigo. Éste se escinde entre ambas, siente el mismo apego hacia las dos, y desea escuchar sus relatos por igual. La condesa es refinada, dulce, etérea; la india es oscura, misteriosa, grave.

Yohuali roba al niño y lo hace morir con ella. Se lo arrebató a la madre. Hay otros dos niños, los indígenas que sirven en la hacienda, acarrean la leña, descalzos con los pies agrietados, sucios y pobres. Constituyen el otro rostro de la infancia, el contraste con el niño feliz, rico, sobreprotegido y amado, el hijo del patrón. La única sombra que se cierne sobre éste es el miedo a que su madre muera.

Esa ambivalencia, esa doble cara de la infancia, esa imposibilidad del júbilo y la plenitud solos, como se ha podido observar en lo anteriormente expuesto, es otra de las constantes en la obra de Angelina. Nunca hay una sola visión sino dos que se dan simultáneamente, y que por lo general corren en paralelo: las dos efigies de Jano.

En *De magias y prodigios*⁷ la autora formula su poética. El libro se subtitula "Transmutaciones", y consta de catorce de ellas. En la presentación anónima del volumen se asegura:

Catorce transmutaciones de materia y espíritu conforman este libro. Las vidas de los personajes no son sus vidas sino sus deseos.

⁷ Angelina Muñiz, *Huerto cerrado, huerto sellado*, México, Oasis, Colección El nido del Ave Roc, 9, 1985. Obtuvo el premio internacional de literatura Xavier Villaurrutia y luego de su traducción al inglés: *Enclosed Garden*, el premio Harvey L. Johnson.

Alejados en el tiempo... o cercanos y dolientes... se empeñan en una búsqueda de lo que no puede hallarse en esta tierra...

Dos formas de exilio fluctúan: la de la tierra perdida y la de la locura encontrada. Todo es posible en catorce transmutaciones sublimadas desde un torreón de Mixcoac.

La inscripción de la niñez en el libro es mínima, sólo hay dos alusiones: la de Anna Frank y la de la infancia de Roldán (con *La Chanson de Roland* como referencialidad literaria), niño que vive actualmente en "tierras carolingias" donde llamarse Roldán, previo cambio de nombre para no ser identificado, es "lo mejor". "Hoy, ya se había acostumbrado a su nombre, ni siquiera recordaba el anterior. Por eso se dirigió a Aquisgrán: en busca del trono de su rey" (MP, p. 81).

La infancia de este "Roldán" muestra el rostro negro y hace visajes de guerra y siniestros:

Sólo los paisajes han traído calma a su infancia destruida entre incendios, ruinas, escombros, el silbar agudo y gradualmente cercano —temible— de la bomba a punto de estallar. La pérdida de la pequeña casa en llamas y del padre hecho soldado —que nunca habría de regresar, muerto en no se sabe qué tierra de batalla. (¿Y si no hubiera muerto?) El deambular de calle en calle, de la mano de la madre: mano colgante, sin calor, que no quisiera arrastrar al hijo que le estorba, que sólo la rutina de la piel mantiene en unión. Hasta el día en que la mano no busca la mano y el niño se interna por otra calle. Solo. Nueva pérdida y nueva duda (MP, p. 81).

Nuevamente la infancia terrible, como pesadilla, la guerra, la carencia, la orfandad y el desamparo.

En "La sinagoga portuguesa" (MP, p. 87): "Quedaron, entre otros, dos diarios, el de una niña y el de una mujer joven: Anna Frank y Ety Hillesum". "A pesar de ser una niña, Anna era más madura que Ety. No lo sé. Ety aún se engañaba. Se aferraba a los rezos y a la poesía" (MP, p. 89).

Aquí sólo se sugiere el horror de la infancia de Anna en la etapa de su ocultamiento, con toda la co-representación de las épocas anteriores a través de la lectura de sus escritos. La intertextualidad, pues, es nuevamente un texto literario si es que así se puede considerar el diario de Anna.

Tardíamente Angelina Muñiz publica sus "primicias". En un volumen intitulado *El libro de Miriam y Primicias*,⁸ incluye un poemario y un pequeño libro de quince relatos breves. Estos habían sido publicados en *El rehilete*, *Cuadernos del Viento*, y "Diorama de la Cultura", suplemento de *Excelsior*, entre los años de 1963 y 1967. De los quince relatos, seis se refieren a la infancia, directa o indirectamente. De éstos, tres tienen como protagonistas a niñas: "Soledad", "Paulina y Andrea juegan al amor" y "La revelación"; en los otros tres aparece sólo alguna referencia a la infancia: "El suave deseo de morir", "Vacaciones de Semana Santa" y "El malestar".

En los primeros ya están presentes —y con más razón, puesto que son "las primicias"— las constantes de su obra: ser exiliada, judía, mujer, extranjera, la muerte ...

Soledad sabía que lo había perdido todo: casa, tierra, amigos, hermanos. Se plantea la problemática de la niña española que llega a otro país, sus compañeras de escuela la ven diferente, se burlan por su manera de hablar, no se logra integrar con ellas y se evidencia la crueldad de la infancia. Finalmente encuentra a otra niña que es, como ella, distinta, una niña judía, exiliada, con la que puede comunicarse y departir precisamente por la diferencia y la semejanza. La protagonista tiene, además, un hermano con el que platica acerca de la manera como pronuncian la "ce", sobre si regresarán o no a España y cuándo, pero resulta sorprendentemente que es un muerto. El mismo que aparece como profecía, como la presencia y encarnación de la muerte, como fantasma en muchos de los relatos de la autora. Aquí, lo que signará la infancia es, entonces, la diferencia, el sadismo infantil, la muerte y el recuerdo aciago de la guerra y el éxodo.

"Paulina y Andrea juegan al amor" plantea como *leitmotiv* un aspecto que ya en "Soledad" se perfila, se continúa en este relato y culmina en "La revelación"; la relación amorosa homosexual, lésbica, si así se la puede calificar entre niñas. Una vinculación y estrechamiento afectivo que conduce al enamoramiento por la semejanza y la empatía. No se trata de una relación genital, sólo

⁸ Angelina Muñiz-Huberman, *De magias y prodigios*, México, FCE, Colección Letras Mexicanas, México, 1987. Obtuvo el premio internacional de literatura Fernando Jeno, 1988.

amorosa. Mas el poder aquí también juega un papel determinante. Al tener poder sobre la otra hay una pretendida seguridad de correspondencia, de dominio, de fidelidad. Los celos, entonces, ante la duda, se apoderarán de la situación, del brazo de los mecanismos para ejercer el poder.

Desde esta perspectiva, la infancia se presentará de nuevo como algo doloroso, aun cuando no de las proporciones que toman los relatos en los que la guerra, el hambre, el abandono, la indigencia y la muerte se enseñorean. De todas formas, no es nada amable ni grato. El escenario será la escuela y las niñas en la escuela.

No es otra niña, sino la maestra de inglés quien, en "La revelación" se enamora de ella, previo enamoramiento de la alumna. La profesora se resiste, trata de impedir que este género de relación se dé, pero es vencida por la seducción consciente e intencionada de la pequeña. La incomprensión y la soledad quedan como único reducto de la relación frustrada.

Ante el sin sentido actual de su vida, la secretaria de "El malestar" recuerda "un cuento leído de niña de aquel rey que perdió su reino porque el mensajero que debía llevar la carta salvadora, perdió el clavo de la herradura de su caballo" (LP, p. 33). El recuerdo surge por asociación de ideas en el momento en que se cuestiona sobre su situación actual, y la importancia de su hacer, en relación con su trabajo. Su malestar vuelve y va en aumento, la remembranza infantil la confunde aún más y finalmente decide dormir, ya que "después de todo, tal vez lo único diferente pudo haber sido el deseo de buscar el origen de algo inexistente" (LP, p. 35).

La breve aparición, como destello, de un instante recordado de la infancia, nuevamente se conduce a manera de detonador. A partir de ese momento, igual que para Marcel Proust, la memoria se tornará automática.

"Vacaciones de Semana Santa" aborda el registro de la infancia pero desde la perspectiva de una madre agotada, agobiada por la gran cantidad de hijos que tiene y por los problemas de índole económica que aquejan a la familia. El esposo, a pesar de trabajar todo el día, los mantiene muy precariamente. Por fin, un miércoles de Semana Santa decide él que la familia vaya de vacaciones a

Cuernavaca. Han de dejar, sin embargo, al niño más pequeño con la madre de ella, ya que son tantos, que no podrán ir todos. El marido los lleva a Cuernavaca, los deja ahí y regresa a trabajar. El viernes, tarde, volverá. La mujer, en un principio está feliz, siente que va a descansar, pero pronto se percata de que si su vida no sigue el ritmo extenuante de siempre, cae en el aburrimiento y la desesperación. Toma conciencia de la vacuedad de su existir, de los estragos que su cuerpo ha sufrido por los embarazos y la maternidad, de la distancia que hay entre ella y su marido, de la relación de parejas, jóvenes y maduras que observa mientras no tiene nada que hacer. Los envidia.

La rabia que siento al verlos. Tal vez ella sea lo suficientemente inteligente y no tenga hijos. Son felices, y a mí me molesta esa felicidad que salta sobre cualquier obstáculo. Son hermosos, y odio su hermosura que los hace aparecer inocentes. Viven en gozo continuo. Los envidio, los envidio. Quisiera morirme. Ser como ellos. Abandonar a mis hijos y a Juan. Olvidarlos, enterrarlos; y entonces ser una puta, acostarme con todos los hombres del mundo. (Pero no puedo; mi cuerpo está ajado; mi vientre flácido; mis senos caídos —piedra en calcetín—; y además odio a los hombres.)⁹

Los niños son, pues, mirados desde este ángulo, ellos...

juegan en el jardín [...] No pasa nada, los niños juegan [...] Ya hace rato que Rebeca y Tere están nadando con sus hermanos. Hay otros niños que juegan en el jardín de entrada. Aquí, desde la terraza, puedo verlos también. Me aburre verlos. Sólo Rebeca me alegra. (No soporto la idea de tener otro hijo; abortaré, sin decirle nada a Juan)[...] Les diré a los niños que salgan de la alberca, que se bañen y se vistan [...] los niños salen de la alberca. Me voy con ellos al cuarto [...] Alguien grita: un llanto de niño castiga mi pecado. Es el pequeño que llora [...] Me gustaría salir a dar un paseo sola. Caminar y pisar tierra. Respirar con largueza. Percibir frescura y colores. Dejarme enlazar por el aire. Pero no. Tengo estos apéndices que cuelgan de mi vestido, que arañan mis carnes, que babosean mi rostro. "Quiero ir contigo". "Quiero ir contigo". "Yo también". "Y yo". "Y yooo". Están al acecho de mis

⁹ Angelina Muñiz-Huberman, *El libro de Miriam y Primicias*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.

deseos de soledad y nunca me la permiten. Manos, pies y voces insisten en acompañarme. Salimos en *troupe*. (LP, pp. 51-54).

Esta nueva visión de la niñez ofrece una modalidad muy distinta a las anteriores. No es la propia recordada sino la ajena contemplada y rechazada. Es una actitud terriblemente dolorosa de la madre de ficción y asombrosamente valiente por parte de Angelina ya que, teniendo un referente muy realista, resulta casi un tabú abordar la situación de esa manera. La infancia enfocada así, es lejana, extraña, fatigosa. Ni siquiera su contemplación se constituye en el accionador para recobrar la memoria, para retornar al paraíso o reingresar al infierno. Hay una escisión interna entre la niña que fue y esta adulta que "no guarda ningún recuerdo" y para quien... "nada me pasó. Nada alteró mi vida. Todo el mundo siguió igual, ellos y yo. La paz no nos alcanzó, a pesar de las promesas del sol y del agua". Absolutamente nada de su propia niñez ha permanecido, nada se recuerda, nada se recrea, nada la pervive.

Por último, la mujer que se está suicidando, en "El suave deseo de morir" (LP, p. 92) recuerda, fantaseando en los últimos momentos de vida,

...la infancia, la dura e inolvidable infancia, siempre recurrente, siempre obsesiva, siempre tan viva como si fuera hoy y no hace ya tantos años. Viviendo todavía en ella y descargando culpas, justificando gestos, perdonando actitudes. Pequeños motivos que fueron creciendo, invadiendo de amargura los pocos recuerdos que parecían tranquilos y que tenían el color rubio del pelo de niño y del sol del atardecer. Y verde, mucho verde en la infancia: la vida en el campo, árboles, césped, sembradíos, palmeras, el monte. Sobre todo el monte, donde el verde era más intenso y estallaba lo silvestre, lo misterioso, lo prohibido. Y dentro del monte, un breve espacio permitido, una isla de paz, un claro bajo una palmera a salvo de la vegetación intensa y de los animales salvajes. Llegar a este claro y destruir la magia de aquel recuerdo (LP, p. 93).

La sucesión de recuerdos infantiles continúa formando una cerrada cadena que se eslabona con los de la adolescencia y "luego, nada"... "No volveré a morir mi muerte, y será ahora, dentro de

unos instantes que empezará la máxima felicidad de la lucidez, mía nada más, intransferible y sin memoria: perfecta”.

*Serpientes y escaleras*¹⁰ es un libro de relatos constituido por cuatro partes: “Revelaciones tardías”, “Memorias primeras”, “La forma escapará elevada”, “Paraíso perdido”. Cada una de ellas, contiene respectivamente cinco, tres, tres y cuatro pequeñas narraciones, lo que da un total de quince. En casi todas ellas se evidencia de una manera o de otra la niñez.

La propia autora asegura que

los cuentos (aquí) reunidos [...] casi podrían denominarse testimonios, si no fuera por su estilo lúdico. O confesiones, si no fuera por su libre invención literaria [...]. Se exhiben fragmentarias visiones de la infancia. Sueños de la creación [...]. Relatos finiseculares, de borrón y cuenta nueva.

Cinco hilos conductores hilvanan las narraciones, a saber, la niñez, la muerte, la guerra, la memoria, la fantasía, dividida a su vez en dos vertientes: la ensoñación y el sueño nocturno, esto es, la dimensión onírica.

El primer relato, “El cáliz embebido”, culmina con el encuentro incestuoso de un padre y su hija, después de mucho desearlo y buscarlo ella, Amarantina, quien quedó huérfana en la guerra. Nunca había tenido la certeza de su muerte. Él sólo había desaparecido. “Para Amarantina la esperanza fue la forma de la locura” (SE, p. 12).

Como niña pudo entender la muerte de la madre: “Una niña que va a la escuela y regresa a su casa para encontrarla destruida por un bombardeo y que ve que están sacando el cadáver de la madre de entre los escombros, es comprensible. Son reglas de la guerra y la niña lo esperaba. Otro día podría ser ella la que muriera en un bombardeo.

Pero su padre: eso no podía entenderlo. Desaparecido (se, p. 12).

¹⁰ Angelina Muñiz-Huberman, *Serpientes y escaleras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Textos de Difusión Cultural, Serie Rayuela, 1991.

En el pasaje confluyen cuatro de los cinco baremos fundamentales, la infancia, la guerra, la muerte, la memoria.

La realidad para una niña (o niño) en tiempos de guerra se impone con naturalidad, desde las atrocidades, afincada en la certeza. Y paradójicamente lo incomprensible resultará aquello que no se ha constatado en su patencia. Es mucho más tremenda la incertidumbre —el no saber— que el saber de manera definitiva. El punto de gravedad se desplaza, y lo que en tiempos de paz parecería lo más terrible que pudiera ocurrir: la muerte, los horrores que una conflagración provoca, es lo menos brutal; hay una adaptación. Lo que sería en menor grado violento, por el contrario, una desaparición sin la certeza de la muerte, es lo que se torna inmanejable; por ello, Amarantina enloquece. Queda sola como niña, habitando entre escombros, pero siempre prendida al delgadísimo haz de luz que le proporciona la esperanza y le permite vivir cada hora, cada momento, cada instante: la seguridad de que él, su padre, algún día regresará, como de hecho ocurre.

En el segundo cuento, "Las capas de cebolla", la protagonista inicia un proceso de introspección en el que se irá descubriendo, mediante la desenvoltura de las diferentes capas que la constituyen. Está escindida, desdoblada, viviendo una suerte de esquicia: "Es verdad que soy dos: ella y yo" (SE, p. 12). Afirma que:

Ella vino de Europa. Y yo también. Ella vivió la guerra de niña. Yo también. Ella fue alejada de sus padres. Yo también. Ella dudó de sus padres. Yo también. Ella vagó de ciudad en ciudad. Yo también. De país en país. Yo también. Éramos dos o una. Y nos encontramos. Y nos separamos.

Igual que Amarantina, no sabe a ciencia cierta qué ha pasado con sus padres. La guerra, la muerte, el extravío, le impiden saber, tener certezas. Se va a requerir de la "anagnórisis" para alcanzar la seguridad; sin embargo, aquélla no siempre ocurre.

De la misma manera como Amarantina reconoce a su padre y éste a ella, la mujer de las capas de cebolla se va autorreconociendo, a la vez que separando de la otra que es y no es ella misma; y un hilo más conducirá los dos relatos, el de la locura ocasionada precisamente por las experiencias terribles de la niñez transcurrida en el conflicto bélico: ella, la otra, la misma:

...soñó y se contó cuentos de niña. No supo quiénes eran sus padres. Cambió de casa y cambió de padres. De tíos. De abuelos. Las familias se entrelazaban. Iban y venían. La guerra confundió sus rostros. Sus hermanos decían que eran sus hermanos. Sus rasgos se desdibujaban... una foto no es una verdad... En cambio: comprobable en su totalidad son los caminos del alma. Las capas de cebolla" (SE, p.19).

Pero la anagnórisis en este caso, no se ofrece totalmente, "la tragedia falló". "Ni marcas, ni señas de nacimiento". "La primera capa de cebolla sale volando. De los orígenes nada es rescatable".

Después de quitar la segunda capa, recuerda que vivió con otros niños "pero no pudo hablar con ellos: el mutismo absoluto. Los otros niños conocían y sabían de sus padres. Los esperaban. Algún día serían llamados y ocurriría la reunión".

A partir del desprendimiento de capas sucesivas se va revelando, mediante la narración, la historia, siempre oral, basada en la memoria, no escrita en el papel. De esta manera se le evidencia de nuevo, cómo al no reconocer a sus padres, los abandonó. Cruzó el mar y quiso iniciar una nueva vida, pero no fue posible. Cuando supo que ellos habían muerto, añoró su presencia, trató de suicidarse sin lograrlo, con lo que su vacío fue aún mayor.

Pareciera que es todo, el delirio de una loca viviendo la memoria de su infancia destrozada. No se puede asegurar a ciencia cierta que sea ésta la explicación pretendidamente racional de la historia, como tampoco esa exactitud se desprende de la de Amarantina; ambos relatos dados desde voces narrativas extrañas y delirantes, no ubicadas plenamente en un narrador preciso, conducen al equívoco, a un sinfín prodigioso de posibilidades donde la memoria y la capacidad imaginativa del lector tendrán que ir colmando vacíos, tejiendo en los espacios obturados por el tiempo, soñando en el cumplimiento de mitos y deseos propios y ajenos para completar la trama plateada de la tela de la araña concentrada en sí misma, forjadora de redes irisadas de ecos y resonancias.

"La muerte revivida", el tercer cuento del libro, se refiere de modo indirecto a la niñez desde el relato de un narrador omnisciente en tercera persona, no confiable, quien hace reflexiones y emite juicios, como testigo y paciente del conflicto mismo que plantea: "Puede construirse toda una vida alrededor de una muer-

te." "La muerte, que no es nada es la razón de la sinrazón. Es la fuente del verdadero estrago." A continuación surge una extraña voz interlocutiva que dialoga —todos los parlamentos entre paréntesis— con la del narrador y pretende evitar la narración de éste, sin lograrlo; él le dice: "(Oirás esta historia)" (SE, p. 29).

La historia "es simple". Miranda, la madre del niño atropellado al salir a jugar a la calle, a los ocho años de edad, enterrado en una pequeña tumba del cementerio de Montrouge (esa presencia fantasmal constante en la obra y en la vida de Angelina, que aparece y desaparece de continuo), va a vivir fijada siempre al recuerdo y a la obstinación de presentar al mundo y presentarse a sí misma las pruebas de que él existió realmente. Su vida será construida en y por el ritual (pulir los patines, desempolvar los zapatos retorcidos que el hijo calzaba el día del accidente, los juguetes, los cuadernos, las fotografías...) acompañado de fórmulas casi mágicas y un ceremonial enardecedor y alucinante.

Como es de esperarse, de nuevo la locura se constituirá en segundo hilo conductor, después de la muerte, en este relato.

El hermano menor del niño muerto, el Sobreviviente, como será llamado, ha de vivir el rechazo de los padres, de la madre principalmente, y la culpa por estar vivo. Le será negada la posibilidad de tocar las pertenencias del ausente, pero no sólo los objetos sino la aceptación, el afecto, la felicidad... Sus progenitores le reprocharán explícita e implícitamente el hecho de no estar muerto, de no ser solidario con el otro. Su niñez transcurrirá entre el odio, la melancolía, el dolor y el horror: "Ya en México, los tres, Miranda, Ferrán y el Sobreviviente iniciaron vidas discontinuas, vidas maltrechas, encarnizadas. Indisolublemente unidos, inseparables: con el odio y el refinamiento en atroz inmisericordia".

La segunda parte del volumen ("Memorias primeras") remite desde su nombre, a la infancia. El relato inaugural "Aprendiz de invernadero" se inicia con la reflexión del narrador omnisciente sobre las acciones de los padres para con los hijos:

Los padres emprenden grandes hazañas contra los hijos. Más bien desacatos. Lo primero es nacerlos: quién hubiera querido abandonar la cómoda y acogedora matriz, el agua tibia envolvente: el estado paradisiáco-nirvánico: el no sentir: el no pensar: el no ser. Nadie. Nadie hubiera querido.

Lo segundo es enviarlos al colegio: otro indeseo de cada niño. ¿Quién quiere levantarse temprano, siempre a la misma hora, cada día de la semana? ¿Quién quiere desayunar de prisa y corriendo acompañado de gritos de la madre? ¿Quién quiere salir a la calle con el frío y la lluvia? ¿Quién quiere apretujarse en un vehículo? ¿Quién quiere formarse en la fila antes de entrar al salón de clases y oír los buenos días de los maestros? ¿Quién quiere escuchar las lecciones? Nadie. Nadie quiere. Mucho menos un niño (SE, p. 45).

Inocencio, el protagonista del cuento, es enviado —para completar el desagrado y el rechazo del cuadro antecedente— a un internado. Ante lo terrible de la experiencia, huye del comedor (“un comedor frío, con luz escasa, con el bullicio de niños dispuestos a cenar”) durante el transcurrir de la comida, y después de recorrer frenéticamente los corredores, abrir puertas, subir y bajar escaleras, alcanza un invernadero en donde por fin puede refugiarse y descansar y adonde siempre regresará en su desesperación.

No obstante, las experiencias en el internado son difíciles, los niños agresivos, sádicos, inclementes. El patio, “gris, con un cielo gris allá arriba. Chillan. Patean. Rompen a correr. Se dan empujones. Los niños” (p. 49).

Inocencio pierde todo: su nombre, su identidad, su lugar de origen. Finalmente tiene “que aprender el nuevo sonido de su nombre. Tiene que aprender las pérdidas sucesivas del internado. Volver al desnudo inicial para agradar a niños, maestros y padres. Perder para volver a adquirir: no lo que quiere él, sino los demás.

(Encontrar quien pronuncie su nombre como sonaba antes.)” (SE, p. 51).

La imagen, el recuerdo, la visión de la infancia son otra vez —ésta sin la presencia de la guerra y de la muerte— dolorosísimas y angustiantes. No hay recuperación posible del Edén, porque a final de cuentas, se está al oriente de éste, con la brújula extraviada y sin recursos para encontrarla.

“Serpientes y escaleras”, el segundo cuento de esta segunda parte, deja en cierta ambigüedad la edad de sus protagonistas: Tulia y Ambarina. Parece que se trata de dos niñas, en un principio. Pero más tarde, cuando se dedican a espiar a sus padres para saber qué hacen, y descubren la relación adúltera de las parejas,

tiene que tratarse de adolescentes o al menos de púberes, puesto que se desplazan solas, en transportes colectivos, por la ciudad.

Todos los fines de semana se encuentran los padres y las hijas; se reúnen para compartir entretenimientos y diversiones. Ellas, las niñas (?) juegan. Empiezan siempre, con disgusto, pero como fase iniciática del rito, "como en una especie de vicio irrefrenable", por jugar "Serpientes y escaleras", "para vencer la fealdad". Les molesta pero es imposible dejar de hacerlo, puesto que funge como retardamiento de lo más emocionante y que reviste mayor interés; es la victoria sobre la resistencia que preside a toda acción, que está presente en cada inicio. "Tulia desdoblaba el duro cartón donde estaba dibujada la pista del recorrido y, desde ahí, empezaba el desagrado: colores desvaídos: imágenes amontonadas: horribles serpientes: escaleras precipitantes. Pero lo jugaban: como ritual obligatorio: para librarse de la realidad. Luego lo guardaban en lo más alto del ropero y no lo volvían a sacar hasta el próximo fin de semana" (SE, p. 53).

La perspectiva de los padres está dada desde las niñas. Tulia sospecha de la relación extramatrimonial entre los cuatro; se lo sugiere a Ambarina quien no lo cree, la incita a que los espíe actuando como ella, Tulia. Ambarina se niega pero acepta porque tomará, como Tulia se lo indica, el papel de ésta, con lo que sus pruritos morales quedarán satisfechos. En la acción mutua de espionaje hacia los adultos se encuentran y confirman sus sospechas. Caen los velos —con los que se recubre la instancia oficial— del amor institucional, de la fidelidad, de la entrega única en la relación matrimonial. Las niñas descubren la verdad y pierden, con ello, su inocencia. No obstante, el descubrimiento les otorga una suerte de felicidad perversa que el triunfo de la constatación sobre la sospecha les confiere.

"Felisa-Bárbara oyó el disparo. Ese día había sido diferente a los demás. El silencio despertó en la casa." La niña se extrañó ante la ausencia del sonido de costumbre. El silencio "la contagia de miedo", a ella, la hija de don Polo y doña Encarna. "¿Por qué don Polo —Polito para la niña— no ha ido a despertarla: a pelearse entre las sábanas con ella, a fingirse un animal hambriento de la selva que va a atacarla? (SE, p. 62), se pregunta, cuando atónita, despierta la niña protagonista de "La hija de la lavandera".

Nadie recogió sus juguetes en la noche: la ropa sigue donde ella la arrojó, en gesto de liberación: las enaguas almidonadas: el traje de terciopelo azul marino con cuello de encaje: los lazos del pelo por el suelo: las botas de charol en un rincón con la forma vacía de sus pies, desmayada: las medias blancas, en grotesca actitud de inutilidad. Si ya es tarde. Si ya el sol entra a raudales... (SE, p. 62).

La configuración del discurso posibilita la creación del correlato en un ámbito de extrañamiento, la aparición de lo siniestro. La seguridad, el exceso, la provisión de lo suntuario con creces y el afecto peligran, se desvanecen, ante lo inesperado: el momento actual inimaginable e inmanejable. El desorden y el vacío exterior del cuarto de sus padres se hace uno con los propios, vividos en su interior. El descubrimiento en la biblioteca del cuerpo, bañado de sangre, del padre, en "los últimos estremecimientos y estertores; en el preciso instante: inatrapable: vida-muerte" (SE, p. 64), la vuelve, paradójicamente, a la no extrañeza, al abrazarlo, aún caliente. "Lo veía muerto como si no lo estuviera" (SE, p. 65).

Poco a poco avanzaba la mañana. Una mañana lenta, despaciosa, en silencio. Felisa-Bárbara sentada junto a don Polo. Polito. Su padre. ¿Su padre? No, no era su padre. ¿No lo era? Quizá por eso no lloraba. No, no lloraba por eso. No lloraba porque ya nunca iba a llorar.

Tampoco lloraría por la desaparición de doña Encarna y de los demás (SE, p. 65).

Una vivencia de infancia de absoluto placer, de amor, de protección, de seguridad, se ve otra vez cancelada por la muerte. La negación de esta realidad es la única respuesta al desamparo, a la pérdida de la situación paradisíaca. La muerte se acepta, asimismo la soledad, pero a condición de negar que esos, los abandonadores, sean los padres auténticos, verdaderos. La niña opta, entonces, con razón o sin ella, por "volver" a su supuesto antiguo hogar, con su supuesta "verdadera" madre, la lavandera de la casa. En el relato no queda explicitado si en realidad lo era y había sido adoptada por el matrimonio sin hijos, o si en el proceso de rechazo del abandono, la pequeña se construye su propia historia para salvarse de la soledad y del desvalimiento. No obstante,

...después de la cena, cuando todos dormían, se bajó de la cama sin hacer ruido.

Abrió poco a poco el baúl.
Sacó la pistola.
Se la apoyó en la sien.
Disparó. (SE, p. 65).

El bienestar y la alegría infantil se esfuman otra vez en el sufrimiento, en la muerte de quienes posibilitaban aquella placidez y en la propia muerte por el suicidio, ante la imposibilidad de la dicha.

En los tres relatos siguientes que conforman la tercera parte del libro ("La forma escapará elevada"), aparecen imágenes relativas a la infancia, en forma breve. Andrius el pintor comparte juegos y entrenamientos con su hijo, mientras espera volver a encontrar a Alea, su modelo, su inspiradora, su creación artística, su posibilidad de vida. Está dispuesto a ofrendar a su hijo por ella, la protagonista de su obra secreta, oculta en el sótano, que nadie ve. Mientras, el niño permanece ajeno a los sufrimientos y deseos del padre, viviendo alegre e inconscientemente en su compañía.

"El iluminador de Alexandre", Grundisalvus, aún no empieza a escribir. Se distrae, recuerda los insectos.

Los insectos que ahora aprecia: que de niño le aterraban. Que le hacían gritar y salir huyendo: una araña patilarga: un ciempiés parsimonioso: una mosca inquieta. Pequeños seres a los que temía [...]. Vivía en el terror de encontrarlos tras de una puerta, en el fondo del cajón, entre las sábanas al dormir, saltando, acechando. Escalofrío y asco lo estremecían (SE, p. 79).

Fuera de ese "terror" no se puede afirmar que la infancia de este personaje pueda ser calificada de terrible, ni siquiera de triste o desgraciada.

En cambio en "Ciudad de oro amurallada" el narrador protagonista sí retorna, mediante el recuerdo, a aquella infancia de huida, ocultamiento, hambre y sobresalto de los niños judíos, como la de Rafael en *Tierra adentro* o la de Anna Frank. Una niñez en la que "la gran lección es la lección de la sobrevivencia" (SE, p. 86), en la que hay que negarse, hay que inventarse cada día. "Al nacer cada

sol [...] al escribir mi vida en cualquier trozo de papel [...] la vida que cada niño cree que es la suya al nacer y que luego le es demostrada su aberración”.

Como en relatos anteriores, el niño ha de construir su identidad, construirse, inventarse, crearse. No sabe nada de sí mismo, quiénes son sus padres, ha de negar su ascendencia, su origen y crearse uno nuevo a partir de su memoria transformada por la imaginación. Este trabajo es similar al del escritor quien crea, recrea, descubre, articula, genera, configura historias que parten del origen, desarticulado de esa misma historia.

Por último, en la cuarta sección (“Paraíso perdido”), “la virgen desflorada”, protagonista de nuevo delirante, instalada en la instancia de la locura, recuerda lo que “dicen”: que cuando tenía seis años su padre la violó. Pero no está segura, parece que no fue a ella sino a una prima suya y que ella sólo los vio. Sin embargo, no quiere aceptarlo, se “inclina” a creer que no fue verdad, pero, claro, ello no explicaría su desapego, el “indiferente apartamiento” de sus padres.

La duda sobre su desfloración crece, no sabe si fue un accidente al brincar una verja de hierro o haberlo escuchado como algo que le sucedió a otra y ella atribuírselo porque “lo que ocurre con la memoria es que las historias fascinantes me las apropio y me las incorporo. O tal vez es lo contrario: un recuerdo temible se lo adjudico a otra persona” (SE, p. 108).

Pero como un mentís, existe el documento firmado por un médico de su desfloración, recuerda el pánico que tenía a quedarse en un cuarto oscuro con su padre y a bañarse, desnudas, en la misma tina con su madre, cuando deseaba que ésta muriera realmente, mientras simulaba estar flotando muerta.

Serpientes y escaleras es, pues, un libro erigido sobre la niñez; concebido en la memoria de ésta y en las fantasías por ella suscitadas. Sus personajes: casi todos signados por situaciones traumáticas de infancia que redundan en la locura y/o en el suicidio. Agonizantes en la duda del parentesco acendrada en el desvaimiento de las figuras parentales, en la imposibilidad de la identidad, en la desolación. Búsqueda del rescate de la verdad imposible. Ubicación fronteriza entre la cordura y la locura, la vida y la muerte, la autoinvención y la creatividad. Demolición del origen, génesis

inexistente, ausencia de afianzamiento, peregrinar errático por el pasado; desvalimiento, rechazo, extravío recíproco de padres y de hijos en la invención memorística, reales en el recuerdo violento de la guerra y el suicidio. Desapariciones, ausencia de la presencia, duda permanente, cabalgante, acuciante... La única salida, la muerte. La vida: sólo el estadio precipitante al vacío salvífico de la nada.

Como se proponía al principio de este ensayo, el objetivo a lograr a través de su elaboración fue el de mostrar cómo opera el rescate de la infancia a través de los actos configuradores de la ficcionalidad literaria, así como la significación que ello implica en ese universo literario conformado por Angelina Muñiz.

Las conclusiones (brevísimas, puesto que han sido explicitadas ampliamente a lo largo del análisis) a las que se llega, después de realizar una detenida y atenta aproximación a su obra, se reducen, en general, como se pudo observar, al hecho evidente y palpable de que la infancia para sus personajes de ficción es —salvo contadísimas excepciones— una etapa enormemente dolorosa de la vida. No obstante, su recuerdo y representación conlleva un cierto deleite y una función: la de poder explicarse a sí misma o, el propio proceso de vida, la *vividura*, como Américo Castro diría.

La reminiscencia de la niñez, por otra parte, se relaciona con la muerte. En muchos casos desemboca o antecede al suicidio. No se trata de la vuelta al paraíso perdido, sino más bien su rememoración es el camino directo que conduce —e imprime el último impulso— a la muerte.

En las contadas ocasiones en las que se constituye en un recuerdo grato, su evocación también resulta dolorosísima frente a una situación presente de gran displacer, de carencia, de soledad, de desamparo...

Pero en cualquier caso, su presencia —como quedó probado— es una constante ineludible; presencia grotesca, fantasmagórica, amenazante por lo que fue o por su pérdida. Y en esta misma dirección, la infancia está íntimamente vinculada con la literatura como esa experiencia muy particular, en la que exilio, guerra, desamparo e inteligencia se fusionan haciéndose uno para recrear, construir e inventar de nuevo, cada día, cada instante el mundo, ya que es imposible saber lo que mañana pueda ocurrir. Dentro de

este contexto, entonces, sólo la literatura resultará lo imperecedero, la palabra escrita, la letra, *littera*, santo y seña de lo que permanece, de la inmortalidad, de la imposibilidad de la aniquilación total, aquello que únicamente puede ser borrado (mas sólo de manera parcial) por la proscripción, el fuego o el olvido. Por ello, la intertextualidad como bisagra de intersección entre escritura y vida se presenta como ineludible. El acervo de la escritora (y de sus personajes de ficción, por ende) se entrama a partir de la literatura precedente y su experiencia vital, hasta el punto de hacerse un tejido, una textura entrañable en la que ya no se distinguen ni se pueden separar, sus elementos integradores tanto ideológicos, como empíricos, psicológicos o estilísticos, bebidos y transmutados en la encarnación de ese nuevo ser sólido y trémulo a la vez, que su universo poético, narrativo y ensayístico, explaya. Infancia de autora, de personajes protagónicos, pero no, infancia de la humanidad, de la literatura, de los textos-modelos-“clásicos”, fuente de inter, intra, transtextualidad, en una palabra, de experiencias capturadas por la letra y continuadas en el prodigio de la memoria-creación refiguradora heurística, consentidora y proveedora de la continuidad inextinguible del discurso literario.

BIODIAGRAMA DE ANGELINA MUÑIZ

Angelina Muñiz nació en Hyeres, Francia en el año de 1936. En marzo de 1942, tras pasar un tiempo en Cuba, su familia se traslada a México. Desde entonces, Angelina vive en este país y opta por la nacionalidad mexicana en su mayoría de edad. Solamente sale durante los años de 1967 a 1969 cuando cursa un doctorado en Estados Unidos, en las universidades de Pennsylvania y New York City University. Ha publicado libros de relatos, poesía, antologías y numerosos y variados artículos de crítica literaria en suplementos culturales de diarios, semanales y revistas literarias mexicanas como: *La cultura en México*, *El Rehilete*, *México en la Cultura*, *Sábado*, *La Jornada*, *Proceso*, *Vuelta*. De la misma manera ha publicado en el extranjero en las revistas: *Hispanamérica* (Maryland, Estados Unidos), *Noaj* (Israel), *Mississippi Review*, *Mundus Artium* (Universidad de Texas), *Laviathan* (Estados Unidos), *Icarus* (Nueva York), *Apirion*

(Israel, en hebreo) y muchas más. Con su primera novela: *Morada interior* (Joaquín Mortiz, México, 1972) obtuvo el premio Magda Donato. Por su libro de relatos: *Huerto cerrado, huerto sellado* (Editorial Oasis, México, 1985) se le concedió el premio internacional de literatura Xavier Villaurrutia y con la traducción del mismo al inglés intitulado: *Enclosed Garden*, obtuvo el premio Harvey L. Johnson. *De magias y prodigios* (Fondo de Cultura Económica, México, 1987), otro libro de relatos, ganó el premio internacional de literatura Fernando Jeno. Su cuento "Los brazos necesitan almohadas" quedó como finalista en el premio internacional de cuento "Pola de Lena", Asturias, España, en 1990. Es doctora en letras por la Universidad Nacional Autónoma de México y catedrática universitaria. Fue becaria de El Colegio de México (1958-1962). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de 1954 a la fecha. En 1991 obtuvo una beca de creadora intelectual del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Siguió publicando relatos, poesías y ensayos hasta la actualidad.

ADENDA

Esta sección está conformada por una serie de reseñas sobre novelas y cuentos analizados en el taller de teoría y crítica literaria "Diana Morán", que por diversos motivos, pero en especial por no tener la infancia como tema central, no fueron objeto de estudios más extensos; sin embargo, consideramos que configuran un material de interés para futuras investigaciones, además de completar la visión que, sobre el tema de la infancia en las escritoras mexicanas contemporáneas, ofrece la presente investigación colectiva.

Por su brevedad informativa, las reseñas están presentadas por el nombre de las autoras en orden alfabético, sus fechas de nacimiento cubren medio siglo y también las obras reseñadas, de 1940 a 1990.

Las escritoras mayores nacieron en las primeras dos décadas del siglo, luego se incluye a cuatro nacidas en los años treinta y otras tantas en la década de los cuarenta; por último se recogen reseñas de obras de cinco narradoras nacidas en los cincuenta y que son las más jóvenes de la muestra.

Las dos de mayor edad son Benita Galeana y Teresa Aveyra. La primera es "hija de la Revolución mexicana" y representante —según Carlos Monsiváis— de aquellos hombres y mujeres que fundan "la mejor tradición moral de la izquierda mexicana". Se trata de un texto autobiográfico titulado *Benita* de la militante comunista, de origen campesino y guerrerense, que se convirtió en leyenda viva por sus múltiples entradas en prisión y su combatividad. La primera parte de la autobiografía lleva por título "La infancia" y la protagonista narra duras experiencias debido a la orfandad materna, la rivalidad con su hermana mayor, la débil presencia del padre y la pobreza como constante de esta mujer nacida "fuera del huacal".

En oposición cultural y económica está la novela de corte autobiográfico de Teresa Aveyra-Sadowska nacida en México, D.F. en 1920, y dedicada profesionalmente a la literatura después de una etapa conventual. Aveyra publica su segunda novela a los

setenta años, pero tiene editados con anterioridad libros de ensayo y poesía. La protagonista, Clara Dasilveira, manifiesta franca devoción por su padre médico, y rivalidad rencorosa contra su madre autoritaria que, según la perspectiva de la narradora, prefiere a los hermanos varones. El origen social privilegiado de la protagonista no le produce mayores satisfacciones por los principios morales de un catolicismo férreo que siempre amenaza con la culpa, el pecado y maldiciones que pueden alcanzar *Hasta la tercera y cuarta generación*, como lo anuncia el título de la novela.

La obra reseñada de las siguientes escritoras, nacidas en la década de los treinta, incluye a dos profesionales de la escritura, como narradoras, periodistas, investigadoras y promotoras de cultura: María Luisa (la China) Mendoza, nacida en Guanajuato en 1932, y Beatriz Espejo (Veracruz, 1936). Las dos restantes tienen su origen familiar del "lado de allá" como diría Cortázar: María Luisa Elío que llega siendo niña con el exilio español republicano y Rosa Nissán (D.F., 1939), primera generación de judíos sefarditas nacidos en México.

Los respectivos libros reseñados son los únicos publicados hasta la fecha (finales de 1994) por estas dos autoras, y curiosamente, los dos fueron llevados al cine: "El balcón vacío" basado en *Tiempo de llorar* de Elío, y *Novia que te vea* del mismo título que la novela de Nissán, quien colaboró en la elaboración del guión. El texto de María Luisa Elío es vivencial y deliberadamente autobiográfico ya que cumple el "pacto" autorial de conservar los nombres familiares. Narra el regreso de una mujer madura, divorciada y con un hijo pequeño a los orígenes geográficos y afectivos para cerrar su ciclo existencial y elaborar un duelo: la muerte de los padres en México y el destierro; durante el viaje la narradora va rescatando su propia infancia y la de sus hermanas en el marco de la guerra.

Nissán llega adulta a la escritura por medio del trabajo en talleres literarios y después de romper con un modelo de esposa y madre abnegada, anclada en el mundo doméstico. *Novia que te vea* está escrita en forma de diario que lleva la protagonista desde niña hasta el día de su boda, donde se narra una "historia de vida" que sigue el modelo de la "novela de formación" europea con rasgos de picaresca; presenta, además, un matiz costumbrista al incluir

giros idiomáticos en "ladino", español arcaico de los judíos expulsados de la Península Ibérica en el siglo XVI.

En los textos de Mendoza y Espejo reseñados, la presencia autobiográfica está mediatizada o elidida por un trabajo escritural de distanciamiento, con presencia de ironía y crítica social en los cuentos de la veracruzana, y neobarroquismo y franco humor en el caso de la guanajuatense.

Las siguientes escritoras, nacidas en los años cuarenta, tienen una amplia obra que abarca diferentes géneros. Brianda Domecq nace en Estados Unidos de madre norteamericana y padre español, en 1942. La novela incluida es *La insólita historia de la santa de Cabora*, novela construida sobre un personaje histórico: una sonorense con poderes sobrenaturales, vinculada con los levantamientos indígenas durante el porfiriato. El dato sobre Teresa Urrea lo descubrió la autora leyendo *Tomóchic* de Heriberto Frías y le dedicó largos años de investigación antes de escribir su biografía ficcionalizada. En la reseña se destaca que la recreación de la protagonista tiene rasgos en común con la biografía de Domecq publicada en la colección *De cuerpo entero*.

Gabriela Díaz de León (San Luis Potosí, 1943) practica también la intertextualidad literaria y la metaficción para hacer consciente el trabajo de la escritura. Dentro de un esquema de relatos enmarcados surgen temas escabrosos tales como los incestos, en este caso al borde de lo inverosímil, porque se trata de una nieta con su abuelo (que no sabe que es su nieta pero le recuerda mucho a su esposa muerta, quien además fuera su hermana).

Silvia Molina (D.F., 1946) tiene sus orígenes familiares en el sudeste y en el norte mexicanos y a sus raíces ha dedicado sendas novelas, una de ellas *Imagen de Héctor*, está incluida en los trabajos que conforman el cuerpo de esta investigación, en el apartado dedicado a la orfandad.

Los cuentos con personajes infantiles pertenecen al volumen *Dicen que me case yo*; son niñas que en dos casos imaginan o inventan deliberadamente la metamorfosis de mujeres en seres grotescos. La nana Lucrecia en sincuata, víbora cargada de leyendas en el campo mexicano y la maestra de piano de un liceo de señoritas en hilariasaurio, por influencia de los animales prehistóricos conservados en el Museo del Chopo. En el primer caso, la fantasía se

relaciona con los celos por la llegada de un hermanito, y en el segundo, como venganza infantil. En varios cuentos la presencia de las abuelas es fundamental para la formación de las niñas o para suplantar a madres ausentes.

La escritora Bárbara Jacobs (D.F., 1947) también cuenta con un trabajo amplio sobre su novela *Las hojas muertas* donde la presencia paterna es estructurante en el texto y en la vida de ese universo familiar de origen libanés. En este apartado se reseña un relato escrito para un público juvenil sobre el modelo de las novelas de aventuras y con el título de *Las siete fugas de Saab, alias el Rizos*. Aunque el protagonista es un varón, tiene una hermana que lo persigue para convertirlo en su personaje literario. En el relato los modelos de escritura están diferenciados genéricamente; mientras el muchacho reúne proverbios, vinculados a la sabiduría popular, la niña lleva un diario, lo que constituye un tipo de escritura típicamente femenino según Rosario Ferré. Todas estas escritoras nacidas en los años cuarenta tienen en común estudios universitarios e incluir sus lecturas en el entramado de los textos.

Las autoras nacidas en el medio siglo son cinco y entre ellas algunas han alcanzado fama y gran éxito de público dentro del auge de la literatura escrita por mujeres.

Es el caso de Laura Esquivel (D.F., 1950) con su única novela (hasta finales de 1994) *Como agua para chocolate*, traducida a una treintena de idiomas y de sucesivas ediciones agotadas; Esquivel es la única escritora mexicana traducida al sueco —lengua privilegiada por el contexto del Premio Nobel— además de Octavio Paz y Carlos Fuentes, y mereció el nombramiento presidencial de la Mujer del Año en 1992. Otra escritora exitosa es Sabina Berman (D.F., 1955) autora y directora de obras teatrales tales como *Entre Villa y una mujer desnuda* y de guiones cinematográficos. Pertenecen también a este grupo de becarias Gabriela Rábago Palafox (D.F., 1950) del Centro Mexicano de Escritores y Martha Cerda (Guadalajara, 1952), representante de la Sociedad Mexicana de Escritores (Sogem) en su ciudad natal. Por su parte Ethel Krauze ha impartido numerosos talleres de creación en el género de cuento y poesía tanto en la capital como en provincia.

Dos de estas escritoras —Berman y Krauze— pertenecen a la tradición judía y a ella hacen referencia en los textos reseñados. *La*

bobe es una nouvelle donde se narra el intenso vínculo afectivo y espiritual que se establece entre la narradora y su abuela dentro de una familia matrilineal. La madre queda fuera de esta polea de transmisión de ritos y enseñanzas ancestrales porque está inmersa en la tarea de encontrar su identidad en las aulas universitarias o leyendo a Freud en la sinagoga. En el volumen titulado *El lunes te amaré*, Krauze incluye dos cuentos con personajes infantiles, uno de ellos, "Niñas de cuento", formó parte de una *plaque* publicada en 1982; recrea la escolaridad de una niña de la colonia Condesa donde va descubriendo el mundo y las diferencias. El otro es un recuerdo de la llegada de los inmigrantes judíos y su vida en algunas vecindades del centro histórico hace medio siglo. En ambos cuentos los niños pueden ilustrar la calificación freudiana de "perversos polimorfos".

También en este grupo se repite la perspectiva narrativa desde la infancia y no sobre ella, cuando la madre está ausente por muerte o atención de hermanos menores, y otros menesteres, surgen personajes que cumplen funciones de madres sustitutas: abuelas y nanas de origen indígena. En *Como agua para chocolate*, la nana es iniciadora de los rituales alimenticios y afrodisíacos de Tita en la cocina. También existen suegras, como la de la Sra. Rodríguez, en la novela de Martha Cerda, que se opone a las relaciones sexuales entre su hijo y la nuera y deben mentirle sobre el nacimiento del nieto. En este caso el punto de vista es el de la madre, aunque los juegos metaficcionesales entre autoría y personajes son constantes en este texto que la crítica clasifica dentro de la literatura posmoderna. Siguen predominando personajes de niñas, aunque en la novela de Rábago Palafox la reconstrucción de una rivalidad fraterna se da entre hermanos varones: Octavio, el protagonista, es "horrible y hermoso como un ángel terrible".

En la obra de estas escritoras más jóvenes se nota una mayor experimentación formal como la inclusión de recetas de cocina y la novela popular por entregas, en Esquivel, o los juegos metaficcionesales y lúdicos de Cerda. La narrativa denominada neohistórica, de gran auge en los últimos años en América Latina, sólo la encontramos en Domécq en una importante labor de rescate de figuras de mujeres silenciadas por la historiografía oficial androcéntrica.

De las quince autoras reseñadas en este apéndice de *Escribir la infancia*, cuatro nacieron en provincia (Guanajuato, Guerrero, San Luis Potosí y Veracruz), dos en el extranjero (España y Estados Unidos) y el resto en la ciudad de México. Sólo una, Benita Galeana, es de origen campesino y llegó a la adultez siendo analfabeta, las otras han realizado estudios superiores. Varias ejercen el periodismo profesionalmente (Mendoza, Díaz de León) y otras son o han sido académicas en la especialidad de literatura (Espejo, Aveleyra); también ejercen otras disciplinas como el teatro y la fotografía (Berman, Nissán). Dos de ellas han militado públicamente en política: Benita en las filas del Partido Comunista Mexicano, luego en el PSUM y más tarde en el PRD, y la China Mendoza como diputada del PRI. Cuatro de las quince han publicado hasta el momento un solo libro, aunque es muy disímil su repercusión: desde el éxito mundial de *Como agua para chocolate* publicada por la editorial Planeta y disputada luego por grandes empresas europeas y norteamericanas, hasta *Tiempo de llorar*, texto casi secreto de Ediciones del Equilibrista.

Aunque la religión aparece de modo recurrente en estas instancias, sólo es temáticamente importante en *Hasta la tercera y cuarta generación* con la presencia de confesores y conventos, y en *La bobo* como básica en la tradición judía de las generaciones mayores de inmigrantes.

En las *imago*s parentales recreadas por estos personajes infantiles tienen una presencia mayor las madres aunque los padres, en su ausencia, se idealicen. Se encuentran madres débiles o ineficaces en sus propósitos como en los textos de Berman, Domecq o Molina; enemigas de sus hijas por celos de éstas o por un arbitrario ejercicio de la autoridad, como en los casos de Aveleyra y Esquivel, o madres muertas en duelos dolorosos tanto para niños como para niñas, Rábago Palafox y Galeana.

A pesar de estar presente la dificultad de las niñas para acceder a la realización de sus deseos en un marco de cultura patriarcal, no hay una clara definición de género en la mayoría de los textos y menos aún la presencia de la "sororidad" en los personajes femeninos, pero sí florecen rebeldías individuales frente a las imposiciones familiares, religiosas y sociales.

Para concluir diremos que, desde el testimonio militante a la catarsis autobiográfica, pasando por recreaciones ficcionales de infancias perdidas en el paraíso o la pesadilla del recuerdo, este conjunto de escritoras reseñadas ha cumplido el epígrafe elegido por Teresa Aveyra-Sodowska para iniciar su novela. "Venir al mundo es tomar la palabra" (Georges Gusdorf), en este caso, la escritura.

Al final de cada reseña figuran las iniciales de la investigadora que lo ha redactado. La lista de las colaboradoras es la siguiente, también por orden alfabético: Blanca Ansoleaga, Mercedes Arizpe, Laura Cázares, Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco, Rose Lema, Doris Mackinney, Graciela Martínez Zalce, Nora Pasternac y Gloria Prado.

A.R.D.

AVELEYRA-SADOWSKA, Teresa, *Hasta la tercera y cuarta generación*, México, Joaquín Mortiz, 1990.

Teresa Aveleyra nació en la ciudad de México en 1920. Tras una formación devota y religiosa, se apartó de la vida conventual para volver a emprender sus estudios de letras en la Universidad de Perusa y la Sorbona. Además de sus publicaciones académicas: *El humorismo de Cervantes* (1962), *Autobiografía sentimental de Alonso Quijano* (1969), y *De Edipo al Niño Divino* (1986), Aveleyra es autora de libros de poesía: *Al viento submarino* (1965) y *Libro de mar por dentro* (1966), de cuentos: *Pueblo limpio* (1963) y un epistolario con visos autobiográficos: *Cartas de Polonia* (1982). Entre sus novelas se cuentan: *Crónica del viaje futuro* (1981) y *Hasta la tercera y cuarta generación* (1990), que ahora nos ocupa.

En esta segunda novela, Teresa Aveleyra consigue narrar con tino la historia de la formación de una niña, Clara Dasilveira, en un medio burgués, católico, represivo y conservador. En su lecho de enferma, una mujer recuerda y escribe la vida de Clara, que de hecho es su propia vida, y la va concatenando a la vida de aquellos que la vivieron con ella, contra ella y a pesar de ella.

La novela se engarza a partir del proverbio —tal vez oriental— de que uno no debe morirse “sin haber plantado un árbol, escrito un libro, procreado un hijo...”. En lo relativo al árbol, la mirada de la narradora vuelve sobre las ramas del árbol genealógico. En estos primeros capítulos vemos desplegarse un relato en torno a la infancia de la niña Clara, protegida por una profunda “vocación de la alegría” en contra de un padre bondadoso pero débil y una madre dominante y cruel, quien cifra su razón de ser en la posesión de los otros: el marido y los hijos, en particular la hija. Ésta escucha lo que los mayores conversan sobre la vida y la sexualidad y es, por ello, como un “jarrito” con orejas grandes, precoz y quebradiza. Pero, desde una perspectiva fiel a la valoración freudiana sobre la infancia, el relato se invierte y fluye en la búsqueda de la infancia de los padres, de sus desgracias y traumas como factores explicativos de sus conductas: el padre, cuando niño, queda huérfano en

medio de un clan de mujeres, lo cual lo predispone a una debilidad frente al poder familiar de ellas; y Clarita, la madre, que es huérfana de madre y tiene que luchar para obtener el cariño y la aprobación de un padre que la rechaza.

El paso de la infancia a la adolescencia de Clara Dasilveira queda marcado por la segunda parte del proverbio: "escribir un libro". Al lado de la cruel represión de la madre, que desea mantenerla alejada del conocimiento, de la escuela, de la vida, surge la dominación del confesor, Mateo Cantera, un cura intransigente y oscurantista. El relato da cuenta de la niñez del sacerdote como un hijo bastardo y de su consiguiente repulsión por las mujeres. Contra viento y marea, contra madre y cura, Clara inicia sus estudios de filosofía y literatura en Mascarones. El proceso de enunciación del texto: "seguir escribiendo" a pesar de la enfermedad, nos muestra que el proverbio se cumple en este segundo rubro.

Y en cuanto al último, "procrear un hijo...", Clara narra el doloroso proceso de la vida conventual entre las "Oblatas de la Maternidad de María," en donde no puede ser madre, y sus deseos erótico-místicos por el padre confesor se diluyen en un medio de sacrificio corporal y de renunciamento.

Al final, Clara se decide por la vida, por la liberación y cambia el proverbio, pues se va a estudiar a París, tras abandonar el convento, y añade un término: no morir sin haber "formado un discípulo".

En esta novela destaca la transformación del personaje Clara, quien de ser "la mala hija", que se opone al poder de la madre y la religión, se convierte en la estudiante y la maestra que, al final de su vida, puede regresar al paisaje de la infancia para confirmar la hermosura de una vida vivida con pasión. (L. E. G. de V.)

BERMAN, Sabina, *La bobo*, México, Planeta, 1990.

Sabina Berman, nacida en la ciudad de México en 1955, es actriz y escritora. Licenciada en psicología por la Universidad Iberoamericana. Estudió dirección teatral, actuó en teatro y tuvo algunas intervenciones en el cine. Escribió numerosas obras de teatro

(*Muerte súbita, Yankee, Rompecabezas, La maravillosa historia del chiquito Pingüica*, etc.) y ganó un ariel por el guión de la película *La tía Alejandra*.

La bobo cuenta la historia de la relación de una niña judía con una piadosa abuela emigrada de Polonia, evadida del nazismo junto con su marido en una novelesca aventura que, pasando por Moscú y por Tokio, hace llegar a la familia en un barco japonés no a San Francisco como lo deseaban, sino "al lugar equivocado" Manzanillo.

La abuela, profunda y sinceramente religiosa, trata de transmitir a su nieta un núcleo fundamental de lo espiritual: Dios, la luz eterna, aquello que no tiene fin.

Como en muchas otras historias que cuentan una infancia, ésta también es una "novela de aprendizaje" en la cual una niña experimenta la pérdida de su inocencia y pasa poco a poco a los umbrales de la adultez.

En medio de la abuela y la nieta está la generación intermedia representada por la madre de la niña, quien a su vez vive problemáticamente su posición de hija y madre. La dedicación a las devociones religiosas de la abuela, tanto en la vida cotidiana como en las ceremonias del templo, no se presenta como resistida por la anciana sino que es aceptada con sincera alegría y cumplida con una escrupulosidad y un fervor que no dan cabida a la más mínima rebeldía. En cambio, la madre de la niña no logra encontrar su lugar justo en la tríada: no cree en los preceptos de la religión; se burla sarcásticamente del destino del pueblo judío, pueblo que ella considera abandonado y no "elegido" por Dios; se rebela violentamente contra los principios de abnegación y obediencia a los hombres que la abuela le inculcó; se psicoanaliza y es ella misma una profesional que se ocupa de pacientes y lee *La interpretación de los sueños* en el templo durante las solemnes festividades de *Yom Kipur*. Puesto que la madre parece instalarse en la incomodidad y la neurosis, la corriente mística de comunicación y armonía parece establecerse entre la abuela y la niña. La muerte de la abuela incita a la niña (pasado el tiempo y ya convertida en adulta) a rememorar y a sopesar lo que ha constituido la verdadera herencia espiritual de la abuela. Olvidados los propósitos religiosos y hasta los simples rituales, lo que queda es un sentido de lo espiritual que la llevó a

recoger una herencia para ella mucho más amplia y ya completamente laica y mundana: la escritura, la poesía, la literatura.

Uno de los elementos más interesantes de la novela, seguramente llena de detalles autobiográficos, pues la narradora se llama "Sabi", es la presentación de las tres generaciones confrontadas a sus respectivas situaciones existenciales. Ya es una tradición en la literatura escrita por mujeres, la representación de las tres generaciones, la abuela, la madre y la nieta, con distintas soluciones estructurales en las identificaciones y los rechazos. El eje de esta relación de los tres tipos de mujeres suele ser el problema de la continuidad y el cambio. En esta versión de Sabina Berman es evidente que el puente, paradójico, se establece entre los extremos de las generaciones: la abuela y la nieta. (N.P.)

CERDA, Martha, *La señora Rodríguez y otros mundos*, México, Joaquín Mortiz, 1990 (serie El Volador).

La señora Rodríguez es una novela con varias características que la alejan de la norma del género. Se trata de un relato fantástico largo, dividido en capítulos numerados del 1 al 30; entre cada uno de ellos se inserta un cuento corto con un título que ironiza sobre el contenido de éste.

En el texto, Cerda aborda los temas que han obsesionado a muchas escritoras más: la relación de pareja, la maternidad, la vida cotidiana, la familia, la locura, el erotismo, la búsqueda de la identidad. Sin embargo, los aborda desde una doble subversión: los temas tratados y su tratamiento. Subversión que es reforzada por el orden que instauran la ironía y la metaficción imperantes en el texto.

La infancia es un tema importante en los relatos paralelos que conforman *La señora Rodríguez*. En el de los capítulos numerados aparecen tres niños que son los hijos de la protagonista. La relación madre-hijo o madre-hija no aparece ni siquiera levemente descrita. Cuando los niños son mencionados en los textos es en relación con otros miembros de la familia.

En primer lugar, está Susanita, la hija mayor. Como la suegra reprueba que su hijo y su nuera tengan relaciones sexuales, cuando

ella se embaraza le hacen creer que fue por inseminación artificial. Sin embargo, la niña nace y es idéntica a la abuela, quien sólo se queja: "Primero me usurpan el apellido, ahora la fisonomía, sin duda quieren volverme loca" (p. 28). Así, la nieta es la doble de la abuela, la infancia suplanta a la vejez, dos personas se convierten en una y se anula a alguna de las dos.

En segundo lugar están los dos hijos varones de la señora Rodríguez, Carlitos y el bebé Rodríguez. Del primero no se sabe gran cosa; el más pequeño es el producto de un embarazo de quince meses que la protagonista sufre a los 55 años. Por sentido común, lo registra como su nieto. El bebé es una especie de Pancho López; su conducta va más allá de la precocidad: a los cinco años es un delincuente consumado y se fuga con su maestra rubia del kínder. En el caso de estos dos hijos, también se cumple la duplicación: "eran iguales a dos calcetines izquierdos" (p. 126). Los dos se van a recorrer el mundo, se topan en una esquina y "no se percataron de que eran dos y se fueron uno detrás de otro seguros de que eran uno" (*id.*). Una vez más, la adultez se confunde con la niñez; los lazos de sangre convierten a dos seres separados en uno solo; el parecido implica confusión.

Por otro lado, en los cuentos cortos, también aparecen niños. En "Las buenas costumbres" se relata la relación de un niño con su madre; una donde el amor se ejerce como poder para aniquilar la libertad del hijo. El mejor amigo del protagonista parte a Estados Unidos porque quiere jugar beisbol en las grandes ligas. El hijo revisa siempre la sección deportiva del periódico para encontrar noticias de aquél. La madre acecha con miedo a que su hijo quiera irse también. El silencio es manejado como un arma y la relación que se establece es de dominadora y dominado. La de madre-hija aparece en los cuentos "Muñecas alemanas" y "Anoche Mariana". En el primero, el texto es narrado desde el punto de vista de la niña que tortura a sus muñecas rubias, como los judíos eran torturados en los campos de concentración, y las mancha de tizne para que nadie dude que puedan ser hijas de madre mexicana. En el segundo, es la muñeca quien narra el abandono en el que la tiene su dueña-madre, Mariana, niña a la que ve crecer hasta convertirse en una ingrata adolescente. El abandono desemboca en el desecho: la narradora termina en el basurero.

Como se ve, el tema de la infancia participa de la característica principal de *La señora Rodríguez y otros mundos*. Se le trata desde una perspectiva que se aleja de la del sentido común. No se le retrata ni como el infierno donde se sufre ni como el paraíso donde se goza. Es un tiempo y un lugar en donde suceden cosas extrañas, las relaciones familiares se diluyen, y acontecen hechos fantásticos. Se subvierte el orden lógico de la realidad. (G.M.Z.)

DÍAZ DE LEÓN, Gabriela, *No te niego que vivo*, México, Editorial Universitaria Potosina, 1984; *Al vino, vino*, Ediciones de la Revista *Punto de Partida*, México, UNAM, 1981; *Nunca es igual*, México, Edamex, 1989.

El 24 de marzo de 1943 nace en San Luis Potosí Gabriela Díaz de León. Esta reseña se basa en los cuentos del libro *No te niego que vivo*, en sus cuentos incluidos en la antología de jóvenes escritores mexicanos, *Al vino, vino*, y en su novela *Nunca es igual*.

Gabriela Díaz de León nos presenta cuentos de corte psicológico, en los cuales la fantasía y el "realismo" confluyen. Muchas veces tienen un final sorpresivo, por ejemplo, en "De cómo el papá de Pedrito se gana la vida o póquer de ases". El niño que observa a su padre jugando cartas en otro cuarto, describe el sentimiento de seguridad y tranquilidad que le produce verlo allí. La sorpresa se produce cuando uno se entera de que su padre es el sacerdote del pueblo, lo que todos saben y que no produce conflicto, pues de todos modos lo respetan.

En la novela *Nunca es igual*, que está escrita en dos planos de tiempo y realidad, se plantea el problema del pecado y se desarrolla el tema del incesto. Lila, una niña cuyos padres murieron arrollados por un tren, crea una imagen del abuelo que nunca ha conocido, y lo ve como una figura amable y protectora.

Luego va entrando en la adolescencia y habla de sexualidad con las amigas; entonces, esa imagen va cambiando y el abuelo se vuelve el objeto de sus fantasías eróticas: "platicaba con él, como lo había hecho desde pequeña, pero ahora llena de burbujeantes ansias por ver, oír, gustar y tocar, con unas ganas enormes de sentir en carne propia todo aquello".

Esta atracción culmina con el acto incestuoso entre Lila y el abuelo, quien no sabe que ella es su nieta y sólo ve el enorme parecido que tiene con su esposa Gina, que lo rechazó años antes al enterarse de que su esposo era su hermano.

El tren que arrolla a los padres de la niña aparece como el instrumento de castigo de estos pecados.

La expresión que sirve de título, *Nunca es igual*, se menciona a lo largo de la novela con referencia a la vida, que es como un largo viaje, pero con diversas facetas.

La metáfora que utiliza la escritora, muy atinadamente, es el caleidoscopio, que está en constante cambio, y por lo tanto, "nunca es igual". (M.A.)

DOMECQ, Brianda, *La insólita historia de la santa de Cabora*, México, Planeta, 1990; *De cuerpo entero*, México, UNAM y Ediciones Corunda, 1991.

Brianda Domecq nació en Nueva York, Estados Unidos, en 1942 y reside en México desde 1951. Ha incursionado en diversos géneros literarios: novela, *Once días... y algo más* (1979), *La insólita historia de la santa de Cabora* (1990); cuento: *Bestiario doméstico* (1982); ensayo: *Voces y rostros del Bravo* (1987), *Acechando al unicornio; la virginidad en la literatura mexicana* (Antología, 1989); autobiografía: *De cuerpo entero* (1991).

La insólita historia de la santa de Cabora podría considerarse dentro del género de la novela histórica. Tiene como referente la historia de Teresa Urrea, "la santa de Cabora" nacida en Sinaloa en 1873 y muerta en el exilio (1906) en Estados Unidos durante el gobierno de Porfirio Díaz. Personaje real pero legendario a la vez, sobre el que Brianda indagó, investigó, se apasionó y revivió, encarnándolo tal y como le sucede a la investigadora-personaje de su novela. Novela estructurada a partir de ambos registros y de las vidas entrelazadas de la mujer en que reencarna la Santa y la de ésta, lo que le confiere una perspectiva múltiple que el narrador omnisciente y la intertextualidad amplían.

El nacimiento de la Teresa real y de la de ficción es a la vez algo violento y natural en ese contexto: es el producto del ejercicio del

derecho de pernada por parte del patrón de la hacienda sobre las siervas que viven y trabajan en sus tierras. Cayetana, la madre de Teresa, como cualquiera otra, es conducida, después de que se ha bañado en el río, a la habitación de don Tomás Urrea, joven amo del rancho de Santa Ana, donde es violada sin que ella oponga resistencia ni experimente mayor dolor o angustia. Del suceso le quedan dos estigmas: un enorme deseo sexual y una hija en el vientre; que la definirán como puta y a la niña como "hija de la chingada". Teresita crecerá en una enorme soledad repudiada por su tía y primos con los que viven ella y su madre hasta que descubre ser hija del patrón y tras su reconocimiento por éste, llegará a ser médica, bruja, predicadora, guerrillera y santa. Su infancia, que es a lo que aquí nos referiremos, se desenvuelve pues, en forma extraña y poco frecuente dentro de los contextos ficcionales creados por la mayoría de las escritoras mexicanas. La problemática de la niña no es la que resulta de una vida familiar burguesa o proletaria urbana ni de provincia; tampoco se podría calificar del todo como campesina o rural. Es la hija de una madre primitiva, inconsciente, que recogiendo "entre sus delgados brazos como si fuera un animalito herido, esperaba, quietecita, hasta que amainara el arrebato" de su hermana mayor con la que vivía "arrimada" y quien le reprochaba continuamente el haber engendrado "una hija de puta tan blanca que anuncia a gritos tu putería para vergüenza de toda la familia". Los primos de Teresa, varones, morenos, con padre, aunque borracho siempre, harán escarnio continuo de ella desplegando su sadismo infantil escudado en la agresividad de la madre. Cayetana se escabullirá de los gritos y la rabia de su hermana con Teresita, quien se distraerá "recogiendo ramitas o persiguiendo escarabajos" mientras ella "se perdía en sueños y deseos secretos..." Esto es lo que la hija de Urrea recordará de su infancia junto a la tibieza del cuerpo de su madre cuando "se le repegaba en la madrugada" y las puyas del tío que llegaba a esa hora totalmente borracho, ella, indiferenciada del mobiliario, de la rutina, de los precarios espacios y del transcurrir del tiempo marcado por los gritos y el calor de los amaneceres. El cambio a otra ranchería y el conocimiento del padre, a los ocho años de edad, serán definitivos. No experimentará temor frente a la tía, se separará de su madre y se sentirá por primera vez libre por ser quien es: la hija del patrón. Actuará

entonces con gran rebeldía, rabia y desprecio frente a otros niños e incluso adultos; y es cuando empezarán a evidenciarse sus poderes sobrenaturales y su fuerza dominadora. En adelante, hará una vida de hombre, se juntará con los vaqueros, aprenderá a leer, a tocar la guitarra y se iniciará en la herbolaria, con lo que su ascendiente se acrecentará.

Como puede constatarse, aun cuando haya ciertas marcas coincidentes con la niñez de otros personajes ficcionales como la crueldad infantil, el rechazo de los adultos y la rebeldía propia de esta etapa, aquí lo que caracteriza a la niña es, por una parte, el apego a la madre, esa madre primitiva, cálida, acogedora pero de una manera instintiva, y por la otra, el deseo del padre, un padre fuerte y superior a todas luces por su poder, color y posición social. Se opera una identificación con éste, sobreviene el desapego de la madre en forma espontánea y natural como ocurriría con un cachorro, sin culpa ni remordimiento, y la lucha por una autodefinición de corte masculino. La niña transita de un estado de inconsciencia a una etapa de toma de conciencia cada vez mayor, posibilitada por un proceso de autodesarrollo resultante de la observación y la puesta en práctica de patrones que le permitirán alcanzar, por su deseo de poder análogo al del padre, todo aquello que anhela.

Un cuadro semejante se registra en la infancia de la niña Brianda de la autobiografía de Brianda Domecq, quien se presenta "de cuerpo entero" eligiendo el discurso tradicional de la picaresca, con la agilidad, ironía, humor y frescura que caracterizan a este género literario, y desgajando de su vida y de la completud de su cuerpo, el tramo que responde a los mismos anhelos de Teresa de Cabora. Brianda, hija de un padre que casó en segundas nupcias "en contra de todas las leyes de España, de la Santa Iglesia Católica y de su primera esposa", resultó tan hija natural como la Urrea. Rubia, de ojos verdes, rebelde e indómita, atributos asimismo de Teresita, la futura santa de Cabora, vive una infancia semejante a la de ésta, en "un jardín lejano, lleno de inocencia y apartado de los criterios y juicios de este mundo", como el escenario rural en el que crece la hija de Tomás Urrea. Esas circunstancias y características hacen de ambas niñas personajes gemelos. En cuanto a las vicisitudes que operan un cambio en sus vidas,

también la aventura del traslado de un lugar a otro con la presencia maravillosa del padre, son semejantes. Las dos ingresan al "Paraíso", uno auténticamente terrenal, favorecido por la pródiga naturaleza. La figura masculina del progenitor aparece de nuevo, ahora idealista, novelador y fantasioso que se impone sobre la de la madre, princesa indefensa, cautiva, que ha de ser defendida por los valientes: él y su pequeña hija, por lo que ella, entre otras cosas, aprende "todo lo que un hombre debe aprender y en ello iba el perjuicio porque en vez de hacerme hombre de bien me convertí en mujer torcida". El nacimiento de su hermano, cuando ella tiene seis años, la derroca. El paraíso se torna infierno. La envían al colegio en donde su carácter masculino, salvaje e indómito, le hará pasar muy malas experiencias. De nuevo el paralelismo con Teresa se presenta, pero en sentido inverso: mientras ésta trata de pasar inadvertida en su proceso de aprendizaje entre los hombres, Brianda lucha y se defiende contra ellos como uno más, sin tener en cuenta que es una niña, una *young lady* a quien no está permitido observar esa conducta.

Y ahí pierde, además, todas sus ilusiones: "la de casarse con su padre, la de hacer desaparecer al hermano, la de ser la número uno, la de ser buena y querida por todos". Finalmente, podrá relacionarse con un grupo de niñas que coinciden en la certeza de que el peor castigo que pueden haber recibido es el de ser mujeres. Entonces deciden ser caballos. Un nuevo revés estremece a la niña: la ausencia del padre. La abuela materna la salva de esta situación. Una mujer para la que "el deber era más fuerte que el amor", firme, decidida y práctica, era la que mandaba en la casa. "El hablar con ella aliviaba la mucha ira que traía adentro". Una nueva mudanza cambia sustancialmente la vida de la niña. Cambio de casa, de país, de idioma, de costumbres, de espacios... Con la instalación de la familia en México, su vida será muy distinta, y pronto, en los umbrales de la adolescencia, el universo cambiará.

De esta manera se puede constatar que las marcas de la infancia desde la recreación ficcional de Brianda son: inconsciencia, rebeldía, rechazo de los otros, momentos hermosísimos de contacto con la naturaleza, el deseo por el padre, la debilidad e impotencia de la madre y el terrible dolor de ser mujer, niña y no niño. Al igual que personajes similares de Rosario Castellanos o Angelina

Muñiz por sólo mencionar dos casos, el motivo de la desgracia es ser primogénita. A este debe agregarse en los relatos de Brianda, la ilegitimidad, el hecho de ser hija natural, condición que, sin embargo, no impide el reconocimiento por parte del padre y el afecto de la madre. (G. P.)

ESPEJO, Beatriz, *Muros de azogue*, México, Diógenes-SEP, 1986 (Lecturas Mexicanas, segunda serie, 40), *El cantar del pecador*, México, Siglo XXI, 1993 (La Letra Herida).

Beatriz Espejo (Veracruz, 1936), maestra en letras españolas por la UNAM, ha colaborado en diversas revistas y suplementos, y fue fundadora y directora de la revista *El Rehilete*. Su primer libro de cuentos, *La otra hermana*, se lo publicó en 1958 Juan José Arreola, en Cuadernos del Unicornio.

En relación con el tema de la infancia he encontrado varios cuentos en dos libros de esta autora: *Muros de azogue* (Diógenes, 1979), y *El cantar del pecador*.

De los veintiún cuentos que conforman *Muros de azogue*, seis se refieren, algunos tangencialmente, a personajes infantiles. En tres de ellos, las voces narradoras se recuerdan como niños espectadores de las actividades de los adultos: la búsqueda de un cofre ("El cofre"), la ceremonia espiritista ("El matrimonio"), las cenas del abuelo y el entierro de la abuela ("Lo que recordamos"). También en "El caserón de la Reforma" aparecen los niños con esta función, pero aquí lo más importante es la escena que ven, pues de ella es protagonista una eterna niña: Marianita. Este relato podría considerarse como una historia de vampiros, ya que la madre no sólo destruye la personalidad de la hija, sino que le extrae sangre con una jeringa para restarle energía, con el fin de que conserve su virtuosismo musical.

Entre la niñez y la adolescencia, el personaje de "El primo Manuel" representa a un niño anacrónico, tanto en su vestimenta y aspecto ("Rasgos fríos, palidez de lirio, cabello castaño hasta las orejas, boca carnosa hecha para besar y no para reprimirse, barbilla redonda, nariz recta en concierto con el óvalo perfecto, lo emparentaban con aquella progenie de Chopin que proliferó hace ya

tantos años en tantas partes”, pp. 101-102), como en su fanatismo religioso (el descubrimiento de un huevo que anuncia el juicio final) que lo lleva a ser expulsado de Tlacotalpan.

Narrado en segunda persona, “El niño y los gansos” va a recrear el acceso inconsciente a la niñez, cuando la protagonista se encuentra a sí misma en otro personaje que es un niño sabio e inválido. La visión de los gansos en el parque México, será la puerta para acceder a otro tiempo y espacio (la casa de los niños, que es la casa de su infancia) y a la comprensión, a las puertas de la muerte, de que “el niño rubio y sonriente, el pequeño inválido del nicho eres tú misma” (p. 84).

El cantar del pecador contiene diez cuentos, de los cuales sólo cuatro se relacionan con la infancia. En “Marichú” se destaca el personaje de la nana desde la visión infantil que la convierte en amorosa madre sustituta por el conflicto de la esposa engañada. Con la expulsión de la nana del ámbito familiar por atacar a la amante del patrón, la pequeña experimentará por primera vez el abandono y conocerá la cobardía y la hipocresía de los adultos.

“El sueño” es un cuento breve dividido en dos párrafos que relatan: el primero, la expulsión de Perote del personaje infantil, que es ahora la narradora, por la campaña contra ella acusándola de saber demasiado para su edad; el segundo, el sueño de su regreso y recorrido por el lugar en la vejez, al borde de la muerte; sueño que se contrapone a su juramento de no volver jamás y que culmina con su llegada al cementerio, para después despertar y volver al mismo sueño cada noche.

Tres personajes femeninos destacan en “Primera comunión”: la protagonista, quien se está preparando para ese acto religioso; Estrellita, la *cuasi*-monja que le enseña la liturgia; y Rosa Huerta, la niña española que, prepotente, domina al grupo con la anuencia de Estrellita. Narrado en primera persona, el relato pone de relieve la confrontación entre lo que se enseña y lo que se es y se hace (Estrellita), y la destrucción de un poder apropiado sin derecho (Rosa), que realiza la protagonista atacando a esa niña cuando ésta se refiere ofensivamente a su padre. Así, la primera comunión, “el importante momento”, se ve en cierta forma oscurecido por la cabeza rapada de la mentora, quien hace recordar a la comulgante su nefasta enseñanza de los textos religiosos.

La experiencia de Francisco en Tlacotalpan, descubriendo espacios, misterios e interrogantes, es recreada amorosamente por la autora; pues su hijo es el niño que aparece en "El señor eléctrico", complementado por ese personaje de feria que, después de electrificarse, le hace entrega de un don maravilloso: "Tú vivirás para siempre". Don que inspirará al niño un poema.

Excepto en este último cuento, los niños que aparecen en los relatos de ambos libros tienen una infancia bastante ingrata. La estupidez de los adultos no les permite ejercer libremente su expresión y los reduce al papel de meros espectadores de lo que ocurre o de receptores de alevosas agresiones. (L.C.)

Elfo, María Luisa, *Tiempo de llorar*, México, El Equilibrista, 1988.

La primera sorpresa de la cuidada edición de *Tiempo de llorar* son los dos prólogos, uno de Salvador Elizondo y el otro de Álvaro Mutis. El breve texto de Elizondo conjuga, en torno al tema de la conmemoración, los nombres de Homero y Joyce unidos literariamente a través de un héroe que regresa: Ulises. Se vincula a la autora con una prolongada obsesión por el regreso a los orígenes que en su caso personal culminó primero en una película, "El balcón vacío" y más tarde en la escritura. "Este libro —concluye Elizondo— es el punto en que el círculo se cierra. La vivencia entrañable del retorno apresada para siempre entre sus páginas se reanima al contacto de la mirada y la rueda de la memoria comienza a girar". La inclusión de esta reseña en *Escribir la infancia* se debe a que la narradora y autora implícita escribe esta especie de testimonio autobiográfico después de su regreso a los lugares donde transcurrió su infancia. Como afirma Álvaro Mutis en el segundo prólogo que apadrina el libro, "Volver con toda una vida pesando sobre nuestros hombros a lugares donde transcurrió nuestra infancia. He aquí el gran tema de toda literatura desde que el hombre tiene memoria de su estar en el mundo". Y a renglón seguido nos topamos otra vez con Ulises ahora acompañado por Fausto, en un reencuentro de viajeros ilustres en el mundo de la literatura: Hans Castorp, Pedro Páramo, Aureliano Buendía, tanto del "lado de allá" como del "lado de acá". Mutis asegura, y no lo dudamos, que

“los ejemplos pueden multiplicarse con sospechosa fecundidad”. Lo sospechoso es que esa multiplicidad tenga siempre género masculino; ni siquiera se incluye a las míticas Amazonas. En cuanto al recuento de escritores, los hay prestigiados como Marcel Proust o descalificados como Constancio C. Vigil, pero ninguna escritora, ni siquiera las viajeras. Es curioso cómo los dos prólogos abren el texto de una mujer, lo presentan y avalan, pero desaparece de su escritura cualquier vestigio del mundo femenino. Volvamos al libro de María Luisa Elío; la marca de su escritura es vivencial y al mismo tiempo histórica pues pertenece a los intelectuales y artistas que se vinculan, por su origen, con el exilio español en México. Está dedicado por la autora a su hijo Diego, personaje del relato, y lleva epígrafes del “Eclesiastés”, Rilke y Saint John Perse. *Tiempo de llorar* lleva otro introito, la aseveración reflexiva de la narradora protagonista: “Y ahora me doy cuenta que regresar es irse”. Regresar a Pamplona, divorciada y con su hijo mexicano; regresa “[a] donde la gente ha muerto”, para poder en un mismo viaje reconocer la niñez y borrar ese pasado. El texto tiene la factura fragmentaria que la crítica feminista reconoce en la escritura de mujeres. Se incluyen cartas de las hermanas que esperan en México, partes de un diario de viaje, sueños, reconstrucción de fotografías; hilos necesarios para zurcir ese tejido roto de la memoria. El viaje entre México y España se realiza en 1970 e incluye fechas anteriores de la época de la guerra civil. *Tiempo de llorar* es el reencuentro con la infancia lejana en lo temporal y lo geográfico, después del exilio y la muerte de sus padres; también es el viaje de aprendizaje de un niño que acompaña a su madre en la aventura de la nostalgia y para ello debe desprenderse de su propio entorno y enfrentarse a una realidad desconocida. La búsqueda de la narradora protagonista está presentada con un tono doloroso y melancólico: “me agarro a la mano de mi hijo como si fuera la única verdad”. Intenta recuperar perspectivas, fragancias, sabores y nombres olvidados por pedazos. Otro propósito específico del viaje es encontrar la tumba de un soldado —el rojo— del que se hizo amiga cuando permanecieron tres meses con su madre y hermanas en Elizondo, rumbo a la frontera francesa. El soldado está preso y sonrío a la niña; cuando le consigue un cigarrillo ya lo han matado; promete recordarlo toda la vida y buscar su tumba, cumple pero

deposita su ofrenda en la fosa común de tierra *non sancta*. De este modo simbólico completa su duelo no sólo por el soldado desconocido sino también por sus padres y otras ausencias definitivas. El hijo llora porque extraña sus propias raíces y la madre le enseña una palabra para que pueda distinguir sus emociones, es "nostalgia". Es el momento en que se inicia el camino de regreso sin haber recuperado el pasado. Incluye datos sobre la vida de los padres, los tres años que su padre pasó encerrado en un cuarto sin ventanas, años de guerra en Barcelona, el exilio en Francia y el reencuentro familiar en París; luego, México como patria de adopción en donde el padre sobrevive veinte años sin olvidar. El relato se cierra con el regreso a México, la fiesta en San Ángel con el afecto de la familia y los mariachis. A pesar del ambiente de alegría las palabras finales son de profundo desconsuelo por el irremediable sentimiento de orfandad: "Mamá, mamá, por qué te has muerto". Como dato curioso y ya afuera del texto recordemos que doce años antes de la fecha con la cual se marca el final del libro (México, 1979), otro prestigiado escritor de la misma generación de los que lo prologan, Gabriel García Márquez, dedica su novela *Cien años de soledad* a Jomí García Ascot y a María Luisa Elío. (A.R.D.)

ESQUIVEL, Laura, *Como agua para chocolate*, México, Planeta, 1989.

Originaria de la ciudad de México, Laura Esquivel nació el 30 de septiembre de 1950. Su única novela, [hasta finales de 1994] *Como agua para chocolate*, ha tenido una acogida enorme entre el público y representa al nuevo *boom* de escritoras. Se editaron catorce ediciones durante los primeros dos años posteriores a su publicación y ha sido traducida a numerosos idiomas, además de haber originado una película exitosa. La novela está organizada en forma de folletín por entregas mensuales; contiene recetas de cocina, y por algunas de sus características se la ubica dentro del realismo mágico.

Esta novela recoge tradiciones de la provincia en la zona fronteriza con Estados Unidos en la época de la Revolución mexicana. Estas condiciones, el contexto espacial y temporal, afectan la vida de los personajes infantiles. La principal, muy bella y produc-

tiva, es que las niñas de la familia van aprendiendo el "arte" de la cocina de la generación anterior, motivadas por el amor y el afecto de la cocinera que las enseña, Nacha, la tía Tita, y finalmente, la mamá Esperanza. Es de notar que la infancia de Tita transcurre en la cocina, con Nacha, donde crece rodeada de la sensualidad de los olores y los sabores.

Laura Esquivel logra transmitir a todas sus lectoras el gusto por la cocina. Después de todo, el cocinar es una manera de darse a los seres queridos, y en este caso, la autora se entrega también por medio de su cocina escritural.

Oponiéndose a esta grata tradición, se presenta otra, más bien negativa: la soltería forzosa de la hija menor, quien ha de quedarse a cuidar a la madre. Siendo el matrimonio la única posibilidad de realización que se le ofrece en la obra a la mujer, es cruel e inhumano no permitirselo; como también lo es la tradición, aún más extendida, y que aparece en la novela, de esperar a que la hermana mayor se case para que las menores lo hagan también. Vemos entonces que el matrimonio se transforma en el camino a la libertad para las jóvenes, con la frecuente desilusión de que se convierta en la peor cárcel.

La escritora introduce también el elemento de la madre sustituta, por la actitud prepotente y dominante de la madre verdadera. Es el caso de Tita, a quien Nacha la cocinera, le da amor, atención y guía, mientras que su madre, llena de amargura, actúa castradora y cruelmente. Tita, a su vez, hace de madre sustituta y nutricia de su sobrina Esperanza; este personaje va a lograr, al fin, romper el modelo femenino que prevalece en la novela y ser una madre completa. (M.A.)

GALEANA, Benita, *Benita* (1960), 4a. ed., prólogo de Elena Poniatowska, acuarelas de Gabriela de la Vega, México, Lince Editores, 1990.

Después del prólogo solidario y efusivo de Elena Poniatowska, el texto se divide en "La infancia" y "En la lucha". Esta segunda parte narra también con escritura directa y clara, los episodios de la vida adulta de la militante en la ciudad de México.

La Benita Galeana que ha sabido hacer escuchar su voz fuerte de luchadora política en los ámbitos nacional e internacional, abre su vida cotidiana con ternura, sentimientos, sensaciones y veracidad para todo receptor. La autora destaca lo trágico y dramático de su vida, especialmente los episodios de infancia que tuvieron lugar en la pequeña población de Guerrero donde nació.

Benita recuerda con detalle cómo luchaba día a día contra la autoridad y la crueldad de su hermana mayor, Camila, con quien la encargaron desde muy pequeña, al morir su madre. Sin embargo, describe las tristes circunstancias de su niñez sin quejarse, más bien orgullosa de haber sido esa niña tan valiente, tan honesta y tan luchadora; aquella pequeña que se iba fortaleciendo y liberando tras cada mala experiencia y que iba formando golpe a golpe la conciencia política y libertaria que la caracterizaría toda su vida.

El texto empieza cuando Benita tenía seis años. Las figuras que marcaron su infancia son, por un lado, la de su padre, de carácter débil, quien lloraba siempre cuando iba a visitarla porque la niña le contaba de las palizas que le propinaba su hermana. La pequeña lo vio morir alcohólico, no muy viejo, bastante apuesto y pobre. Por otra parte, se destaca la figura de su hermana Camila, que no perdía ocasión para tiranizarla y explotarla injustamente. De su madre no habla, no la recuerda.

La autobiografía Benita Galeana se enorgullece al destacar que tras cada golpe recibido, la niña surgía más fuerte y su temperamento se arreciaba, pero sobre todo, nunca suplicaba y jamás se sometió. En sus soliloquios y entre llantos, la niña Benita reforzaría su inquebrantable esquema de principios y su capacidad de lucha ante circunstancias adversas; también alimentaría con tesón el sueño de comprarse unos zapatos para entrar un día en la capital, porque allí, según le habían dicho, no se podía llegar de huaraches. Se le ve descalza entre los juncos del manglar y en su pueblo, indita muy pequeña y recia, bajo el pincel de Gabriela de la Vega con elocuentes rojos y sepias siempre llenos de sol campesino.

Benita usa un lenguaje inmediato y pintoresco en su narración, rescatando valores etnoculturales y lingüísticos de su provincia, pese a no ser "leída ni escrita" (XIV), de lo cual solía apesadumbrarse a menudo. Sin embargo, siempre con harto orgullo proclamó en sus discursos y conversaciones sus orígenes guerrerenses y

pobres, sin perder su acento local, el léxico y los modismos propios de su tierra natal, esa tierra "tan fea y tan mala" de la cual deseaba tanto irse apenas pudiera.

Entre sus ocupaciones de infancia, aprendió a preparar y a llevar el pan a los peones, trabajó de sol a sombra para sobrevivir en casa de su hermana impía. Cual Cenicienta tropical, limpiaba, barría, alimentaba los puercos y las gallinas, planchaba, lavaba en el río (pocas niñas tenían esa tarea en el pueblo), batallaba con sus malcriados sobrinos todo el día (4) y les cantaba para que se durmieran; preparaba las comidas para todos, y hasta hacía gordas para su maldito cuñado que le exigía en la madrugada antes de salir al campo.

A la niña que nació "fuera del huacal" —dice Poniatowska— (X) y que sería toda su vida muy segura de sí (XIV), la solían mandar al otro lado del estero a traer cuajo para hacer los quesos, y su valentía se iba formando en lo silvestre e inhóspito de la jungla baja guerrerense, llena de lagartos (5). Se había llegado a familiarizar tanto con ellos que "ya no les tenía miedo" e incluso sabía identificar al muy grandote Panteón que "se bajaba hasta una vaca" (5).

En casa, era el "Todo" (9), "el hombre" (17), como diría su hermana cuando hizo su primera fuga. Aprendió a amasar, a hacer dulces y jabón, tamales de todas clases, "a hacer y vender charamuscas". Robaba nanches, huevos, fruta para alistar la comida de la familia (6) o cambiaba sandías, cocos y papayas por comida (6). Llevaba tortillas a la milpa para los peones, pelaba y luego cocía arroz para los pizcadores, alistaba la cena para sus sobrinitos. Tenía asimismo por tarea matar puercos, ordeñar vacas, sembrar semillas, levantar cosecha. Acostumbrada a trabajar duro, mal dormida, porque no tenía pabellón y los zancudos se lo impedían; niña golpeada por su hermana por cualquier cosa, Benita se endurecía, pero sin perder la esperanza de ahorrar para marcharse y no volver jamás.

Robaba suficiente arroz para comprarse los zapatos que luciría en México. Además, engordaba a la Cucha, una cerdita que alguien le regaló, con todo lo que encontraba. Con lo que sacase se compraría una cadena de oro para pagar el boleto de ese viaje tan profundamente deseado.

Camila la "explotaba a su antojo" y le daba palizas a diestra y siniestra, le pegaba con lo que encontrase, el machete, un palo,

pero lo que más profundamente dolía a Benita era que a su hermana no le convenía que fuera al colegio y aprendiera a leer.

Entre sus duras experiencias, recuerda con rabia al tragón del marido de Camila que, en lo oscuro de la noche, la “testereó” y “le cayó en la cama”, por lo cual la pequeña le cortó una mano cuando todavía tenía ocho años, con los fierros que usaba para matar puercos (9).

Benita logró fugarse cuando niña, pero la encontraron en el monte y la hicieron regresar. Tendría que esperar la adolescencia para al fin llegar a la capital y de zapatos. Allí robaría pan para los rieleros en huelga y lucharía sin descanso por los derechos de los trabajadores, sería encarcelada cincuenta y ocho veces. Recibiría el bautizo comunista de Revueltas (XIII), sería abandonada por el progenitor de su única hija “por ser un tipejo”, más bien estorbo, y se daría cuenta en 1985, después del temblor, de que “todo le sobraba” (XV).

Pese a su sufrida infancia, el relato que nos brinda Benita Galeana no despierta compasión, sino admiración por las ganas de vivir y de vencer la injusticia que la mantuvieron en vida.

El lenguaje del trabajo y la explotación, las duras vivencias y la rabia fueron conformando la identidad de esta pequeña “cabroncísima” (XVII) que llegaría a despertar la admiración de Revueltas, de la Modotti, de Fidel Castro, de C. Cárdenas, pero, sobre todo, el reconocimiento de los huelguistas, de los obreros y de los trabajadores, porque su vida, de niña y más tarde, la entregó a la lucha por la libertad. (R.L.)

JACOBS, Bárbara, *Las siete fugas de Saab, alias el Rizos*, México, Alfaguara, 1992.

Bárbara Jacobs nació en 1947 en la ciudad de México. Hizo sus estudios preuniversitarios en Montreal, Canadá, y universitarios en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Esta novela está dirigida en especial a adolescentes; Bárbara Jacobs la dedica a su hermano Emile Jacobs Barquet.

La narración de las aventuras de un explorador llamado Saab, hijo del árabe Addohal y Abadul Ahté y de una mujer bella y

refinada de nombre Serafina Mocusué, hace que el narrador asuma el nombre de Saab y que su hermana firme como Serafina.

Aparece la voz de una narradora niña, Virginia, a través de lo que escribe a su hermano menor, y de su propio diario (relato exclusivamente para niñas), introduciendo al lector en los problemas y congojas por las que pasa todo adolescente.

Saab habla y cuenta acerca de sus relaciones familiares, con su primo Juan, con sus tías, con sus padres; expresa sus deseos de escapar de ese ambiente, de ahí sus fugas. Relata cómo es perseguido por su hermana, quien pretende escribir un libro sobre él.

Saab es llevado a una clínica por sus inclinaciones al deleite de cierto humo y ciertas semillas; es ahí donde recibe, aunque tarde, las cartas de su hermana.

Aparecen varias voces, varias narraciones en el texto; relatos que entrelazan la ficción con la ficción y las aventuras. La voz de Virginia y junto a ésta, la selección de *Dichos* escritos a mano por Saab, la de aquellas aventuras de Saab Abadul Sicoa y sobre todo, la narración del propio Saab que es quien abre y cierra el texto, que termina en su última fuga. (B.A.)

KRAUZE, Ethel, *El lunes te amaré*, México, Océano, 1988.

Ethel Krauze nació en la ciudad de México, en 1954, y pertenece al "grupo" de escritoras judías como Margo Glantz, Sabina Berman y Rosa Nissán. Estudió letras hispánicas en la UNAM y francesas en París. Ha trabajado para la televisión en varios programas culturales. Escribió colaboraciones para publicaciones literarias y para los diarios *Unomásuno*, *Excélsior* y *El Sol de México*. Dirige un taller literario en la UNAM y pertenece a la mesa directiva de la Asociación Mexicana de Críticos Literarios del periodismo. Ha publicado algunos de sus textos en antologías. Es autora de poesía: *Poemas de mar y amor* (1982), *Para cantar* (1984) y *Fuegos y juegos* (1985); cuentos: *Niñas* (1982), *Intermedio para mujeres* (1982)) y la novela *Donde las cosas vuelan* (1985). Lo que nos interesa —el tema de la infancia— está representado por dos cuentos del volumen *El lunes te amaré*.

El primero ya se había publicado en 1982, en la *plaquette Niñas*, editada por la Delegación Venustiano Carranza, que no nos ha sido posible conseguir. Se trata de "Niñas de cuento". Este texto recrea algunos momentos de la infancia de una niña que asiste al kínder de la escuela judía, junto con otros de la comunidad en la colonia Condesa. La niña, junto con otra pequeña amiga, ilustra la conocida frase de Freud: "los niños son perversos polimorfos". En el desarrollo de la historia, descubre la sexualidad, las diferencias religiosas entre católicos y judíos, la amistad agridulce con otros niños y presiente la alteridad del mundo adulto al que deberá incorporarse, pero del que por ahora está excluida. Lo más atractivo del cuento es la relación que se establece entre lo que la protagonista relata sin entender y la posición del lector que llega a saber y comprender más que ella.

El segundo texto, "Brasil 47", es un complicado relato que reconstruye un recuerdo olvidado o que parece pertenecer a otra persona y no a la protagonista. Cincuenta años antes del presente contemporáneo del final del relato, una niña judía recién llegada de Polonia vivió feliz en una vecindad del centro de México, con sus padres. A través del recuerdo se reconstruye el pasado de los padres en Europa, las desventuras y los momentos de felicidad, la adaptación finalmente dichosa a México y un olvidado romance con un niño de la vecindad. (N.P.)

MENDOZA, Ma. Luisa ("La China"), *De Ausencia*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

María Luisa Mendoza nació en la ciudad de Guanajuato, en 1932. Es escritora, periodista, conferenciante y política. Ha publicado veinte libros. Sus novelas son: *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971); *De Ausencia* (1974); *El perro de la escribana* (1978); *El reportaje ra, re, ri, ro, Rusia ¡La URSS!* (1974); la biografía de Carmen Serdán, *Tris de Sol* (1974); los cuentos *Ojos de papel volando* (1955), etcétera.

Como periodista escribe desde hace tiempo una columna en la página editorial del periódico *Excelsior*. "Trompo a la uña" y ha colaborado en la revista *Siempre*. Como ensayista ha escrito todos sus discursos políticos.

Además de autora prolífica ha desempeñado varios oficios, desde diseñadora de interiores hasta representante por su estado en la Cámara de Diputados; ha sido encargada, además, de la dirección del Bosque de Chapultepec. Articulista, novelista, ensayista, defensora de los derechos humanos y de los animales, es, sobre todo periodista, en el sentido más limpio de la palabra.

Ha sido galardonada con varios premios, entre ellos el Magda Donato, por su primera novela, y ha recibido el Premio Nacional de Periodismo e Información (1984).

Sus dos grandes pasiones son la provincia y los animales; en especial, perros y gatos que siempre han estado a su lado, a lo largo de su vida. Sus obsesiones son la luz y el erotismo. Su característica es el sentido del humor, la risa franca y, a veces, incluso procaz.

Lo que nos interesa para nuestro tema de la infancia está representado en su novela *De Ausencia*.

Este texto nos habla de la vida de Ausencia Bautista, desde su infancia, acompañada por su padre Gerundio Bautista, hasta que: "Se mancha las manos de crimen pasional, que es mucho más válida que la sangre perdida en el ideal político". La pequeña Ausencia, es una hija huérfana de madre, que es sacada adelante lo mejor posible por su padre. Con lenguaje lleno de adjetivos y modismos, no falto de algunas palabras groseras, nos describe la autora las vicisitudes de esta pequeña, a partir de las casas en que vivió con su padre. Así, la primera casa: "Era tan mínima que el sol duraba exacto dentro de ella lo suficiente para mediarla de la entrada a la mitad de la pared de enfrente y así definirla como cuarto redondo..." La historia de la vida de esta mujer se va formando a partir de sus casas. La segunda ya tenía sala de recibir, cinco balcones, comedor, cocina, etc. Ausencia, la niña flacucha, es acompañada por un piano, para que la ayudara a pasar la convalecencia, los males complicados de la adolescencia y los tristes trastornos femeninos...

La educación de la niña es descrita desparpajadamente por la autora: "A calzón quitado el padre le puso el calzón de seda a la hija". Después de ser muy pobres, el padre encuentra una mina de oro y otros metales y adquiere una inmensa fortuna, y vuelve a aparecer la casa: "Así, pues, Ausencia, de hacer chis en un rincón, subió como reina por la escalera de su tamaña mansionsota..." La

historia se va desarrollando al completarse la educación de la protagonista. Aprende piano, francés y otras monerías, hasta que conoce, a la llegada del ferrocarril a la ciudad, al que habrá de ser su amante, mister D.H. Haller.

El lenguaje de la novela es claro y lleno de palabras inventadas por la autora, y describe con un erotismo poco común, el idilio y su consumación.

El resto de la obra de María Luisa Mendoza está caracterizado por el uso de lenguaje poético y el elogio a la provincia de su infancia de niña enferma, rodeada de libros, entre cojines bordados y muñecas de trapo. Su tono es siempre íntimo y nostálgico. Sus descripciones suelen ser de las casas que habitara cuando niña y de sus fantasías eróticas.

Merece considerarse el sentido del humor de esta autora, característica casi ausente en las novelistas mexicanas. Su estilo es barroco, por el uso y abuso de los adjetivos. "La China" sabe burlarse de sus heroínas y de sí misma, lo que le concede gran frescura a su obra. (D.M.K.)

MOLINA, Silvia, *Dicen que me case yo*, México, Cal y Arena, 1989.

Este libro de cuentos de Silvia Molina (1949), cuyo título remite a los versos del romance tradicional: "Dicen que me case yo/No quiero marido, no", incluye cuentos de otro libro anterior, publicado por la UNAM, bajo el título de *Lides de estaño*. Se divide en tres partes, la primera de las cuales conserva el nombre de "Lides de estaño", luego un intermedio: "Juego de muñecas" y la segunda parte: "Dicen que me case yo", que da nombre a todo el volumen.

Sólo la primera parte incluye cuentos de infancia: "La nueva casa", "El paraíso perdido", "Almira y los monstruos de San Cosme", "Lucrecia" y "El primer día diferente". Todos están narrados por una voz adulta, en primera persona, que recuerda experiencias infantiles; las protagonistas son niñas y el ambiente urbano, salvo en el caso de "Lucrecia". Los temas giran en torno a la incomunicación entre las generaciones de los padres y la de los hijos; la capacidad de las niñas para interpretar el mundo desde una pers-

pectiva en que se conservan rasgos fantásticos y la presencia de nanas y abuelas más cercanas que las propias madres.

En "La nueva casa" la narradora adulta sostiene una conversación con su madre —interlocutora tácita— sobre la imposibilidad de los sueños o la inutilidad de confiar en el azar y la suerte. Su escepticismo proviene de una experiencia traumática en su infancia y de la credulidad de su padre, quien le hizo creer a la hija que la casa de muestra correspondiente al premio de una rifa que había comprado, era de verdad la "nueva casa" para la familia. La narradora recuerda su emoción y su gran alegría porque al fin tendría su "cuarto propio" y una intimidad imposible de lograr en el reducido espacio de su departamento. El padre había muerto esperando una imposible movilidad social; la madre lo recuerda como un "soñador", calificativo que niega la narradora llamándolo "enfermo" y no perdonándole aún el haberle hecho soñar imposibles.

"El paraíso perdido" narra también un desencuentro, nimio pero doloroso de la narradora con su pequeña hija, quien le pide que atienda un puesto en la *kermesse* de la escuela. La madre acepta no muy convencida por tener que abandonar durante una mañana la máquina de escribir, pero la recompensa el observar la alegría de su hija; sin embargo, su presencia no por amorosa menos controladora, produce la huída del niño que su hija había convencido para que fueran juntos al puesto del Registro Civil a "casarse". El regreso a la casa está marcado por las disculpas de la adulta y el mutismo de la niña, quien de ese modo reprocha a su madre por haberle hecho perder "el paraíso" de su boda ficticia.

En "Almira y los monstruos de San Cosme", la contemplación de un dinosaurio en el Museo de Historia Natural desactiva el resorte de la memoria de la narradora quien recuerda escenas de su "educación preescolar". Aparecen en su memoria su temor y el de sus condiscípulas del Colegio Francés de San Cosme por el osario del Museo del Chopo sólo atisbado por las rendijas del portón de la escuela. Intertextualmente, afirma la narradora que los relatos que inventaban "habrían podido formar otro *Manual de zoología fantástica*". La narradora nos informa su fortuita entrada a ese colegio exclusivo y católico al que nunca hubiese accedido, de no mediar una herencia recibida por el padre, comerciante árabe de

La Lagunilla y el consejo de sus clientes ricos. El ascenso social los hace cambiar de colonia —de la Roma a Polanco— y aparece una sucesión de nanas ahuyentadas por los berrinches de la niña que se niega a asistir a la escuela.

Dentro del aprendizaje de la madre para convertirse en una dama o en lo que sociológicamente califica la narradora como una “perfecta *climber* o *parvenue*” se incluyen clases de piano para su hija. Finalmente la niña logra reprobado el año y que la expulsen por su conducta “atroz e indigna”. El desenlace, sorpresivo, consiste en revelar los motivos de su expulsión; se vincula con su maestra de piano, la señorita Hilaria, solterona neurótica que durante ocho meses la martiriza con los ejercicios de solfeo, sin permitirle realizarlos en el piano, como lo desea su alumna, quien sufre de permanentes dolores de estómago para librarse de la condena. Un fuerte altercado entre ambas marca la última lección y la venganza de la niña que cuenta a sus compañeras que “en el cuarto de piano hay un monstruo fétido que torturaba a las niñas; tenía cabeza de dragón o de mujer [...] un *Hilariasaurio*”. Su invento se convierte en leyenda. De esto se enterará la narradora ya mucho después, cuando asiste a una escuela oficial y ya no sufre de dolores de estómago. Las niñas hablan del “monstruo de San Cosme” que habita el sótano del colegio y devora cada año a una niña, atrayéndola con una música “como de ángeles”.

Otra metamorfosis ocurre en el pueblo de San Juan Teotihuacan y lo protagoniza la nana indígena de la narradora cuyo nombre —Lucrecia— titula el cuento. La transformación de la joven tímida que reía con los ojos se inicia cuando su novio viaja a la ciudad a trabajar y ella recibe lecciones de la yerbera del pueblo sobre el uso de plantas, se corta las trenzas y se hace permanente.

La narradora adulta recuerda este episodio de su infancia en las conversaciones con su prima Soledad rescatando dos niveles de aprendizaje en la hacienda de Tepexpan: los “armoniosos cantos” de sor María Rosa, una de las hermanas de la caridad que atendían el hospital donde trabajaba el padre de la narradora como médico y la nana-bruja, Lucrecia, “que fue teniendo algo de víbora”. El episodio de la imaginada metamorfosis de la nana es narrado con precisión; no ocurre lo mismo con el verdadero drama de niña que debe leerse entre líneas: el nacimiento de su

hermanito y el desvío de todas las atenciones maternas y de la nana hacia el bebé.

El clímax del cuento ocurre cuando las primas colectan —sin autorización— huevos de serpiente y se le caen; Lucrecia las amenaza asegurándoles que la “sincuata” vendrá a estrangularlas. Por temor y con sentimiento de culpa la niña le pide a los abuelos acompañarlos a la ciudad para huir del peligro. El desenlace está narrado desde el punto de vista de la madre, quien le cuenta a la abuela, al regreso a la hacienda: “¡Qué horror mamá! Detrás del ropero había una sincuata de casi dos metros”, y que según la tradición popular llegan para arrebatarle la leche de los recién nacidos del pecho de sus madres. La niña se entera también de que su padre mató a la víbora y que Lucrecia ha desaparecido, según la versión de la nueva muchacha porque “se la robó Juan y se la llevó a México”. A pesar de los años transcurridos, la narradora adulta sigue pensando que Lucrecia se metamorfoseó en sincuata.

El último cuento protagonizado por una niña y narrado desde una perspectiva adulta es “El primer día diferente” y está centrado en la orfandad. La narradora recuerda una etapa de su infancia alrededor de los 7 u 8 años, cuando su vida transcurría “fuera de la realidad”, debido al caos familiar producido por la muerte de la madre, quien según la versión oficial de los adultos se había “ido de viaje”. La niña huérfana sólo cuenta con su muñeca, a quien habla de usted y cubre de flores frescas; su padre está siempre distante y la nana ocupada. Un día el padre interrumpe el juego y comenta que la muñeca parece muerta con las flores de hortensia; la niña siente odio hacia él no porque rompió la magia del juego sino porque insertó en su espacio la inseguridad. La niña interroga a su nana si a los muertos les ponen flores, y como defensa contra la soledad y el miedo recuerda que: “me volví necia, desobediente, rebelde”.

La situación cambia con la llegada, de la provincia, de una tía y la abuela para cuidarla; la abuela Teresa, que tiene alma de niña y apariencia de muñeca, se convertirá en su compañera de juegos y fuente de alegrías. Finalmente, su muerte súbita hace que la niña vea la necesidad de marcar cronológicamente ciertas fechas importantes; por ejemplo, la de los duelos familiares. (A.R.D.)

NISSÁN, Rosa, *Novia que te vea*, México, Planeta, 1992.

Rosa Nissán nació en la ciudad de México, en 1939. Cursó la carrera de periodismo en la Universidad Femenina de México. Asistió a los talleres literarios de Elena Poniatowska, Agustín Monsreal, Mempo Giardinelli y Agustín Ramos. Dedicada a la fotografía, ha presentado dos exposiciones individuales, una de ellas titulada "México: olor, sabor, color" (1988). Tiene relatos publicados en las revistas *Fem*, y *El Cuento*.

La novela *Novia que te vea* se presenta como el diario que lleva, desde su segundo año de escuela, una niña de la comunidad judía sefardí, a medida que va creciendo, hasta llegar a la boda y, como en los cuentos de hadas, partir hacia su luna de miel en las líneas finales.

En realidad, la novela nos cuenta algo que podríamos llamar una historia de "desobediencias", bastante leves, por cierto, a las imposiciones de la familia y del grupo. El universo en el que evoluciona la protagonista, Oshinica, es el del sistema patriarcal, que se las arregla para sobrevivir en circuito cerrado. Sistema patriarcal que relega a las mujeres con el apoyo de las disposiciones religiosas.

Las supervivencias del patriarcado se despliegan en todos los temas clásicos. La autoridad y potestad es ejercida por el abuelo, y en ese sentido, también los otros hombres son víctimas y subordinados del gran patriarca. La familia es la "gran familia" reunida del sistema, y las residencias son fijadas en función de una línea patrilocal; es decir, que la residencia fijada por el marido y la frecuentación de la familia masculina es una obligación para la recién casada, quien a veces con resentimientos y resistencias, se convierte en "harina de otro costal".

Aunque la narradora tiene un lenguaje pueril e ingenuo, se percibe una visión superior que ordena el material hacia un proyecto que parece muy claro a lo largo del libro: mostrar la conformación de un destino de mujer que soporta el peso de su condición femenina y el de la religión judía, hechos ambos que la condenan al relegamiento y a la pasividad, así como a asumir el papel tradicional de ama de casa y madre de familia.

El predominio masculino es evidente en los rituales religiosos, pero también se convierte en una regla durante la vida cotidiana.

El único que dispone de dinero o tiene acceso a los negocios y a una cierta libertad económica es el hermano. El nacimiento de una niña es considerado casi una desgracia y el advenimiento de un varón hace exclamar, previsiblemente, al padre: "¡Ahora soy un hombre completo!". Al terminar la escuela primaria, las niñas se quedan en sus hogares, toman clases de corte y confección, de cocina, repostería, y terminan casándose muy jóvenes, para reproducir el ciclo familiar. En ese universo sin grandes modificaciones ocurre a veces que las hijas sean adoradas de manera irreflexiva y los hijos tiranizados como servidores prisioneros de los padres.

Se trata de un texto claramente autobiográfico que tiene algunos contactos, tal vez no deliberados, con la novela picaresca, y con lo que se conoce como "novela de formación" o *Bildungsroman*. Los críticos han señalado que ésta es una opción muy común en la novela femenina actual. Se ha propuesto la denominación de "novela del despertar" o novela de *concientización*.

Aunque puramente costumbrista, es, en su género, una verdadera novela de formación, pues la protagonista va tomando poco a poco conciencia de quien es ella, se va distinguiendo claramente de sus familiares y separándose de ellos con una visión crítica, aunque sin romper completamente con la ideología del grupo.

Sin embargo, como en las novelas picarescas más tradicionales, que también son novelas de formación, la adaptación a la microsociedad que la rodea y a la sociedad más amplia, se reduce a una módica rebeldía que en este caso consiste en casarse con un joven elegido por ella a pesar de la oposición materna. Como en la picaresca, el relato es una crónica; sin embargo, no logra transformarse en memoria analítica. Porque las experiencias están registradas en el orden en que aparecen y no en el orden en que imponen por primera vez un significado trascendental, lo cual quiere decir, curiosamente, que el relato está más cerca de la niña que de la adulta, quien trata de reconstruir las experiencias pasadas con el criterio de la vida actual y con el propósito de establecer metas para el futuro. Con el casamiento y el viaje de bodas, el futuro queda trunco.

Un elemento curioso, folklórico y original es la presencia de la lengua sefardí, que aparece salpicando los diálogos de los personajes; es decir, el antiguo español que todavía hablan los judíos

descendientes de las comunidades expulsadas de España en 1492 por los Reyes Católicos. (N.P.)

RÁBAGO PALAFOX, Gabriela, *Todo ángel es terrible*, México, Martín Casillas Editores, 1981.

Gabriela Rábago Palafox nació en la ciudad de México y se formó como normalista. Obtuvo el Premio Nacional de Cuento para Niños "Juan de la Cabada" en 1977, por su libro *Relatos de la ciudad sin dueño* (1980). De 1979 a 1980 le fue concedida la beca del Centro Mexicano de Escritores y durante esta etapa redactó su primera novela: *Todo ángel es terrible* (1981).

El título de esta novela nos remite a la atmósfera de las *Elegías de Duino* (1923) de Rainer Maria Rilke, en donde se tocan los extremos de lo sublime angelical y lo demoníaco humano: *Jeder Engel ist schrecklich*. Y así, en la construcción de este texto, Rábago Palafox penetra en el misterio y las contradicciones de la relación entre los miembros de una familia y devela el proceso de cambio de la infancia a la edad de la razón.

A lo largo de trece capítulos, armados por medio de diversos fragmentos, se rememora una infancia lejana, la del narrador protagonista —Octavio—, quien ha recibido un telegrama con la noticia de que al día siguiente llegará su hermano mayor, Andrés, a la ciudad de México. Muchos años, kilómetros y acontecimientos han separado a estos hermanos, pero esa historia la conocerá el lector a fuerza de remontar el río del relato, que se elabora para un tú (el ser amado de Octavio). Durante toda una noche, el narrador recupera su infancia para explicarla a la figura interlocutora, quien no interviene ni genera un diálogo: es sólo un oído que recibe la dolorosa historia, como el lector es sólo ojos para compartirla a través de la lectura.

Los acontecimientos se centran en el proceso de enfermedad y muerte de la madre de Octavio, quien queda huérfano desde los nueve años. En torno a ese hecho se construye la elaborada trama de los afectos y desafectos del protagonista, en el seno de una familia compuesta de un padre ausente y una madre inmóvil, a causa de un embarazo problemático. Entre sus hermanos, Octavio no en-

cuentra la compañía que anhela. Tampoco llega a sentirse comprendido por la pequeña Ana María, con quien tiene una relación amistosa.

La figura de la madre constituye entonces el polo de afecto que cimienta a Octavio, pero el niño perspicaz advierte que esa madre se desmorona ante sus ojos, en silencio y con una gran resignación. Frente a la muerte parece no haber batallas. Sin embargo, Octavio asimila la inminencia de la pérdida mediante un doloroso aprendizaje. En el relato de este proceso puede descubrirse el gran acierto de la novela que, sin caer en el tierno sentimentalismo a que el tema incita, explora la transformación del desvalimiento del personaje hacia la creación de una fuerza interna, mediante una purificación sangrienta. Octavio pretende exorcizar el miedo y la angustia frente a la inexorable muerte de la madre, por medio de la crueldad contra los animales, y luego, contra su propio hermano Andrés.

El narrador descubre, en su relato, las causas y los motivos de las acciones que en la infancia parecían no tener explicación. Recorre con un dolor renovado el proceso de las pérdidas. Entre las que se encuentran la del cariño del abuelo descubierto *in fraganti* con su amante y también la del hermano Andrés, que prefiere la compañía y el amor de su amigo Bill.

El recuerdo de una infancia plena de juegos, amigos, temores, lecturas infantiles de los *Tres mosqueteros* y *Alicia en el país de las maravillas*, óperas, representaciones teatrales en la escuela, se transforma por la amenaza de la muerte, que se cumple e instaura el vacío de sentido en la vida del protagonista. El orden queda trastocado y la normalidad se agrieta. Ese niño "horrible y hermoso como un ángel maldito" debe iniciar el camino hacia la madurez, y tal vez pueda encontrarse con su hermano, en señal de que las heridas han sanado.

Gabriela Rábago Palafox logra transmutar el dolor de la pérdida en un texto literario. (L.E.G. de V.)

BREVE NOTICIA SOBRE LAS INVESTIGADORAS

Blanca L. Ansoleaga nació en la ciudad de México. Es licenciada en filosofía, maestra en letras modernas y tiene estudios de doctorado en filosofía en la Universidad Iberoamericana. Es profesora de filosofía en la Universidad Iberoamericana y en la Universidad Anáhuac. Ha publicado una antología de *Filosofía de la comunicación* y dos libros de poemas: *Ayeres y Nostalgia del cuerpo*. Ha participado en el Taller de Narrativa Femenina del PIEM (El Colegio de México) de 1988 a 1992, y en la actualidad en el Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán.

Laura Cázares H., nació en Coatzacoalcos, Veracruz. Es maestra en letras españolas por la Universidad Veracruzana, con estudios de doctorado en El Colegio de México. Entre otros trabajos, ha publicado "El paralelismo en la épica española", "*El examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón", "El narrador en las novelas de Nellie Campobello: *Cartucho y Las manos de mamá*", "Nellie Campobello, novelista de la revolución", "Génesis de la novela y novela de la génesis", "Los adolescentes en la obra de Sergio Pitol", "Ironía, parodia y grotesco en 'Aparición de la falsa tortuga', de Sergio Pitol", "La mascarada: presencia de Tirso de Molina en *El desfile del amor*". También es coautora del libro *Técnicas actuales de investigación documental*. Desde 1974 trabaja como maestra e investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM). Es coautora de *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (El Colegio de México, 1991). Participa en el Taller de Narrativa Femenina Mexicana del PIEM (El Colegio de México), desde su inicio, en 1984, y hasta 1992; en la actualidad, en el Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán.

Gabriela Díaz de León es originaria de San Luis Potosí, en donde cursó la escuela primaria. Su secundaria la hizo en Estados Unidos. Realizó estudios de arte en Madrid y en París. Sus primeros

cuentos aparecieron en la revista *Cuadrante* de la Universidad Nacional Autónoma de San Luis Potosí. Ha publicado *Seis cuentos cortos* (1980), *No te niego que vivo* (1984) y una novela, *Nunca es igual* (1989), entre otros libros.

Ana Rosa Domenella nació en Córdoba, Argentina. Cuenta con licenciatura y profesorado en letras modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Reside en México desde 1973. Tiene un doctorado en letras hispánicas por El Colegio de México (1982). Otuvo el premio "José Revueltas" de ensayo otorgado por el INBA y el estado de Durango, en 1981. Es profesora titular de la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa e integrante del área de Literatura Hispanoamericana; ha sido coordinadora del Taller de Narrativa Femenina Mexicana del PIEM, El Colegio de México (1984-1992), y del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán; coeditora del libro *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (Colmex, 1991). Es autora del libro *Jorge Ibarguengoitia. La transgresión por la ironía*, UAMI, 1989; coautora de *Cuento contigo*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1993 y *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAMI, 1992. Ha publicado, además, artículos y ensayos sobre escritoras (María Luisa Puga, Aline Pettersson, Silvia Molina, Leonora Carrington) en publicaciones especializadas. Investigadora nacional (SNI) desde 1990.

Luzelena Gutiérrez de Velasco. De nacionalidad mexicana, es maestra en letras por la Universidad de Guadalajara. Realizó estudios de especialización en germanística y romanística en la Julius Maximilian, Universidad de Würzburg, Alemania. Cuenta con un doctorado en literatura hispánica por El Colegio de México, con una tesis sobre Salvador Elizondo (1984). Trabajó como investigadora en el proyecto de "Narrativa contemporánea mexicana" en El Colegio de México. Es coautora del libro *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, El Colegio de México, 1991. Coordinó el Seminario de Crítica Literaria Feminista y participó en el Taller de Narrativa Mexicana Femenina, ambos del PIEM-El Colegio de México. Dirigió el Centro de Lenguas del ITAM y actualmente coordina el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer en El Colegio de México.

Sandra Lorenzano realiza estudios de doctorado en literatura latinoamericana en la UNAM. Ha publicado reseñas y crítica literaria en diversos medios. Ha sido becaria del Instituto Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Actualmente, con una beca del Conacyt, realiza una investigación sobre literatura contemporánea.

Graciela Martínez-Zalce. Nació en la ciudad de México. Es doctora en letras modernas por la Universidad Iberoamericana. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores. Ha obtenido las becas Salvador Novo y del Centro Mexicano de Escritores para Ensayo Literario; la CB Smith de la Universidad de Texas en Austin; la del Seminario de Cultura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; la del gobierno canadiense para Fomento de la Investigación. Por su libro *Pornografía del alma. Ensayos sobre la narrativa de Juan García Ponce*, recibió el premio nacional de ensayo Carlos Echánove. Ha publicado ensayos en diversas revistas especializadas. Actualmente es profesora del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana e investigadora del Centro de Estudios sobre América del Norte de la UNAM en el área de estudios canadienses, en donde desarrolla un proyecto sobre literatura e identidad cultural en Canadá.

Graciela Monges Nicolau nació en la ciudad de México. Obtuvo el doctorado en letras modernas en la Universidad Iberoamericana, en 1988. Ha impartido cursos por la Universidad de las Américas y en la Universidad Iberoamericana. Durante seis años fue coordinadora de lengua y literatura en el Programa para Extranjeros de esta última institución. Actualmente es académica de medio tiempo en la Universidad Iberoamericana. Autora del libro *La obra de Felisberto Hernández a la luz de la poética de Gastón Bachelard* en la serie Biblioteca de Letras, UNAM. Es coautora de *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, El Colegio de México, 1994. Ha publicado, además, artículos de crítica literaria en revistas y publicaciones especializadas, así como un *Curso de redacción y auxiliares didácticos para el aprendizaje del español como segunda lengua*, UIA.

Cecilia Olivares Mansuy nació en Chile, y está nacionalizada mexicana. Estudió letras hispánicas en la UNAM y el Programa para la Formación de Traductores en El Colegio de México, donde

trabajó como investigadora y profesora. Ha traducido artículos para diversas publicaciones. Fue secretaria de redacción y más tarde editora de la revista *Escénica* de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM. Ha trabajado durante dos años, primero como investigadora del PFT y más tarde, apoyada por una beca del PIEM, en un "Glosario de términos de crítica literaria feminista" que se publicará próximamente. Colaboró con un artículo en el libro *Las voces olvidadas*, "Enriqueta y Ernestina Larrainzar, crónicas de viaje" y cuidó la edición del volumen. Colabora en la revista *Debate Feminista*.

Nora Pasternac nació en Argentina. Vive en México desde 1976. Cursó el doctorado en letras hispánicas en El Colegio de México. Trabajó como docente en la UNAM durante nueve años. Participó en la coordinación del Taller de Narrativa Mexicana Femenina (1984-1992) en el PIEM-El Colegio de México, y en la actualidad forma parte del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán. Realizó varios estudios sobre escritoras mexicanas y otros temas histórico-literarios. Asimismo, tradujo numerosos libros y artículos del francés al español para diversas editoriales argentinas y mexicanas. Es coautora y coeditora del libro *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, El Colegio de México, 1991. Actualmente es miembro del comité de redacción de la revista *Estudios* publicada por el Instituto Tecnológico Autónomo de México, institución en la que es maestra de tiempo completo.

Maricarmen Pitol nació en la ciudad de México. Estudió la carrera de comunicaciones en la Universidad Anáhuac. Hizo su maestría en la misma universidad con especialización en periodismo y literatura infantil. Impartió clases de periodismo, expresión escrita y literatura en la Universidad Anáhuac. Actualmente trabaja en la Universidad del Valle de México de Querétaro, preparando planes y programas de estudio de las licenciaturas en Bellas Artes. Imparte clases sobre literatura escrita por mujeres en la Sogem de Querétaro.

Sara Poot Herrera nació en Mérida, Yucatán. Es licenciada en filosofía por la Universidad de Guadalajara, maestra en lenguas y literatura por la Normal Superior de Nayarit; doctora en literatura hispánica, por El Colegio de México. Participa en proyectos de

literatura infantil y publica cuentos en Macmillan. Fue profesora-investigadora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México y colaboró en la *Nueva Revista de Filosofía Hispánica*. Es profesora de la Universidad de California, Santa Bárbara, y coautora de *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, Colmex, 1991, y autora de *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.

Gloria Prado G. nació en México, D. F. Cuenta con licenciatura y maestría en lengua y literaturas hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Iberoamericana, es doctora en letras modernas por la Universidad Iberoamericana; ha sido directora del Departamento de Letras de esa casa de estudios (1974-1976 y 1980-1984), así como coordinadora de Estudios de Posgrado en Letras, profesora de tiempo completo y profesora emérita de la misma universidad, profesora invitada y/o huésped de la Universidad Autónoma de Nuevo León, la Universidad de Monterrey, la Universidad Iberoamericana de La Laguna, la Universidad Autónoma de Zacatecas, la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la Universidad Autónoma del Estado de México, el Instituto Tecnológico de México (ITAM), la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, entre otras. Miembro del PIEM, del Taller de Narrativa Femenina Mexicana y del Seminario de Crítica Literaria Feminista (1984-1992). En la actualidad es integrante del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán. Ha publicado en revistas y órganos de difusión especializados textos sobre: la literatura de Angelina Muñiz, Elena Garro, Carlos Fuentes, Brianda Domecq, Aline Pettersson, así como sobre crítica y teoría literaria, hermenéutica y teoría de la recepción, psicoanálisis y literatura. Es coautora de *Palabras de mujer. Antología crítica de narrativa femenina mexicana* (Diana, 1989), y de *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (Colmex, 1991), y autora de *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria* (Diana, 1992).

Lady Rojas-Trempe. Nacida en Perú, es profesora-investigadora en la Universidad de Ottawa, Canadá, en el Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas. Obtuvo su doctorado en la Universidad Laval y realizó parte de sus estudios en El Colegio de México.

Ha incursionado en la poesía y en el cuento y tiene varias publicaciones. Como crítica literaria ha publicado numerosos artículos en las siguientes áreas de investigación: narrativa femenina en México, en especial las obras de Elena Garro, Bárbara Jacobs, Silvia Molina y Aline Pettersson; teatro y poesía hispanoamericana y pedagogía para la enseñanza de la lengua española.

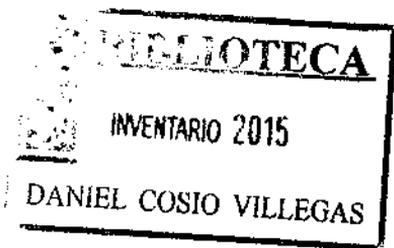
Margarita Tapia Arizmendi nació en Chiltepec, Estado de México. Es maestra en estudios literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México. Ha participado en el Taller de Narrativa Femenina Mexicana del PIEM, El Colegio de México (1984-1992), y en la actualidad colabora en el Taller de Teoría Crítica Literaria Diana Morán. Ha publicado artículos en las revistas: *Dos Valles*, *Coatepec*, *Omnia*, *Escénica*, entre otras. Es coautora de los siguientes libros: *Mujer y literatura mexicana y chicana*; *Elena Garro: reflexiones en torno a su obra* y *América Europa de encuentros, desencuentros y encubrimientos*. Actualmente es coordinadora de Estudios de Posgrado en la Facultad de Humanidades de la UAEM y profesora de literatura mexicana en la misma institución.

Luz Elena Zamudio Rodríguez es licenciada en letras españolas, maestra en letras iberoamericanas, doctora en literatura mexicana; profesora-investigadora de tiempo completo en la UAMI desde 1974. En la actualidad cursa estudios de doctorado en letras iberoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Participa en el seminario de narrativa y crítica femenina desde 1990 a la fecha. Autora del libro *Una interpretación mítica de "La rosa separada" de Pablo Neruda*. Es coautora de *Técnicas actuales de la investigación documental*; *De la ironía a lo grotesco*, y *América Europa de encuentros, desencuentros y encubrimientos*. Ha publicado artículos sobre narrativa y lírica hispanoamericanas.

Escribir la infancia

se terminó de imprimir en agosto de 1996
en los talleres de IMPRESOS CHAVEZ, S. A. DE C. V.,
Valdivia No. 31, Col. Del Carmen, 03540, México, D. F.
Se imprimieron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.

Tipografía y formación a cargo del Programa
de Autoedición de El Colegio de México.
Cuidó la edición el Departamento de Publicaciones
de El Colegio de México.



EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0616788 F

Programa
Interdisciplinario
de Estudios
de la Mujer

E*scribir la infancia* aborda un tópico tradicional y al mismo tiempo vigente en diversas literaturas, pero dándole un sesgo espacio-temporal y de género específicos: la niñez recreada por escritoras mexicanas contemporáneas. Este trabajo colectivo, continuación de lo realizado en el Taller de narrativa femenina mexicana del PIEM, enlaza diversas voces críticas y algunas interrogantes. ¿Por qué se advierte como un campo más propicio para la escritura de las mujeres este registro literario y, a menudo, insoslayablemente biográfico? ¿En qué medida lo autobiográfico está tamizado, explícito o borrado por el trabajo de la ficción y las traiciones de la memoria? La estructura de *Escribir la infancia* dialoga con la ruta dantesca, pero invirtiendo el itinerario comienza con el Paraíso de la infancia feliz y arriba al Infierno de la desdicha, después de pasar por el Purgatorio de la orfandad. En dieciséis estudios y una adenda se analiza la obra de escritoras nacidas en la primera mitad de nuestro siglo —algunas desaparecidas y otras aún en plena producción—, desde la única narradora de la Revolución mexicana —Nellie Campobello— hasta la versátil Carmen Boullosa, con estaciones en la obra de Rosario Castellanos, Josefina Vicens, Inés Arredondo, Elena Poniatowska, Elena Garro, Margo Glantz y María Luisa Puga, entre otras.



EL COLEGIO DE MÉXICO

