

Aroldo José Abreu Pinto    Ludivina Cantú Ortiz    María Eugenia Flores Treviño  
(ORGANIZACIÓN)



Representaciones de lo  
**femenino**  
en la  
**literatura**  
y en el discurso de los *memes*

© copyright 2020 by autores.

<b>ORGANIZACIÓN</b>	Aroldo José Abreu Pinto Ludivina Cantú Ortiz María Eugenia Flores Treviño
<b>AUTORES</b>	Aroldo José Abreu Pinto Helvio Gomes Moraes Junior Ludivina Cantú Ortiz Madalena Machado Manuel Santiago Herrera Martínez Marcilene Rodrigues da Silva María Eugenia Flores Treviño Ricardo Marques Macedo Rosa Emilia del Pilar Alcayaga Toro Rosa Ma. Gutiérrez García Sylvia Telarolli Tieko Yamaguchi Miyazaki Victoria Pérez
<b>EDICION</b>	Aroldo José Abreu Pinto
<b>DIRECTOR ADMINISTRATIVO</b>	Luciana Aparecida Wolff Zimmermann Abreu
<b>TRADUCCIÓN</b>	Álvaro Mendes de Melo
<b>REVISIÓN</b>	Ludivina Cantú Ortiz María Eugenia Flores Treviño Tieko Yamaguchi Miyazaki
<b>CUBIERTA Y ARTE MIOLO</b>	Aroldo José Abreu Pinto

Crédito por las ilustraciones de la portada (de izquierda a derecha): "Les Demoiselles d'Avignon" (1907) y "Retrato de Dora Maar" (1937), de Pablo Picasso; "Las tres etapas de la mujer" (1894), de Edvard Munch; "A boba" (1915-16), de Anita Malfatti; "Mujer joven de Montmartre", de Amedeo Modigliani; "Niña con mandolina" (1910), de Pablo Picasso; "Mulher llorando" (1947), de Cândido Portinari.

La reproducción de partes o la totalidad de este trabajo está prohibida sin la autorización expresa de los autores (art. 184 del Código Penal y la Ley 9.610, de 19 de febrero de 1998, del Código Civil de Brasil de 2002).

P659r Pinto, Aroldo José Abreu.  
Representaciones de lo femenino en la literatura y en el discurso de los *memes* /  
Aroldo José Abreu Pinto; Ludivina Cantú Ortiz; María Eugenia Flores Treviño (Orgs.).  
Cáceres: UNEMAT Editora; UANL-México, 2020.

312 p. 21cm.

Incluye bibliografía.

ISBN (UNEMAT) 978-65-86866-16-2 - electrónica (UANL) 978-607-27-1412-0 - electrónica  
978-65-86866-17-9 - impresa 978-607-27-1376-5 - impresa

1. Procesos sociales. 2. Filosofía moral. 3. La ética. 4. Sociología de la cultura. 5. Literatura y sociedad. 6. Libros y lectura - Crítica y interpretación. I. Pinto, Aroldo José Abreu. II Ortiz, Ludivina Cantú. III. Treviño, María Eugenia Flores. V. Título.

CDU 316.4/.7-055.2:741.5

Formulario de catálogo elaborado por el bibliotecario Luiz Kenji Umeno Alencar - CRB1 2037.



Avenida Tancredo Neves, 195 - Carvalhada - Cáceres - MT - 78200-000

Aroldo José Abreu Pinto  
Ludivina Cantú Ortiz  
María Eugenia Flores Treviño  
(ORGANIZACIÓN)

## Representaciones de lo femenino en la literatura y en el discurso de los *memes*

**UNEMAT**  
Universidade do Estado de Mato Grosso

**UANL**  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

**PPGEL**  
Programa de Pós-Graduação  
em Estudos Literários

Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Literários - PPGEL

**VISIÓN  
UANL  
20  
30**  
EDUCACIÓN DE CALIDAD PARA TRANSFORMAR Y  
TRABAJAR EN BENEFICIO DE LA HUMANIDAD

**FFyL**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNEMAT - Campus de Tangará da Serra  
Rodovia MT - 358, Km 07, Jardim  
Aeroporto - Tangará da Serra / MT  
CEP: 78.300-000



# UNEMAT

Universidade do Estado de Mato Grosso  
Carlos Alberto Reyes Maldonado

## UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO

Rector: Rodrigo Bruno Zanin  
Vicerrectora: Nilce Maria da Silva



# UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Rector: Rogelio G. Garza Rivera  
Secretario General: Santos Guzmán López  
Directora de la Facultad de Filosofía y Letras: Ludivina Cantú Ortiz



Consejo Editorial:

Presidente: Maria José Landivar de Figueiredo Barbosa

Judite de Azevedo do Carmo

Ana Maria Lima

Maria Aparecida Pereira Pierangeli

Célia R. Araújo Soares Lopes

Milena Borges de Moraes

Ivete Cevallos

Jussara de Araújo Gonçalves

Denise da Costa Boamorte Cortela

Teldo Anderson da Silva Pereira

Carla Monteiro de Souza

Wagner Martins Santana Sampaio

Fabiano Rodrigues de Melo

Impreso en Brasil/ Printed in Brasil

## SUMARIO

PRESENTACIÓN .....	7
IMÁGENES DE LA RESISTENCIA: MUJERES ESCRIBEN SOBRE MUJERES EN BRASIL DE HOY .....	9
Sylvia Telarolli	
AMAR EN ROSA. ISABEL ÁNGELA PRIETO DE LANDÁZURI .....	45
Rosa Ma. Gutiérrez García	
DE TODAS LAS COSAS QUE EN EL DÍA A DÍA SE VIENEN PERDIENDO: LOS VALORES MODALES EN GUIMARÃES ROSA .....	71
Ricardo Marques Macedo	
GÉNERO Y GASTRONOMÍA EN CALDO VIOLENTO DE JULIA COHEN .....	93
Manuel Santiago Herrera Martinez	
ROSA Y BASHÓ: TRILLAS AL CONFIM .....	113
Tieko Yamaguchi Miyazaki	
REPRESENTACIONES FEMENINAS EN <i>PEDRO PÁRAMO</i> .....	145
María Eugenia Flores Treviño	

IMAGEN DE LA MUJER EN RICARDO DICKE: ASOMBRO Y SUBVERSIÓN .....	165
Madalena Machado	
LA IMAGEN FEMENINA EN EL DISCURSO DE LOS MEMES: IDEOLOGÍA Y GÉNERO EN LAS COMUNIDADES VIRTUALES .....	187
Ludivina Cantú Ortiz	
¡AY! GABRIELA MISTRAL QUÉ HICIERON DE TI ....	209
Rosa Emilia del Pilar Alcayaga Toro	
NOTAS SOBRE LO DOBLE Y LO TRÁGICO EN MRS DALLOWAY DE VIRGINIA WOOLF .....	237
Helvio Gomes Moraes Junior Marcilene Rodrigues da Silva	
CHRISTA WOLF: ESCRITURA COMO FORMA DE VIDA Y DE RESISTENCIA.....	257
Victoria Pérez	
LA REPRESENTACIÓN DE LO FEMENINO EN <i>OS CAMINHANTES DE SANTA LUZIA</i> , POR RICARDO RAMOS .....	289
Aroldo José Abreu Pinto	
LOS AUTORES .....	307

## PRESENTACIÓN

*Representaciones de lo femenino en la literatura y en el discurso de los memes* reúne parte de los resultados de la investigación realizada sobre la base del acuerdo establecido entre el Programa de Posgrado en Estudios Literarios en la Universidad del Estado de Mato Grosso (UNEMAT-Brasil) y la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL-México).

Desde la implementación, a mediados de 2012/2013, el acuerdo ha registrado avances significativos en la consolidación de las relaciones académicas interinstitucionales y ha intensificado cada vez más el diálogo entre PPGEL/UNEMAT y FFyL/UANL con diversas actividades, como la celebración de reuniones de trabajo, proyectos colaborativos, co-supervisión de estudiantes graduados a nivel de maestría y doctorado, participación en eventos, mesas redondas, cursillos y conferencias, ambos realizados en Monterrey, México, y en Brasil.

Esta publicación busca reunir estudios de doctores en el área de humanidades para componer un libro que aborda la representación de lo femenino en la literatura contemporánea, pero que también estuvo abierta a otras

discusiones similares con ricos enfoques sobre el tema de género.

A pesar de muy controvertido y actual, el tema del género puede tomarse como objeto de investigación en las áreas de ética, religión, filosofía y estética y, por esta misma razón, adquiere importancia en la vida contemporánea. El libro que ahora llega al público se ha propuesto como un espacio abierto para profundizar el conocimiento de la problemática y, más puntualmente, para expandir las discusiones sobre la representación de lo femenino en la literatura, o incluso para recortar bordes que aún están confundidos cuando se trata de pensar sobre género.

AROLDO JOSÉ ABREU PINTO  
LUDIVINA CANTÚ ORTIZ  
MARÍA EUGENIA FLORES TREVIÑO  
(ORGANIZACIÓN)



# IMÁGENES DE LA RESISTENCIA: MUJERES ESCRIBEN SOBRE MUJERES EN BRASIL DE HOY

**SYLVIA TELAROLLI**

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Este artículo hace una breve presentación del modo en que dos prosadoras brasileñas, que vienen publicando sus textos en los primeros veinte años del siglo XXI, abordan distintos aspectos del universo femenino. El análisis explora los temas tratados, pero considera también el modo como cada una escoge construir su mirada sobre lo femenino, pues en el campo de la literatura es el modo de narrar que más interesa. Los temas se repiten con poca variabilidad y la originalidad se encuentra en el modo de construcción del texto, sus matices estilísticos, la manipulación del estrato formal, el lenguaje. También interesa observar cómo se da el delineamiento de personajes femeninos en los textos seleccionados.

Las mujeres escriben. Y es muy común que traten de cuestiones vinculadas a lo femenino o al menos al lugar

común que comparten, en virtud de las injerencias sociales, culturales y económicas, convino considerar este trabajo como atinente al género. Son textos, poemas, cuentos, romances, que hablan sobre el amor, el matrimonio, la familia, los hijos, los sentimientos. Es evidente que los hombres cuando escriben también pueden tratar estas mismas cuestiones, pero suelen ser secundarias para ellos, sus escritos están dirigidos con frecuencia a otros embates, aunque hay escritores que abordan con extrema sensibilidad y agudeza conflictos, contradicciones, tensiones del universo femenino. La verdad es que hay una cierta tendencia, tal vez una necesidad, a la tematización de lo que toca más directamente a nuestra condición, así como es obvio que el modo de tratar los temas varía de acuerdo con el tiempo, el espacio y el momento histórico de la producción literaria.

Así se dio con Jane Austen, Emily Dickinson, Gertrude Stein, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Alice Munro, para citar solo a algunas de entre varias mujeres, cada cual en su tiempo y lugar, con sus exigencias y expectativas, cada cual, a su modo, afrontando en la escritura y en la vida los dilemas de su condición. Es evidente, sobre todo, que los escritores y también las escritoras, cuando escriben, están contando la historia de su tiempo, cuando lo hacen intencionalmente y también cuando no es esa su intención; siempre, invariablemente, sea por la perspectiva militante, programática o por la no adhesión, por ignorar o evadirse de las cuestiones del momento histórico vivido, estamos siempre, consciente o inconscientemente, expresando imágenes de nuestro tiempo. Como un río que, al correr, carga en sus aguas la memoria de su lecho, así somos nosotros, siempre tributarios de la historia, ciencia madre, a expresar los rasgos del espacio y las huellas del tiempo que nos rodea.

Tania Pellegrini sintetiza muy bien lo que queremos decir:

[...] Pero corrí el riesgo de asumir que las representaciones, figurativas o no, en el campo estético, son esquemas de entendimiento y modelado de las estructuras y de las relaciones sociales, siendo que en sus formas, sus convenciones, están implícitas funciones y efectos diversos, de acuerdo con cada contexto histórico. [...] (PELLEGRINI, 2018, p.259; traducción nuestra.)<sup>1</sup>

En Brasil, surgen escritoras de mayor relieve a partir del siglo XX, especialmente desde la segunda mitad en adelante, cuando las mujeres van conquistando mayor espacio en la vida pública, con el derecho al voto por la Constitución de 1934, el acceso a la enseñanza superior, la posibilidad del trabajo más cualificado, aunque fueran estos derechos aún restringidos a un grupo muy selecto de mujeres, originarias de las tradicionales familias dueñas de tierras del interior o, más comúnmente, de la élite urbana, dedicada a la industria y al comercio, sectores abastados, o de la clase media alta, que gravitaba alrededor de los más abonados. En suma, eran todavía raras estas excepciones, aunque ya estaba Brasil en franco proceso de urbanización e industrialización; este cuadro sólo sería alterado especialmente a partir de los años 1960 y 70, con la popularización y mayor accesibilidad a la enseñanza pública, que acogía a alumnos de diversos orígenes y clases, hombres y mujeres. Hasta entonces, las mujeres siempre trabajaron - y mucho - como mano- de- obra barata o incluso con remuneración simbólica, a veces inexistente, en las industrias y cultivos, en el comercio, como auxiliares en los trabajos domésticos de las familias con algún poder adquisitivo, perpetuando la faena de la esclavitud, de la dependencia, de la servidumbre y de la explotación que para muchas, tal vez la mayoría, todavía hoy persiste en Brasil <sup>1</sup>.

Por eso, y por el peso de la opresión ejercida sobre la mujer en un país de origen patriarcal, con relaciones extremadamente autoritarias en el espacio familiar, en la

vida privada, así como en el espacio público, social y político, no es muy grande la cantidad de escritoras en Brasil, si se compara con la frecuencia con que los hombres publicaron y publican sus textos. Las condiciones para la escritura y también para la publicación de textos de mujeres todavía hoy son adversas; Conceição Evaristo, comentando la publicación de su novela *Ponciá Vicêncio*, enfatiza esta dificultad, acrecentada en muchos casos por restricciones que van más allá de los límites del género, al alcanzar también aspectos étnicos y sociales:

Si para algunas mujeres el acto de escribir está imbuido de un sentido político, en tanto afirmación de autoría de mujeres ante la gran presencia de escritores hombres liderando numéricamente el campo de las publicaciones literarias, para otras, ese sentido es redoblado. El acto político de escribir viene acrecentado del acto político de publicar, ya que, para algunas, la oportunidad de publicación, el reconocimiento de sus escrituras, y los obstáculos a ser vencidos, no se ubican sólo en la condición de que la autora sea inédita o no, o sea desconocida. No sólo la condición de género va a interferir en las oportunidades de publicación y en la invisibilidad de la autoría de esas mujeres, sino también la condición étnica y social. (EVARISTO, 2017b, p. 8-9)<sup>2</sup>

De todos modos, es posible apuntar escritoras notables, que gozan de gran reconocimiento en el país y fuera de él, tienen sus textos traducidos y publicados en varios países, y sobre los cuales ya hay una fortuna crítica considerable, tales como Clarice Lispector, (1923 -1977), Lúcia Fagundes Teles (1923- ) en el campo de la prosa de ficción, o Cecilia Meirelles (1901-1964) y Adélia Prado (1935 -), en el campo de la poesía, sólo para citar algunos ejemplos.

En este artículo, se pretende tratar de dos prosadoras, novelistas y cuentistas, que consideramos relevantes, sea por su originalidad, por el modo innovador como abordan aspectos del universo femenino o por el estilo y elementos

formales en la composición textual que llaman atención por su singularidad. Hoy son varias las escritoras brasileñas y no todas muy conocidas, lo que nos lleva a afirmar que tal vez el criterio más relevante en la selección aquí realizada haya sido el gusto; así como el hecho de ser escritoras que consideramos importante conocer, sobre cuyos textos interesa hablar. También fue criterio para la selección el hecho de expresar, en la elección de los temas y en el modo de tratar estos temas, alguna forma de resistencia.

Para Alfredo Bosi, la resistencia “es un concepto originariamente ético, y no estético”, pues su sentido “más profundo apela a la fuerza de la voluntad que resiste a otra fuerza, exterior al sujeto.” (BOSI, 2002, p.118)<sup>3</sup>. El autor afirma que la idea de resistencia, cuando está asociada a la narrativa, puede ser realizada de dos maneras, que no son necesariamente excluyentes: “a) la resistencia se da como tema, b) la resistencia se da como proceso inherente a la escritura.”(BOSI, 2002, p.120)<sup>4</sup>.

Así, el narrador crea, de acuerdo con su deseo, “representaciones del bien, representaciones del mal o representaciones ambivalentes” y, por medio de la “exploración de las técnicas del foco narrativo, el novelista podrá traer al primer plano del texto ficcional toda una fenomenología de resistencia del **yo** a los valores o antivalores de su medio”. El efecto de este trabajo podría ser la “subjetivación intensa del fenómeno de la resistencia”<sup>5</sup>, permitiendo “que el lector acompañe los movimientos no raro contradictorios de la conciencia, tanto de los personajes, como del narrador en primera persona.”(BOSI, 2002, pp.121,122).<sup>6</sup>

La resistencia, en la narrativa ficcional, podrá “escoger todo cuanto la ideología dominante olvida, evita o rechaza” y cada narrador forja su materia “de modo peculiar; lo que le es garantizado por el ejercicio de la fantasía, de la

memoria, de las potencias expresivas y estilizadoras.” De esa manera, lo que distingue al narrador resistente del militante, por ejemplo, no son “los valores en sí” que defienden, sino “los modos propios de realizar esos valores.” (BOSI, 2002, p.122, 123).

Un camino productivo de abordaje sería identificar la “tensión interna” que hace a ciertas obras resistentes “en tanto escrita, y no sólo, o no principalmente, como tema.” Al trabajar con la escritura, interesan sobre todo las categorías formadoras del texto narrativo, como *el punto de vista* y la *estilización del lenguaje*.”(BOSI, 2002, p.129, subraya el autor)<sup>7</sup>

### **Carolina de Jesus**

Antes examinar a las autoras contemporáneas seleccionadas -y porque es punto crucial en este artículo el elemento de la resistencia- es oportuno retomar, aunque brevemente, a Carolina de Jesus (1914-1977), escritora conocida por el libro *Quarto de despejo: diario de una favelada*, publicado en 1960, bastante antes, cerca de 60 años, del momento de que aquí tratamos. Para algunas personas, el simple acto de escribir ya trae su carga de resistencia; así pasa con Carolina de Jesus, una de las primeras escritoras negras de Brasil: figura de origen humilde que vivió gran parte de su vida en la favela de Canindé, en la zona norte de São Paulo, y sostenía a sí y a sus tres hijos como recolectora de desechos. Si, por un lado, en el momento de la publicación, su libro, una especie de diario, tuvo gran repercusión, con varias ediciones agotadas, llegando a ser traducido en varios idiomas, por otro, la escritora nunca tuvo un mayor reconocimiento de la crítica. Ciertamente pesó negativamente el hecho de que Carolina fuera de origen humilde, negra, habitante de la favela y que cultivara un

tipo de expresión que no correspondía a la expectativa estético-literaria dominante en la época.

No hubo posibilidad, en su vida, de perfeccionar su estilo y cultivar una cierta erudición. En sus diarios, a menudo se refiere al hábito de la lectura, que ejercita sistemáticamente; sin embargo, la narradora cuenta que su escolarización fue muy precaria, llegando solamente a la segunda serie de la primaria.

Si, por un lado, el libro es “una tosca, abrumadora e incluso lírica narrativa del sufrimiento del hombre relegado a la condición más desesperada y humillante de vida” (DANTAS, 2006, p.4), por otra su autora se transforma en “un artículo de consumo” (DANTAS, 2006p. 4-5),<sup>8</sup> una especie de extraño y pintoresco que se exhibe como curiosidad. Sin embargo, Carolina jamás se abrió de capa en sus escritos, sobre la valorización de su condición de mujer, negra, madre soltera y escritora, lo que corresponde a la visión que dominaba en el Brasil de entonces, sobre la situación de la mujer en el momento de la escritura del diario.

... Yo escribía piezas y presentaba a los directores de circos. Ellos me respondía:

- Es una pena que seas negra.

Olvidando que me encanta mi piel negra, y mi pelo rústico. Incluso me parece el pelo de negras más educado que el pelo de blanco. Porque el pelo de negro donde se lo pone, se queda. Es obediente. Y el pelo de blanco, es sólo dar un movimiento en la cabeza, y sale de su lugar. Es indisciplinado. Si es que hay reencarnaciones, quiero volver siempre negra.

[...] El blanco es el que dice que es superior. Pero ¿cuál superioridad representa el blanco? [...] (JESUS, 2006, p.58).<sup>9</sup>

Ya en el primer párrafo, *Quarto de despejo* define el tema y el tono que se irradian por toda la novela: la presentación del cotidiano de privación y miseria de los habitantes de las favelas construidas a orillas de los grandes centros urbanos,

narrado con claridad y sencillez que evidencian con vehemencia la abrumadora vida de los menos favorecidos.

Cumpleaños de mi hija Vera Eunice. Yo quería comprar un par de zapatos para ella. Pero el costo de los productos alimenticios nos impide la realización de nuestros deseos. Actualmente, somos esclavos del costo de la vida. Me apareció un par de zapatos en la basura, lo lavé y remendé para que ella lo calzara. (JESÚS, 2006, p.9) <sup>10</sup>

La voz narrativa, en primera persona, coincide con la de la protagonista, autodenominada Carolina, que escribe el diario; la cotidianidad narrada desde distintos ángulos, acentuadas siempre las adversas condiciones vividas por los personajes, en especial las de la narradora protagonista. Sin embargo, aunque enfrentándose en dolorosa soledad y abandono a las intemperies de la vida, de un modo conmovedor, incluso incomprensible, la mujer jamás renuncia a su condición de escritora, que relata en detalle la vida sin perspectivas, de pobreza y alienación, vivida por los marginados. La precariedad atraviesa las condiciones materiales de vida y sobre todo los tenues lazos afectivos de muchas de esas criaturas embrutecidas:

... Cuando llegué a la favela, los niños estaban jugando. Le pregunté si alguien se había peleado con ellos. Me respondieron que sólo la bahiana. Una vecina que tiene 3 hijos. Y que Leila peleó con su marido y quería botar a su hija recién nacida dentro del río Tietê. Y fueron peleando hasta la calle Porto. Y la Leila arrojó al niño en el suelo. El niño tiene dos meses (...) (JESUS, 2006, p.63)  
Bañé a los hijos. Ellos se acostaron. Y yo fui a lavar las vajillas. Después fui a escribir. Sentía cansancio y tenía sueño. Me fui a acostar. Maté unas pulgas que circulaban en la cama y me acosté. Y no vi nada más. (JESÚS, 2006, p.116)<sup>11</sup>

Lo que le queda al lector al final de la narración es la incómoda sensación de impotencia ante diferencias sociales

tan brutales, que hasta hoy perduran, haciendo de este diario un texto extremadamente actual. [2] Se destaca, sobre todo, la conciencia aguda de la narradora que, se vuelve voz de resistencia: resuena y constriñe al lector, obligándolo a pensar sobre la perennidad y la injusticia de las innumerables distinciones que estratifican a la sociedad brasileña:

Cuando voy a la ciudad tengo la impresión de que estoy en el paraíso. Me parece sublime ver a esas mujeres y niños tan bien vestidos. Tan diferentes de la favela. (JESUS, 2006, p.76)  
... El señor Darío se quedó horrorizado con la primitividad en que yo vivo. Él miraba todo con asombro. Pero él debe aprender que la favela es el cuarto de despojo de São Paulo. Y que yo soy una despojada. (JESÚS, 2006, p.129)<sup>12</sup>

### **Conceição Evaristo**

Conceição Evaristo (1946-) [3], escritora, negra, hoy con 72 años, tiene poemas, cuentos y novelas publicadas; estudio tardíamente: fue normalista, y trabajando en la secundaria, se formó en Letras; hizo la maestría y doctorado en Río de Janeiro. Participa en revistas y publicaciones, nacionales e internacionales, que tienen por tema la afrobrasilidad; su compromiso se inició en la década de 1980, con el grupo Quilombhoje, responsable del estreno literario de Conceição, en 1990, con textos publicados en la serie *Cadernos Negros*.

Sus obras, poesía y prosa, abordan temas como la discriminación de raza, género y clase. La resistencia en sus textos narrativos se evidencia, además del registro temático (pobreza, negritud, violencia y discriminación contra la mujer y los homosexuales), en el modo de abordaje de los temas y situaciones, apoyado en elementos de la mitología africana, en los resquicios de la memoria y en el lirismo del contar, que a veces se acerca a la prosa poética.

Su primera novela, *Becos da memoria*, fue publicada después de *Ponciá Vicencio*, a pesar de haber sido escrita, como la propia autora informa, en los años 1987,1988. Se trata de una experimentación que funde memoria, invención y vivencias; es lo que Evaristo denomina “escriba”. La narrativa se refiere al período en que la escritora vivió, en la infancia y adolescencia, en una favela en la periferia de Belo Horizonte y retoma recuerdos, historias y personajes con los que convivió; en este sentido, esta primera novela de Evaristo guarda afinidades con el *Quarto de despejo*, de Carolina de Jesus; sin embargo, la proximidad existe sobre todo en el campo temático, pues la estructura y el estilo de ambas divergen; el proceso de construcción de Evaristo es una especie de collage, que agrega varias narrativas menores, separadas por espacios en blanco. El texto es fragmentado y tiene un movimiento pendular, en el que los personajes desaparecen y luego regresan, dando secuencia a su historia, construida de modo entrecortado; el texto de Carolina tiene la estructura de un diario y es escrito y construido de una manera más simple y sencilla, en que el rasgo biográfico es más evidente.

Numerosas de las historias contadas no se restringen al tiempo de la favela, pues se inician mucho antes, en el tiempo en que los personajes aún habitaban el campo, trabajando en labranzas en el interior, y algunas se remiten a tiempos más remotos aún, en la época de la esclavitud: el tiempo de los ancestros venidos de África, que dieron origen a los de hoy. La mayoría, si no todas las historias, son narrativas trágicas, de pérdidas, muertes, abuso, violencia y miseria, pero son vividas por personajes que traen también dentro de sí esperanza, una enorme capacidad de lucha y trabajo. Son narrativas de resistencia, historias de personas que a duras penas sobreviven, cuya voz resuena entremezclada al habla que narra. El hilo conductor de las

narrativas es María-Nova, joven inteligente y curiosa, que oye las historias de Bondade, María-Velha y tío Totó, cuyas memorias alimentan las narrativas registradas en la novela, pues son depositarios de la memoria individual y colectiva de la comunidad. Las voces de la memoria, expresadas por los narradores y personajes, se registran, ora en el discurso indirecto libre, ora introducidas por guiones.

[...] Ya hombre, solo Totó, ahora viejo, tío Totó. Era tío de sus sobrinos y de los sobrinos de los demás.

-No, yo ya rodeé, ya vagué por ese viejo mundo... Ya comí y bebí polvo de las carreteras. Tengo marcas de mucha carga en el lomo. En la campiña, a veces mi padre contaba historias y decía siempre de un dolor extraño, que en los días de mucho sol, apretaba su pecho. Un dolor que era eterno como Dios y como el sufrimiento. Totó entendía, era niño, pero, de vez en cuando, sentía aquella puñalada en el pecho. Un dolor agudo, frío, que sin querer le hacía soltar profundos suspiros. El padre de Totó lo llamaba “dolor de penas”.

La vida pasó y pasó trayendo dolores. (EVARISTO, 2017a, p. 19-20)<sup>13</sup>

Tânia Pellegrini, al tratar de la violencia presente en la ficción contemporánea, habla de una “estética que se erige sobre los escombros de lo real”, que son como ruinas, “testigos vivos de un mundo concreto que resiste, incluso como escombros”. Los escombros del real son “rechazos de un proyecto que no se cumplió” y estas manifestaciones se vinculan

[...] al proceso de expansión y transformación de las ciudades en todo el mundo, pero aquí acelerado después de la dictadura militar, creando inmensos y problemáticos contrastes entre la riqueza y la pobreza, en un mismo espacio; un nuevo complejo de relaciones físicas y psicológicas, expresado en la geografía de barrios nobles, rodeados por comunidades pobres, en cerros, calles y callejones, con favelas y cortijos, donde se atrapan a trabajadores y

desocupados, muchas veces venidos del campo, de regiones o de países lejanos. Una realidad de vicio, violencia y desesperación para los menos afortunados [...] (PELLEGRINI, 2018, p.224-225)<sup>14</sup>

Las narrativas de Conceição Evaristo - así como algunas de María Valéria Rezende, se verán un poco adelante - tienen muchos personajes y situaciones que se asocian a esta estética de los escombros. En el camino de la memoria está muy presente esa filiación, pues la historia tiene como telón de fondo el doloroso proceso de erradicación de las favelas, en que familias enteras son desamparadas: se derrumban los barracos, con una indemnización irrisoria y se las trasladan a un nuevo lugar, más lejos, siempre peor que el anterior, cuando no se las tiran en las calles de la ciudad, para dejarlos a sobrevivir de la mendicidad. En el pasado, vivían en las senzalas<sup>15</sup>; en el presente, viven en las favelas. Espacios de la discriminación, de la pobreza absoluta, del hambre, de la explotación, figurados con la estética de los escombros, de las ruinas, de los restos: la narrativa fragmentada se teje con restos de historias; los barracones son construidos con restos de materiales de construcción, sobras de madera, pedazos de ladrillos y tejas, barro; la mayoría se alimenta de sobras de comida donadas por patrones o por la bondad de algunos. “Miedo por comenzar otra nueva-misma vida. Miedo que el mañana aún fuese peor, mucho peor que hoy. Miedo, conciencia de nuestra debilidad, de nuestro desamparo, de nuestra condición de desvalidos. “(EVARISTO, 2017<sup>a</sup>, p.166)<sup>16</sup>

Alfredo Bosi, en el ensayo “Poesía y resistencia” (1977), apunta algunas manifestaciones de la resistencia en el discurso poético, pero que también pueden encontrarse en la narrativa:

[...] Ganaron relieve las siguientes modalidades: la resistencia de la *sátira* y de la *parodia*, sin duda sus caras más ostensibles; la resistencia profunda, a veces difícil de sondear, de la *poesía mítica*; la resistencia interiorizada de la *lírica*, que enlaza los hilos de la memoria con los de la imaginación; en fin, la resistencia que se hace proyecto o utopía en el poema vuelto hacia la dimensión del futuro (BOSI, 2002, p. 130-131; subraya el autor)<sup>17</sup>

Varias son las caras de la resistencia esbozadas en los textos de Evaristo, pero se destacan sobremanera las voces de la memoria, expresadas sea en el rescate de un pasado más reciente o en los ecos de las voces ancestrales. La novela *Ponciá Vicencio* (2017) presenta el recorrido de la protagonista, personaje cuyo nombre coincide con el título de la novela; el apellido Vicencio, que todos cargan en la aldea, es el nombre del antiguo señor, que traen labrado en su propia identidad; es un recorrido marcado por extremo dolor y sufrimiento: desde la infancia la niña vive en una comunidad de ex esclavos, en el interior, que habitan las tierras del antiguo señor a cambio del trabajo sin remuneración prestado en las labranzas de los blancos, restando mucho poco tiempo para dedicarse al plantío de las propias culturas, cuyo producto aún así todavía debe ser dividido con los dueños de las tierras. Se trata, pues, de condiciones de vida muy precarias: la vivienda es una choza, cubierta con hierba, cuyas paredes son de barro; se duerme en el suelo, los utensilios y vestimentas son mínimos, la alimentación es poca y débil, apenas para disfrazar el hambre: panecillo de harina de maíz y café ralo, cuando los hay. Pero todos reciben en sus casas a los visitantes y demás miembros de la comunidad con hospitalidad y alegría, sacándose de la propia boca para dar alimentos a los que lo buscan. No se trata, sin embargo, de narrativa vencida por la idealización; Evaristo no hace tampoco concesión a lo pintoresco, al exotismo, a lo anecdótico.

Durante la mayor parte de la narrativa, el lector es informado de que Ponciá lleva consigo una herencia que el abuelo le habría dejado al morir, cuando ésta es aún un bebé; no se sabe qué herencia es ésta y se crea, consecuentemente, por la repetición, una cierta expectativa al respecto. El abuelo era un hombre que se reía y lloraba al mismo tiempo; le faltaba la mano y parte de un brazo que él mismo había cortado con un arma blanca después de matar a su esposa; el hijo escapa, por estar ausente en el momento de la tragedia. Ponciá, desde pequeña, anda y actúa de modo parecido al abuelo, aun sin con él haber convivido, trayendo el brazo doblado a la espalda, como si éste le hubiera sido arrancado.

Ya crecida, el personaje se traslada a la ciudad grande, a buscar trabajo, deseando comprar un pesebre, y para allá llevar a la madre y al hermano. Después de mucha lucha y sufrimiento, consigue guardar el dinero necesario para su intento, pero se vuelve cada vez más difícil volver a buscar a los suyos. Y la nostalgia de los familiares es enorme y mayor aún es la nostalgia del barro, el barro del río que pasaba por la aldea de su infancia y era utilizado por ella y por la madre para moldear rostros y utensilios que eran vendidos o intercambiados por alimentos y artículos de su necesidad. Ella siente el olor del barro, el tacto del barro, su textura en la propia piel. Muy posiblemente la herencia dejada por el abuelo es la miseria, la locura, la aguda conciencia del dolor, de su dolor personal y del dolor colectivo, vivida por sus hermanos de sangre: “Ponciá gastaba la vida en recordar la vida” (EVARISTO, 2017b, p. 79 )<sup>18</sup>; pero tiene también la sensibilidad para oír el llamado del barro, el llamado del pasado, de los orígenes, de las voces ancestrales y el cultivo de la memoria.

La figura emblemática en la novela es la anciana Nengua Kainda, especie de sabia curandera, ya viejita, sin

fuerzas para casi nada más, pero aún altiva, de ojos vivísimos, sabiendo todo del mundo y de los hombres, del pasado y del futuro, sin nunca haber salido de su aldea.

Después Nengua Kainda miró los trajes de Luandi [hermano de Ponciá, uniformado como soldado] y se puso a reír, más con los ojos. Reía diciendo que el mozo estaba en un camino que no era el suyo. Que estaba queriendo tener voz de mando, pero ¿de qué valía mandar tanto, si estaba solo? Si la voz de Luandi no fuera el eco encargado de transmitir otras voces hermanas sufridas, su habla siquiera en el desierto caería. Podría, sí, ser guisante, arena en los ojos de él, látigo que él levantaría contra los cuerpos de los suyos. (EVARISTO, 2017b, p.81)<sup>19</sup>

El tono común en las narrativas míticas reverbera en el texto cuando se expresan las voces ancestrales, agudizado por la imprecisión temporal y espacial de la historia: se sabe que el viaje del pueblo a la ciudad tarda, en tren, muchos días y noches y que el viaje sólo es posible en tren o a pie, y que el tren sólo pasa por la aldea una vez al mes. El espacio es remoto, vago, distante, el tiempo también es impreciso, no se mide por cantidades, por números: “La madre de Ponciá Vicencio hacía años andaba de poblado en poblado. Y en esas andanzas, en cada lugar que pasaba encontraba trabajos de barro, hechos por ella y por la hija. El tiempo había pasado, la vida también y ella siempre en el quehacer, no percibió tanto que había creado.” (EVARISTO, 2017, p.72)<sup>20</sup> El pretérito más que perfecto intensifica esa dimensión mítica que atraviesa el texto, así como el lirismo de la prosa, que con frecuencia se aproxima al discurso poético, lleno de imágenes y figuras expresivas; es lo que se evidencia, por ejemplo, en el momento en que la madre de Ponciá consulta a la vieja vidente Nengua Kainda y ésta afirma que no es todavía el tiempo del reencuentro familiar:

[...] El encuentro con los hijos también pertenecía a la voluntad del tiempo y no sólo de ella. El querer de ella era el trato que ella hacía con la vida. Era una terquedad regada de paciencia, una creencia de que a lo mejor sucedería. María Vicencio, una vez más, volvió a casa, embarazada de sus hijos, esperaba el día en que ella, madre, iba a renacer. (EVARISTO, 2017b, p.91)<sup>21</sup>

Es posible observar que la autora, cuya producción se divulga ya en la madurez, tiene una escritura pautada por la resistencia, sea en los temas, que buscan mostrar los sufrimientos de la vida de los más humildes, negros, discriminados, explotados, dando voz especialmente a los personajes femeninos, con una dignidad y belleza enfáticas, sea en la opción por un estilo narrativo que se aproxima al mítico y al poético. *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) reúne trece narrativas, cada cual teniendo como título el nombre de una mujer cuya historia es contada a partir su testimonio, recogido por la autora; no se trata, sin embargo, de una simple recogida de entrevistas, de carácter periodístico o documental. Son cuentos, recreaciones, labradas en la mezcla entre la escucha del otro y la narración literaria.

Me gusta escuchar, pero no sé si soy hábil consejera. Oigo mucho. De la voz otra, hago la mía, las historias también. Y en el casi goce de la escucha, seco los ojos. “No los míos, sino de quien cuenta. [...] Y, después, confieso a quien me cuenta, que emocionada estoy por una historia que nunca escuché y nunca imaginé para encarnar en ningún personaje. Por lo tanto, esas historias no son totalmente mías, pero casi me pertenecen, en la medida en que, a veces, se (con) funden con las mías. Invento? Sí, invento, sin el menor pudor [...] Sin embargo, afirmo que, al registrar estas historias, continuó en el premeditado acto de trazar una escribivivencia (EVARISTO, 2016a, p.7)<sup>22</sup>

Las historias contadas son, todas ellas, sin excepción, narrativas de resistencia, protagonizadas por mujeres que sufrieron diferentes tipos de violencia (física, psicológica, social, económica) y sobrevivieron: Aramides Fonseca es violada por su propio marido, violento, sádico, que no soporta la llegada del hijo recién nacido y la necesaria atención que la madre debe reservar al niño; Natalina Soledad cambia de nombre, tratando de superar el rechazo que sufre de los padres, debido al hecho de haber nacido niña, la séptima hija, después de seis varones, y ese acontecimiento es para el padre considerado como manifestación de pérdida de fuerza y virilidad; Shirley Pasión mata al marido que abusaba de su hija; Adelha Santana Limoeiro acepta el adulterio del marido, ya viejo, que busca en una nueva pareja, más joven, la virilidad sexual perdida; María do Rosario Inmaculada dos Santos fue secuestrada muy joven, casi una niña, llevada muy lejos y sólo reencontrará a sus familiares ya adulta, décadas después; Isaltina Campo Belo sufre de varias formas las consecuencias del prejuicio contra las homosexuales: primero, todavía niña, al tomar conciencia de que es diferente de otras niñas, porque se siente y se ve como un niño; después la incomprensión de las personas con las que convive, la violación sufrida para “corregir” este “desvío” y la maternidad, consecuencia de esa relación, para sólo en la vida adulta, encontrar el amor y la comprensión. Libia Moirã habla de pesadillas que por mucho tiempo la atormentan sin explicación aparente, rastreadas en su inconsciente sólo en la madurez. Estas y algunas otras más son las historias que provocan las *Insubmissas lágrimas de mulheres*, una obra que expresa ya en el título del volumen su carácter de resistencia: son lágrimas, pero insumisas. La experiencia del destierro, del exilio impuesto, de la soledad, de la agresión, del rechazo, de la incomprensión, acompaña

la vida de cada una de esas mujeres, todas negras, en general de humilde condición y quienes presentan una conciencia aguda sobre su experiencia y sus conflictos, que se remonta con sabiduría e incluso con la alegría de quien revisa el pasado enfrentado con garra, como cuando habla Adelha Santana Limoeiro:

[...] Y desde entonces he dado alas al viejo, para que él, en la ignorancia, en la terquedad, en el orgullo herido de varón, vuela en busca de lo que no se recupera, el vigor de la juventud. Yo quiero vivir la grandeza de mi vejez y lo estoy consiguiendo sin mentiras, sin falsos remedios. No quiero engañarme con la cruel promesa de un tiempo que ya pasó. [...] (EVARISTO, 2016a, p.40)<sup>23</sup>

La resistencia en esos cuentos aparece en los temas tratados y en los personajes densos y fuertes que reconstituyen con grandeza su experiencia vivencial, con su propia voz, presentada en discurso indirecto libre, que amalgama las impresiones de la narradora al habla de los personajes testigos; en el campo estructural, la mezcla entre el tono del registro “verídico” del testimonio y el discurso ficcional puede ser leído también como una forma de resistencia, que da respuesta a las convenciones del discurso literario, más valorado a medida que da espacio a la fantasía ya la imaginación.

*Olhos D'Água* (2016), como el título insinúa, reúne narrativas bañadas por lágrimas, por el dolor de mujeres negras, expuestas a varios tipos de sufrimiento, en distintos espacios y tiempos. Son en general narrativas trágicas, con desenlaces infelices, el enfrentamiento de conflictos para los cuales no hay solución o ésta trasciende el alcance de los personajes; son historias de pérdida, separación y muerte. No se trata, sin embargo, como es característico de la tragedia clásica, del castigo necesario por los errores

cometidos, la purgación de los males provocados a los individuos o a la comunidad, o de exigir reparación. En esas narrativas lo trágico se actualiza, castigando a los más débiles por haber osado existir y sobrevivir en condiciones tan adversas. El agua de las lágrimas vertidas también está vinculada a la figura de Oxum, entidad que integra el imaginario del candomblé, que es una religión traída por los africanos, y se asocia a las aguas, al femenino, al amor, a la maternidad, a la fertilidad, a la protección, pero también al sufrimiento, al dolor, que, como cicatrices, marcan la vida de las mujeres en cualquier tiempo y lugar.

Mi madre traía, serenamente en sí, aguas corrientes. Por eso, llantos y llantos adornaban su cara. El color de los ojos de mi madre era el de los ojos de agua. ¡Aguas de Mamá Oxum! Ríos tranquilos, pero profundos y engañosos para quien contempla la vida sólo por la superficie. Sí, aguas de Mamá Oxum. (EVARISTO, 2016b, p.18-19)<sup>24</sup>

Ana Davenga adopta como parte de su nombre el nombre del compañero, involucrado en el tráfico de drogas, asaltos y homicidios; embarazada de su primer hijo, es apuntada y muerta en enfrentamiento con la policía; Duzu-Querencia es el nombre de una vieja prostituta, que al final se vuelve habitante de las calles, condenada a vivir sin techo, distante de sus descendientes; María es linchada después de asalto en un autobús donde se encuentra, camino a casa después de un día de trabajo, por haber sido vista conversando con uno de los asaltantes, padre de su hijo, y considerado cómplice. “¿Cuántos hijos Natalina tuvo?” cuenta la historia de una mujer que, tras haber rechazado varios hijos, decide tener y criar un niño generado en una violación que había sufrido; “Beso en la cara” es la historia de Salinda, que comete adulterio y tendrá, por venganza del marido, que separarse de los hijos.

Varias son las narrativas de este volumen, pero “Luamanda” tal vez sintetice mucho de los anhelos de varias de esas figuras femeninas: es la historia de una mujer que vive varios amores, con diferentes parejas masculinas y femeninas, siempre buscando una completud inalcanzable, una armonía imposible. La narrativa cuenta sus pasiones, encerradas, cada cual, con una interrogación que sintetiza cada una: “¿El amor es tierra muerta?”; “¿El amor es terremoto?”; “¿El amor es un pozo misterioso donde se acumulan aguas-lágrimas?”; “¿El amor se guarda sólo en la punta de un falo, o nace también de los labios vaginales de un corazón de una mujer a otra?”; “¿El amor no cabe en un cuerpo?”; “¿El amor es un tiempo de paciencia?” “¿El amor comporta distintos sentimientos?”. Estas son las interrogantes de Luamanda, cada cual reflejando distintos pasajes y momentos de su vida, una vida plena, vivida con toda la intensidad deseada, pero ahora más, en la madurez, de un desnudo nostálgico, melancólico: “Se apresuró. Podría ser que el amor ya no soportara un tiempo de larga espera.”

La resistencia en los cuentos reunidos en *Olhos d'Água* se evidencia en la violencia e intensidad de los sufrimientos a los cuales los personajes se someten o son sometidos, aguzando la nota trágica. Muchas de esas vivencias son trágicas por su insolubilidad, por la inexorabilidad del mal que acomete la vida de cada una de esas mujeres, más aún aquellas que están expuestas al peso de la opresión social y económica, sin defensas y salidas posibles.

Concluyendo, es oportuno resaltar que hay una permanencia en los textos de Conceição Evaristo del tema del sufrimiento de las mujeres, negras, pobres, en diferentes situaciones, reiterado en los libros de cuentos por la imagen de las lágrimas que los títulos indician, sin embargo, desde el punto de vista de la construcción formal sus libros cargan especificidades. En *Insubmissas lágrimas de mulheres* la autora

utiliza la estrategia de mezclar documento y ficción para producir sus “escrevivencias”, así como en *Becos da memoria* los retazos de recuerdos se asocian a temas ficticios; en *Ponciá Vicencio* y *Olhos d’Água* domina la nota trágica que atraviesa todas las instancias, de las voces del presente, de las voces ancestrales. Todo, sin embargo, en todos los textos, es filtrado por la perspectiva de la “escrevivencia”, que es una especie de fusión entre memoria, historia, experiencia vivencial, ficción y poesía.

### **María Valeria de Rezende [4]**

María Valeria de Rezende (1942 -) [5] publica ya tardíamente sus libros. La autora tiene una efectiva actuación en el campo social: ingresó en la Congregación de Nuestra Señora - Canónicas de San Agustín en 1965; comenzó a trabajar con educación popular ya en la década del 60, actuando en diferentes regiones del país y en el exterior, en programas de formación de educadores. Vivió en el sertão de Pernambuco y en Recife; se trasladó al estado de Paraíba en 1976, viviendo en el Brejo Paraibano y, desde 1988, en la capital João Pessoa. La escritora publicó varios libros y artículos de no ficción. Estrenó en la literatura en 2001, con el libro *Vasto Mundo*; ganó el Premio Jabuti de 2009 en la categoría literatura infantil con *No risco do caracol*; en 2013, en la categoría juvenil, con *Ouro dentro da cabeça*, y en 2015 en las categorías novela y libro del año de ficción, con *Quarenta dias*. En enero de 2017, recibió el Premio Casa de las Américas por el libro *Outros Cantos* y, por la misma novela, ganó el Premio São Paulo de Literatura y el tercer lugar en el Premio Jabuti, en noviembre del mismo año.

La resistencia, en los textos de María Valeria, se evidencia en algunos pasajes, ora por el humor (más presente en algunos de los cuentos y crónicas) y por la ironía, ora

por el realismo crudo, pero siempre por el modo de mirar y presentar el mundo, se desplaza desde abajo hacia arriba, exponiendo el punto de vista de los que viven la pobreza y la precariedad. La escritura de los romances a veces incorpora elementos de la sociedad de consumo, para demostrar exactamente la no adhesión a los valores vigentes, el rechazo a una identidad pasterizada, del universo masificado, de la clase media o acomodada. La voz de los desvalidos se hace oír en los textos en cuestión, pero sin ninguna concesión al pintoresco o al exotismo.

Los cuentos reunidos en el volumen *Vasto mundo* (2005) narran episodios que se pasan en una aldea llamada Farinhada; en general, los textos tienen un fondo anecdótico, pero aproximado al humor [6], en la mezcla entre lo cómico y lo trágico. Es un tipo de comicidad sutil, indirecta, en que se recurre más a la sugerencia que a la explicitación, explorando una risa de complicidad o solidaridad. Hay tres cuentos en el volumen que sería oportuno destacar, por el modo como explotan figuras femeninas, que de alguna forma presentan actitudes de resistencia.

El primero de ellos es el cuento “A guerra de Maria Raimunda”, en la que esta lidera una insurrección de las mujeres de la aldea, cuando Zuza Minervino y otros campesinos de la región son intimidados por el coronel de la ciudad, Asís Tenorio, a abandonan su plantación, tomada por los matones. Lo interesante es cómo las mujeres ganan su guerra, cantando rezos y benditos frente a la cárcel para que los hombres sean liberados. Y así el canto encubre el zumbido de los tiros de los pistoleros, la gritería de los hombres de la policía militar, el entrechoque de los cuerpos. Vencida la batalla, Zuza quiere regalar a Maria Raimunda una cabra de raza, su mascota, y de ella oye: “Deja de tontería, don Zuza, no necesito para nada de esa cabra

magra, no hice nada por usted, sólo me vino una gana loca de cantar.” (REZENDE, 2001, p.42).<sup>25</sup>

En el cuento “La obligación”, Doña Ceíça contrata a una mujer de “la vida” para acostarse con su marido que anda desanimado y sin cumplir con los deberes conyugales. Recuperado el ánimo, la alegría y la disposición del esposo, que ahora “anda con la cabeza erguida, el paso ligero y una leve sonrisa”, ella cumple la promesa: “En Itapagi, compró la vela más grande que había, la prendió en el altar de Nuestra Señora, y en el momento de la muerte, dejó el resto del dinero en la caja de las ofertas para la salvación de las almas de todas las putas.” (REZENDE, 2001, p.47)<sup>26</sup>

En el cuento “O tempo em que dona Eulália foi feliz”, tenemos la historia de Asís Tenorio, coronel que manda en la vida y en la muerte de todos del pueblo; cierto día, se enferma y necesita cuidarse en la capital y va incluso al exterior, pues es un hombre de muchas posesiones; en su ausencia, quien da las órdenes es su esposa, doña Eulalia, hasta entonces criatura muy sumisa. Ella da libertad al pueblo, oye sus quejas, cura las enfermedades y asiste a todos; curado el marido, el despotismo vuelve a reinar. En la memoria de la ciudad, el tiempo bueno no se conoció como “el tiempo de la peste de Asís Tenorio, ni siquiera como el tiempo en que gozamos de libertad, sino el tiempo en que doña Eulália fue feliz.” (REZENDE, 2001, p.81)<sup>27</sup>

En los tres cuentos arriba, la resistencia se da por vías pacíficas, en aparente sumisión, pero de modo muy eficiente: el canto y el rezo para enfrentar la violencia, la complicidad entre mujeres para enfrentar valores machistas, la solidaridad y la unión con el otro para enfrentar el albedrío.

El volumen *A face serena* (2018) reúne cuentos cortos y crónicas; son narraciones más breves, enjutas, que se remite a pasajes de lo cotidiano, menudo y corriente. En lo que se refiere a la resistencia femenina, se destaca

especialmente la narrativa “Chuva”, que abre el volumen y cuenta la historia de María do Desterro, abandonada por el marido cuando muere el único hijo, antes de ser bautizado; en la tierra reseca ella permanece, “sintiendo seco el hueco del útero”, con los ojos secos, como la tierra del lugar. La vida vuelve a correr cuando viene la lluvia, que todo regenera, y le recuerda a la mujer una visita del marido, y entonces ella siente “húmedos los ojos y algo moviendo bien en el centro de ella.” (REZENDE, 2018, p. 0,12).<sup>28</sup> La mujer aquí encarna la fuerza de la permanencia, la estabilidad y la perseverancia, la capacidad de la espera y el abrigo que acoge, todos ellos rasgos marcados de la resistencia pasiva.

La novela *Quarenta dias* (2014) presenta una protagonista en tránsito, primero al desplazarse de mala gana, de la comodidad de su vida de profesora jubilada, estabilizada en la capital João Pessoa, a Porto Alegre, por presión de la única hija, hacia un espacio en el que no se reconoce. Después de la mudanza de la madre, la hija, profesora universitaria, viaja con su marido al exterior con el objetivo de dar continuidad a su formación y deja a la madre sola. Esta experiencia de desarraigo y profunda insatisfacción y soledad lleva al personaje, al mismo tiempo, al desierto, para intentar componer o recomponer su identidad: “Allí fui, extraña en tierra extraña, el paso ya menos firme que antes, siguiendo adelante. [...]” (REZENDE, 2014b, p.105)<sup>29</sup>. El pretexto para el abandono de la casa comprada, decorada y amueblada por la hija, en la que no se reconoce, es la búsqueda de Cícero Araújo, hijo de una conocida de João Pessoa, que había venido para trabajar en el sur y desaparece. En este recorrido, el personaje circula, como moradora de calle, sin techo o guarida, por diferentes espacios y estratos sociales, por barrios, suburbios, favelas, mezclando hablas, acentos, expresiones y experiencias en busca del otro, en busca de sí misma, en una solución radical

en busca de un lugar para sí. Es curioso y significativo que la novela se ubique en espacios extremos del país (Paraíba y Rio Grande do Sul), escapando al eje Rio-SP, para revelar un Brasil tan dispar, con caras tan diferentes, pero en el fondo tan iguales, porque están niveladas por la pobreza, mostrando la vida desde el punto de vista de los desvalidos, los que poco o nada tienen.

El texto incorpora la reproducción de imágenes de folletos, papeles de propaganda distribuidos por las ciudades, sobre tiendas que venden productos para el hogar, personas que juegan búzio<sup>30</sup> y tarot, así como carteles sobre animales perdidos, recetas de simpatías para armonizar la familia. Se observa en *Quarenta dias* la poética de los escombros y de las ruinas, expuesta por Tania Pellegrini (2018) y ya presentada anteriormente, sea en las figuras humanas con las que la protagonista convive en su recorrido por la ciudad, colocadas al margen de la sociedad, verdaderas ruinas, con una experiencia radical de desempleo, de despego a los hábitos y valores convencionales (son mendicantes, sin techo, desempleados, desajustados), sea en los restos de papel encontrados por las calles e incorporados a la narración o en los restos de alimentos, ropas y objetos destinados a los sin hogar. Es el mundo subterráneo e ignorado de la pobreza en las grandes metrópolis, visto desde abajo, desde los escombros en que se ubica la perspectiva de la narración.

La ironía está siempre presente en el texto, trascendiendo su dimensión como tropo o figura de expresión y ganando una dimensión contestataria: a los valores vigentes, a las imposiciones de la sociedad de consumo, a la propia literatura, como objeto de compra, hoy en día de gran parte de la cultura de las masas; también se discute un modo más convencional de narrar, en un texto fragmentado, construido como un gran monólogo, en flujo

continuo e intercalado con las sobras de las calles, pedazos de lo cotidiano de las ciudades.

En los textos de Maria Valéria Rezende las “aristas de la ironía cortan por varios lados” (HUTCHEON, 2000, p.250)<sup>31</sup>, en el proceso de pegado que orienta la composición, pues los pedazos de papeles incorporados a la construcción textual no son gratuitos, pero significan, traen recados que intensifican el mensaje, ya sea en disputa de los valores vigentes, o traen nuevas significaciones a la experiencia vivencial de la protagonista: la comanda exponiendo el consumo de alimentos en un bar de la periferia; la propaganda de apartamentos en un condominio de alto lujo, con suites, zona gourmet, garaje para varios coches, distribuida en las calles para quien jamás podrá tener acceso a esos bienes, el material de divulgación de una clínica ortopédica y de traumatología, que acepta todos los planes de salud y pago parcelado, en tarjetas VISA y MASTERCARD, para quien ciertamente no tiene ni jamás tendrá tarjeta o crédito; “DOCELAR, regalos y decoraciones”, para quien no tiene un hogar; “Dé un baño de tienda en su casa, *beautiful people*, cama, mesa, baño y sueños”, para quien no puede soñar etc. Sugestivos también en cuanto al efecto irónico son los epígrafes seleccionados para los capítulos: “Sufro viendo a una madre llorar. Me quedé arrasado. Tuve ganas de preguntarle el nombre de su hijo sólo para dedicar un cuento” (Diego Moraes); “Las lágrimas del mundo son inalterables, para cada uno que empieza a llorar, en algún lugar otro cesa. Lo mismo vale para la risa.” (Samuel Beckett); “Yo habría vuelto a casa, si supiera dónde quedaba. Pero como yo no tenía más certeza sobre nada, decidí quedarme parado en el mismo lugar para ver si mi casa me acababa encontrando.” (Daniel Pellizzari)

También el diálogo / monólogo de la narradora, conversando con un diario al que llama Barbie, pues es

escrito a mano en una carpeta vieja que tiene la imagen de la muñeca en la portada, aguza el sentido de la ironía que atraviesa el texto: Barbie es objeto de consumo, muy deseada y valorada por las niñas, y encarna valores de belleza y riqueza accesibles a una minoría muy reducida de niñas; posiblemente, el cuaderno donde escribe la narradora, encontrado en medio de las obras de la mudanza a Porto Alegre, haya sido utilizado antes por la hija, de niña. Alice es el nombre de la protagonista, lo que indica un sentido irónico en el diálogo si se vincula con el personaje de Lewis Carroll; la Alice madura de *Quarenta días* tiene la ingenuidad de Alicia niña del *País de las maravillas*, nada más la deslumbra o asusta, cree que tiene muy poco que perder, está involucrada en la experiencia radical del desarraigo y la necesidad de forjar una nueva identidad, que es la condición más visceral que marca la identidad femenina: la maternidad. En el cuaderno usado por la hija menor, Alice escribe el diario de su pérdida y desilusión, del derrocamiento de sus afectos más valiosos para reescribir otro tipo de afecto, otro tipo de amor, colectivo, plural, ajeno a los lazos institucionales y familiares; más irónico, imposible.

Por lo expuesto, es posible percibir, que no se trata de un texto muy digerible - ciertamente no es ésta la intención de la autora - porque se repite y gira en círculos, reproduciendo el recorrido de la protagonista por la ciudad, y los retornos de sus pensamientos y sentimientos, para intensificar sobre todo la sensación dominante de que está acorralada, sin salida. El discurso indirecto libre, marcado por el tono coloquial, se presta muy bien al delineamiento del diario, con humor, pero sin ocultar la tensión:

Listo, muñeca boba. Almorcé, mi estómago volvió a la normalidad y hasta le gustó la comida. Hice una siesta, imagina, como en los viejos tiempos. ¿Me estoy curando de la maldición sólo por escribir

en este cuaderno? Vaya! tratamiento barato! Si el remedio es bueno, vamos a continuar (REZENDE, 2014b, p.91)

[...] muñeca de los ojos de tinta, ¿me ves?, qué nada! Yo sí me voy viendo, lo creo, poco a poco viéndome, reviendo a esta Alice de ahora (REZENDE, 2014b, p.199)<sup>32</sup>

Refiriéndose a Pirandello, Alfredo Bosi (2002, p.133) afirma que su texto manifiesta resistencia por ser “una reacción contra la literatura forjadora de estereotipos”; creemos que lo mismo puede ser dicho con relación a los textos de María Valéria Rezende.

La experiencia de desterritorialización es radicalizada en la última novela de la escritora, *Outros cantos* (2016), cuya protagonista vive un nomadismo intenso, cambio constante de espacios, lugares, afectos, emociones - ahora aboliendo las fronteras del país pues congrega en sus recuerdos un poco de la vida nómada e itinerante de la autora misma- los rasgos de identidad de nordestinos venidos del calor del sertão rudo, reseco y de pueblos visitados por la narradora, que viven en condiciones diversas, pero muy semejantes (México, Argelia, Cuba): el desierto, el calor, la precariedad, la ausencia de cualquier aliento material.

*Outros cantos* utiliza un movimiento pendular, de ida y venida, del presente al pasado, del sertão nordestino a otros lugares, a otros rincones y espacios; también otras voces y cantares se cruzan para contar historias distintas, pero muy parecidas. Hay una alternancia en la narración de la vida de la protagonista, conocida sólo como María, entre el pasado de la historia vivida en el sertão nordestino, tiempo de la dictadura militar y de la militancia, y el presente de la narración, en el que se encuentra en el autobús que la lleva al mismo sitio donde vivía, para dictar una conferencia, es tiempo de madurez, pasados cuarenta años, ahora más vieja, es momento de los sueños, de la ausencia de ilusiones. Es posible identificar en la novela una ruptura de fronteras

de tiempo y espacio, la desterritorialización en varios sentidos y niveles. Aquí hay una mezcla entre el universo ficcional, construido con poesía y veracidad, y el referencial biográfico de la autora, también ella medio nómada y comprometida con los menos favorecidos, como monja dedicada al trabajo social tras haber viajado por el mundo para trabajar con la educación popular en zonas de extrema pobreza.

Un personaje en especial se destaca en la novela como expresión de la figura femenina asociada a la resistencia: Fátima, aquella que enseña a la narradora-protagonista como sobrevivir entre hombres, en el trabajo arduo, en un espacio completamente inhóspito. Se sabe que la protagonista va a la comunidad para trabajar en un proyecto de alfabetización de adultos, pero eso es sólo el pretexto para desarrollar una labor de concientización política, vinculada al grupo de izquierda que pretendía organizar la resistencia a la dictadura militar. María, empero, es todavía muy joven e inexperta para enfrentar los desafíos que encuentra. En ese sentido, el papel de Fátima es fundamental para que pueda llevar a cabo sus propósitos.

Fátima, con su conocimiento y autoridad, decretó: yo estaba mareada de cansancio, esforzándome demasiado para quien no tenía la costumbre, necesitaba un desenfado, que fuera para mi red, no iba a salir más ese día [...]

Obedecí, como solía hacer sin arrepentirme jamás, aprendiendo pronto que allí solo la humildad podría salvarme [...]  
(REZENDE, 2016, p. 54).<sup>33</sup>

Tema muy presente en la ficción contemporánea y que aparece en las novelas de Maria Valéria Rezende y toca, de diferentes maneras, a cada uno de nosotros, en diferentes momentos de la vida, es la cuestión de la pertenencia, la búsqueda de un lugar, de nuestras raíces, de la constitución

de nuestra identidad. Este tema ya aparece en la primera novela de la autora, *O voo da guará vermelha*, publicado en 2005, que se construye a partir del encuentro, en São Paulo, entre Rosálio, un migrante del norte que trabaja en la construcción civil, e Irene, una prostituta eidética, ambos marginados, discriminados y solitarios, pero de cuyo encuentro brota una narrativa llena de emoción y lirismo. La sensación de inestabilidad, inseguridad, de no pertenencia, de destierro y desgarramiento, por la vía negativa, por el revés, contribuye a la intensificación de la percepción del lector con relación al momento presente, en el que, en cualquier espacio, en la ciudad o en el campo, se presentan experiencias de violencia, segregación y autoritarismo, como las vividas por los dos personajes que protagonizan la novela. Irene encuentra un sentido para su vida al enseñar al compañero, analfabeto, a leer. Rosálio halla el sentido de su existencia en enseñar a su camarada, iletrado, a leer. Rosálio encuentra sentido de su vida en el arte de contar historias para su pareja y demás oyentes. La resistencia, en esa narrativa, parece insinuarse en la donación al otro: la enseñanza de la escritura, posibilidad de acceso y comunicación; el contar historias, rescatando y perpetuando el antiguo hábito de transmitir el saber de la experiencia por la narrativa oral.

Los textos de Maria Valéria de Rezende, cada cual a su manera, revelan figuras en desajuste, fuera de lugar, presentadas de modo crudo y vehemente, pero con un vigor humano y una subjetividad intensa y muy rica. Imágenes y efectos de la resistencia, ciertamente.

Para concluir, es oportuno recordar que la escritura de la resistencia trae una función y un efecto que explican su permanencia: el hecho de dar voz a lo que es callado “en el curso de la conversación banal, por miedo, angustia o pudor”, permitiendo que afloren “los valores más auténticos y más

sufridos” en la “superficie del texto ficcional”. Con eso, siendo ficción, la literatura logra resistir a la mentira y revelar la vida verdadera; “El espacio de la literatura, considerado en general como el lugar de la fantasía, puede ser el lugar de la verdad más exigente.” (BOSI, 2002, pp.134-135)<sup>34</sup> En lo que se refiere a la literatura producida por las mujeres aquí presentada, en donde se enfocan diferentes aspectos de la experiencia femenina, se intensifica el papel develador que la literatura puede desempeñar al iluminar conflictos y tensiones que no pueden, y no deben permanecer silenciados.

## Notas

[1] Al respecto, leer artículos reunidos en el volumen *História das mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore (1997).

[2] Ahora, en 2018, después de su muerte, se publicaron algunos textos inéditos de la escritora. Su acervo se encuentra organizado y catalogado para consulta en el Portal Biobibliográfico de Carolina María de Jesús, a partir de 2014.

[3] Aquí relacionamos solamente las obras de prosa de ficción, que fueron tema de interés para la composición de este artículo.

novelas:

*Poncia Vicencio* (2003); *Becos da memória* (2006).

cuentos:

*Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016); *Olhos d'Água* (2014); *Histórias de leves enganos y parecenças* (2016)

[4] Aquí excluimos la producción infanto-juvenil de la escritora, por no ser esta blanco de interés en este artículo.

novelas:

*O voo da guará vermelha* (2005), *Quarenta dias* (2014), *Outros cantos* (2016)

Cuentos y crónicas:

*Vasto Mundo* (2001); *A face serena* (2018)

[5] Con respecto a la producción de Maria Valéria recomiendo la lectura de la tesis presentada en el concurso de libre docencia de Juliana Santini, defendida en septiembre de 2018 y del que integramos la banca examinadora, *Sobre palavras e restos: narração, deslocamento e representação do nordestino em dois romances de Maria Valéria Rezende*. En gran parte este artículo se inspira en la lectura de este excelente trabajo y en las consideraciones realizadas por la banca examinadora y la candidata, en el momento de la defensa.

[6] Con respecto al humor en los cuentos de *Vasto mundo*, tenemos un artículo publicado, “Permanência e renovação do riso na literatura brasileira”. En: SILVA, A.R da; KARIM, T.M. (Org). Revista ECOS. Cáceres-MT: Unemat Editora, v.25, año 15, n.2, jul. 2018 / dez.2018. (En línea)

<sup>1</sup> [...] Mas corri o risco de assumir que as representações, figurativas ou não, no campo estético, são esquemas de entendimento e modelagem das estruturas e das relações sociais, sendo que em suas formas, suas convenções, estão implícitas funções e efeitos diversos, de acordo com cada contexto histórico. [...] (PELLEGRINI, 2018, p.259)

<sup>2</sup> Se para algumas mulheres o ato de escrever está imbuído de um sentido político, enquanto afirmação de autoria de mulheres diante da grande presença de escritores homens liderando numericamente o campo das publicações literárias, para outras, esse sentido é redobrado. O ato político de escrever vem acrescido do ato político de publicar, uma vez que, para algumas, a oportunidade de publicação, o reconhecimento de suas escritas, e os entraves a ser vencidos, não se localizam apenas na condição de a autora ser inédita ou desconhecida. Não só a condição de gênero vai interferir nas oportunidades de publicação e na invisibilidade da autoria dessas mulheres, mas também a condição étnica e social. (EVARISTO, 2017b, p. 8-9)

<sup>3</sup> “é um conceito originariamente ético, e não estético”, [...]”mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito.” (BOSI, 2002, p.118)

<sup>4</sup> “a) a resistência se dá como tema; b) a resistência se dá como processo inerente à escrita.” (BOSI, 2002, p.120)

<sup>5</sup> “tensão interna [...] enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema [...]. Ao trabalhar com a escrita, interessam sobretudo as categorias formadoras do texto narrativo, como o *ponto de vista* e a *estilização da linguagem*. “ (BOSI, 2002, p.129; grifos do autor).

<sup>6</sup> “escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele” [...] “de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras.” [...]”os valores em si” [...] defendem, mas “os modos próprios de realizar esses valores. “ (BOSI, 2002, pp.122,123)

”escolher tudo

quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele” [...] “de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras.” [...]”os valores em si” que defendem, mas “os modos próprios de realizar esses valores. “ (BOSI, 2002, p.122,123)

<sup>8</sup> “uma tosca, acabrunhante e até lírica narrativa do sofrimento do homem relegado à condição mais desesperada e humilhante de vida” (DANTAS, 2006, p.4), [...] “artigo de consumo” (DANTAS, 2006, p. 4-5),

<sup>9</sup> ...Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:

- É pena você ser preta.

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de negro onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça, ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta.

[...]O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? [...] (JESUS, 2006,p.58).

...Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:

- É pena você ser preta.

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de negro onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na

cabeça, ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta.

[...]O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? [...](JESUS, 2006,p.58).

<sup>10</sup> Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente, somos escravos do custo de vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. (JESUS, 2006, p.9)

11...Quando cheguei na favela, os meninos estavam brincando.Perguntei-lhes se alguém havia brigado com eles. Responderam-me que só a baiana. Uma vizinha que tem 3 filhos. E que a Leila brigou com o marido e queria jogar a sua filha recém-nascida dentro do rio Tietê. E foram brigando até a rua do Porto. E a Leila jogou a criança no chão. A criança tem dois meses (...) (JESUS, 2006,p.63)

Dei um banho nos filhos. Eles foram deitar-se. E eu fui lavar as louças. Depois fui escrever. Senti canseira e sono. Fui deitar. Matei umas pulgas que estava circulando na cama e deitei. E não vi mais nada. (JESUS, 2006,p.116)

<sup>11</sup> Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. (JESUS, 2006,p.76)

...O senhor Dario ficou horrorizado com a primitividade em que eu vivo. Ele olhava tudo com assombro.Mas ele deve aprender que a favela é o quarto de despejo de São Paulo. E que eu sou uma despejada. (JESUS,2006,p.129)

<sup>12</sup> [...] Já homem, Sô Totó, agora velho, tio Totó. Era tio de seus sobrinhos e dos sobrinhos dos outros.

-Não, eu já rodei, já vaguei por esse mundo velho...Já comi e bebi poeiras das estradas. Tenho marcas de muita carga no lombo. Na roça, às vezes, meu pai contava histórias e dizia sempre de uma dor estranha, que nos dias de muito sol, apertava o peito dele. Uma dor que era eterna como Deus e como o sofrimento.

Totó entendia, era menino, mas, de vez em quando, sentia aquela punhalada no peito.Uma dor aguda, fria, que sem querer fazia com que ele soltasse fundos suspiros. O pai de Totó chamava aquela dor de banzo.

A vida passou e passou trazendo dores. ( EVARISTO, 2017a, p. 19-20)

<sup>13</sup> ao processo de expansão e transformação das cidades, em todo o mundo, mas aqui acelerado depois da ditadura militar, criando imensos e problemáticos contrastes entre a riqueza e a pobreza, num mesmo espaço; um novo complexo de relações físicas e psicológicas, expresso na geografia de bairros nobres, cercados por comunidades pobres, em morros, ruas e becos, com favelas e cortiços, onde se atravancam trabalhadores e desocupados, muitas vezes vindos do campo, de regiões ou de países distantes. Uma realidade de vício, violência e desespero para os menos afortunados [...] (PELLEGRINI, 2018, p.224-225)

<sup>14</sup> Así se llamaba el cuarto de los esclavos.

<sup>15</sup> Medo por começar outra nova-mesma vida. Medo que o amanhã ainda fosse pior, muito pior do que hoje. Medo, consciência da nossa fraqueza, de nosso desamparo, de nossa desvalia.” (EVARISTO, 2017<sup>a</sup>, p.166)

<sup>16</sup> [...] Ganharam relevo as seguintes modalidades: a resistência da *sátira* e da *paródia*, sem dúvida as suas faces mais ostensivas; a resistência profunda, às vezes difícil de sondar, da *poesia mítica*; a resistência interiorizada da *lírica*, que entrança os fios da memória com os da imaginação; enfim,a resistência que se faz *projeto* ou *utopia* no poema voltado para a dimensão do futuro (BOSI, 2002, p. 130-131; grifos do autor)

<sup>17</sup> “Ponciá gastava a vida em recordar a vida”

<sup>18</sup> Depois Nêngua Kainda olhou os trajes de Luandi [irmão de Ponciá, vestido de farda, como soldado] e deu de rir, mais com os olhos. Ria dizendo que o moço estava num caminho que não era o dele. Que estava querendo ter voz de mando, mas de que valeria mandar tanto, se sozinho? Se a voz de Luandi não fosse o eco encompridado de outras vozes irmãs sofridas, a fala dele nem no deserto cairia. Poderia, sim, ser peia, areia nos olhos dele, chicote que ele levantaria contra os corpos dos seus. (EVARISTO, 2017b, p.81)

<sup>19</sup> “A mãe de Ponciá Vicêncio havia anos vinha andando de povoado a povoado. E nessas andanças, em cada lugar que passava encontrava trabalhos de barro, feitos por ela e pela filha. O tempo passara, vida também e ela sempre no fazer nem percebera o tanto que havia criado.” (EVARISTO, 2017, p.72)

<sup>20</sup> [...] O encontro com os filhos também pertencia à vontade do tempo e não somente dela. O querer dela era o trato que ela fazia com a vida. Era uma teima regada de paciência, uma crença de que o melhor iria acontecer. Maria Vicêncio, mais uma vez, voltou em casa, grávida ainda de seus filhos, esperava o dia em que ela, mãe, iria renascer. (EVARISTO, 2017b, p.91)

<sup>21</sup> Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. [...] E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto, essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor [...] Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (EVARISTO, 2016a, p.7)

<sup>22</sup> [...] E, desde então, dei asas ao velho, para que ele, na ignorância, na teimosia, no orgulho ferido de macho, voasse em busca daquilo que não se recupera, o vigor da juventude. Eu quero viver a grandeza da minha velhice e estou conseguindo sem mentiras, sem falsos remédios. Não quero me iludir com a cruel promessa de um tempo que já passou. [...] (EVARISTO, 2016a, p.40)

<sup>23</sup> Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, águas de Mamãe Oxum. (EVARISTO, 2016b, p.18-19)

<sup>24</sup> “Deixe de besteira, seu Zuza, não careço pra nada dessa cabra magra, fiz nada por você não, só me deu foi uma vontade danada de cantar” (REZENDE, 2001, p.42).

<sup>25</sup> “anda com a cabeça erguida, o passo ligeiro e um leve sorriso”, [...] “ Em Itapagi ela comprou a vela maior que havia , acendeu no altar de Nossa Senhora e deixou o resto do dinheiro na caixa das ofertas para a salvação das almas de todas as putas.” (REZENDE, 2001, p.47)

<sup>26</sup> “o tempo da peste de Assis Tenório e nem mesmo o tempo em que gozamos de liberdade, mas sim o tempo em que dona Eulália foi feliz.” (REZENDE, 2001, p.81)

<sup>27</sup> “úmidos os olhos e alguma coisa mexendo-se bem no centro dela.” (REZENDE, 2018, p.12).

<sup>28</sup> “Lá fui eu, bicho estranho em terra estranha, o passo já menos firme do que antes, seguindo em frente [...]” (REZENDE, 2014b, p.105).

<sup>29</sup> El juego de búzios (caracoles) o buziomancia es una de las artes adivinatorias que se practica en Brasil.

<sup>30</sup> “arestas da ironia cortam de vários lados” (HUTCHEON, 2000, p.250),

<sup>31</sup> Pronto, boneca boba. Almocei, meu estômago voltou ao normal e até gostou da

comida. Fiz uma sesta, imagine, como nos velhos tempos. Estou ficando curada da maluquice só por escrever neste caderno? Eita, tratamento barato! Se o remédio é bom, vamos lá, continuar ( REZENDE, 2014b, p.91)

[...]boneca dos olhos de tinta, você me vê?, vê nada! Eu é que vou me vendo, acho, aos poucos me vendo, revendo, esta Alice de agora (REZENDE, 2014b, p.199)

<sup>32</sup> Fátima, com sua sabedoria e autoridade, decretou: eu estava esmorecida de cansaço, me esforçando demais para quem não tinha o costume, precisava de um desenfado, que fosse para minha rede, não saísse mais naquele dia [...]Obedeci, como vinha fazendo sem nunca me arrepender, logo, aprendendo que ali só alguma humildade me podia salvar.[...] (REZENDE, 2016, p.54)

<sup>33</sup> “no curso da conversação banal, por medo, angústia ou pudor”, [...]”os valores mais autênticos e mais sofridos” na “superfície do texto ficcional”. [...] “ o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente.” (BOSI, 2002, p.134,135)

## Referencias

BOSI, A. Narrativa e resistência. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.118-135

\_\_\_\_\_. Poesia e resistência. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977, p.139-192

DANTAS, A. A atualidade do mundo de Carolina. In: JESUS, M. C. de **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2006. 8ª. edição, 16ª. impressão. pp.3-5.

DEL PRIORI, M. (org.); BASSANEZI, C. ( coord. de textos) **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

EVARISTO, C. **Becos da memória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas ,2017a.

\_\_\_\_\_. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016b.

\_\_\_\_\_. **Ponciá Vicêncio**. 3. ed . Rio de Janeiro: Pallas, 2017b.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JESUS, M.C. de **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 8.ed. 16ª. impr.

São Paulo: Ática, 2006., PELLEGRINI, T. **Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil**. 1.ed. São Paulo: Alameda, 2018.

REZENDE, M.V. **A face serena**. Guaratinguetá: Penalux, 2018.

\_\_\_\_\_. **O voo da guará vermelha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014a.

\_\_\_\_\_. **Outros cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

\_\_\_\_\_. **Quarenta dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014b.

\_\_\_\_\_. **Vasto mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

SANTINI, J. **Sobre palavras e restos**: narração, deslocamento e representação do nordestino em dois romances de Maria Valéria Rezende. Tese de livre-docência em Literatura Brasileira, Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP, setembro de 2018.

TELAROLLI, S. Permanência e renovação do riso na literatura brasileira. In: **Revista ECOS**. Literaturas e Linguísticas. Organização de Agnaldo Rodrigues da Silva e Taisir Mahmudo Karim. Cáceres-MT: Unemat Editora, 2018.v.25, ano 15, n.2, jul2018/dez.2018. ISSN: 2316-3933 (Online)



## AMAR EN ROSA. ISABEL ÁNGELA PRIETO DE LANDÁZURI

**ROSA M<sup>a</sup> GUTIÉRREZ GARCÍA**

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Autónoma de Nuevo León (FFyL-UANL)

El romanticismo en Hispanoamérica coincide con el comienzo de la vida independiente en la mayor parte de los países. El impulso de la revolución de la independencia – iniciada en 1810, culminada en 1821 – pudo provocar en México un cambio en la actitud de los varones para con las mujeres, para que ésta empezara a sacudirse el estigma de ineptitud, de sumisión, de inferioridad y de objeto ornamental que arrastraba desde la época virreinal.

No obstante que en México se establece la libertad de cultos en 1860, hecho trascendental que podía haber traído cambios culturales respecto a la mujer, pero, bien se sabe que las ideas de la sociedad no cambian de un día para otro; por lo que la participación de la mujer en el ámbito artístico tuvo que esperar varias décadas para que pudiera ser aceptado.

Ante tales circunstancias cabe la posibilidad de que algunas obras aparecidas como anónimas durante la primera mitad del siglo XIX hayan sido producto de las incursiones de autoras. En dicha hipótesis Luis Rojo señala tres posibles líneas temáticas: a) las que tienen como asunto central la figura de la mujer: *Recompensa a la codicia por la india Tepoczina o sea dos víctimas inmolidas por el tirano opresor* (1816), *La huérfana de Tlanepantla* (1830), *La mexicana en Inglaterra* (1832) y *La ranchera de Tacubaya o Andarse a escondidas* (1855); b) las de temática religiosa: *Nuestra Señora de Guadalupe* (1820), *El sol eclipsado en Italia y brillante en nuestro suelo o sea la milagrosa aparición de Nuestra Señora de los Remedios* (1835) y *Gloria en el Tepeyac y la felicidad de Juan Diego* (1859), y c) las de inspiración independentista: *Alegoría del triunfo de la libertad* (1821), *El despotismo abatido* (1832) y *Entrada del ejército trigarante* (1821). Bajo esta suposición, no comprobada hasta ahora, ésta sería la primera generación de dramaturgas mexicanas, y la segunda generación está compuesta por autoras que publicaron sus obras a partir de 1861<sup>1</sup>.

Las dramaturgas que escriben en la segunda mitad del siglo XIX se anotan en la estética romántica, y el tema más frecuentemente es el de la mujer en relación a los matrimonios por conveniencia en donde se destacan las reglas del honor y el deber en la vida femenina, cuidadosamente prescritas por la sociedad patriarcal. Tal es el tema que toca *Las dos flores*, obra Isabel Ángela Prieto de Landázuri (1833-1876) que, además, tiene el honor de ser la primera pieza romántica escrita por una mujer mexicana.

Isabel Ángela Prieto de Landázuri es autora de 15 obras dramáticas, además de la ya mencionada, escribió: *Los dos son peores*, *Oro y oropel*, *Abnegación*, *La escuela de las cuñadas*, *Un lirio entre las zarzas* (1872), *El ángel del hogar*, *¿Duende o serafín?*, *Un corazón de mujer*, *Espinas de una flor*, *un tipo del día*, y otras dos registradas sin título. Como poeta que era,

escribió 13 de sus obras en verso y dos en prosa<sup>2</sup>; pero de toda su producción sólo tres fueron estrenadas entre ellas: *Un lirio entre las zarzas*, *Los dos son peores*, y *Las dos flores*.

El texto *Las dos flores* es un drama en cuatro actos, en verso, escrito en 1860 y publicado en 1861. El interés en él se centrará en la imagen de la mujer, para ver en qué medida sigue los parámetros discursivos de los escritores de su época; y, concretamente, examinar cómo son los personajes femeninos, para saber si son éstos representaciones que permanecen dentro de los valores tradicionales de la familia. Asimismo, revisar el discurso para conocer si es contradictorio o contestatario y cómo se manifiesta la ideología de género en sus diálogos.

Para descubrir los sentidos subyacentes en la comedia *Las dos flores*, recurrimos a la semiótica ya que ésta nos proporciona herramientas que nos permiten examinar este drama como texto cultural. Para dicha tarea se aplicarán algunos procedimientos propuestos por Greimas. En esa línea trataremos de descubrir el sentido del texto, en el entendido que “El sentido no pertenece ‘sólo’ al texto; surge en el encuentro con el lector” (GRUPO DE ENTREVERNES, 1982, p. 16) Por ende, será una lectura particular, y no se pretende un examen exhaustivo, pero, sí suficiente para reconstruir sentidos. Los pasos que seguiremos se pueden resumir de la siguiente manera:

1. Para analizar *Las dos flores* entraremos en el nivel de descripción, y éste es resultado de la disposición y estructuración de reglas y relaciones:

- En el nivel de la estructura superficial, los dos componentes que regulan y organizan los elementos son:
  - El Componente Narrativo, que es la sucesión y el encadenamiento de los estados y los cambios de la acción.
  - El Componente Descriptivo, que es el encadenamiento de las figuras y de los efectos de sentido.

## Componente narrativo

En la estructura de superficie, el componente narrativo es el primer nivel de análisis descriptivo. Por tanto, desde esta perspectiva teórica procedemos a examinar el componente narrativo en *Las dos flores*. La primera unidad que se observa es una larga dedicatoria con la que la dramaturga abre la obra, dirigida a su padre, con todas las características del lenguaje romántico. En palabras suyas, justifica las fallas que pudiera tener el drama:

Mas ¿dónde tan dulce acento  
el corazón encontrara  
que cariñoso expresara,  
padre mío lo que siento?  
Y si no lo he de expresar  
tal como lo sé sentir,  
si bien no lo he de decir,  
es preferible callar:  
pues, viendo que no sabré  
expresar mi sentimiento,  
al hacer mi ofrecimiento  
solamente te diré:  
piensa que hoy ha dedicado  
mi afectuoso corazón  
mi primera producción  
a mi padre bien amado;  
si en ella no resalta  
gracia, o ingenio, al exceso,  
con ella te ofrezco un beso  
que supla lo que le falta.<sup>3</sup> (p. 43)

El ofrecimiento es una tierna muestra de amor filial para ambos padres, aunque el énfasis es para el padre amado. Asimismo, en algunos versos, algunas ideas o palabras tiran la atención:

Si la más dulce manera  
no ha encontrado la voz mía,  
ni en prosa ni en poesía,  
con que ofrecerla pudiera,  
no lo debes extrañar,  
sino pensar indulgente,  
que hay cosas que el alma siente  
y no las puede expresar;  
que no le es dado decir,  
a veces, al torpe acento  
lo que sabe el pensamiento,  
atrevido concebir. (p. 43)

¿Qué es lo que llama la atención? En primer término, declara que todavía no ha encontrado su propia voz de poeta; es decir, la dramaturga consciente de su condición como artista busca su propio camino y, la otra, es una limitante – tal vez su condición de mujer –, que no le permite expresar algunas cosas que su alma siente, porque no siempre se puede decir lo que se piensa, puesto que, puede ser considerado como atrevido o impropio. Al respecto, y de acuerdo en que la producción del discurso en toda sociedad está “controlada seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”, como afirma Foucault (1987, p. 11). Pero, en este caso, notemos que, el control del discurso proviene de la misma autora “entonces, sí puede ser su condición de mujer la que frena su discurso.

Al respecto, Foucault escribe que “no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa; no es fácil decir algo nuevo” (FOUCAULT, 2003, p. 73), porque nuestra sociedad posee mecanismos de exclusión, de zonas vedadas, por ejemplo, existe el “Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegio del sujeto que habla” (FOUCAULT, 1987, p. 12). También considera tres tipos

de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan; éstas son: los tabúes sexuales y los vetos políticos; la oposición de la razón y la locura, que en sí es un rechazo o una separación; y el tercer sistema de exclusión es la oposición entre lo verdadero y lo falso. Todas estas regiones acotadas se organizan en torno a contextos históricos.

Bien, continuando en la misma estructura de superficie, veamos ahora, la forma del discurso dramático, en sus dos tipos: diálogos y paratextos. En el siguiente fragmento:

CARLOS: Julia perdonad;  
no sé qué pasa por mí.

JULIA: ¿Os sentís mal, Carlos?

CARLOS: Sí;  
sufro mucho a la verdad.  
(Flor que bebiera su aliento,  
ya que no puedo guardarte,  
déjame al menos llevarte  
a mis labios un momento...)

JULIA: ¡Ah!

CARLOS: ¡Sobre mi corazón  
fueras mi único consuelo!  
¡Amargas horas de duelo  
me prepara mi pasión!

JULIA: Carlos...

CARLOS: (¿Qué importa mi pena?)  
Julia, tomad vuestra flor... (*Extiende la  
Mano para presentársela, indicando  
la poca voluntad de dársela.*)  
Nunca sabréis el dolor  
que me cuesta...

MAGDALENA: ¡Magdalena!

*Al aparecer Magdalena, se la oculta precipitadamente,  
Julia procura ocultar su emoción* (p. 61)

En relación al diálogo se puede observar que lo hace dos maneras: uno, con parlamentos, cuando los personajes hablan entre sí; y la otra, los apartes, que son diálogos para informar al público del pensamiento o del sentir íntimo del personaje, y del que se supone los demás personajes no escuchan, y para marcar la diferencia lo escribe entre paréntesis. Recurso estilístico que le permitirá crear más tensión en la acción dramática y enriquecerá la caracterización de los personajes; simultáneamente, puede presentar, además, tanto el aspecto interior, como el exterior de ellos.

En cuanto al paratexto, el otro aspecto del discurso dramático, presenta: una dedicatoria – es con la que iniciamos el análisis de estructura –, y las acotaciones y didascalias. En ellas marca diferencias, en las primeras, las destaca en cursiva y fuera del diálogo. Es el tipo de información que ofrece en relación a: descripción de espacios escénicos, de la iluminación que da la ambientación, del vestuario que deben portar los personajes, el *atrezzo* que utilizan de apoyo, a las acciones que deben llevar a cabo los personajes de acuerdo a la situación, a los inicios de escena para indicar quienes participan en ella. Y las segundas, las didascalias, indican las acciones, ya sea proxémicas o kinésicas del personaje, dentro del mismo parlamento; las utiliza para indicar emociones, actitudes, y las escribe en cursiva y entre paréntesis.

Finalmente, un elemento que forma parte del paratexto, la estructuración formal de la obra, cuya división la hace siguiendo tradición del teatro clásico: cuatro actos, y la división varía en ellas de siete a diez escenas. No

ahondaremos en este punto ni en lo que se refiere al paratexto, pues no es el objetivo de este estudio.

Permaneciendo en el nivel superficial, el análisis semiótico lo dirigimos ahora a la descripción de *Las dos flores*, en la red de relaciones que hay entre los diferentes elementos de que consta; para eso lo descomponemos en sintagmas o elementos que la conforman para descubrir la orientación del discurso.

En una primera lectura, revisamos el componente narrativo que, en conjunto general, el sentido depende de él. En suma, es hacer la sucesión y el encadenamiento de los estados y los cambios de la acción a partir de la relación de un sujeto (S) y un objeto (O), dicha relación permite un programa narrativo (PN). A continuación, trataremos de establecer los programas narrativos que se encuentran en la obra.

En el aspecto de la narratividad, *Las dos flores* organiza su desarrollo en cuatro conjuntos sintagmáticos, que a su vez comportan cuatro programas narrativos: el de Carlos (S<sup>1</sup>), el de Julia (S<sup>2</sup>), el de Magdalena (S<sup>3</sup>), y el de Gonzalo (S<sup>4</sup>); a su vez, en la red de relaciones, cada uno de los sujetos se convierte en objeto (O) de otro sujeto.

En principio, mostramos el análisis del componente narrativo; en él notaremos que la estructuración sintagmática es de cuatro unidades y están integradas de la siguiente manera:

1. Carlos (S<sup>1</sup> y O<sup>3</sup>) ama apasionadamente a Julia (O<sup>1</sup>); con todo, no puede declarar su amor porque ésta es casada, y hacerlo sería ofenderla, pondría en peligro la honra de la amada y de paso, la del marido de ésta, por tanto, no se atreve a moverse en esa dirección.

2. Julia (S<sup>2</sup> y O<sup>1</sup>) tiene sentimientos encontrados para con Carlos (S<sup>1</sup>), pues le ha despertado emociones no antes sentidas, pero su deber es permanecer fiel al amor de su

marido (S<sup>4</sup>). En tanto, inspira a Carlos para que se manifieste a favor de su prima Magdalena (O<sup>2</sup>). El personaje sufre un cambio de estado; está entre el deber y el honor, sin embargo, regresa al estado inicial.

3. Magdalena (S<sup>3</sup> y O<sup>2</sup>) tímidamente ama a Carlos (S<sup>1</sup> y O<sup>3</sup>). Padece por la frialdad de éste. El personaje no cambia su estado con respecto a Carlos. Permanece estable y constante en su sentimiento amoroso respecto a él.

4. Gonzalo (S<sup>4</sup>) ama con ternura a su esposa Julia (S<sup>2</sup> y O<sup>1</sup>). El personaje sufre porque siente a veces que su mujer ya no lo ama; sin embargo, estas dudas desaparecen cuando su esposa le confirma su lealtad amorosa. En tanto él no cambia su estado en toda la obra.

En el mismo plano descriptivo del nivel superficial y apoyándome en las unidades sintagmáticas, señalaremos los programas narrativos (PN)<sup>4</sup> de cada uno de los personajes, evidenciados por la sucesión y el encadenamiento de los estados y cambios de la acción:

El programa narrativo de Carlos se manifiesta así:

A [acción para hacer saber sus sentimientos amorosos]  
→ (S<sup>1</sup> [Carlos])

V [no tiene el amor de] O<sup>1</sup> [Julia]) = (A → S<sup>1</sup> V O<sup>1</sup>).  
Esto es, Carlos está en un estado de desunión con respecto a Julia.

El personaje muestra en el siguiente diálogo las acciones que realiza para hacer saber a su amada los sentimientos que le abrazan:

CARLOS: (*Con arrebató.*) ¿Y quién al veros podría  
no amaros con frenesí?  
Si en la lucha destrozado  
de su cariño fatal  
calla y oculta su mal,  
por el deber obligado;

si la ardiente confesión  
de la pasión insensata  
que lo devora y lo mata  
sofoca en el corazón;  
si prefiriendo morir  
a ofenderos un instante,  
el corazón delirante  
hace callar y sufrir...

JULIA: ¡Carlos! (¿Qué dice? ¡Dios mío!)

CARLOS: No es que ciego no os adore,  
no es que loco no devore  
en su ardiente desvarío...

JULIA: ¡Carlos!

CARLOS: (¿Qué he dicho?... Ofender  
pude...) ¡Julia, loco estoy!

JULIA: (No lo comprendo.)

CARLOS: ¡Me voy!

JULIA: (No lo quiero comprender.) (p. 57)

Carlos como sujeto agente acciona (A) para Julia sepa lo que siente por ella. Porque es evidente que Carlos (S<sup>1</sup>) está en relación de desunión (V) con respecto a Julia (O<sup>1</sup>), la mujer que es objeto de su pasión. Sin embargo, en un fragmento de uno de sus parlamentos finales, dice:

CARLOS: (Ángeles de mi ilusión,  
consuelo de mis dolores,  
las dos adoradas flores  
de mi triste corazón.  
(Viendo a Julia.) ¡Flor de recuerdo encerrada!  
en el alma dolorida!  
(Viendo a Magdalena.)

¡Flor de esperanza querida  
con tanto llanto regada!) (p. 85)

Esto es que, él ha hecho un cambio de parecer intencionado hacia Magdalena ( $O^2$ ), a quien no ama, pero sus cualidades de pureza, etc. lo convencen, y en parte para estar cerca de Julia; en consecuencia, terminará en unión ( $\Lambda$ ) con la prima de ella ( $O^2$ ). La fórmula de su programa narrativo lo representamos de la siguiente manera:

$$S^1 = (S^1 \vee O^1) \Rightarrow (S^1 \wedge O^2)$$

Los estados y cambios que sufre Julia en su programa narrativo se constituyen de la manera que sigue y a continuación presento algunos parlamentos que pueden ser ilustrativos de ello:

JULIA: ¡No tengo fuerzas ya! Es imposible resistir esta lucha, que me mata, entre un amor profundo e invencible, y mi deber que desconozco ingrata... (p. 65)  
[...]

JULIA: (*Con entusiasmo.*) Y yo siento, como vos, aquí que es el cielo amar así, que yo también... ¡Oh, no, no!

CARLOS: ¡Julia!

JULIA: Carlos... olvidad, por Dios, un delirio insano; ofendéis a vuestro hermano, profanáis vuestra amistad. Entre la voz del deber y la voz del corazón, es preciso a la razón imperiosa obedecer. Y pues el deber ordena... (p. 77)

Julia como (S<sup>2</sup>-O<sup>1</sup>) está en relación de desunión (V) con respecto a Carlos (S<sup>1</sup>) y por deber matrimonial, en unión (Λ) con Gonzalo (S<sup>4</sup>), y por tal circunstancia, terminará en el mismo estado. Pero acciona (=>) para que Carlos y Magdalena, su prima (S<sup>3</sup>-O<sup>2</sup>), se unan. El desarrollo de la acción comporta el estado en el que se encuentra:

$$S^2 = (S^2 \Lambda S^4 + O^1 V S^1) + A \Rightarrow (S^1 \Lambda O^2)$$

Además, en el programa narrativo de Julia se puede observar que en el fragmento seleccionado, se aplica un vocabulario delicado, que codifica toda una retórica de la alusión, reflejado en un control de las enunciaciones, que es congruente con las condiciones de producción del discurso, tomando en cuenta que fue escrito en 1860; las circunstancias históricas en las que la dramaturga escribió la obra, presentan problemas en las relaciones de poder y sexo, pues las relaciones que establece la sociedad de la época, son de rechazo, y de condena a quien transgrede las reglas morales. En concreto, la decencia de las palabras blanquea el discurso, no hay un lugar para las sexualidades ilegítimas, que sólo podían ser inscritas en el burdel y el manicomio, pues serían los lugares de tolerancia, escribe Foucault en *Arqueología del saber* (2003, p. 73).

Michel Foucault (2003, p. 49) distingue en la práctica de los placeres sexuales dos papeles y dos polos, en su función generadora; se trata de dos valores de posición: la de sujeto y la de objeto, la de agente (el macho, el hombre) y la de paciente (la hembra, la mujer). Desde este punto de vista, es una moral hecha por hombres para hombres. En esta escena queda plasmada la moral que rige al sistema patriarcal de la sociedad decimonónica mexicana.

Según Foucault, la actividad sexual, aunque percibida como natural, es objeto de inquietud moral y hay que imponerle tres frenos: el temor, la ley y el discurso verdadero.

Hasta el siglo XVII, los códigos que regían las prácticas sexuales eran el derecho canónico, la pastoral cristiana y la ley civil. Cada uno, a su manera, fijaba lo lícito y lo ilícito; todos estaban centrados en las relaciones matrimoniales. Romper las leyes matrimoniales (sobre todo si el transgresor es la mujer) o buscar placeres extraños, significaba la condenación. Estos códigos todavía imperan en el siglo XIX. Es la razón, por la que Julia entra en conflicto e intenta angustiosamente dominar su pasión; creándole esto, una sensación de tristeza, y lo expresa como algo que:

es un negro, tenaz remordimiento  
que me acosa, sin tregua, a toda hora;  
que no deja reposo, ni un momento,  
al alma inquieta que padece y llora...  
¡Olvidar insensata la ternura  
de ese hombre, a quien jurara amor eterno  
que cifrara en mí su bien y su ventura,  
que me idolatra con cariño tierno! (p. 65)

El personaje se debate entre el deber que le imponen las leyes morales de la sociedad en la que vive; y el honor, pues faltarle al marido sería una afrenta, ya que ella es depositaria del honor de éste. Por ende, no se atreve a pasar la línea divisoria entre lo honesto y lo deshonesto, por lo que reprime el deseo, en tanto, el único camino que le queda es sufrir en silencio el amor imposible, expresado en un fragmento de una cancioncilla que interpreta:

JULIA: ¡Pobre corazón! Devora  
orgullosa tu quebranto;  
nadie llora con tu llanto,  
ni sufre con tu dolor. (p. 54)

Tanto el sentir, como el pensamiento del personaje lo describe la propia autora en la dedicatoria a su padre:

que hay cosas que el alma siente  
y no las puede expresar;  
que no le es dado decir,  
a veces, al torpe acento  
lo que sabe el pensamiento,  
atrevido concebir. (p.43)

A este tenor, completo la idea respecto el estado situacional de Julia con conceptos de Foucault (2002, p. 14-52), quien señala dos grandes sistemas de reglas que Occidente ha concebido para regir el sexo: la ley de la alianza y el orden del deseo. Existen procedimientos de control y delimitación del discurso que ponen en juego el poder y el deseo. También hay otros procedimientos de control interno (de enrarecimiento), ya que son los mismos discursos los que ejercen su propio control. En ese sentido se puede decir que Julia ejerce su propio control, tanto en el deseo como en su expresión discursiva.

Ahora, el otro personaje femenino, Magdalena ( $S^3$  y  $O^2$ ), quien como sujeto es más constante en relación a su objeto ( $O^3-S^1$ ) Carlos, mientras, veamos un ejemplo de su estado inicial respecto a él:

MAGDALENA: Después, al despertar,  
del blando sueño encantado,  
sentí que no me era dado  
ese afecto sofocar;  
que indiferente, o querida,  
en el cielo o el infierno,  
era mi cariño eterno,  
era la luz de mi vida:  
y ya no quise luchar,  
a ese amor me resigne;  
Julia, ¡cuánta dicha hallé  
sólo en amar por amar!

JULIA: (¡Ay Dios!) ¿Tanto lo amas?

MAGDALENA: Tanto,  
que no hay tan tierna expresión  
que pueda mi pasión  
expresar el fuego santo.  
Tanto, Julia...

JULIA: (¡Ay!) ¿Y por qué  
obstinarte en creer, así,  
que Carlos no te ama?, di,  
¿por qué?

MAGDALENA: Lo siento, lo sé.

JULIA: ¿Y si fuera un loco error?  
¿Si te amara, prima mía?

MAGDALENA: ¡Él! ¡Julia, me moriría  
de felicidad!

JULIA: (¡Valor!)  
Yo tengo la convicción  
de que te ama tiernamente,  
de que lo que sientes, siente.  
(No vaciles, corazón...)

MAGDALENA: ¡Si fuera cierto! No creas  
que temo... pero en verdad...  
¡Es mucha felicidad,  
hermana, bendita mía seas!

JULIA: (Es necesario cumplir  
lo que le he hecho esperar;  
Carlos, la debes amar...  
pero me siento morir.)  
Espera a Gonzalo aquí.

MAGDALENA: ¿Te vas?

JULIA: Sí; quiero, un momento,  
estar sola. (p. 66-67)

En esta muestra notaremos que Magdalena (S<sup>3</sup>), muchacha que está en relación de desunión (V) respecto a Carlos (S<sup>1</sup>) de quien está enamorada, por consiguiente, éste se convierte en su objeto (O<sup>3</sup>) amoroso, y pese a todo, termina en estado de unión (Λ) con Carlos, gracias a la ayuda directa de su prima Julia (S<sup>2</sup>) y un poco a Gonzalo (St). El resultado de la acción de los primos que provoca el cambio en Magdalena, lo ilustra la siguiente escena:

CARLOS: (¡Ánimo, sí! Yo no puedo  
ser ya feliz; que lo sea,  
al menos, esa criatura,  
tan inocente y tan buena...  
En medio de los dolores  
del alma, pedazos hecha,  
sentiré el triste consuelo  
de hacerla feliz, siquiera:  
que no comprenda que ha sido  
un sacrificio la ofrenda  
de un corazón que palpita  
por otra... (*Observando a Julia.*)  
¡Ay!, ¡ella!) (p. 83)  
[...]

CARLOS: Os amo, ¿por qué bajáis  
los ojos?, os amo, sí.

MAGDALENA: ¿Vos, Carlos, vos? ¡Ay de mí!  
¡Es imposible!

CARLOS: ¿Dudáis?

MAGDALENA: Yo...

CARLOS: Vuestra viva emoción  
me hace a veces esperar...  
(Es necesario acabar.)

JULIA: (Ten ánimo corazón.)

CARLOS: Magdalena, ¿no me amáis?,  
decid, no os ruboricéis.

MAGDALENA: Carlos, si ya lo sabéis,  
¿por qué me lo preguntáis?

CARLOS: ¡Magdalena! (Yo la haré  
feliz, lo juro ante Dios.)  
(*Acercándose a Julia.*)  
Mi dulce amiga...

JULIA: (¡Ay!)

CARLOS: A vos  
mi ventura deberé.

JULIA: (¡Ay!) (p. 84-85)

En la sociedad patriarcal se otorgan cualidades diferenciadas a los géneros; al hombre le conceden la superioridad y la plenitud intelectual, para las mujeres se reserva la castidad, humildad, modestia, sobriedad, silencio, custodiada siempre por ellos; éste es el modelo ideal que pretende el varón. (CASAGRANDE *apud* DUBY y PERROT, 1993, p. 108) En ese sentido, se puede decir que Magdalena cumple con las características que el sistema imperante requiere. Está en total concordancia con el canon. Y puedo describir el desarrollo situacional de Magdalena, que penoso papel juega en la trama de la historia, pero como no sabe lo que hay en el trasfondo, inocentemente lo acepta y felizmente cumple su destino. Se representa de la siguiente manera:

$$S^3 = (S^3 \vee O^3) + S^2 + St \Rightarrow A (S^3 \wedge O^3)$$

Por último, Gonzalo (St), personaje que no comporta ningún cambio en su programa narrativo, ya que empieza y termina en el mismo estado; si bien, hay riesgo inminente

desestabilizador, en parte, provocado por Carlos (S<sup>1</sup>), y por otra, la inseguridad afectiva de su mujer (S<sup>2</sup>). A continuación, la escena que puede reflejar la constancia respecto a su objeto amoroso:

JULIA:                   Gonzalo,  
lo sé; tu bondad inmensa,  
tu inalterable cariño,  
tu solicitud tan tierna,  
no se han desmentido nunca,  
me has dado, pura y sin mezcla,  
cuanta dicha el corazón  
pedir, o soñar pudiera.

GONZALO: ¡Es que te amo tanto, Julia!  
Es que tu dulce presencia  
es para mí, vida mía,  
la felicidad suprema.

JULIA: (Corazón rebelde, ingrato,  
este corazón desprecias!)

GONZALO: así, ¿te sientes mejor?

JULIA: Sí, en verdad.

GONZALO:                   ¡Bendita seas  
por esa seguridad  
que de consuelo me llenas!  
Cuántas veces, al mirarte  
sumida en honda tristeza,  
evitar, al parecer,  
de mi ternura las muestras...

JULIA: (¡Ah!)

GONZALO: ...traspasó el corazón,  
como envenenada flecha,  
un pensamiento terrible,  
cuyo recuerdo me hiela...  
Pensé que ya no me amabas.

JULIA: ¡Gonzalo! (¡Suerte funesta!  
Es una horrible agonía.)

GONZALO: ¡Pensar que mi vista huyeras!  
¡Pensar que era para ti  
un tormento mi presencia!...

JULIA: (¡Corazón, sufre y devora  
esta tortura sangrienta!)  
Gonzalo... (p. 64)

Este fragmento representa el encadenamiento de la relación de Gonzalo (St), respecto a su objeto; empieza y termina en el mismo estado de unión ( $\Lambda$ ) con Julia ( $S^2$  y  $O^1$ ), su esposa. Además, lo que pasa es que, él cree que no es amado, sin embargo, no sospecha, ni se da cuenta de la inquietud e inestabilidad amorosa que está atacando a su mujer; que definitivamente le es fiel, a pesar de que lo traiciona en pensamiento, en lo más íntimo de su ser. La descripción de la relación de su estado lo escribo así:

$$St = (St \ \Lambda \ S^2) + A \Rightarrow (S^1 \ \Lambda \ S^3)$$

En resumen, los personajes que se debaten entre el orden moral establecido por el sistema patriarcal, son Julia y Carlos; ya que, la contraparte, Magdalena y Gonzalo, son sólo personajes que equilibran y dan una salida decentemente aceptable a los dos posibles transgresores; único escape posible en una sociedad en la que el hombre ha establecido los modelos de conducta y, además, señala los prototipos de mujer que el sistema requiere para seguir prevaleciendo.

Los estudios de género afirman que la sociedad patriarcal se organiza en base a la segregación por géneros; y en dicho esquema cultural, parte de la labor del género

dominante es regir la sexualidad de los individuos que la integran. Foucault señala que el siglo XIX encerró la sexualidad en la función reproductora, y que en el sistema patriarcal hay instituciones -una de ellas la Iglesia- que ordenan los códigos de las prácticas sexuales de las mujeres y los hombres, que a su manera señalan lo que consideran naturalmente permitido. Romper los esquemas tradicionales es ir “contra natura”<sup>5</sup> y a veces tiene implicaciones criminales. (FOUCAULT, 2002. p. 52-54)

### **Componente descriptivo**

El examen del componente narrativo me permitió establecer la red de relaciones y actuaciones que definen la organización narrativa. Este análisis pertenece al estudio del significado, es decir el plano del contenido; ahora, hay que revisar las formas descriptivas (GRUPO DE ENTREVERNES, 1982, p.109).

El lenguaje, la palabra, es la que marca qué significa el sexo e inaugura el género. Éste “es una construcción simbólica que contiene el conjunto de atributos asignados a las personas a partir del sexo. Se trata de características biológicas, físicas, económicas, sociales, psicológicas, eróticas, jurídicas, políticas y culturales.” Señala Lagarde (2001, p. 27) Seguiré estos marcos teóricos para establecer algunos conjuntos figurativos y campos semánticos que encuentro a ese tenor en el drama *Las dos flores*.

Se puede observar que los campos semánticos dominantes en el discurso son los que se refieren al amor/ desamor y al deber. El deber remite directamente al orden establecido por el sistema patriarcal; manifestándose en la represión del sentimiento natural de amar libremente; yendo contra la voluntad de la verdad. Es una forma de exclusión que afecta al discurso. (FOUCAULT, 2002, p. 14-52)

**Tabla1 Conjuntos figurativos**

Tema	Definido como	Cualidades del amor/amar	Campos semánticos mujer/hombre que aman
Amor como núcleo estable. deber/honor	Filial Pasional Sublimado	inocente puro y hermoso ilusión color de rosa palabra mágica sueño engañoso puro corazón	palidez abatimiento orgulloso reservado locos arrebatos ángel y espíritu malo mi cabeza se extravía frio como el hielo dolorosa expresión Pero es mi vida este amor, /es mi dicha esa mujer. Esta funesta pasión/ es la horrible maldición/de mi destino fatal. se extravía mi razón, /siento que me vuelvo loco. Sí; terrible es sentir/una indomable pasión. lánguido aspecto negra aflicción esa inquietud triste y vaga atormenta y halaga

**Tabla 2 Campos semánticos**

Campos semánticos: Amor/amar	Campos semánticos: Amor/desamor	Campos semánticos: Amor/amar /deber
Amar, dulce palabra deliciosa Amar, bella ilusión color de rosa palabra mágica profundo sentimiento hondo sentimiento puro corazón dulce candorosa infantil alma embelesada profunda ternura dulce voz. los ángeles de quien eres peregrino retrato. amar y ser amada, /Magdalena, está cifrado/ de la mujer el destino. tibio perfume blanda ternura la felicidad más pura sólo amar por amar	Duda cruel sombría dolor ese cadáver un latido amargo sentimiento crueldad corazón herido llora, lloráis, lloréis sombra de amargura turbado mi contento te devora honda tristeza obscura nube corazón delirante cariñoso anhelo tristeza que abruma. del corazón la dolorosa agonía suplicio infernal morir de angustia y de amor	Esperanza y fe combatiré con valor, /me moriré de dolor, /y no lograré vencer. yo lucharé con valor, /yo sofocaré mi amor amor sin esperanza (¿Qué he dicho? ...Ofender pude...) (No lo quiero comprender) (¡Ay! ¡la pasión maldecida/ que el corazón alimenta, / no con sangre llorar debiera Culpable y doloroso sentimiento/ que me hace con horror mirar la vida;/y en la angustia de atroz remordimiento es un negro remordimiento a quien jurara amor eterno y mi deber que reconozco ingrata deberes desconocidos amistad profanando las leyes del deber la voz de la razón ahogarte y obedecer palabra que no diré luchando con el deber ¡es implacable el deber! en mi auxilio la razón Y pues el deber ordena

Michel Foucault señala que los “discursos” tal como pueden oírse, o leerse en su forma de textos, son un conjunto de signos, de elementos significantes que envían a

contenidos o a representaciones; además como prácticas, forman sistemáticamente los objetos de los que hablan. O sea, los discursos están formados por signos; pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. (FOUCAULT, 2003, p. 81)

## Conclusion

Para terminar, puedo señalar que la imagen de la mujer que construye Isabel Prieto de Landázuri sigue los cánones del orden social en el que vivió, pero, considero que es audaz y atrevida al presentar en escena el conflicto de una señora que osa amar a otro que no es su marido. Muestra claramente que, sólo la detiene el deber; en parte es, el miedo a infligir las reglas y pasar al ámbito de las no decentes. En ese sentido se advierte el mismo discurso de domesticación femenina que desplegaban sus coetáneos.

En esas circunstancias históricas los personajes femeninos son representaciones que continúan con los valores tradicionales de la familia. Pero les da un matiz de verosimilitud que puede ser parangonable con una mujer verdadera, humana, capaz de ser infiel, aunque sea en el pensamiento. Por lo tanto, el discurso no es ni contradictorio a las normas establecidas, porque las sigue obedientemente; ni contestatario porque nunca manifiesta oposición, ni cuestiona ese orden. De esa forma se manifiesta la ideología de género dominante en el que ella se desarrolló como ser individual y como artista.

## Notas

<sup>1</sup> Luis Rojo. "La voz ignorada de la dramaturgia mexicana", *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia XIX. Dramaturgas románticas (1961-1885)*. pp. 13-14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>3</sup> Todas las citas referidas a *Las dos flores*, de Isabel Prieto de Landázuri son sacadas de:

*Teatro mexicano. Historia y dramaturgia XIX. Dramaturgas románticas (1986-1885)*; por lo que sólo indicaré el número de página.

<sup>4</sup> Los símbolos que utilizo: Sujeto (S), Objeto (O), desunión (V), unión (Ë), cambio de estado indicado por una flecha sencilla (!), acción (A), el enunciado de la acción indicado por la flecha doble (P%>).

<sup>5</sup> En cuanto a “lo natural” Pierre Bordieu opina que “el orden natural y social, es una construcción arbitraria de lo biológico, y en particular del cuerpo, masculino y femenino, de sus usos y de sus funciones, en especial en la reproducción biológica, que da una base en apariencia natural [...] a toda la visión masculina del mundo.” En “La dominación masculina”, en la ventana, revista electrónica.

## Referencias

ARROM, S. “La movilización de las mujeres”. En: **Las mujeres de la ciudad de México, 1790-1857**. México: Siglo XIX, 1985, p. 28-69.

BARQUET, M. **El estado actual de los estudios de género: un breve recorrido por la teoría feminista**. Iztapalapa: Casa de las Américas/ UAM, año XXXI, N° 183, abril-junio 1991, p. 19-25.

BELTRÁN, E. “Público y privado (Sobre feministas y liberales: argumentos en un debate acerca de los límites de lo político)”. En **Debate feminista**, año 9, vol. 18, octubre 1998, p. 14-32.

BORDIEU. “La dominación masculina”. En **La ventana**, revista electrónica, en: [http://www.identidades.org/debates/bordieu\\_dominación\\_1.htm](http://www.identidades.org/debates/bordieu_dominación_1.htm). 23/06/2005 08:48:15 p.m.

DUBY, G y PERROT, M. “La edad Media”. En **Historias de Mujeres**. GALMARINI, M.A. (Trad.) España: Taurus Ediciones, vol III, 1993.

\_\_\_\_\_. “Siglo XIX. Actividades y reivindicaciones”. En **Historia de las mujeres en occidente**, GALMARINI, M.A. (Trad.) España: Taurus Ediciones, vol. VIII. 1993.

CARILLA, E. **El romanticismo en la América Hispánica**. Madrid: Gredos, vol. I y II. 1975.

FOUCAULT, M. **La arqueología del saber**. GARZÓN, A. (Trad.) Del Camino, México: Siglo XXI, 2003.

\_\_\_\_\_. **El orden del discurso**. GONZÁLEZ TROYANO, A (Trad.). España: Tusquets Editores, 1987.

\_\_\_\_\_. **Historia de la sexualidad 1: “La voluntad de saber”**. GUIÑAZÚ, U (Trad.). México: Siglo XXI Editores, 2002.

\_\_\_\_\_. **Historia de la sexualidad 2: "El uso de los placeres"**. MARTÍ SOLER (Trad.). México: Siglo XXI Editores, 2003.

GALEANA, P. "Lecciones de las mujeres de México del siglo XIX y asignaturas pendientes" En **Mujeres, Derechos y Sociedad**. N°5, Enero del 2007, Año 3. ISSN 1870-1442. Recuperado el 3 de junio del 2009 en: <http://www.mdemujer.org.mx/femu/revista/0305/0305art04/art04pdf.pdf>

GIES, D. "La mujer vista por la mujer: El personaje femenino en el teatro escrito por mujeres en la segunda mitad del siglo XIX". Recuperado 28 de febrero 2019/21:30 en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-vista-por-la-mujer-el-personaje-femenino-en-el-teatro-escrito-por-mujeres-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-0/html/018be93c-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-vista-por-la-mujer-el-personaje-femenino-en-el-teatro-escrito-por-mujeres-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-0/html/018be93c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_)

GRUPO DE ENTREVERNES. **Análisis Semiótico de los Textos**. ALMEIDA, I (Trad.). Madrid: Ed. Cristiandad, 1982.

JIMÉNEZ J. **Letras mexicanas del siglo XIX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

MÁRQUEZ, C. "Mujer y teatro en Hispanoamérica una visión panorámica". En *Ciber Humanitas* N° 36 (Primavera 2005). Recuperado 28 de febrero 2019/ 22:30, de: [https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida\\_sub\\_simple3/0,1250,PRID%253D16316%2526SCID%253D16322%2526ISID%253D577,00.html](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D16316%2526SCID%253D16322%2526ISID%253D577,00.html)

LAGARDE, M. **Género y feminismo (Desarrollo humano y democracia)**. Madrid: Editorial Horas y horas, 2001.

PÊCHEUX, M. **Hacia el análisis automático del discurso**. ALVAR EZQUERRA, M (Trad.). Madrid: Gredos, 1978.

PÉREZ, H. "Hacia una semiótica de la comunicación". En **Comunicación y sociedad**. Nueva época, 9, 2008, p. 35-58.

PRIETO DE LANDÁZURI, I. **Teatro mexicano. Historia y dramaturgia XIX. Dramaturgas románticas (1961-1885)**. AZAR, H. (Coord.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

REBOUL, O. **Lenguaje e ideología**. SCHINCA PRÓSPER, M (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

ROJO, L. "La voz ignorada de la dramaturgia mexicana". En **Teatro**

Aroldo José Abreu Pinto; Ludivina Cantú Ortiz; María Eugenia Flores Treviño (Organización)

**mexicano. Historia y dramaturgia XIX. Dramaturgas románticas (1961-1885).** México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 11-37.

TENORIO, M. **Argucias de la historia. Siglo XIX, cultura y “América Latina”.** México: Paidós, 1999.

VAN DIJK, T. **Ideología. Una aproximación multidisciplinaria.** BERRONE DE BLANCO, L (Trad). España: Gedisa editorial, 2000.





DE TODAS LAS COSAS QUE EN  
EL DÍA A DÍA SE VIENEN  
PERDIENDO: LOS VALORES  
MODALES EN GUIMARÃES  
ROSA

**RICARDO MARQUES MACEDO**

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

*La totalidad es un concepto de los filósofos que permanecerá siempre abstracto; lo que los escritores de novela buscan es tejer una red que conecte la experiencia custodiada en los libros durante los siglos a aquella partícula de polvo de la experiencia que atravesamos día a día en nuestras vidas- y que nos parece cada vez más inaprehensible e indefinible'.*

(CALVINO, 2015, p.120)

Publicado inicialmente en 1963, por la editorial José Olympio, la obra *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa (2001 en nuestra edición de trabajo), trae en sus cuentos la historia de Nhinhinha, la pequeña María.

El texto está cargado de incertidumbres. El espacio de la narrativa es de difícil identificación. El narrador cuenta que se ubica “detrás de la Sierra de Mí”<sup>2</sup>. Existe referencia de la “Serra do Mim”, pero la secuencia es imprecisa,

pudiendo ser cualquier lugar más allá. Sobre el personaje de la historia, el narrador sabe que su edad es inferior a los cuatro años, apunta el horizonte de sentido de las acciones y expresiones de la niña, pero no las interpreta o traduce. La familia, madre y padre, es la que menos las comprende y representa la visión desacralizada de la realidad.

Las emociones suscitadas en la recepción de la historia de *Nhinhinha* seguramente son responsabilidad de la fantasía y ficcionalidad presentes en los elementos textuales que la constituyen. Es importante resaltar que entre los géneros literarios, la literatura fantástica es caracterizada por Todorov (1975), por ejemplo, por presentar la posibilidad de que los individuos experimenten elementos que no corresponden a las leyes del mundo real, en un enfrentamiento de hechos aparente o supuestamente inusitados, reglados por leyes propias.

En este contexto, el único sujeto con competencia para desempeñar y comprender el sentido de los eventos que allí se cuentan es la misma *Nhinhinha*. Con ella el querer-hacer y el poder-hacer se realizan, abriendo ventanas hacia otras realidades, olvidadas por el común de la gente, pero preservadas en la memoria de esa niña como un mundo platónico a que ella – ¿y los demás? – debe volver.

## I

*El paso al acto no anula ni agota la potencia, sino la conserva en el acto como tal y, marcadamente, en su forma eminente de potencia de no (ser o hacer)<sup>3</sup>.*

(AGAMBEN, 2007, p. 8)

Para comprender el concepto de valores modales con que se va a trabajar en el cuento “A menina de lá” es preciso partir de la concepción de modalidad común a tres disciplinas

- la lingüística, la lógica y la semiótica, como recuerda el semioticista Denis Bertrand (2003): ella forma parte del tronco común de estas disciplinas. La lingüística identifica fácilmente los verbos modales por el hecho de que vienen seguidos de otro verbo en el infinitivo. En la semiótica de orientación francesa, la modalidad no pertenece al nivel de los enunciados lingüísticos, sino en una instancia más abstracta. La modalidad se sitúa en un nivel intermedio dentro del recorrido generador de la significación ideado por la semiótica francesa. Pertenece al nivel semionarrativo, intermedio entre las estructuras de superficie y las estructuras profundas. Con este desplazamiento propuesto por la semiótica, las modalidades dejan de limitarse a las manifestaciones de verbos modales y pasan a representar valores modales. Explica Bertrand (2003, p. 308):

La lingüística analiza los verbos modales [...] y más ampliamente las expresiones modales de todo tipo, incluyendo las formas verbales de los “modos”, que definen la actitud del sujeto enunciador con relación a su enunciado (modalidades apreciativas, por ejemplo, o epistémicas - certeza, eventualidad, incertidumbre, etc.). La semiótica [...] sitúa la modalidad en un nivel más general y abstracto: ella habla de “valores modales”. Por lo tanto, el /saber/ o el /poder hacer/ de un sujeto pueden ser expresados por predicados de “saber” y de “poder”, pero igualmente por actores u objetos figurativos que van a dotar al sujeto de la competencia correspondiente; [...]<sup>4</sup>

Para entender esta diferencia, es necesario partir de la sintaxis narrativa, cuyo núcleo es el concepto de actante. “El actante puede ser concebido como aquel que realiza o que sufre el acto, independientemente de cualquier otra definición. [...] designa [...] un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente *formal, anterior a cualquier inversión semántica y/o ideológico*”<sup>5</sup> (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p.12, subrayamos). Y constituye un sistema de tres

posiciones relacionales: “la del *sujeto* (en relación con sus *objetos* valorizados), la del *destinador* (en relación con el sujeto-destinatario que él manipula y sanciona teniendo en cuenta los valores investidos en los objetos), la del *objeto* (mediación entre el destinador y el sujeto)”<sup>6</sup> (BERTRAND, 2003, p. 289). La relación básica del *enunciado* elemental -definida como una relación entre dos actantes- es la relación de unión (de conjunción o de disyunción) que se instala cuando el actante sujeto hace inversiones transformando el objeto en objeto-valor para él. Es decir, en una relación transitiva, el objeto sólo es objeto mientras lo es para un sujeto; es esta transitividad la que los define y les da existencia. Conforme a la inversión semántica que en él se transforma, puede ser un enunciado de estado, del ser, indicando una conjunción o una disyunción con el sujeto (de estado) o de transformación, resultado de un hacer.

Es el encadenamiento de estados y transformaciones que da origen a la narratividad, cuya unidad mínima es el *programa narrativo*. Cuando un enunciado de hacer rige un enunciado de estado, se constituye un programa narrativo, en el que el primero se denomina *enunciado modal*, y el segundo, *enunciado descriptivo*. La modalidad es, por lo tanto, “la producción de un enunciado dicho modal que sobredetermina un enunciado descriptivo”<sup>7</sup> (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p. 314). En la estrofa de Cabral (1985, p. 91)<sup>8</sup>:

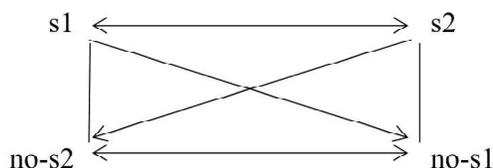
Algunos autores son capaces  
De crear el espacio donde se puede  
Habitar muchas horas buenas:  
En espacio-tiempo, como el bosque.

Los enunciados “crear espacio” y “habitar muchas horas buenas” son descriptivos modalizados por saber-hacer, expresado lingüísticamente por “ser capaz” y por “poder”.

Tanto los enunciados de hacer como los de estado pueden ocupar sintácticamente la posición de enunciado descriptivo o de enunciado modal. Y pueden ocurrir las siguientes combinaciones: “a) el hacer que modifica el ser (cf. performance, el acto), b) el ser que modifica el hacer (cf. la competencia), c) el ser que modifica el ser (las modalidades veredictorias), y d) el hacer que modaliza el hacer (modalidades factitivas)”<sup>9</sup> (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p. 314). Los valores modales querer, deber, poder y saber, pueden modalizar tanto el ser como el hacer, componiendo dos grandes clases de modalizaciones, tal como ocurre en /*deber hacer*/ o en /*deber ser*/, por ejemplo. “La semiótica analiza el sujeto no sólo desde el punto de vista de su competencia, sino también su modo de existencia”<sup>10</sup>, según Silva (2009, p. 49). En cuanto al modo de existencia del ser, se pueden determinar cuatro modos principales: a) aquel que cree ser (potencial), b) lo que quiere o que debe ser (virtual), c) aquel que sabe o puede ser (actualizado) y, d) lo que hace o es (realizado).

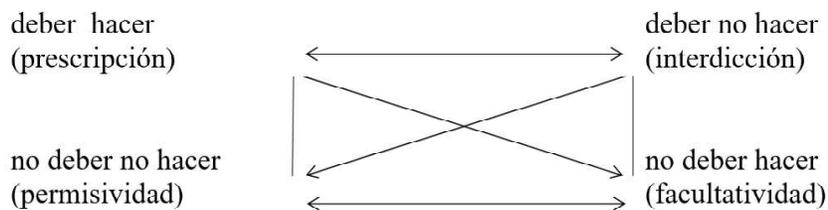
Greimas propone la agrupación de las principales modalidades en exotácticas y endotácticas. Las modalidades exotácticas son aquellas capaces de establecer relaciones entre enunciados con sujetos distintos. Ya en las modalidades endotácticas se trata de un mismo sujeto. Las exotácticas comprenden el /deber/ (virtualizante), el /poder/ (actualizante) y el /hacer/ (realizante). Las modalidades endotácticas remiten al /querer/ (virtualizante), al /saber/ (actualizante) y al /ser/ (realizante).

Para una mejor comprensión de las relaciones estructurales modales, a partir de sus combinaciones, podemos recurrir al cuadrado semiótico de Greimas. Se entiende el cuadrado semiótico como la representación visual de la articulación lógica de una categoría semántica cualquiera (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 400).



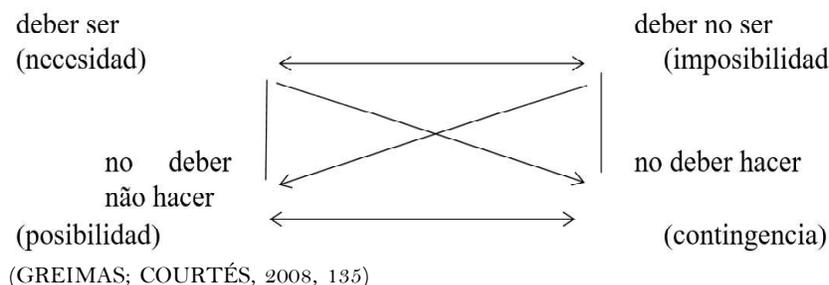
El eje - horizontal - de la contrariedad se forma por la oposición entre s1 *versus* s2 y, en el eje de la sub-contrariedad, entre no-s2 *versus* no-s1. El eje de contradicción ocurre por la relación de negación entre s1 vs no-s1 y s2 vs no-s2. El tercer eje - vertical - representa las relaciones de complementariedad y son expresadas por las oposiciones de no-s2 vs s1 y no-s1 vs s2. Para ejemplificar, se pregunta cómo se sitúa la figura del mulato en diferentes sociedades constituidas de negros y blancos. Puede ser considerado complejo que subsume ambos términos (es blanco y negro); o no blanco, o sea, es negro; no negro, por lo tanto blanco; o bien ni blanco ni negro.

En el caso de que un enunciado de hacer es modalizado por el deber (modalidad deóntica), se obtiene la siguiente estructura modal (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p.135):



El eje de la contradicción se establece por la relación entre el /deber hacer/ y el /no deber hacer/, así como entre el /deber no hacer/ y el /no deber no hacer/. La relación entre el /deber/ y el /deber no hacer/, por un lado, y el /no deber hacer/ y el /no deber no hacer/, de otro, se define como de contrariedad. Y finalmente la relación de

complementariedad ocurre entre el /no deber no hacer/ y el /deber hacer/, de la misma forma que entre el /no deber hacer/ y el /deber no hacer/.



Es a través de la modalización del hacer (/querer-, deber-, saber- y poder-hacer/) que se define la competencia del sujeto modal. A partir de este presupuesto, se conceptualiza la *performance*. La *performance* es un hacer que puede validar “a la adquisición de valores modales (es decir, las performances cuyo objetivo es la adquisición de la competencia de un saber hacer [...]) y las que se caracterizan por la adquisición o producción de valores descriptivos (la preparación de la ‘soupe au pistou’, por ejemplo.)”<sup>11</sup> (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p. 363)

La competencia “es una competencia modal. Aquí se encuentra, es evidente, toda la problemática del acto: si el acto es un ‘hacer-ser’, la competencia es ‘lo que hace ser’, vale decir, todas las preliminares y los presupuestos que hacen la acción posible [...] Así concebida, la competencia es una competencia modal que puede ser descrita como una organización jerárquica de modalidades (ella se fundamenta, por ejemplo, en un querer-hacer o un deber-hacer que rige un poder-hacer o un saber- hacer.)”<sup>12</sup> (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p. 75-6)

Para efecto de clasificación, en este trabajo consideramos la diferenciación entre sujetos de búsqueda y de derecho. Los

de búsqueda se definen por la modalización por el /querer/. Los sujetos de derecho, por la modalización por el /saber/. Los sujetos de búsqueda son los que “quieren hacer” y los de derecho son los que efectivamente “saben hacer”.

## II

*Soñaba. Sólo sueño, mal o bien, librado. Yo tenía una luna recogida.*<sup>13</sup>  
(ROSA, J., 2006, p. 32)

Guimarães Rosa inicia el cuento “A menina de la”, con la presentación de los personajes principales, en sus características más enfáticas – una familia de tres miembros – ubicándola en un espacio específico.

Su casa quedaba atrás de la Sierra de Mí, casi en medio de un pantano de agua limpia, lugar llamado el Temor –de- Dios. El Padre e, pequeño sitiante, lidiaba con vacas y arroz; la Madre, urucuiana, nunca soltaba el rosario de la mano, aun cuando matara gallinas o arreglara para alguien una descompostura. Y ella, pequeñita, por nombre María, Nhinhinha dicha, había nacido ya muy menuda, cabezona y con ojos enormes.<sup>14</sup> (ROSA, 2001: 67)

Todos los tres componentes narrativos marcados en su especificidad se unen en una base isotópica bastante sugestiva sea en esta narrativa en particular sea en la producción rosiana en el todo. En una opción estilística bastante acertada, el texto se inicia con una anáfora que apunta al objeto en cuestión, pero retarda su identificación: “Su casa”. Primero el espacio en un solo período lingüístico. A continuación, los padres, unidos en un solo período, pero yuxtapuestos: la retomada anafórica – el [su] Padre; la [su] Madre, para referirse a la protagonista solamente en el período de cierre del párrafo. También aquí, el mismo procedimiento retórico: “Y ella”, déctico apuntando hacia

el centro de la historia, hacia el protagonista, explicitado en su referencia: “Y ella, niñita...”.

Desde el punto de vista de la tematización y de la figurativización, si el padre aparece en ese momento como un campesino que creaba vacas y cultiva arroz, o sea, casi a la desembocadura del suelo del paisaje humano en la zona rural, la madre, además de la caracterización de la misma orientación que el padre - mata gallinas, regaña - trae más que él un rasgo que la remite retroactivamente al espacio, y anticipadamente a la hija. La madre, de cuyo cotidiano participa la oración controlada por el rosario, es natural de la ciudad de Urucuia, pequeña ciudad en el noroeste de Minas Gerais. Lo que llama la atención en esa información aparentemente casi irrelevante, “La Madre, urucuiana” - dice el texto - es el significado de ese nombre de origen tupí: aguas claras o aguas cristalinas. Esta agua que ya enunciada en la abertura: “un pantano de agua limpia”.

Este recurso que hace balance entre desvelar y encubrir, se encuentra ya en la primera referencia espacial. De la perspectiva del sujeto observador, ubicado en el aquí de la enunciación, la mirada que acompaña el gesto que indica, apunta y encuentra luego una barrera: el allá, del enunciado, además de situarse detrás de una sierra, de nombre no transparente en su poeticidad, no se planta en un lugar pero se mueve alargando el recorrido: “quedaba allá de la...”. La barrera que se proyecta en verticalidad superativa (la sierra) en relación al aquí del observador, se refleja en la inferioridad del pantano. De la misma forma, la casa no queda exactamente en medio del pantano sino “casi en el medio”, como componiendo en esa combinación nebulosa la proxémica de la acción, en una isotopía semántica que caracterizará la historia que se va a narrar.

Dentro de ésta, una rama isotópica se desprende, se reconoce la cual, como ya se apuntó, reaparece en el nombre

tupí de la región de origen de la madre: el agua cristalina de la Urucuaia se anuncia en el agua limpia del pantano. “Brejo” en Portugués es un término ambiguo, ambivalente, según la región: paúl, pantano, tierra en que sólo crece brezo. Es un terreno generalmente fértil, donde los ríos se conservan más o menos permanentes, en el nordeste. Al norte, en Maranhão, significa lugar bajo donde hay manantiales. A pesar de esa variación regional, se puede decir que prevalece el sentido negativo, si se atenta a los usos figurativos de la palabra, en expresiones populares: lugar muy frío y batido de viento; “ir al brezo”, caer en el olvido, ser abandonado o no dar en nada, no tener consecuencia. Y aún para sus sinónimos registrados en diccionario: atolladero, charco, además de los portugueses “lamaceira”, “lamaçal”, “lameiro”, “lodaçal”, “marnel”, “paul”, “ tremedal” y “volutabro”.

Y es por la denegación de ese valor disfórico que se caracteriza el lugar en que se sitúa la casa de la protagonista: un charco de agua limpia. Ese lugar escondido detrás de una sierra, casi en medio de un charco que, a pesar del agua limpia, lleva el nombre de Temor-de-Dios, y no su sentido contrario, cercano en la expresión: Amor de Dios. No es al Dios amoroso, sino al Dios que se impone por el miedo, a quien dirige la Madre sus rezos del rosario que la acompaña “aun cuando mataba gallinas o regañaba.”

Este recorrido discursivo prepara, sin alarde, la aparición del sujeto, principalmente en cuanto a su caracterización, ante todo, exterior, física. Como diría Greimas (1987), todo parecer es imperfecto: él esconde el ser. “Y, a fin de cuentas, ¿podría esa veladura de humo desgarrarse un poco y entreabrirse: sobre la vida o la muerte, qué importa?”<sup>15</sup> (GREIMAS, 1987: 25). “Nació ya mucho para niña, cabezudota y con los ojos enormes”<sup>16</sup>. Ese es el parecer del Sujeto, ya incluyéndolo en el paradigma de los personajes preferidos de Guimarães Rosa, y ya dejando aparecer por las

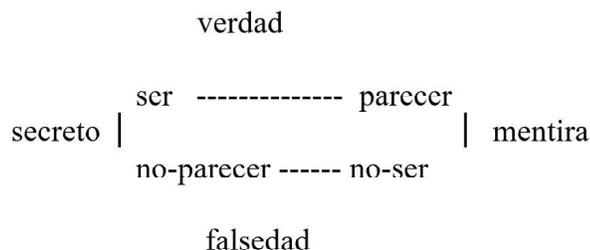
fracturas algo de su ser que el nombre y el apodo pretenden expresar: “niña, por nombre María, Nhinhinha dicha”<sup>17</sup>.

Este revelarse del ser para legitimarse como tal y hacerse comunicable precisa de la mediación de tercero, de un narrador, necesita hacerse discurso. El narrador encarna entonces el sujeto cognitivo, modalizado por un saber y un poder- saber comunicarse.

“Jerárquicamente superior a la dimensión pragmática que le sirve de referente interno, la dimensión cognitiva del discurso se desarrolla paralelamente al aumento del saber (como actividad cognitiva) atribuido a los sujetos instalados en el discurso.”<sup>18</sup> (GREIMAS; COURTÈS. 2018, p. 64). El narrador del cuento se presenta bajo el parecer de un sujeto enunciador no ficcionalizado, como una voz sin identidad específica. Y todo su desempeño se desarrolla como si interpretara un saber compartido colectivamente:

No que pareciera mirar o ver de propósito [...] En general, sin embargo, Nhinhinha, con sus apenas cuatro años, no incomodaba a nadie, y no se hacía notar, sino por la perfecta calma, inmovilidad y silencios.<sup>19</sup> (ROSA, 2001 p.67.)

Y con esa función, de destinador de un saber colectivo, se mueve por las posiciones proyectables en el cuadrado semiótico de la veridicción, intentando deshacer las apariencias de mentira y falsedad en el juicio de la colectividad, restablecer lo que le parezca ser la verdad e incluso develando lo secreto:



En ese sentido es importante observar que, si en el principio el desempeño del narrador como destinador de un saber, guarda la apariencia de ese anonimato, en determinado momento se descubre en su identidad de actante narrativo: él privaba de la convivencia más cercana al Sujeto: “Pero, el respeto que tenía por Madre y Padre, más parecía una divertida especie de tolerancia. Y Nhinhinha gustaba de mí.”<sup>20</sup> (ROSA, 2001, p. 67)

Esto a lo que se refiere el verbo “gustar” (querer), en que se podría ver simplemente un estado pasional de afectividad, pero que en realidad va más lejos, como si en la frase que abre el párrafo siguiente se indicara una sensación de otro orden: “Conversábamos , ahora”<sup>21</sup>. Hay un compartir, hay diálogo que se apoya en algún tipo de código y de dominio de saber.

### III

*Todo parecer es imperfecto: oculta el ser; es a partir de él que se construyen un querer-ser y un deber-ser; lo que es ya un desvío de sentido. Sólo en la medida en que es lo que puede ser- o el poder-ser -, el parecer resulta, apenas, soportable.*<sup>22</sup>

(GREIMAS, 1987, p. 25).

Nhinhinha es presentada a lo largo de la narrativa como una niña muy pequeña, de ojos enormes, muy quieta, contrariando la imagen usual de una criatura de su edad: “Paraba quieta, no quería brujas de tela, juguete ninguno, siempre sentadita donde se hallaba, poco se movía”<sup>23</sup> (ROSA, 2001, p. 67).

La niña es vista como alguien que no se destaca ante las otras personas, excepto por su peculiar lenguaje, muchas veces incomprensible y extraño. Raras eran también las veces que Nhinhinha se permitía cuestionar cualquier cosa.

Y aún así, escasas eran las oportunidades o posibilidades en que tendría respuesta, como podemos observar cuando pregunta: “¿Él xurugou? (juró)”<sup>24</sup> (ROSA, 2001, p. 67). El texto rosiano nos alerta sobre la imposibilidad de identificar por qué tal pregunta se realizara.

En otros momentos, el personaje todavía lanza observaciones consideradas como de sentidos “extraños” o “adornados”, tales como cuando afirma que “Tatú no ve la luna ...”<sup>25</sup> (ROSA, 2001, p. 67). De acuerdo con el cuento, los momentos de enunciación de Nhinhinha están marcados por historias absurdas, vagas y muy cortas.

La gran necesidad del texto explicar la desocupación o incluso la anulación por la quietud (y silencio) del personaje ocurre para que sea posible comprender a lo largo de la narrativa cómo Nhinhinha pasa por momentos de transformación, saliendo de una etapa de completa reclusión, notable en el comportamiento o en un lenguaje propio, hasta alcanzar momento de extrema felicidad. Vale destacar que el sujeto en la semiótica es definido por una relación entre dos predicados elementales: hacer (caracterizado por una relación de transformación) y ser (marcado por una relación de unión). De esta manera, se distinguen los sujetos del hacer y del estado (GREIMAS, COURTÉS, 1979).

La narración comienza cuando la protagonista tiene menos de cuatro años de edad. En esta fase, a pesar de no molestar a nadie o incluso no hacerse notar, la niña ya demuestra conocer el pequeño mundo que la rodea, como se ve en el segmento que relata sus hábitos durante la alimentación: “Botaban para ella la comida, ella continuaba sentada, el plato de hoja en el regazo, comía pronto la carne o el huevo, los chicharrones, el del que fuera más sabroso y atractivo, e iba consumiendo después el resto [...] con artística lentitud”<sup>26</sup> (ROSA, 2001, p. 68). El personaje

establece patrones propios para analizar y componer su realidad, imponiendo valores a los alimentos y clasificándolos de acuerdo con lo que consideraba más sabroso o atractivo.

Nhinhinha parece vivir un mundo propio, atópico, desconocido para el lector y para los demás personajes. Posibles indicios de este lugar atópico, además de su comportamiento apático y contenido ante este mundo, se percibe en el empleo de palabras inexistentes (“xurugou”), o expresiones recortadas de espacios vacíos (“yo... to... ha... a...ciendo”) incomprensibles para los que residen por allí.

Asumiendo el lugar de la pequeña colectividad, el narrador cuestiona: “¿Sería incluso un tanto tonta?”<sup>27</sup> (ROSA, 2001, p. 68). El adjetivo “tonto” significa en el diccionario aquel que es simplón, ingenuo, no racional.

Es posible percibir que la niña comprende la realidad desde su propio mundo. Por eso, al referirse a las actitudes de sus padres, los califica (en una postura propia de persona de poca edad) con sus mismas cualidades, marcadas por el adjetivo para identificación y diferenciación: el padre es el “niño suplicante”<sup>28</sup>, la madre es la “niña grande”<sup>29</sup>. La pequeña María (nombre de bautismo de Nhinhinha) ya de inicio es vista como aquella sobre la cual nadie más tiene poder, cuyas valoraciones se desconocen. El narrador adelanta que Nhinhinha no sufre influencias o realiza acciones solicitadas por otros personajes. Es ella misma quien determina qué hacer, cómo hacer y cuándo hacer, clasificándose como un sujeto de derecho.

A pesar de que inicialmente el narrador informe que el lenguaje de Nhinhinha era propio y muchas veces incomprensible, ocurre también lo contrario; a veces su habla es simple y los demás personajes oyen exagerado, ya acostumbrados con lo extraño de su lenguaje, como en el siguiente trecho: “Lo que hablaba, a veces era común, la gente es que oía exagerado: - ‘Alturas de urubuir ...’ (...),

dijo: “... altura de urubú no ir”<sup>30</sup> (ROSA, 2001, p. 69).

Es también por el lenguaje que se observa inicialmente la presencia de un modal en el cuento de Rosa. El modalizante “quiero” aparece por primera vez en el discurso de Nhinhinha cuando ella dice “quiero ir allá” y, así, expresa el deseo de ir a un lugar no localizable incluso para la niña como se ve a raíz de la afirmación del deseo: “¿Adónde? No sé”<sup>31</sup> (ROSA, 2001, p. 69).

En la secuencia, después de que el narrador relata el deseo de la niña “ir para allá”, el lector conoce otra voluntad de Nhinhinha: “Otra hora, se hablaba de parientes ya muertos, ella se rió: - *Voy a visitarlos...*”<sup>32</sup> (ROSA, 2001, p. 69). En este pasaje, el lector más atento nota ya la conexión entre el “allá” y el lugar donde quedan los muertos. En ese momento, es importante subrayar que la niña no desea la muerte, sino ir hacia donde se puede rever a personas que ya se han ido.

En este punto, se observa una oposición entre las estructuras modales del /querer hacer/, del /saber hacer/ y del /poder hacer/. Nhinhinha establece el deseo de /querer hacer/ al afirmar que quiere ir hacia allá, pero al mismo tiempo ella todavía no posee la competencia del /saber hacer/, no sabe aún cómo ir. Además de eso, el /poder hacer/ es tomado, pero no en su forma primaria, sino a través de la negación del modalizante y de la aserción de lo modificado, cuando el narrador cuenta que el deseo es inmediatamente reprimido por otro personaje más viejo. En este momento, el /poder hacer/ se constituye como una prohibición expresa por la modalidad del /no poder hacer/.

Es a partir de la constatación o presentación de estas estructuras modales que el narrador se aleja de la niña y pasa a relatar lo que habría sucedido a ella en el período (indefinido) que sigue. “Sé, sin embargo, que fue por ahí

que empezó a hacer milagros.”<sup>33</sup> (ROSA, 2001: 69). Es a través de estos posibles milagros que Nhinhinha performativiza sus competencias.

En una determinada mañana, relata el narrador, Nhinhinha pronuncia la siguiente predicción: “Yo quería que el sapo veniera aquí”<sup>34</sup> (ROSA, 2001, p. 69). Este enunciado presenta modalización en dos niveles distintos: el lingüístico y el semiótico. El lingüístico se da por la presencia del modal “querer” que modifica el predicado “venir” que se presenta a continuación. En el nivel semiótico el valor modal del /querer hacer/ se da por el deseo que el personaje tiene de modificar y alterar su acción sobre otro ser o cosa.

A partir de este primer milagro, además del valor modal del /querer hacer/, la niña pasa a demostrar su competencia, el /saber hacer/. Así, esta competencia es entonces performativizada por la realización de la acción, aunque de forma mítica.

[...] la “antropofagia” de la niña devora el proceso bíblico, subvirtiendo su fórmula: de la carne se hace el verbo. En ese sentido, parodística o literariamente, ella repite el poder divino de la creación: “Lo que ella quería, lo que hablaba, súbitamente sucedía”<sup>35</sup>. (MOTTA, 2006, p. 461)

Sérgio Vicente Motta llama la atención sobre la alegoría del mito cosmogónico en el cuento “A menina de lá” y su deconstrucción. Si en la génesis occidental judeocristiana, del verbo se hace la carne, en Nhinhinha lo opuesto se presenta:

En el cuento “A menina de lá “ se realiza la transición simbólica aludida, pero invertidamente, cambiando los términos de la fórmula bíblica: de la “carne” al “verbo”. Tal inversión ocurre en el movimiento estructural del cuento y aparece, metafóricamente,

en el pasaje que evidencia el hacer de la niñita en los actos cotidianos.<sup>36</sup> (MOTTA, S. V. 2006, p. 461)

Elementos de una mitología occidental judío-cristiana aparecen en “deconstrucción” a lo largo de la narrativa. El narrador conduce la historia deshaciendo sus relaciones originales. Así, la niña que nace “María” (la que da a luz a Jesús) se convierte en Nhinhinha (sin ninguna relación religiosa), y la madre que vivía a rezar el rosario, incluso matando gallinas o descomponiendo a alguien, cierra la narración sustituyendo las “ave-marías” por la expresión “muchacha grande... chica grande...”.

Conviene también observar otro aspecto importante de la constitución de los cuentos: la transformación. De acuerdo con Todorov (1980), la transformación se constituye como uno de los dos principios generales de la narrativa. Se da, *grosso modo*, por el cambio de un estado A a otro del tipo no A, por ejemplo. Nhinhinha pasa por un momento de transformación cuando deja de ser vista por los demás personajes como un ser incapaz de cualquier actividad y se configura como un ser que ya es capaz de realizar sus deseos, y más: es capaz de expresarlos. En otras palabras, el personaje principal deja de representar a un actante marcado por un /no-poder-hacer/ y un /no-hacer/, para establecer una relación marcada por el /querer-hacer/ y /poder-hacer/. La narrativa de la niña se caracteriza por la predicción. Cuando expone el deseo de ir “allá” a visitar a los parientes muertos, no sólo informa su voluntad, sino también predice lo que ocurrirá al final de la historia.

La competencia de Nhinhina es corroborada varias veces a lo largo de la narrativa; sin embargo, su performance (el /hacer/) no se da al azar o cuando los otros personajes desean. La realización de los valores modales performáticos se efectiva sólo cuando la niña quiere (el /querer-hacer/).

Ella no se permite ser influenciada o determinada por otros seres. Es ella la que tiene su presente y su futuro. Cuando la madre se enferma, llena de dolores y la familia intenta persuadir a la niña a realizar la curación. Es importante recordar que la performativización de la competencia de Nhinhinha se da por el lenguaje y sólo a través de él. Los hechos sólo suceden cuando verbalizados.

En este episodio, por más que se intentase persuadir a la niña a decir la cura, ella se limita a repetir “deja... deja...”<sup>37</sup> (ROSA, 2001, p. 70). Hay que estar atento nuevamente al lenguaje de la niña; el valor modal de /querer-hacer/ no siempre es dado de forma clara y objetiva. El propio narrador ya alerta al principio de la narrativa para esta particularidad. En el ejemplo citado, la reacción expresada en forma de “deja... deja...” desentona con lo esperado y lleva en sí la predicción de la solución. Así, el lector puede complementar las reticencias con palabras de consuelo garantizando que todo iba bien, bastaría esperar el momento adecuado. Y este momento ocurre. La madre de Nhinhinha se cura “en un minuto”<sup>38</sup> (ROSA, 2001: 70), con maravillosa fe. Frente a tal hecho, la familia decide guardar el secreto para protegerla de los peligros del mundo, al mismo tiempo que se silencia con el miedo extraordinario que siente de tal “cosa”.

En relación al padre, se observa el surgimiento de otros valores modales. En algún momento, debido a la sequía que asola a la región y a la familia, el padre (que ya es calificado como “pidón” desde el principio de la narrativa) pide a la hija que haga llover, pero ella se niega diciendo: “Pero, no puede, ue...”<sup>39</sup> (ROSA, 2001, p. 70). En este momento, el /querer-hacer/ del padre es también marcado por el /no-poder-hacer/. Él desea la lluvia, pero no posee la competencia necesaria para performativizar el propio deseo, configurándose como sujeto de búsqueda. Al mismo tiempo,

Nhinhinha que parecía a los ojos ajenos poseer el /saber-hacer/ revela la limitación de ese poder. A pesar de no ser capaz de realizar el deseo del padre directamente, Nhinhinha lo hace indirectamente al querer ver el arco iris. Así, podemos notar que el deseo de terceros sólo puede ser realizado de forma indirecta, como cuando la madre se enferma y cuando el padre pide la lluvia.

Un segundo momento de transformación de Nhinhinha ocurre cuando ella se deja ver como una niña cualquiera: “hizo lo que nunca le había visto: saltar y correr por la casa y el quintal”<sup>40</sup> (ROSA, 2001, p. 71). La pequeña niña deja entonces de ser quieta, pequeña, silenciosa y pasa a ser alegre y vibrante. Sin embargo, esta transformación del ser viene seguida de una reprensión dura y cargada por el valor modal del /no-poder-hacer/ impuesto por Tiantonia a la pequeña muchacha. Los padres observan el regaño a Nhinhinha y no comprenden nada. Entonces, una vuelta a la etapa anterior a la transformación ocurre: “Nhinhinha, blanda, volvió a quedar sentadita, inalterada como si soñara, aún más inmóvil, con su pensamiento-pajarito-verde”<sup>41</sup> (ROSA, 2001, p. 71). A continuación, el narrador relata que la niña se enferma y muere.

Sin entender nada, los padres viven el dolor de la pérdida, “era lo mismo que si cada uno de ellos hubiera muerto por la mitad.”<sup>42</sup> (ROSA, 2001, p. 71). Al darse cuenta de que debían mandar recado a la ciudad para que se providenciara el féretro, entonces Tiantonia toma valor y les revela el motivo de la reprensión en el momento en que Nhinhinha se transformó en una niña más que alegre: “que quería un cajón color -de-rosa, con adornos verdes brillantes...”<sup>43</sup> (ROSA, 2001, p. 71). La isotopía de deseo conectado al tema de la muerte se reanuda entonces, y performativiza el primer deseo de Nhinhinha. Finalmente puede visitar a los muertos que estaban en el “allá”. Así, el

primer valor modal, dominante en el texto – /querer-hacer/ – se realiza devolviendo al sujeto al espacio – desconocido de todos – origen y fuente de su lenguaje, de su destino.

## Notas

<sup>1</sup> A totalidade é um conceito dos filósofos que permanecerá sempre abstrato; o que os escritores de romance procuram é tecer uma rede que ligue a experiência custodiada nos livros durante os séculos àquele pulvíscolo da experiência que atravessamos dia a dia em nossas vidas – e que nos parece cada vez mais inapreensível e indefinível. (CALVINO, Ítalo, 2015, p. 120)

<sup>2</sup> “para trás da Serra do Mim”

<sup>3</sup> A passagem ao ato não anula nem esgota a potência, mas a conserva no ato com tal e, marcadamente, na sua forma eminente de potência de não (ser ou fazer). (AGAMBEN, 2007, p. 8)

<sup>4</sup> A linguística analisa os verbos modais [...] e mais amplamente as expressões modais de todo tipo, incluindo as formas verbais dos “modos”, que definem a atitude do sujeito enunciador com relação ao seu enunciado (modalidades apreciativas, por exemplo, ou epistêmicas – certeza, eventualidade, incerteza, etc.). A semiótica [...] situa a modalidade em um nível mais geral e abstrato: ela fala em “valores modais”. Assim, o /saber/ ou o /poder fazer/ de um sujeito podem ser expressos por predicados de “saber” e de “poder”, mas igualmente por atores ou objetos figurativos que vão dotar o sujeito da competência correspondente; [...]

<sup>5</sup> “O actante pode ser concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato, independentemente de qualquer outra definição.[...] designa [...] um tipo de unidade sintática, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico” (GREIMAS; COURTÉS, p. 12; grifamos)

<sup>6</sup> “a do *sujeito* (em relação com os seus *objetos* valorizados), a do *destinador* (em relação com o *sujeito-destinatário* que ele manipula e sanciona levando em conta os valores investidos nos *objetos*), a do *objeto* (mediação entre *destinador* e o *sujeito*)” (BERTRAND, 2003, p. 289)

<sup>7</sup> “a produção de um enunciado dito modal que sobredetermina um enunciado descritivo” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 314)

<sup>8</sup> Certos autores são capazes / De criar o espaço onde se pode / Habitar muitas horas boas: / Em espaço-tempo, como o bosque. (MELO NETO, 1985, p.91).

<sup>9</sup> “a) o fazer que modaliza o ser (cf.performance, o ato), b) o ser que modaliza o fazer (cf. competência), c) o ser que modaliza o ser (as modalidades veridictórias), e d) o fazer que modaliza o fazer (modalidades factitivas).” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 314).

<sup>10</sup> “a semiótica analisa o sujeito não apenas do ponto de vista de sua competência, mas também seu modo de existência”.

<sup>11</sup> à aquisição de valores modais (isto é, as performances cujo objetivo é a aquisição da competência de um saber-fazer [...]) e as que são caracterizadas pela aquisição ou produção de valores descritivos (a preparação da ‘soupe au pistou’, por exemplo.)” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 363)

<sup>12</sup> é uma competência modal. Aqui se encontra, é evidente, toda a problemática do ato: se o ato é um “fazer-ser”, a competência é “aquilo que faz ser”, vale dizer. Todas

as preliminares e os pressupostos que tornam a ação possível [...] assim concebida, a competência é uma competência modal que pode ser descrita como uma organização hierárquica de modalidades (ela será fundamentada, por exemplo, num querer-fazer ou um dever-fazer que rege um poder-fazer ou um saber-fazer.) (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 75/76)

<sup>13</sup> Sonhava. Só sonho, mal ou bem, livrado. Eu tinha uma lua recolhida. (ROSA, J. G. 2006, p. 32)

<sup>14</sup> Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus. O Pai, pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz; a Mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão, mesmo quanto matando galinhas ou passando descompostura em alguém. E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes. (ROSA, 2001, p. 67)

<sup>15</sup> E, por fim, poderia este véu de fumaça poderia desgarrar um pouco e entreabrir-se: sobre a vida ou a morte, que importa? (traducción nuestra) (GREIMAS, 1987, p. 25)

<sup>16</sup> “Nascera já muito para miúda, cabeçudota e com os olhos enormes.”

<sup>17</sup> “menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita.”

<sup>18</sup> “Hierarquicamente superior à dimensão pragmática que lhe serve de referente interno, a dimensão cognitiva do discurso se desenvolve paralelamente ao aumento do saber (como atividade cognitiva) atribuído aos sujeitos instalados no discurso.” (GREIMAS; COURTÈS. 2018, p. 64)

<sup>19</sup> Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito [...] Em geral, porém, Nhinhinha, com seus nem quatro anos, não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios. (ROSA, 2001 p. 67)

<sup>20</sup> “Mas, o respeito que tinha por Mãe e Pai, parecia mais uma engraçada espécie de tolerância. E Nhinhinha gostava de mim.”

<sup>21</sup> “Conversávamos, agora”

<sup>22</sup> Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que é já um desvio de sentido. Somente na medida em que é o que pode ser – ou o poder-ser –, o parecer resulta, apenas, suportável. (GREIMAS, 1987. Tradução nossa)

<sup>23</sup> “Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia” (ROSA, 2001, p. 67)

<sup>24</sup> “Ele xurugou?” (ROSA, 2001, p. 67)

<sup>25</sup> “Tatu não vê a lua...”

<sup>26</sup> “Botavam para ela a comida, ela continuava sentada, o prato de folha no colo, comia logo a carne ou o ovo, os torresmos, o do que fosse mais gostoso e atraente, e ia consumindo depois o resto [...] com artística lentidão” (ROSA, 2001, p. 68)

<sup>27</sup> “Seria mesmo seu tanto tolinha?” (ROSA, 2001, p. 68)

<sup>28</sup> “menino pidão”

<sup>29</sup> “menina grande”

<sup>30</sup> “O que falava, às vezes era comum, a gente é que ouvia exagerado: - ‘Alturas de urubuir...’ Não, dissera só: - ‘... altura de urubu não ir’” (ROSA, 2001, p. 69)

<sup>31</sup> “Aonde? ‘Não sei’” (ROSA, 2001, p. 69)

<sup>32</sup> “Outra hora, falava-se de parentes já mortos, ela riu: - ‘Vou visitar eles...’” (ROSA, 2001, p. 69)

<sup>33</sup> “Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres” (ROSA, 2001, p. 69)

<sup>34</sup> “Eu queria o sapo vir aqui” (ROSA, 2001, p. 69)

<sup>35</sup> [...] a “antropofagia” da menininha devora o processo bíblico, subvertendo a sua fórmula: da carne faz-se o verbo. Nesse sentido, parodística ou literariamente, ela

repete o poder divino da criação: “O que ela queria, que falava, súbito acontecia”. (MOTTA, S. V. 2006, p. 461)

<sup>36</sup> No conto “A menina de lá” realiza-se a transição simbólica aludida, mas invertidamente, mudando-se os termos da fórmula bíblica: da “carne” ao “verbo”. Tal inversão ocorre no movimento estrutural do conto e aparece, metaforicamente, na passagem que evidencia o fazer da menininha nos atos cotidianos. (MOTTA, S. V. 2006, p. 461)

<sup>37</sup> “deixa... deixa...” (ROSA, 2001, p. 70)

<sup>38</sup> “num minuto” (ROSA, 2001, p. 70)

<sup>39</sup> “Mas, não pode, ué...” (ROSA, 2001, p. 70)

<sup>40</sup> “fez o que nunca lhe vira, pular e correr por casa e quintal” (ROSA, 2001, p. 71)

<sup>41</sup> “Nhinhinha, branda, tornou a ficar sentadinha, inalterada que nem se sonhasse, ainda mais imóvel, com seu passarinho-verde pensamento” (ROSA, 2001, p. 71)

<sup>42</sup> “era a mesma coisa que se cada um deles tivesse morrido por metade” (ROSA, 2001, p. 71)

<sup>43</sup> “que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes...” (ROSA, 2001, p. 71)

## Referencias

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

CALVINO, Ítalo. **Mundo escrito e mundo não escrito**: artigos, conferências e entrevistas. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

FIORIN, José Luiz. O sujeito na semiótica narrativa e discursiva. **Todas as letras** (São Paulo), volume 9, n. 1, p. 24-31, 2007.

GREIMAS, A. J. As aquisições e os projetos. In: COURTÉS, Joseph. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 7-34.

GREIMAS, A. J. COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

MOTTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica**: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Unesp, 2006.

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.



## GÉNERO Y GASTRONOMÍA EN *CALDO VIOLENTO* DE JULIA COHEN

**MANUEL SANTIAGO HERRERA MARTÍNEZ**

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Autónoma de Nuevo León (FFyL-UANL)

La cultura en México reposa sobre una estructura patriarcal donde se edifican las clases y los convencionalismos sociales. El mundo es creado a la imagen y semejanza de los hombres para su propio beneficio. Dentro de este esquema las mujeres son objetos carentes de una vida personal. Al respecto, Rangel Hinojosa señala lo siguiente:

En la sociedad, y de acuerdo con el modelo patriarcal que recurre a la naturaleza para explicar las diferencias entre los géneros, se suele señalar que ser mujer implica o significa ser madre, esposa y ama de casa. Unos roles que constituyen los marcos referenciales que, desde la infancia, influyen sobre las mujeres (RANGEL, 2006, p.12).

Dentro de este ámbito a las mujeres se les ha confinado en el hogar: encerradas en funciones domésticas y sexuales

para saciar las necesidades de los varones. Y es desde este cerco que las féminas empezaron a escribir. Por medio de las recetas de cocina dejaban entrever este mundo de hostilidad y de posibles mejoras.

De acuerdo con Adelaida Martínez, el gastro texto “es el lenguaje culinario elevado a la categoría de lenguaje literario y ha generado un tipo de discurso detallista, rico en referencias olfativas y gustativas” (2010, p. 3). La receta de cocina no sólo es un instructivo para preparar un platillo sino que a través de él la mujer perpetúa las tradiciones, logra la unión familiar y el sentido de pertenencia.

Cada cultura posee sus propias claves de significación, cuyo sentido revela las implicaciones ideológicas que las acciones simbólicas tienen para los individuos de esa comunidad. Para Geertz la cultura es:

Un sistema de símbolos que obra para 2) establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres 3) formulando concepciones de un orden general de existencia, 4) revistiendo esas concepciones con una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único (GEERTZ, 1997, p. 89).

Este trabajo se apoya en los incisos 2 y 3 de esta definición de Geertz para examinar dentro del discurso literario cómo un proceso cotidiano representa rituales. Asimismo, se revisa el acto culinario incluido en la obra desde las perspectivas semiótica cultural<sup>1</sup> y biosemiótica.

Al respecto, estamos de acuerdo con Eliade quien señala que “la verdadera significación y el valor de los actos humanos están vinculados a la reproducción de un acto primordial, a la repetición de un ejemplo mítico; ya que la vida es la imitación ininterrumpida de gestas inauguradas por otros” (ELIADE, 2001, p. 18). Este autor define así a esas acciones como ritos

de construcción y de imitación del acto cosmogónico (ELIADE, 2001, p. 32). La receta de cocina se constituye en un texto de cultura porque forma parte de estos ritos debido a que la mujer ordena, tanto los ingredientes como el proceso de elaboración, para dar paso a la creación de un platillo perteneciente a su tradición cultural.

El proceso descrito se puede analizar desde la biosemiótica<sup>2</sup>, que es una disciplina surgida en los años sesenta, estudiada por el semiólogo Thomas Sebeok a través de la investigación de la comunicación y transferencia de signos y señales entre los animales (zoosemiótica). Sin embargo, es en la década de los noventa del siglo XX cuando este concepto toma forma para consolidar una ciencia que conecte la comunicación y el conjunto de signos y señales que se establecen a diferentes niveles de organización biológica. De hecho, también recibió el nombre de biohermenéutica (CASTRO, 2012, p.1).

Desde la elaboración del platillo hasta el deguste por parte de los comensales, a partir del enfoque de la biosemiótica, se logra una construcción de la identidad del individuo cuando en la comida se entrecruzan las interpretaciones desde la semiótica de la cultura, la biología, la ética, la antropología, la recepción y la percepción.

Por ello, se plantea que en las recetas de cocina, la biosemiótica no sólo abarca el aspecto gustativo, olfativo, táctil y visual sino que conjuga la connotación histórico-cultural y el sentido de pertenencia a un grupo social y étnico.

La comida es el resultado del paso de la naturaleza a la cultura. En los ritos el proceso de la elaboración de la comida está vinculado a cada uno de los tres elementos: muerte-vida-sacrificio. Esta relación paralela se explica desde la semiótica cultural con Toporov (2002) en la siguiente serie de similitudes:

OBJETO	SÍMIL	SIGNIFICADO
Comida	Alimento	Víctima
Mesa	Altar	Ara
Mantel	Velo	Cortina
Enseres de mesa		Instrumento del sacrificio
Cocinero		Sacerdote

Cuadro 1: Representación semiótica de los elementos culinarios (Toporov, 2002, p. 126).

Se coincide con Toporov (2002, p. 127) en que “en el acto de la comida y en el sacrificio se realizaba por igual la unión del hombre con el tótem, con el clan”. Para nuestra discusión, es útil observar que estos elementos denotan cómo la mujer se transfigura en una sacerdotisa y da paso a la muerte de los ideales ajenos y al nacimiento y preservación de los valores culturales.

Así, en el acto de comer se representaba la muerte-resurrección del objeto de la comida, de los que comían y, además, de la deidad celeste o de ultratumba.

Este vínculo entre la personificación cósmica (la deidad), el hombre singular y el hombre colectivo mediante la comida habla de que fue creado por la conciencia primitiva; se trata de la conciencia típica del periodo totémico, que identifica al cosmos y la sociedad en el tótem (LOWENBERG, 1970, p. 127).

En la dimensión semiótico-cultural, a través del gastrotexto (conocido también como receta de cocina) se aborda el estudio en una perspectiva simbólica al proponer la construcción cosmogónica. Se revisa, además, el poder y la ideología de la matriarca.

### **Preguntas de investigación**

En este trabajo se pretende responder a las siguientes preguntas: ¿De qué manera el aquelarre constituye una nueva forma de matriarcado? ¿Cuál es el rol de la madre-bruja

dentro del relato? ¿Cómo el alimento controla la vida de los personajes?

La primera hipótesis es que el aquelarre unifica el núcleo familiar y cultural de los participantes para consolidar una identidad. La segunda hipótesis consiste en el control absoluto de la madre sobre la familia para dominar y purificar la raza. La tercera hipótesis es que el alimento reafirma por medio de los sentidos la filiación y el sentido de pertenencia a un determinado grupo social.

Para alcanzar el propósito enunciado, se ha diseñado el siguiente objetivo: Cómo la madre se transforma en una bruja para vigilar la moral familiar y sexual de los integrantes.

La metodología es cualitativa y se emprenderá un estudio semiótico-cultural para presentar el propósito de esta investigación. Se abordarán los conceptos del *palimpsesto* de Genette (1989), *el discurso semiótico* de Courtes (1997), *la enunciación emocional en el alimento* con Montanari (2006), *la semiosfera* de Lotman (2000).

## **Marco teórico**

Las escritoras mexicanas han legitimado los espacios marginados, sobre todo el ámbito doméstico, revalorándolo como símbolo del ser, del poder y de escribir femeninos. La cocina es donde se gestan los deliciosos gastrotxtos de Laura Esquivel, Rosario Castellanos, Amparo Dávila y demás escritoras. El lenguaje culinario, elevado a la categoría de lenguaje literario, ha generado un tipo de discurso detallista, rico en referencia olfativa y gustativa (MARTÍNEZ, 2010, p. 05).

En cuanto al papel que juegan en la cultura los textos culinarios, se enuncia con Sánchez:

Cuando los textos culinarios describen los procedimientos que se realizan en el exterior, corresponden generalmente a una actividad realizada por hombres; mientras los que describen un proceso de elaboración de alimentos que tiene lugar en espacios internos, remiten a lo realizado generalmente por las mujeres (2007, p. 198).

Para García (2010) la casa es un símbolo de la familia y la mujer es la encargada del cuidado de este espacio, así como de la educación de los hijos. La casa sacralizó la sexualidad reproductiva y se convirtió en el espacio femenino por excelencia, en el adentro, en el lugar de lo íntimo y de lo privado. La mujer le dio su sello y la casa la encerró en la intimidad y en la familia.

En su interior se fueron separando los lugares de localización de los sujetos marcados por un género o bien otro, cotos femeninos casi por esencia como la cocina, en la cual reinó la mujer haciéndose cargo de la alimentación de la familia (GARCÍA, 2010, p. 51).

Con relación a esta esfera espacial, Acosta se cuestiona:

¿Qué es mi casa? Es un ritmo, una rutina, un lenguaje. Es también un orden de los espacios y los objetos... Les pongo cosas, se las quito, las ordeno y reordeno, las adorno, las despojo. Las hago de todo porque son como los puntos nodales de la casa: ahí donde se carga la tensión que alimenta al conjunto. Son mi casa. Son mías. Son yo. (1989, p. 71).

Desde esta perspectiva, y de acuerdo con Acosta, la casa es un cosmos donde la mujer ordena y acomoda los objetos y de esta manera realiza una representación de la creación: “La mujer simboliza la garantía de la continuidad, el seguimiento y la permanencia; además que torna la casa en un templo” (ALFIE, 1997, p. 206).

La gastrosemiótica o comunicación gastronómica implica la incorporación de signos olfativos, táctiles y

gustativos, y la construcción de sintagmas nutricionales cada vez más complejos, a la vez que el ámbito contextual se modifica y enriquece tanto en el proceso de encodificación del potaje-mensaje por el cocinero-emisor (productos elegidos, tratamiento ritual, instrumentos usados, lugar, vajilla, etc.) como en el proceso de decodificación del comensal-receptor (lugar, muebles, manteles, vajilla, cubiertos, ritual de ingestión, etc.).

En este sentido, Barthes (1964, p. 91) menciona que:

El lenguaje de los alimentos está constituido por: a) reglas de exclusión/inclusión (tabúes alimentarios); b) reglas de oposición significativa (salado/dulce, caliente/frío, nacional/exótico); c) reglas de asociación, sea simultáneas (un plato) o sucesivas (un menú, una dieta), y d) los protocolos de uso, que funcionan como una *retórica de la alimentación*.

Visto así el gastrotexto es un elemento familiar, íntimo y tradicional donde el modo de prepararlo es guardado y perpetuado entre las mujeres con el fin de enlazar sus raíces e idiosincrasia.

Genette menciona que el palimpsesto es cuando “un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (1989, p. 1495). Retomando esta definición, Usme le denomina *palimpsesto culinario*: “múltiples sentidos y múltiples valores otorgan sentido a la praxis culinaria, ya que tales patrones del sistema culinario que ha sido transformado reposan sobre un modelo polisémico de la transculturación” (USME, 2015, p. 188).

Sin embargo, Ortiz expresa que la transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz inglesa *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura

precedente, lo que pudiera decirse una desculturación, y, además, significaba la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales, que pudieran denominarse de neoculturación (ORTIZ, 1983, p.260).

En este punto el *aquelarre* funge como una neoculturización dentro del ámbito familiar para conservar el honor y la moral de sus miembros. La bruja es un ser que emplea la magia para alterar de manera positiva o negativa tanto su vida como la de los demás, así como sus respectivos entornos.

### **Género y gastronomía en *Caldo violento***

La historia se desencadena con el suicidio de la tía Eugenia a causa de un mal de amores. Las mujeres de la casa estudiaron química para trabajar tanto en la cocina como en la botica. De ahí que la madre controle la vida de su hija Inés por medio de la preparación del “caldo violento”: para desaparecer a sus prometidos, provocarle un aborto, sanarla y matar a su novia. Finalmente, Inés envenena a sus padres a través de esta receta familiar.

Desde esta percepción, aquí se propone que el estudio del gastrotexto permite observar la transfiguración de la mujer en una bruja, ya que por medio de la confección del alimento y las acciones lingüísticas en la elaboración del platillo, se denota la participación femenina para perpetuar y mantener las tradiciones familiares. Lo anteriormente se puede apreciar en la presenta cita:

Decía que las mujeres de mi familia nos dio por los menjunjes: a unas en la cocina, a otra en el mortero. Siempre he creído que todo esto viene de alguna inclinación de aquelarre, un aquelarre que busca desesperadamente la cura para la tía Eugenia, una búsqueda mal situada en el silencio y en la necesidad del olvido, y la mala costumbre de la familia de solucionarlo todo borrándolo, prohibiendo que sea nombrado, desapareciéndolo hasta que a

golpe de prohibirlo, acabe por ser invisible, como si en realidad no existiera... (COHEN, 2005, p. 132).

A continuación se mostrará la receta del *caldo violento* para desarrollar los tópicos de esta investigación:

El caldo violento se prepara, en principio, como cualquier caldo de pollo: se lava bien el pollo, se le quitan las plumas que le queden a la piel, se parte en pedazos para que entre bien en la cacerola, se le pone una cebolla con dos clavos ensartados en los costados, se le pone un ramito de hierbas, receta de familia... laurel, tomillo, sal y pimienta al gusto, y se pone a cocer a fuego lento... se le pone vino tinto y claras de huevo vertidas en el caldo, cuando esté bien caliente, para que se integren como hilos blancos, como telarañas, como un río turbio, exquisito, *violento*... el sabor es tan inmenso que disimula cualquier cosa (COHEN, 2005, p. 148).

Este platillo es un invento familiar y su receta secreta prevalece entre las generaciones. A primera instancia tiene relación con la alquimia de acuerdo con los colores presentes en su composición: el negro: la culpa; el blanco: la primera transformación; el rojo: la pasión, el azufre y el oro: la salvación y la iluminación. La estructura circular es parecida a un caldero.

De acuerdo con Montanari (2006, p. 125) con los alimentos se busca transformar al otro, embrujarlo, envolverlo en un sentimiento de placer, de satisfacción. Con el alimento reconciliamos batallas, reconstituimos fortalezas, transformamos pensamientos y sublimamos emociones. Y por esto que se convierte en un dispositivo de enunciación emocional.

Esta cita se refuerza en el cuento cuando Inés, la protagonista, externa:

Mientras más turbio, mientras más condimentos, más violento, más exquisito... no hay quien pueda despertarlos, y yo tendré otra vez tiempo para mis clases de cocina, podré conocer una hermosa y enigmática mujer, una cuya familia tenga la misma tradición de

aquelarre que la mía, una con la cual busquemos juntas la receta, esa que la tía Eugenia necesitaba para no morirse del mentado mal de amores (COHEN, 2006, p. 149).

Los estudios de Lotman (2000) en torno al arte y la cultura han vuelto una mirada profunda a la reflexión y a la crítica del texto. Este autor rompe con el concepto academicista de la obra que jerarquizaba tanto su estructura como su respectiva interpretación. En una época donde la censura ha perdido fuerza, Lotman (2000) propone que el texto cumple dos funciones básicas: la transmisión de los significados y la generación de nuevos sentidos. En este punto, el autor muestra a la obra como abierta y no como un documento histórico.

Para Lotman (2000) es importante el gestar nuevos sentidos porque implica una participación activa tanto del autor, la obra y el lector. El autor, al escribir, se convierte en un personaje más y reflexiona sobre su rol. La obra no sólo es un mensaje transmitido, sino que también es una memoria. Y el lector incorpora aspectos relevantes que le ayudarán a comprender su entorno. Lotman (2000, p. 98) externa que el problema del texto está vinculado al aspecto pragmático, al respecto señala:

El aspecto pragmático es el aspecto del trabajo del texto, ya que el mecanismo de trabajo del texto supone cierta introducción de algo de afuera en él. Sea eso de afuera otro texto, o el lector (que también es otro texto), o el contexto cultural, es necesario para que la posibilidad potencial de generar nuevos sentidos, encerrada en la estructura inmanente del texto, se convierta en realidad. Por eso, el proceso de transformación del texto en la conciencia del lector (o del investigador), al igual que el de transformación de la conciencia del lector introducida en el texto no es una desfiguración de la estructura objetiva de la que debemos apartarnos, sino la revelación de la esencia del mecanismo en su proceso de trabajo.

Este concepto de trabajo del texto propuesto por Lotman (2000) deja entrever que la obra es un filtro donde se cuelan

en su interior aspectos culturales, religiosos, políticos y artísticos, entre otros. Esto conduce a que el escritor y el lector sean agentes de cambio debido a que requieren una participación activa en la interpretación del texto.

Lotman (2000) nos habla de una semiótica de la cultura presente en la obra. Este concepto nos permite asegurar una aproximación más completa hacia el texto que nos concierne. La heterogeneidad semiótica, la cual consiste en afrontar el texto como un compuesto de varios elementos, integra el contexto en el texto, y desintegra el texto en su contexto. Ante esta observación, Lotman (2000, p. 69) se cuestiona y responde:

¿Por qué ninguna colectividad puede satisfacerse con un solo arte sino que construye invariablemente series típicas inherentes a ella?

Porque un hombre casi nunca emplea textos artísticos aislados sino que tiende a los ensembles que dan combinaciones de impresiones artísticas esencialmente heterogéneas.

Algunas de las contribuciones de Lotman en su artículo *El texto en el texto* (2000) se aplicarán al cuento *caldo violento*. Enseguida se mostrará un cuadro donde estas apreciaciones teóricas se visualizan.

EL GASTROTEXTO	LA GASTROSEMIÓTICA
<p>El caldo violento se prepara, en principio, como cualquier caldo de pollo: se lava bien el pollo, se le quitan las plumas que le queden a la piel, se parte en pedazos para que entre bien en la cacerola, se le pone una cebolla con dos clavos ensartados en los costados, se le pone un ramito de hierbas, receta de familia...laurel, tomillo, sal y pimienta al gusto, y se pone a cocer a fuego lento...se le pone vino tinto y claras de huevo vertidas en el caldo, cuando esté bien caliente, para que se integren como hilos blancos, como telarañas, como un río turbio, exquisito, <i>violento</i>...el sabor es tan inmenso que disimula cualquier cosa (COHEN, 2005, p. 148)</p>	<p>1) La forma: el círculo significa unidad, inclusión-exclusión y protección.                  2) El color blanco (como primera transformación) abunda en la carne blanca del pollo, la cebolla y las claras se mezclan con los demás colores del vino tinto, de los clavos y de las hierbas para alcanzar un color que simbolice la salvación.                  3) El sabor desaparece cualquier problema.</p>

Cuadro 2. Análisis gastrosemiótico del cuento *Caldo violento*

Desde un punto de vista semiótico, el discurso alimentario puede ser analizado desde la perspectiva de Courtés (p.100), a partir de la identificación de la narrativa que subyace en los palimpsestos culinarios.

En cada alimento hay un entrecruce de historias invisibles, y cada manera de tomar, preparar y compartir la comida no es solo una forma pasiva de repetición de códigos, tradiciones o incluso mensajes mediáticos, sino una forma activa y adaptativa de formar sentido y construirlo.

En el presente cuadro se evidencia la narrativa inmersa en el gastrotexto:

EL CALDO VIOLENTO	IDENTIFICACIÓN DE LA NARRATIVA
<p>El caldo violento se prepara, en principio, como cualquier caldo de pollo: se lava bien el pollo, se le quitan las plumas que le quedan a la piel, se parte en pedazos para que entre bien en la cacerola, se le pone una cebolla con dos clavos ensartados en los costados, se le pone un ramito de hierbas, receta de familia... laurel, tomillo, sal y pimienta al gusto, y se pone a cocer a fuego lento... se le pone vino tinto y claras de huevo vertidas en el caldo, cuando esté bien caliente, para que se integren como hilos blancos, como telarañas, como un río turbio, exquisito, <i>violento</i>... el sabor es tan inmenso que disimula cualquier cosa (Cohen, 2005, p. 148)</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Mi madre lloraba desconsolada por tener una hija casquivana, por el dolor que yo les causaba, pues ahora ya ningún hombre decente me querría.</li> <li>2) La mala costumbre de la familia de solucionarlo todo borrándolo, desapareciéndolo hasta que de golpe, acabe por ser invisible, como si en realidad no existiera...</li> <li>3) Consciente de que no habría hombre decente que me hiciera caso, me dediqué de lleno a hacerme cargo de mis viejos, como ellos esperaban.</li> <li>4) Podré conocer una hermosa y enigmática mujer, una cuya familia tenga la misma tradición de aquellarre que la mía, una con la cual busquemos juntas la receta, esa que la tía Eugenia necesitaba para no morir del mentado mal de amores</li> </ol>

Cuadro 3. Identificación de la narrativa

Dentro de esta heterogeneidad semiótica, en el relato aparece un intertexto con un fin evocador y complementario. Respecto a la intertextualidad como recurso evocativo, Grivel (1997, p. 65) señala:

El intertexto, siempre es, por así decirlo, nostálgico. Un mecanismo de separación (liquidación del pasado, al menos aparente) y un mecanismo de integración (en la memoria [mémorielle], ¡es la “Santa Cena” de la escritura!) rigen la actividad literaria. (Lo cual puede ser fácilmente traspuesto a las circunstancias de la vida corriente: a nuestras “conversaciones”).

En la trama aparece la ópera *Lakmé* de Delibes en el momento en que Cristina e Inés no ocultan más su amor y se entregan sin condiciones.

Cristina ofreció ir a cambiar el disco del fonógrafo, yo seguí concentrada entre el agua caliente y los cacharros y comenzó a sonar la ópera *Lakmé* de Delibes; una extraña sensación que ya había tenido antes, que venía desde mi centro, fue recorriendo todo mi cuerpo (COHEN, 2005, p. 139)

Continuando con la identificación de la narrativa, enseguida se muestra un cuadro alusivo a la ópera y la relación con la trama.

<i>LAKMÉ</i> DE DELIBES	CALDO VIOLENTO
<ul style="list-style-type: none"><li>• A finales del siglo XIX, durante la colonización británica de la India, muchos de los habitantes locales fueron obligados a practicar su religión en secreto.</li><li>• Gerald, un oficial inglés, entra sin querer a un templo secreto hindú. Ahí encuentra a Lakmé, hija de Nilakantha, principal sacerdote del templo. Gerald y Lakmé se enamoran al instante. Nilakantha se entera del allanamiento al templo por parte de Gerald y busca vengarse de la referida profanación.</li></ul>	Los padres impiden que los hombres ingresen al hogar y cortejen a su hija Inés. Así que cada prometido muere misteriosamente, al igual que Cristina (la amante de la hija).

Cuadro 1. Identificación de la narrativa entre la ópera *Lakmé* y *Caldo violento*

Asimismo, el cuento guarda una relación intertextual con el personaje de *Circe* en *La Odisea* de Homero. Una mujer que convertía a los hombres en animales como una forma de dominio y sumisión. También preparaba brebajes para deteriorar o mejorar la salud de las personas.

Mi madre se ocupó de mi alimentación durante el embarazo. Me llenó de té y menjunjes. Unas semanas después enfermé gravemente. Nadie comprendió qué pasaba, ni tampoco buscaron demasiadas explicaciones. Lo único que recuerdo es haber perdido el conocimiento. Desperté con náuseas y un terrible dolor que me salía del vientre. Tenía la sensación de haberme rajado el cuerpo. Escuché al doctor explicar a mis padres que se trataba de un aborto natural, que el niño no llegó a formarse y que corrí con suerte. (COHEN, 2005, p. 135)

Dentro de las diversas funciones de la bruja (volar, realizar conjuros y amarres) se encuentra la de heredar entre su genealogía el oficio. En el cuento se describe cómo las mujeres se dedican a la química o a funciones relacionadas a ella. Inés es presa de sus culpas, vive para atender a sus padres y estudia química por órdenes de su madre. Vive encerrada y sumisa dentro del hogar familiar.

De acuerdo con Lagarde (2005, p. 151) el cautiverio es la categoría antropológica que sintetiza el hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal: se concreta políticamente en la relación específica de las mujeres con el poder y se caracteriza por la privación de la libertad.

En el cuento la madre tiene el poder sobre las relaciones familiares, controla la vida de los integrantes y desaparece aquello que atente contra la moral hogareña. “Me levanté y me le fui encima: “¡Fuiste tú! –grité como una cuchillada-. ¡Fuiste tú, maldita bruja! –grité como el hacha de un verdugo que corta implacable haciendo justicia-. ¡Tú la mataste, como lo mataste todo, como los mataste a todos! – seguí gritando mientras débil y mareada intentaba darle alcance. (COHEN, 2005, p. 147)

De acuerdo con Burin (2001, p. 215), en el interior de la familia se presenta *la teoría de los recursos*: “Esta consiste en la influencia de alguno de los progenitores desde diversas perspectivas (económica, el poder, la presencia física, entre otros) hacia los hijos”. En el caso del relato, la hija se

convierte en una bruja y con el poder que le otorga la comida revierte el hechizo contra sus padres. Vence a la bruja madre para ocupar su lugar.

A mis padres les causó buen efecto, no dejaron una sola gota en el palto, de hecho me pidieron que les sirviera una segunda ración antes de seguir con el plato fuerte y yo no tenía otro deseo que el de darles gusto...quedaron completamente dormidos, sus labios tomaron ese color morado que del vino, como el que tenía la tía Eugenia cuando la encontraron con el frasco de jarabe en las manos...(COHEN, 2005, p. 148)

Es importante resaltar el adjetivo *violento* dentro de la historia. Es un alimento que despierta fuertes emociones y desata los instintos. Sacude a los comensales y los orilla a retomar conciencia o depurar aquello que incomoda.

Según Girard, la afición a la violencia no abandona nunca al individuo y a las sociedades humanas, y esto se debe a la indeterminación del deseo y al despliegue de la mimesis: aprendemos a desear mirando, descubriendo, lo que quiere el otro. En palabras de Girard, resaltadas por él mismo:

El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea. [...] El rival es el modelo del sujeto, no tanto en el plano superficial de las maneras de ser, de las ideas, etc., como en el plano más esencial del deseo (GIRARD, 2015, p. 152).

Todo deseo es portador de violencia, porque el otro, que me descubrió qué desear deseándolo él mismo, se convierte en mi competidor. Esa violencia, además, sigue y crece en espiral imparable, pues se va creando más mimesis violenta mientras más se expande. Como comenta Xavier Pikaza: “La lógica misma del deseo, multiplicado hasta el infinito por un juego de espejos (cada uno quiere lo que quiere el otro, en excitación y envidia mutua) acabaría destruyendo a todos los humanos” (PIKAZA, 1997, p. 210).

En el cuento se muestran dos fuerzas contrarias: el bien y el mal. Dos fuerzas que representan lo sagrado con lo profano y cómo a través del alimento se avivan las energías para combatir y luchar por sus respectivos ideales.

## Conclusiones

A finales del siglo XX el gastrotexto era un género literario poco estudiado dentro de la escritura de las mujeres. Aunque había obras alusivas a esta temática, los estudios literarios versaban sobre la anécdota y dejaban de lado la interrelación de la receta de la cocina con la obra.

El cuento *caldo violento* presenta la imagen de una madre dominante y posesiva, quien se torna en una bruja y controla los hilos del destino de su hija por medio del alimento. La madre, a través del aquelarre, pretende crear círculos de unión. En cambio, la hija emplea el platillo como una magia para vencer a la bruja, romper el hechizo y convertirse en la nueva sucesora.

En la elaboración del platillo se vislumbra un rito donde lo hedonístico y lo dietético (lo sano) se entretujan con aspectos sociales, sexuales y culturales como parte de este palimpsesto culinario para controlar la vida de los integrantes.

Un aporte a resaltar es la importancia de la refección en el proceso de la ingesta por parte de los personajes. Este concepto alude al alimento para reparar fuerzas. En el relato se observa cómo la madre infunde el sentido de pertenencia y de identidad a través de este platillo. Borra cualquier incidente que atente contra el honor y logra que de nueva cuenta se adhieran a la ideología familiar. Asimismo, cómo a través del alimento la mujer ejerce un matriarcado represivo y manipulador.

Otra acepción del término refección es la cosa estropeada. Esto se nota en la conflictividad inter-femenina entre la madre (castradora) e hija (estéril) en torno a la maternidad. La madre manipula y repara la sexualidad de la hija. Enmienda los errores a través del alimento: purifica y da orden.

El *caldo violento* es una receta familiar y en él se vislumbra, como un caldero mágico, los acontecimientos venideros dentro de la trama. El limpiar y desmenuzar el pollo representa la purificación y el desplumar las ideas pasadas de los personajes. Los hilos blancos y viscosos como telarañas simbolizan el feto que la protagonista pierde.

También este *caldo violento* simboliza la turbulencia de fuertes pasiones que chocan en el interior de los personajes. La madre atenta contra la propia vida de su hija para que aborte y así salvar el honor familiar. Este fuerte matriarcado se desmorona cuando la hija comete el matricidio como una forma de liberación y de buscar, a su manera, la felicidad con las herramientas heredadas: la cocina y la preparación de un caldo violento.

## Notas

<sup>1</sup> Para este estudio, se retoma la perspectiva de Geertz (1997,p.20) “Creyendo, con Max Weber, que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdidumbre, y que el análisis de la cultura, ha de ser, por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” .

<sup>2</sup> Según esta teoría cada organismo vivo tiene una percepción del mundo que le rodea, según la conformidad a la estructura de recepción y a la de percepción en su interacción. Si un humano, una mosca y un perro conviven en una misma habitación para cada uno hay una descripción parcial del entorno en el que cohabiten, teniendo para cada uno de ellos una riqueza de portadores de significación, según la complejidad de interrelaciones perceptivas que cada organismo tiene (CASTRO, 2012, p.04).

## Referencias

ACOSTA, M. **Coloquio Bordando sobre la escritura y la cocina**. México: Estanquillo Literario. INBA, 1984.

- ALFIE, M. **Identidad femenina y religión**. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.
- BARTHES, R. **Elementos de semiología**. Sao Paulo: Editora Cultrix, 1964.
- BURIN, M; MELER, I. **Género y familia**. Argentina: Paidós, 2001.
- CASTRO, O. La biosemiótica y la biología cognitiva en organismos sin sistema nervioso. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona Disponible en: [http://uab.academia.edu/OscarCastro/Papers/435963/La\\_biosemiologica\\_y\\_la\\_biologia\\_cognitiva\\_en\\_organismos\\_sin\\_sistema\\_nervioso](http://uab.academia.edu/OscarCastro/Papers/435963/La_biosemiologica_y_la_biologia_cognitiva_en_organismos_sin_sistema_nervioso). Recuperado en 20 en. 2012.
- CIRLOT, J.E. **Diccionario de símbolos**. España: Siruela, 2010.
- COHEN, J. “Caldo violento” en **Madres e hijas**. México: Ediciones Cal y Arena, 2005.
- COURTES, J. **Análisis semiótico del discurso**. España: Gredos, 1997.
- ELIADE, M. **El mito del eterno retorno**. Argentina: Emecé Editores, 2001.
- GARCÍA, E. **Mujeres que cruzan fronteras**. México: UAZ, 2010.
- GEERTZ, C. **La interpretación de las culturas**. Barcelona: Gedisa, 1997.
- GENETTE, G. **Palimpsestos. La literatura en segundo grado**. Madrid: Altea/Taurus/Alfaguara, 1989.
- GIRARD, R. “La violencia contra las mujeres y las religiones”. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, v. 1. n. 5, 2015.
- GRIVEL, CH. “Tesis preparatorias sobre los intertextos”. **Intertextualité**. 63-74, 1997. La Habana, Casa de las Américas
- LAGARDE, M. **Los Cautiverios**. México: Siglo XXI Editores, 2005.
- LOTMAN, I. **La Semiosfera I**. España: Ediciones Cátedra, 2000.
- LOWENBERG, M. *Los alimentos y el hombre*. México: Editorial Limusa, 1970.
- MARTÍNEZ, A. **Feminismo y literatura en Latinoamérica**. Disponible en: [Correodelsur.ch/Arte/literatura/literatura-y-feminismo.html](http://Correodelsur.ch/Arte/literatura/literatura-y-feminismo.html). Recuperado en 8 en. 2010.

MONTANARI, M. **La enunciación emocional en el alimento**. Barcelona: Ediciones Trea, 2006.

ORTIZ, F. **Del fenómeno social de la transculturización y de su importancia en Cuba**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PIKAZA, X. **La mujer en las grandes religiones**. Bilbao: Editorial desclee de Brouwer, 1997.

RANGEL, A. **Participación política de las mujeres en un movimiento urbano de Nuevo León**. Ciudad de México: Plaza y Valdés, 2006.

SÁNCHEZ, A. **Gastronomía y memoria de lo cotidiano**. México: Plaza y Valdés, 2007.

TOPOROV, V. **Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos**. La Habana: Colección Criterios. Casa de las Américas, 2002.

USME, Z. “Apuntes semióticos para el estudio de la cocina migrante”. **Forma y Función**, Bogotá, Colombia, v. 28, n. 1, p. 185-198, 2015.





## ROSA Y BASHÓ: TRILLAS AL CONFIM

**TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI**

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Cuando José Javier Villarreal (Monterrey, México), traductor de poetas brasileños, investigaba la poesía haikai, en nuestras conversaciones lo que me extrañó fue la traducción de Octavio Paz (*Sendas a Oku*) a la obra de Bashô, *Oku no hoso miti*, en la que “oku”, el término japonés, se mantuvo. De los recuerdos de mi adolescencia, me venía a la mente haber oído muchas veces esa palabra a mis padres. No me engañé, como confirma la traducción al portugués de Kimi Takenaka y Alberto Marsicano (BASHO, 2008): *Trilha estreita ao confirm*. Pero si la opción mexicana, escrita en mayúscula, adecuada a la elegancia del haikú, lleva a suponer que se trata de algún lugar, en verdad inexistente después se sabe, por otro lado ella tiene el mérito de conferir al título y sugerir a la obra una connotación poética por la nebulosa ambigüedad.

Aunque se sabe por las informaciones sobre la obra cuáles fueron los temas, objetivos y el poeta, el título preserva esa aura que convoca una competencia esencialmente humana, la imaginación. En el caso de que “senda”, en español, sea traducción correcta, la expresión original, no sintética, remite a una particularización que permite defender una patemización del enunciador: “hoso miti”, o sea, “camino estrecho”. Forma elegida por los traductores de portugués, estrecho camino al confín, donde el singular y el artículo definido - “al confín” - parecen sintetizar, amalgamando, algo conocido y desconocido al mismo tiempo que buscado; y la palabra “trilla” en lugar de la elegante “senda” o de las genéricas posibles “camino”, “carretera”, evoca dificultad, estrechez, casi bíblica. Recordando que, como ya señalado, andanzas por el interior del país es tema literariamente recurrente desde siempre, esa connotación de búsqueda por camino estrecho de lo lejano expresado en el título japonés se agudiza cuando se tiene en cuenta que se trata de poeta de haikai, de la poesía haikú.

Tales divagaciones iniciales sobre ese título y la recurrencia del tema llevan a preguntar lo que en realidad traen ellos en el seno en cuanto a la motivación original. Aunque no se apunta el lugar correcto de la andanza - para Bashô era el norte japonés, en Brasil, el interior del país (*Vila dos confins* se llama la segunda novela del minero Mário Palmério) - parece estar siempre presente la idea de contraposición entre punto de partida y dirección del recorrido. De lo que se aleja y de lo que se anhela. Del objeto del querer y del no querer. Del espacio cotidiano, conocido, urbano para espacios marcados por el signo negativo de los mismos términos. No urbano, desconocido, no dominado de todos los días. ¿Por qué? es la pregunta.

## Actores y sus espacios

### Cuevas y sierras

Esta reflexión inicial tiene su motivación. Lectora de Guimarães Rosa, siempre me intrigó la recurrencia de un tema o un conjunto de motivos y figuras en sus novelas y cuentos, principalmente. A lo largo del tiempo se fue confirmando la impresión de que hay en él un sentimiento subyacente permanente, como una melancolía que públicamente se disfrazaba y se disimula, a la cual muy bien calificaría, caería el título de la obra japonesa. Para justificar el paisaje - natural y humano - del interior brasileño en la obra de este escritor, no basta la referencia ya desgastada a su amor por el sertão y al famoso viaje siguiendo manadas y apuntando en una libreta nombres de poblados, ríos, árboles, expresiones populares, etc. Más apropiado sería lo que se retrata en su entrevista, bien conocida, a Günter Lorenz, a cuya referencia "(a) aquella casi mística estepa del interior de su país, encarnada como un mito en la conciencia brasileña ", Rosa responde:

Sí, pero para ser más exacto, debo decirle que nací en Cordisburgo, una ciudad no muy interesante, pero para mí, sí, de mucha importancia. Además, en Minas Gerais; soy un minero. Y esto es lo importante, pues cuando escribo, siempre me siento transportado a ese mundo. Cordisburgo. ¿No le parece que suena como algo muy lejano? También ¿sabe que una parte de mi familia es, por el apellido, de origen portugués, pero en realidad es un apellido suevo que en la época de la migración era Guimaranes, nombre que también designaba la capital de un estado suevo en la Lusitania? Por lo tanto, por mi origen, estoy vuelto hacia lo remoto, lo extraño. Usted seguramente conoce la historia de los suevos. Fue un pueblo que, como los celtas, emigró para todos los lugares sin poder plantar raíces en ninguno. Este destino, el cual fue tan intensamente transmitido a Portugal, tal vez haya sido el culpable

de que mis antepasados se aferraran desesperadamente a ese pedazo de tierra llamada sertão. (*apud* LORENZ, 1973:321-2).<sup>1</sup>

Una bella fábula, en el sentido de “fabulare”, sobre su origen con que Rosa intenta configurar aquello que él se juzga (quisiera) ser. Y más allá de lo que los lectores encuentran en él de regional, de brasileño, de los pormenores resaltados por el propio escritor, para el momento destaco: “pues cuando escribo”, “estoy vuelto hacia lo remoto, lo extraño”. Se sale del aquí y del ahora de su historia real - minero de Cordisburgo - para un allá en el espacio y en el tiempo que él mismo define no sólo como “remoto” sino también “extraño”. Enfoca la función, el momento y la dinámica del escribir y en el escribir y, por lo tanto, la propia naturaleza del producto, de las historias imaginadas. ¿Dónde identificar esas coordenadas desplazadas, baldando cartografiarlas en un dibujo real?

¿Cómo se singulariza el sertão en cada novela corta<sup>2</sup> y cuento de Guimarães Rosa? Comenzando por el espacio, siguen algunos ejemplos:

Lejos, detrás una de otra, pasaron más que media docena de canoas, en grupos y en gritería, al empuje de remos, a toda la boga. [...] Iban rumbo al Calcanhar, donde se preparaba algún desorden. “Azo de almirante” (ROSA, 1976:24.)

¿Dónde - el despoblado, el pueblecito palustre, en feo el mal sertão- donde podía haber asombros? “Arroio das antas” (ROSA, 1976:17).

Sea por que, el río allí se opone y feo, nadie lo pasaba. Le daban la espalda los de acá, del Marrequeiro, ignorando los paisajes más allá, hasta la disipación de vista, ahumados. “Ripuária” (ROSA, 1976:134).<sup>3</sup>

Son configuraciones que se pueden reconocer sintetizadas en uno de los cuentos más conocidos, “A menina

de lá” (*Primeiras estórias*), en que expresiones como “hacia atrás”, “casi” escamotean la llegada al “agua limpia”, punto de re-conexión trascendental: “Su casa se quedaba atrás de la Serra do Mim, casi en medio de un marjal de agua limpia, lugar llamado Temor de Dios. “(ROSA, 1981:17)<sup>4</sup>. La exacta ubicación, reiteradamente negada, incluso en la novela, como *Campo geral* (1965):

Un cierto Miguilim vivía con su madre, su padre y sus hermanos, lejos, lejos de aquí, mucho después de la Vereda-do-Frango-d’água y de otras veredas sin nombre o poco conocidas, en remoto, en Mutum. (ROSA, 1977:5)<sup>5</sup>

Este más allá del más allá en la extensión horizontal rivaliza con la orientación vertical, por ejemplo, en “Nada e nossa condição” (*Primeiras estórias*):

Su hacienda, cuya sede distaba de cualquier otra quizá incluso diez leguas, se doblaba en la montaña, en muy erguido punto y de donde el aire en un máximo rayo se afinaba translúcido [...]. (ROSA, 1981: 69).<sup>6</sup>

Localización semejante a la de “Nenhum, nenhuma” (*Primeiras estórias*) donde la siguiente corrección aumenta todavía más la ambigüedad: “O tal vez no haya sido en una granja, ni en el indescubierto rumbo, ni tan lejos.” (ROSA, 1981:43).<sup>7</sup>

En el centro de ese dominio queda la casa, que retoma en ramificaciones la isotopía figurativa dominante del espacio geográfico. Si en “Nada e nossa condição” se informa que “su vieja e yerma casa, bajo azules, picos píncaros y desmedidas escarpas, sobre precipicios de paredones, grandes cuervas, y alcantis abismosos – igual que una mansión suspendida - en el paso.” (ROSA 1981:74). En “Nenhum, nenhuma”, quedaba “La mansión, extraña, huyendo, detrás

de sierras y sierras, y al borde de la mata de algún río, que prohíbe el imaginar” (ROSA, 1981: 43).<sup>8</sup>,

Como si punto final de esa trayectoria, en *Cara-de-Bronze* (1965) tales coordenadas se geometrizan en la figura de una habitación cerrada donde el protagonista se refugia. Dentro de ese lugar exiguo, prohibido a cualquiera, el hacendado exitoso se convierte en puro oído.

Y como si imposibilitados los personajes, por razones no explícitas o implícitas, de vivir en la línea del horizonte – y aquí remetería al sugestivo ensayo de Antonio Candido sobre la venganza, capítulo 1, de *Tese e antítese* (1964) - se encuentran diseminados en la obra de Rosa grutas y cuevas que contrastan con accidentes elevados, relación de que la doble Morro da Garça-Gruta de Maquiné, en la novela corta *O recado do morro* (1965), es la configuración más clara. Cerro y cueva forman un cuerpo único como si a la excrecencia en la superficie correspondiera lo sustraído en el excavado inferior. Teniendo en cuenta la orientación vertical superativa, se puede calificar el cerro, las sierras y las montañas como las manifestaciones correspondientes, en las regiones aéreas superiores, de las profundidades terrestres - de las lapas y grutas en que abunda la región. Por eso el Morro da Garça y la Gruta de Maquiné se equiparan en cuanto al papel actancial que desempeñan en la narrativa. Si es el cerro el que transmite el recado a Malaquíás, es en la cueva - lugar de sombra y atemporalidad - donde Pedro Orósio dice saber de cosas que “nunca supo”. Cerro y cueva son dos accidentes geográficos que se colocan en una relación de oposición radical en cuanto al eje de la verticalidad en el que ocupan posiciones marcadas. Entre ellos se interponen los espacios del horizonte en que se mueven los humanos comunes. Se entiende gracias a esa distribución espacial por qué, para hacer vehicular su mensaje, el cerro necesita de actores humanos que sirvan

de mediadores entre él y su destinatario: éste se sitúa en el espacio intermedio, que puede calificarse como ordinario, desacralizado, no marcado por lo tanto.

## Actores

Esta isotopía figurativa espacial, marcada por rasgos bien fuertes - la inaccesibilidad de los lugares, o esfumados por un lenguaje que afirma y niega - encuentra paralelo en la isotopía dominante en la caracterización de los humanos. Como se sabe, cuentos y novelas de Guimarães Rosa congregan un universo de actores que se clasifican como extra-ordinarios, o sea, que se sitúan fuera de lo que la comunidad considera normalidad. Y los rasgos - físicos o mentales - que así los diferencian son de varios órdenes, pero normalmente se manifiestan concretamente en la corporeidad del individuo.

En *O recado del morro*, además del propio Morro da Garça, dotado de la capacidad de hablar, de tener voz, siete actores se reúnen en una misma función: la de mensajeros del recado emitido por el cerro. Los mensajeros se caracterizan por algún rasgo, distintivo, de no normalidad en un sentido amplio. El propio destinatario del recado es un “*enxadeiro*” (el que trabaja con azada), aquel que lidia con la tierra, y su nombre trae la referencia a la piedra dos veces, Pedro Orósio, apodado Pedro Chãbergo o Pê-Boi. No es propiamente la belleza física del actor que lo hace atractivo a hombres y mujeres, sino su cuerpo fuera de lo común, su fuerza fuera de lo normal. El término “*desabusado*” con que se le describe el tamaño traduce bien el motivo de la admiración de la comunidad.

En la misma línea de figurativización, el más importante en el grupo de los mensajeros es el primero de ellos: Malaquías. De poca sociabilidad, su nombre también

ya indica su excepcionalidad. Malaquías significa “mi mensajero” o “mi ángel”, del hebreo *mal’aki*. Se entiende por qué no sea un nombre propiamente sino un apelativo. Vive en una cueva, naciente de agua, y en que nacen buitres. Es él capaz, a pesar de no reconocer tal competencia, de captar el recado del accidente físico, en su carácter cifrado, y abrir el camino para alcanzar a su verdadero destinatario.

Muy semejante a Malaquías es Camilo, de la novela corta *Festa de Manuelzão. Uma história de amor* (1965). Su nombre lo relaciona a Camilo de Léllis, víctima de una herida obstinada en el pie, fundador de la Congregación de los Ministros, es decir, de servidores de los enfermos. El Viejo Camilo - como lo llama Manuelzão, el capataz de la hacienda Samarra, cuyo nombre también trae referencia bíblica - “era sólo una especie doméstica de mendigo, recogido, inválido, que allí había venido y fue adoptado por un bien hecho, el mundo del Norte.”(ROSA, 1977: 121).<sup>9</sup> Las descripciones en discurso indirecto libre, en sus contradicciones, desvelan un mundo encubierto: “Tenía sus aires. La gente que recordando – palo-de-ajo: que en ciertos árboles de éstos, en la edad, la madera de dentro toda desaparece, queda sólo la cáscara con las ramas y hojas, revistiendo un hueco, pero vivos verdes.”(ROSA,1977:158)<sup>10</sup>. A pesar de eso, ese paria que recita cuabras populares ya estropeadas, cuyo sentido nadie aprehende, “Sería quizás de todos los hombres de allí el más blanco, y el de más correctas facciones, tal vez incluso más que Manuelzão. La vida no le deshiciera un cierto decoro antiguo, un siso de respeto de su figuración.”(ROSA, 1977:22).<sup>11</sup> Y es contador de historias - competencia que divide con Joana Xaviel, paria igualmente pero de personalidad contraria a la suya - quien narra el “Romance do Boi Bonito”, historia popular en la que el viejo ganadero, agobiado, descifra su suerte y su destino.

Esta selección de personajes singulares de Rosa podría encerrarse con Segisberto Jeia, de *Cara- de -Bronze*, ese mozo - también originario del Norte como Camilo - que un día aporta en Urubuquaquá, y allí se convierte en un exitoso hacendero, creador de ganado. Remite principalmente al sentimiento agónico de Man'Antonio de "Nada e a nossa condição", en su ensimismamiento "De sí para sí, ¿quién lo sabe? Solo que inútil, nuevo y necesario, secretaria" (ROSA, 1964:158)<sup>12</sup>; o a Manuelzão, durante la fiesta de inauguración de la hacienda Samarra, siempre a caballo debido al pie herido.

La caracterización del agregado de Samarra - "la persona separada en lo peor de lo peor: se pone sola en lo alto de la vejez y miseria." (ROSA, 1964:158)<sup>13</sup> - se desdobra ahora en detalles que retratan al ganadero casi monstruosamente. Una colcha de fragmentos de las palabras de los vaqueros ilustra tal proceso:

Cabeza larga. El blanco del ojo amarillento. De un negro murciélago. La nariz grandota, demasiado larga, en punta. Casi no tiene agujeros de ventas ...; los bellos muy finos. ¡La barbilla todo viene p'r'adelante ... desconforme de grande! Gogó enorme ... Las mejillas están cavadas de huecas. Cuello renervado, el cordón de venas; los dedos todos, flacos y largos, llenos de nudos de hinchazón en las juntas; los hombros tirados hacia arriba, demasiado. Es jorobado. Las piernas enteras de venas reventadas. Siempre caminó con las rodillas dobladas, los ojos bajados hacia el suelo. Él parece una persona que ya falleció hace años. (ROSA, 1965:102)<sup>14</sup>

Irrumpiendo de las profundidades y en proceso de adquisición de formas - "Oé, el Cara-de-Bronze tenía una gota de agua dentro de su corazón. [...] Comenzó, pero lento, hecho cobra que toma su ser en el sol ... (ROSA, 1965:100)<sup>15</sup> -, la quietación física de los personajes anteriores se convierte en lepra y confinamiento en un cuarto. En

esta reclusión, cuya barrera se reitera en la opacidad y resistencia del bronce expresadas en el apodo, el conquistador multiplica y transfigura el sertão por la palabra, realizando el deseo de otro ganadero, Manuelzão, según el cual “Pero todo todavía era mucho mayor cuando uno oía contada, la narración de los demás de vuelta de viaje. “(ROSA, 1964:129)<sup>16</sup>. Recordando la ceguera de Tiresias y luego la de Edipo, la visión material ya no existe: un cantante canta al patrón desde fuera, exterior a la habitación, hablando de agua, buritíes y bueyes. Espera allí dentro la vuelta del vaquero Grivo de su viaje por el sertão - vuelta que se da bajo la lluvia, “en el berro del buey”, remisión, como lo hace la nota a pie de página, a la parábola del Chandogya - para que le cuente lo que vio. De la misma forma, no sólo lo no visible a Segisberto llega a él en las palabras del cantante y del vaquero Grivo, como también él, Segisberto Jeia, no visible a los demás empleados, llega a estos ya palabra, proceso que los diálogos entre ellos bien reflejan. Existente pero invisible, se hace objeto de desferencialización, condición para su mitificación.

### “Benfazeja”

Es en este contexto ficcional donde se sitúa el cuento “Benfazeja” (*Primeras estorias* - 1981), y que tomo como marco enunciativo de lo que sigue. Como se sabe, no hay preferencia de Rosa por personajes masculinos o femeninos. Los femeninos comparecen en su ficción invistiendo temas y problemas más variados, y en realizaciones figurativas muy interesantes. Dentro de la temática amorosa, son ejemplares Diadorim y las parejas de Riobaldo de la obra maestra *Grande sertão: veredas* (1956); los personajes de *Campo geral* (1965), de *A historia de Leno y Lina* (1965). Y en ella, en esta temática, se incluye “Banfazeja”, ocupando posición alta

en cuanto al tipo de amor en lo esquematizado por Benedito Nunes (1976).

La historia se pasa en una villa y tiene como personajes a la comunidad local y un trío de mendigos, dos hombres y una mujer. Aborda la hostilidad de la población contra a éstos, pero centralizada en la figura femenina. La focalización enunciativa queda a cargo exclusivamente del narrador, en un proceso dinámico de desembragues y embragues en que éste se identifica no sólo como aquel que narra y observa sino principalmente como aquel que sabe. Su discurso tiene un destinatario claro, se dirige prioritariamente a la comunidad local, y prácticamente no confiere la palabra al trío, siquiera a la mujer. Rarísimas son las manifestaciones orales de los dos hombres, siempre reducidas y reproducidas por el narrador. Es decir, los protagonistas son imágenes creadas y proyectadas por el enunciador que también paulatinamente se construye - no sólo a los ojos del lector, sino de inmediato a los ojos de la comunidad - como sujeto cognitivo que sabe ver, porque quiere saber ver.

Esta configuración enunciativa también se observa en “A menina de lá”, con que este cuento tiene varios puntos de contacto. En una postura patemizada, el narrador se dedica a un trabajo veridictorio, de convencimiento de la colectividad sobre su no competencia para ver al otro. En un discurso argumentativo marcado por la convicción y la misericordia, en el deseo de demudar al otro de su engaño, el narrador desarrolla su discurso al mismo tiempo que, en paralelo, desconstruye el discurso del pueblo. Mejor, construye su discurso sobre el discurso del pueblo. Es decir, el narrador argumenta a partir de lo que había oído del pueblo. Estrategia usada parcialmente en “A menina de lá”: “Conversábamos, ahora”, confiesa el narrador y declara: “Y Nhinhinha gustaba de mí.” (ROSA, 1981:18).<sup>17</sup>

Reforzando ese juego estratégico, el narrador de “Banfazeja” no se excluye de la colectividad humana. Pero hay una diferencia entre él y el pueblo - al que llama irónicamente de “buenos habitantes del lugar”: “Pero investigué.” Es decir, para la competencia de ver y juzgar, hay que interponer una distancia aquí en forma de la condición de foráneo. En contraste con el “yo”, explícito o no, sujeto del verbo “saber”, al pronombre “ustedes”, vehementemente reiterado o implícito en las predicaciones verbales correspondientes, a veces se suma un “la gente” o “nosotros”, en frases como: “En torno a nosotros, lo que hay, es sombra más cerrada - cosas generales.” (ROSA, 1981:112)<sup>18</sup>. Al mismo tiempo se confirma esa inclusión de todos en la condición humana y dificultades de ella derivadas, y se enuncia así, de manera próxima a la de máxima, el marco discursivo del narrador y, por ende, del cuento.

Sabiendo de la dificultad de la tarea a la que se propone, debido a los sentimientos implicados, tal como la resistencia a oír y ver lo que no se desea - “Si yo digo lo que sé y piensan, ustedes inquietos se desgranarán. Siquiera permiten, tal vez, que yo se lo explique, termine.” (ROSA, 1964:129)<sup>19</sup>— el discurso del narrador se abre señalando estratégicamente la complejidad de ese saber-ver, cuando ya se está ciego por la dinámica misma de la vida, y endurecido con relación al proceso de percepción que, empezando por el aspecto material concreto, debe perfilar todo un recorrido de reconocimiento simbólico, huyendo de moldes fijos, de modelos osificados. Y en ese discurso, así estructurado como una enunciación embragada, el narrador proyecta de sí la imagen de sujeto que no sólo sabe lo que habla, sino también cómo lo hace: modula su exposición de interpelaciones directas al interlocutario (“siquiera desconfiaron”, “Vayan ustedes”, “recuerden”, “Vean ustedes”, “Ustedes nunca pensaron”, “No saben que” ...) con

preguntas retóricas, con frases de alcance genérico, creando pequeños espacios de respiración.

Sé que no atentaron en la mujer; ni era posible. Se ve muy cerca, en un pueblo, a las sombras flojas, la gente se acostumbra al despacio de las personas. La gente no revisa a los que no valen la pena. (ROSA, 1981:109).<sup>20</sup>

No vale la pena porque no sólo habituado a un modo de ver, incidiendo en el juicio, en la selección de lo que se ve y de lo que se deja de ver, sino porque guiado por prejuicios de diferentes órdenes, estética y social, que restringen el campo de interés a lo que se capta en la superficie. Irónicamente, así embiesa el narrador hablando de la mujer y del hijastro: “Otra vez veo que vienen, por la calle indiferente, y pasan, en harapos, los dos, tan fuera de la vida ejemplar de todos, de los que son moradores de este sereno nuestro lugar.”(ROSA, 1981:113). “¿Creen todavía que no valía la pena? Si, pues, si.”, pregunta el narrador, colocando las cosas en el lugar: ¿paria, marginado? “La mujer-malandraja, la malacafar, sucia de sí, misericordiada, tan en vieja y fea, hecha tonta, en el crimen no arrepentida - y guía de un ciego.” (ROSA, 1981: 109)<sup>21</sup>. Y el escritor es despiadado en la caracterización de su personaje, sólo quizá rivalizándolo con Cara-de-Bronce, al congrega sugerencias negativas de diferentes figuras populares, siempre de prácticas marginadas. Después de informar el apodo, pincela duramente el retrato de la mujer conforme lo vería la comunidad y él mismo:

La que tenía dolores en las caderas: andaba medio agachándose con las rodillas hacia delante. [...] Le veían ustedes la mismez-furibunda de magra, de estirado esqueleto, y el sumir de sanguijuela, huidos los ojos, lobunos cabellos, la cara -; [...] Se sabe si los asustaba su ser: las fauces de ayunante, los modos,

contenidos, de ensalmera? A veces, tenía la barbilla temblorosa. Cójnle el piso en punta, en suerte de yegua solitaria; y la salvaje compostura. (ROSA, 1981:109).<sup>22</sup>

Todo el cuento es, pues, sostenido, estructurado así, a través de la diseminación en intervalos de la interpelación directa del narrador, poniendo en pauta la mala postura, los defectos y errores del interlocutario, y sus consecuencias. Y la lección se centra en “reparar” (arreglar de nuevo), en revisar lo que parece no valer la pena:

Observen que el ciego Retrupé ... (ROSA, 1981:113)  
Vieron cómo ese sombrero .... (ROSA, 1981, p.113)  
Pero, notaron cómo la Mula Marmela le atrapa del suelo el sombrero... (ROSA, 1981: 113)  
Sé que ustedes no se interesan nulo por ella, no se fijan ... (ROSA, 1981:112)  
Repararon cómo mira a las casas ... (ROSA, 1981:113)<sup>23</sup>

¿Qué realmente valdría la pena para la comunidad, de modo que la llevara a aceptar oír el discurso del otro, levantando la alfombra de sus vidas? Y, así, ¿qué en este cuento de Rosas se considera como valiendo la pena?

Las liminares comienzan por el nombre, objeto, como ya señalamos, de atención del escritor como lugar-índice de significación. “Le supieran al menos el nombre”, dice el narrador, y observa: “No; pregunto, y nadie lo entera.” Le niegan existencia social, pero le atribuyen otra a través del apodo: “La llamaban la **Mula-Marmela.**” (ROSA, 1981:109; grifo del texto).<sup>24</sup> Le dan un apodo en que se expresa su propio juicio y forma de ver el mundo, rebajándola a animal y de carga ajena. ¿Se dará cuenta, sin embargo, la comunidad de que toca un punto central de la historia: la mujer estéril que se encarga de hijos ajenos? Y más, anticipando la pregunta: ¿quiénes

considera ella sus verdaderos hijos, Mumbungo, el marido, Retrupé, el hijastro?

Perambula Mula-Marmela por las calles de la ciudad, guiando a su esposo y su hijastro. Mumbungo es el nombre del primero - “célebre cruel e inicuo, muy criminal, hombre de gustar de sangre, monstruo de perversías. [...] prestaba al diablo el alma de los demás.”(ROSA, 1981: 111).<sup>25</sup> Cuando la narración comienza ya está muerto, y se sabe - el narrador no lo niega - muerto por la propia Mula-Marmela. Por este acto es condenada por el pueblo. Pero argumenta el narrador: “todos bendijeran a Dios. Ahora, la gente podía vivir el sosiego, el mal se vaciara, tan felizmente de repente. “(ROSA, 1981: 112). A pesar de saberse libre de lo que denomina “mal”, la comunidad la juzga y la condena, sometida a un código moral y de justicia en que se prohíbe y se castiga matar al ser humano. El hijastro se apoda metafóricamente Retrupé: ¿el que tiene los pies hacia atrás, o el que no camina hacia adelante sino hacia atrás? Descrito como

hombre maligno, con cara de matador de gente. Sobre los trapos, traía un machete, pendiente. Extendía, imperioso, su mano de tamaño. Y gritaba, con una voz de perro, superlativa. [...] Al Retrupé, con su encanzinarse, blasfemífero, y prepotente mendigar, nadie tardaba para darle dinero, comida, lo que él quisiera, el pan - por-dios . - “¡Él es un tranca!” - el cínico y canalla, villano. (ROSA, 1981:11, grifo del texto).<sup>26</sup>

De él rehén, la comunidad le reconoce rasgos que ella traduce con términos de un mismo universo semántico: el canino, del perro, que como se sabe es una de las denominaciones populares del demonio. Páginas después, el narrador lo confirma, cuando en discurso indirecto libre reproduce el habla de la población, aunque refiriéndose al padre: “Era el punir de Dios, el abultado demo-el perro “.

(ROSA, 1981, p.111) Hasta que “en común día, el Retrupé se cegó, de ambos ojos.” (ROSA, 1981, p.114).<sup>27</sup> Y se insinúa que habría sido por efecto del veneno de una planta que, si se conociera entonces, podría haber evitado la primera muerte, la del padre. Más tarde, después de intentar matar a la mujer, Retrupé agoniza, “sólo se retorció”; sin socorro, muere. Con base en las señales encontradas en su cuello, condenan a Mula-Marmela de haberlo asesinado.

¿En qué consiste el mal ver de la comunidad, en que incide su no saber-ver? Aunque en cierto momento el narrador lo disculpe: “Sí, ella es inobservable; ustedes no podrían.” (ROSA, 1981, p.115), en sus palabras enfáticas, hay una equivocación del y en principio: “[...] nunca más repitan, no me digan: **del lobo, de la piel, y ojalá:**” (ROSA, 1981, p.113; grifos del texto)<sup>28</sup>. Son innumerables los indicios apuntados por la narración de que otra es la piel de Mula-Marmela, una vez librada de los harapos y de la apariencia disfórica. “Ni fuese fea, eso ustedes podrían notar, si capaces de desencubrirles las facciones” - desafía el foráneo - “debajo el sórdido desarreglo, del sarro y craso; y desfijarle las arrugas, que no la edad, sino de crispa expresión.” (ROSA, 1981: 109)<sup>29</sup> Silenciosa, es en la gestualidad donde tales señales se descubren:

Pero, notaron cómo la Mula-Marmela atrapa del suelo el sombrero, y trata de limpiarlo con sus dedos, antes de entregárselo, [...] (ROSA, 1981:113).

¿Cómo mira a las casas con ojos simples, libres del maldicionamiento de pedidor? (ROSA, 1981:113).

Y no pone, en la mirada a los niños, lo soturno de cautiverio [...] Y lo mira todo con sencillez de admiración. (ROSA, 1981:113)<sup>30</sup>

No sólo con relación al hijastro, sino también con relación a toda la comunidad se distinguen tales signos de ausencia de sentimientos negativos; por el contrario, son

de una subjetividad amorosa, de “sencillez”, los califica el narrador.

A partir de ese articularse en el proceso comunicativo, en que se movilizan prácticamente las posibilidades del cuadrado de veridicción<sup>31</sup> - el narrador propone y persigue completamente otra lectura de la historia de Mula-Marmela, los dos hombres y el pueblo. Es necesario considerar que con Mula-Marmela vuelve la problemática de la manifestación verbal, en expresarse a sí misma. Nada se sabe si es rasgo de su personalidad discreta, o, aún, estrategia narrativa contraponiendo el silencio del personaje a la manifestación de la comunidad, siempre traducida y reintroducida por este sujeto foráneo. Mula-Marmela prácticamente no habla. Incluso en conversación con los dos hombres. La única referencia del narrador a este aspecto se reduce, salvo engaño, a “compénsenle las palabras parcas” (ROSA, 1981, p.109), sin ninguna transcripción de ellas. Lo máximo: “La Mula-Marmela lo llamaba ( a Retrupé), con simple sílaba, entre dientes, casi arrojado un ‘ei’ o ‘hã’ [...]” (ROSA, 1981:110). La orden de no beber le venía simplemente de “sólo, un silencio, terrible.” (ROSA, 1981: 111).<sup>32</sup>

Su cuidado con Retrupé, testimoniado por la comunidad, ésta lo lee por el filtro popular reductor de “guía de ciego” y, a partir de él, toda una escena extraña se presenta: “[...] Retrupé se movía de allá, ahora apalpante, pisando con ayuda; balanceaba el machete, la vaina sujeta a una cuerda, en la cintura. Sé que él, leve, breve, se sacudira. Bajaban la calle, doblaban el callejón, se acompañaban por allí, los dos, en sobroso séquito.” (ROSA, 1981:110). Una escena que, en una toma así a la distancia, de la perspectiva de los otros, atrae y repele por lo que en ella se cree ocultar, por lo que no se atina. Pero el narrador prosigue: “Se rezan el odio. Lé y cré, por la ora vueltas, que cual, que tal, loba y

can.”(ROSA, 1981:110)<sup>33</sup>. Juntos, juntados, perro y lobo se confunden los significados - variadísimos en las culturas - pero que ¿tal vez se pudieran, en ese contexto, sintetizar en el de psicopompo? Plausible connotación la de ese andar y encaminar hacia un horizonte indefinible.

A pesar de que en la cita arriba se afirma el odio del trío como mutuo, la duda sobre la realidad se expresa pronto: “¿Cómo se quedaban en ese acuerdo de inusual, malquerientes, parando entre ellos un frío higadal?” (ROSA, 1981:110). “El Mumbungo quería a su mujer, a Mula-Marmela”, y enseguida: “Le quería.” (ROSA, 1981:111). “El padre, el Mumbungo, vivía bien con la mujer, la Mula-Marmela, y si ella necesitaba de él, como los pobres necesitan uno de los otros [...]” (ROSA, 1981:112). Está ahí el enigma que incomoda la mirada ajena. Porque apenas se tiene información de cómo se comunicaban entre ellos: “[...] nadie sabe lo que entre los dos verdaderamente se compasa - del desconchabo y desgarrado de así deambular, torvos, en el monótono, en harapos, semovientes [...] ]”. La escena que se ve desde fuera sirve sólo para “si divert (ir), tira (r) gracias y bromas.” (ROSA, 1981:113)<sup>34</sup>

La misma ambigüedad se sorprende cuando, después de observar que “El entresalir, entre las personas, viene de regla con exageraciones, error y retraso”, informa el narrador: “Él [ hijastro ] susurra disfrazada e impersonal sus peticiones de perdón; ¿ustedes notaron?” (ROSA, 1981: 116). Se sabe que en una crisis intenta matar a Mula Marmela, pero “Parece que gimió y lloró: - **Madre ... Mamá ... Mi madre!**» (ROSA, 1981:116, grifos del texto). El discurso del narrador sigue modalizándose (“parece”, “se dice”), pues refiere hecho no testificado: por eso sólo puede decir que “Se dice que ella tendría lágrimas en los ojos; que habló, sotrurna de ternuras terribles: - **Mi hijo ...** Y miró a una banda, dijo a alguna cosa más, como hablando al otro;

sollozaba, también, por Mumbungo, su reconducido marido, por su parte, de su acto. (ROSA, 1981:117, grifo del texto).<sup>35</sup> Mula-Marmela une a los tres, no en una misma historia, sino en una misma tragedia. Tragedia en su sentido sustantivo.

La historia tiene un final infeliz. Sola, Mula-Marmela no permanece en la aldea. Como en varias narrativas en que el héroe, un foráneo, una vez cumplida su misión, se va, también ella abandona el local. Pero, en esa salida, le toca aún una nueva prueba, “De como, cuando iba a partir, ella avistó aquel un perro muerto, abandonado y medio ya podrido, en la punta-de-la-calle, y lo cogió a la espalda, fue llevándolo.” El texto es claro: “ella avistó” a aquel animal muerto. O sea, ella sabe ver lo ajeno. Los detalles figurativos del animal lo incluyen en el mismo paradigma del trío, sintetizan la suerte de ellos, como indican las lecturas posibles de su gesto, calcadas, ahora, en lo que se acaba de discutir: “[...] ¿si para librar el terreno y lugar de su pestilencia peligrosa, si para piedad de sepultarlo en tierra, si para con él tener con quién o qué abrazarse, en la hora de su gran muerte solitaria?” (ROSA, 1981:118). Y el cobro por el destinador donante del saber verdadero, que espera la reacción del destinatario para que, según enseña Propp, se haga realmente sujeto a partir de aquí: ¿“Ahora, no van a salir a buscarle el cuerpo muerto, para, contritos, enterrarlo, en fiesta y llanto, en honor? No será costoso encontrarlo, por ahí, caído, ni legua adelante.” (ROSA, 1981:118).<sup>36</sup>

A pesar de esa lectura, expresada en el texto, se pregunta si la imagen de la mujer que lleva al perro muerto, abandonados ambos por todos, caminando no se sabe hacia dónde, no corresponde a una metáfora.

Se cierra la narrativa con la lección de moral; lo que se narró y con él la experiencia vivida, principalmente el equívoco cometido, no debe terminar ahí, sino ser

incorporado en la historia de la comunidad, dando origen a una narrativa oral que debe pasar a circular, otorgando al prójimo una experiencia ejemplar: “Y, nunca olviden, tomen en el recuerdo, narren a sus hijos, venidos y venideros, lo que ustedes vieron con esos sus ojos terribles, y no supieron impedir, ni comprender, ni agraciarse. [...] Piensen, mediten en ella, sin embargo. (ROSA, 1981:118)<sup>37</sup>. Un cierre curioso, por así expresado, manifestado en Guimarães Rosa.

Lo que hasta aquí se cuenta se refiere a la historia. A lo ocurrido o a lo posible de ocurrir, en el tiempo y en el espacio.

El discurso persuasivo del narrador se construye sobre la certeza de lo que defiende, de donde nace la fuerza de sus argumentos. Sin embargo, como ya se ha señalado, hay la cuestión de la conciencia por parte del propio narrador de la necesidad de honradamente modalizar su enunciación y su enunciado, debido a la complejidad de los afectos, de amor y odio, del trío. Siguiendo en esa línea de matización del discurso, se observa que, en varios momentos, lo cortan frases que huyen del patrón observado de modo general. De amplio alcance, ellas introducen zonas de ambigüedad en el espacio cognitivo del sujeto.

[...] las sombras carecen de cualquier cuenta o relieve (ROSA, 1981: 109).

El amor es la vaga, indecisa palabra. (ROSA, 1981: 109).

Si nadie entiende a nadie; y nadie entenderá nada, jamás; esta es la práctica verdad. (ROSA, 1981: 109).

El color del carbón es un misterio; la gente piensa que es negro, o blanco. (ROSA, 1981: 112).

En torno a nosotros, lo que hay, es la sombra más cerrada - cosas generales. (ROSA, 1981: 112).

La luz es para todos; las tinieblas son que son apartadas y diversas. (ROSA, 1981, p.115)<sup>38</sup>

Es en ese universo discursivo donde se incluyen numerosas expresiones que no pertenecen al discurso ajeno

apropiado. No pertenecen al pueblo. Y ellas se refieren a un nuevo orden de signos aprehendido por el narrador. Sobre el sentimiento mutuo arriba señalado, el desamor entre la mujer y los dos hombres, observa como que su negación, o contradicción. Se puede encabezar la lista con esta sorprendente afirmación sobre Mula-Marmela: “[...] ella se desvendaba antes ladina, sagaz en exacerbo.” (ROSA, 1981: 109). En que ya aparece un componente que se reitera varias veces: el carácter superlativo presente en “exacerbo”. Él comparece en expresiones como “demasiado”, “extremo”, “terrible”, “temor”, “atroz”, “altísimo”, “sacrificar”, etc. Son palabras para referir algo más allá del conocimiento de la comunidad y del que posee el propio narrador. Se insinúa, sin embargo, su conocimiento, aunque no muy consciente, por parte del trío, de donde se origina la ambigüedad de la relación de los dos hombres con la mujer. De Mumbungo, se afirma la contradicción de su amor a la mujer por el temor que de ella sentía: “De temor que no se sabe.”; el mismo sentimiento apasiona al hijastro. Sobre el primero, sugiere el narrador: “Tal vez adivinara que en sus manos, de ella, ya estaba decretado y listo su fin.” (ROSA, 1981, p.111). A pesar de adivinar, lo que hay es que “Supieran, sin embargo, ni de nada.” (ROSA, 1981, p.111)<sup>39</sup>

De la misma manera, afirmaciones de mismo tenor se hacen con relación a Mula-Marmela; “La Mula-Marmela y Mumbungo, en el hilo a hilo de su aspecto, sospecharan de la sanción, y la sentencia” (ROSA, 1981:112), “Sólo ella misma, la Marmela, que había venido al mundo con el sino preso de amar a aquel hombre, y de ser amada de ellos; y, juntos, enviados.” (ROSA, 1981:112).<sup>40</sup>

“Sino”, “sentencia”, “enviados”, “destino” que - “sagaz” y “ladina” - Marmela parece saber deber cumplir. “La mujer tenía que matar, tenía que cumplir por sus manos el necesario bien de todos, sólo ella misma podría ser la

ejecutora - de la obra altísima.” Destinataria de una misión - “Si sólo ella podría matar al hombre que era el suyo, ella tendría que matarlo “- establecida por un Destinador que nunca se identifica. Purificado por el amor y la misericordia, sujeto de un deber-hacer terrible por extremo - matar -, aunque se califique como “obra altísima”, ella tiene como beneficiarios a todos. Que al final la sacrifican como el chivo expiatorio. “Sino forzoso demasiado la apartó de todos, la soltó.” (ROSA, 1981, p.111)<sup>41</sup>

Pero, además de ese sentimiento de un destino ineludible, que se debería cumplir en condiciones trágicas, llaman la atención las expresiones utilizadas para caracterizar a Marmela, más allá de la percepción viciada del pueblo.

[...] arcarse en lo más cerrado extremo, en los dominios de lo demasiado. (ROSA, 1981: 109).

[...] embreñada, incluso cuando al claro, en la calle. Cualquier punto en que pasara, parecía apretado. (ROSA, 1981:109).<sup>42</sup>

Y aun cuando hay transcripción del habla de Mula-Marmela - tal vez la única y no oída por el pueblo - el término con que es calificada remite al mismo universo: “A pacto de tullirles las posibles maldades, y darles, como en su antiquísimo lenguaje ella dice: arropado y amparo.”(ROSA, 1981:114, grifo del texto).

Ella - “la mandada, manchada, malfadada” - trae en sí el espacio cerrado, extremo, de lo demasiado - el espacio al que el destino de los dos hombres los encamina. Para referirse a su muerte dice el narrador de Mumbungo: él, cuyo “alma que cayó en el infierno”, “había tenido que revolverse a otro lugar”. Al de su origen – “ ¿viene de lo aún horroroso, informe?”<sup>43</sup> Él, cuyo apodo - al margen del lenguaje articulado - recuerda lo todavía al borde del caos.

Y Retrupé, sus pies lo llevan de vuelta, hacia atrás. ¿Para dónde?

Dicho esto, y hecho ese levantamiento, ¿qué lectura propone el narrador en su discurso, además de lo que pone como cierre?

Me reporto aquí a dos lecturas: “A atualização de Eumênides, de Ésquilo, em ‘A benfazeja’, de Guimarães Rosa”, de Adilson dos Santos, en cuyo resumen consta que el objetivo es “demostrar que el cuento ‘A benfazeja’, de Guimarães Rosa, es una reanudación del mito de las Erineas/ Euménides, tal como aparece en la trilogía *Orestia*, de Ésquilo. Adaptando el mito según la realidad del sertão, el escritor minero, al figurar su protagonista (Mula-Marmela), da vida a un personaje que mantiene en la esencia las características peculiares de las antiguas titulares del panteón helénico “( 2011; traducción mía)<sup>44</sup>. La segunda lectura la encuentro en “Ver e re-ver ‘A benfazeja’ de Guimarães Rosa “(1988), de Alécio Rossi Filho, que, aunque afirme que “El artículo analiza el desempeño del interlocutor del diálogo que constituye la narrativa, en la tarea de persuadir al interlocutario de su juicio equivocado y llevarlo a una nueva lectura de la historia de Mula-Marmela, Mumbungo y Retrupé “, como realmente lo hace, llega al siguiente entendimiento:

Invistiendo la historia de Retrupé, Mula-Marmela y Mumbungo de un contenido freudiano, tal vez pudiéramos unificarlos en un solo sentido. Mumbungo y Retrupé, juntos, encarnan el impulso puro, y serían movidos por el principio del placer, en el dominio del inconsciente, de los instintos primarios. Mula-Marmela sería el mediador entre el id y el mundo externo, el ego; tendría la tarea de representar el mundo externo al id y protegerlo, pues, en las palabras de Marcuse, “el id, luchando ciegamente por la gratificación de sus instintos, con desprecio completo por la fuerza superior de la realidad exterior, no podría, de otro modo, evitar el

aniquilamiento. Al cumplir su misión, el principal papel del ego es coordinar, alterar, organizar y controlar los impulsos instintivos del id, para reducir los conflictos con la realidad.(ROSSI F °, 1988, p.59-60;<sup>45</sup> trad.mía).

Son dos textos que se complementan e iluminan, confirmando los destaques y las citas transcritas.

Sin embargo, se hace necesario atar en ese cuento tres aspectos. El primero se refiere a la caracterización de los personajes: los dos hombres, en la frontera en que el caos de los instintos apenas se conforman al cosmos civilizatorio; la mujer, en la más rigurosa marginación, física y social, en los límites de la bruja-madrastra mala de los cuentos populares. El segundo, el espacio. No es la aldea el espacio verdadero de ellos: es un allá, no identificable concretamente pero que se sabe caracterizado como remoto, demasiado, excesivo, oscuro. Y finalmente, el objeto en juego: un saber encubierto que implica el cumplimiento de un destino en el que los tres están íntimamente implicados, sin opción, privados de cualquier libre albedrío: “y, juntos, enviados.” (ROSA, 1981:112).

Retomando el panorama trazado, constituido de algunos cuentos y novelas cortas de Guimarães Rosa, es posible, si no necesario, atentar para la isomorfía entre los actores y sus espacios de vida. Por un lado, espacios privilegiadamente superiores, de sierras escarpadas y montañas apenas accesibles, despeñaderos, en que se edifican casas solitarias cortadas por corredores, como la de Segisberto Jeia que “olía a la oscuridad, en un relente de rincones, de viejos cueros.” (ROSA, 1965:96). O espacios inferiores, poblados de cuevas, las “infernias grutas, abismáticas”, como que cavando el seno de la tierra. De “urucuias, montes, fundamentos y marjales, están cortados los campos de Urubuquaquí. (ROSA, 1965:73).<sup>46</sup> O aún, en

nivel del horizonte, ríos, arroyos y veredas, detrás de montes esconden, engañan. Por otro lado, personajes socialmente marginales, marginados, parias, agregados, o simplemente mendigos; físicamente deformados, a lo Goya, excesivos en sus desvíos, barrocos, monstruosos; o deficientes, por la condición económica o por la edad. Estas marcas, sin embargo, son indicios de otro orden, positivo, indicativo de saberes, conocimientos también éstos fuera de la normalidad de su contexto real. Conocimiento que los proyecta hacia fuera del tiempo de las historias en las que participan, sugiriendo otro tiempo, remoto en la historia de la humanidad - como Camilo - o remoto fuera del propio tiempo, como Nhinhinha.

Esos lugares, tan accidentados, en profundidad ya sea superior, ya sea inferior, no son lugares simplemente de residencia de los personajes. Son expresiones de lo que son o de lo que buscan: son metáforas de sus habitantes y de sus destinos. Malaquías vive en una cueva, donde nacen buitres, y es capaz de captar la voz del cerro; es dentro de la Gruta del Maquiné donde Pedro Orósio se entera de “cosas que nunca supo”. Y Segisberto Jeia construye un simulacro del útero de la tierra, donde pretende revivir parábolas de Chandogya. Teniendo, pues, como rasgo común la relación con la tierra, los personajes y sus historias anulan también el tiempo. O reportan a un tiempo remoto o a una temporalidad en que la realidad verdaderamente significativa se manifiesta prorrumpiendo a la superficie, de la historia, de las civilizaciones constituidas, cargando los rasgos de su origen. En busca de algo que no se sabe bien cuál, son agonizados como Man’Antonio que, aun siendo ese “hombre, de más excelencia que presencia, que pudo haber sido el viejo rey o el príncipe más joven, en las futuras historias de hada”(ROSA, 1981, 69), muere junto a su casa, de repente incendiada, ofreciendo al pueblo un

espectáculo dantesco: “Él - como si en el Destinado se convirtiera - Man’Antonio, mi tío.” (ROSA, 1981, p.78)<sup>47</sup>. El destinado dice el narrador. También lo es Pê-Boi (¿a volver a su tierra, los Gerais?) por quien un Destinador desconocido hace de accidentes geográficos sus delegados en la transmisión de la alerta contra la traición. Destinada igualmente está Nhinhinha a regresar a un mundo platónico.

Personajes agónicos, si Cara-de-Bronce encuentra lo que busca en la poesía, en un mundo construido por la palabra, de Man ‘Antonio no se sabe, transformado él en una leyenda; siquiera dónde y cómo es el mundo al que retornan Mula-Marmela y sus dos hombres.

Al ir leyendo cuentos y novelas de Guimarães Rosa, el lector va construyendo un sistema con sus figuras, motivos y temas, y su sintaxis, resultado de sus usos en forma de texto ficcionales, en cada nuevo cuento, en cada nueva novela. Usos que, como expone Bertrand hablando de lengua natural, seleccionan las posibilidades del sistema, y producen el efecto de sentido de idiolecto. Es decir, el recorrido de lectura proyecta un idiolecto cosiendo los textos-uso en que se reconoce cada uno de ellos como perteneciente a ese sistema, pero ya marcado por restricciones y prescripciones específicas, que permiten afirmar que se trata de un producto rosiano. En el recorrido que se intenta trazar en la presente reflexión, aunque sobre un corpus específicamente determinado, la línea de fuerza básica es la presencia en los textos seleccionados de una enunciación - que se delega a narradores, personajes y a elecciones figurativas - dominada por un estado pasional. Estado pasional cuya base es la de una carencia trascendental, que se matiza a cada uso, dentro de la libertad creativa posible. Como querían los griegos, son marcas de

nuestro origen primordial, tema que retomaremos en otra ocasión.

De cualquier forma, puede decirse que los textos son, en esas circunstancias, caminatas, en la misma dirección, que no apunta al espacio de la civilización, urbano, sino del interior, de las montañas y sus acantilados, de las cuevas con sus aguas. Caminatas que el título de la obra de Bashó bien traduce: *Oku no hosō miti*, senda estrecha al confín, así, en el singular.

## Notas

<sup>1</sup> Sim, mas para sermos mais exatos, devo dizer-lhe que nasci em Cordisburgo, uma cidadezinha não muito interessante, mas para mim, sim, de muita importância. Além disso, em Minas Gerais; sou um mineiro. E isto sim é o importante, pois quando escrevo, sempre me sinto transportado para esse mundo. Cordisburgo. Não acha que soa como algo muito distante? Sabe também que uma parte de minha família é, pelo sobrenome, de origem portuguesa, mas na realidade é um sobrenome suevo que na época das migrações era Guimaranes, nome que também designava a capital de um estado suevo na Lusitânia? Portanto, pela minha origem, estou voltado para o remoto, o estranho. Você certamente conhece a história dos suevos. Foi um povo que, como os celtas, emigrou para todos os lugares sem poder lançar raízes em nenhum. Este destino, que foi tão intensamente transmitido a Portugal, talvez tenha sido o culpado por meus antepassados se apegarem com tanto desespero àquele pedaço de terra que se chama sertão. (*apud* LORENZ, 1973: 321-2).

Todas las traducciones de citas son mías; hay palabras que transcribo como se encuentran en el texto original, debido a la singularidad del lenguaje de Guimarães Rosa.

<sup>2</sup> En português se distingue “romance” de “novela”. Usamos aqui “novela curta” para indicar la “novela” en português.

<sup>3</sup> Longe, atrás uma de outra, passaram as mais que meia dúzia de canoas, enchusmadas e em celeuma, ao empuxo de remos, a toda a voga.[...] Iam rumo ao Calcanhar, aonde se preparava alguma desordem. “Azo de almirante” (ROSA,1976:24.)

Aonde – o despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão- onde podia haver assombros? “Arroio-das antas”(ROSA,1976:17).

Seja por que, o rio ali se opõe e feio, ninguém o passava. Davam-lhe as costas os de cá, do Marrequero, ignorando as paragens além, até a dissipação de vista, enfumaçadas. “Ripuária” (ROSA,1976:134).

<sup>4</sup> “Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado Temor-de-Deus.” (ROSA, 1981:17).

<sup>5</sup> Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em remoto, no Mutum. (ROSA,1977:5)

<sup>6</sup> Sua fazenda, cuja sede distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas, dobrava-

se na montanha, em muito erguido ponto e de onde o ar num máximo raio se afinava translúcido [...]. (ROSA, 1981: 69) .

<sup>7</sup> “Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem no indescoberto rumo, nem tão longe.” (ROSA, 1981:43).

<sup>8</sup> “sua velha e erma casa, sob azuis, picos píncaros e desmedidas escarpas, sobre precipícios de paredões, grotões e alcantis abismosos – feita uma mansão suspensa – no pérvio.” (ROSA, 1981: 74.), [...]” A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar” (ROSA, 1981:43).

<sup>9</sup> “ era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por um bem-fazer, surgido do mundo do Norte.” (ROSA, 1977:121).

<sup>10</sup> “Tinha seus ares. A gente se alembando – pau-d’alho: que em certas árvores dessas, na idade, a madeira de dentro toda desaparece, resta só a casca com os galhos e folhas, revestindo um oco, mas vivos verdes.” (ROSA, 1977:158).

<sup>11</sup> “Seria talvez de todos os homens dali o mais branco, e o de mais apuradas feições, talvez mesmo mais que o Manuelzão. A vida não lhe desfizera um certo decoro antigo, um siso de respeito de sua figuração.” (ROSA, 1977:122).

<sup>12</sup> “De si para si, quem sabe, só o que inútil, novo e necessário, segredasse” (ROSA, 1981:70).

<sup>13</sup> “a pessoa separada no desconforme pior: botada sozinha no alto da velhice e miséria.” (ROSA, 1964:158)

<sup>14</sup> Cabeçona comprida. O branco do olho amarelado. Dum preto murucego. O nariz grandão, comprido demais, um nariz apuado. Quase não tem buracos de ventas...; os beiços muito finos. O queixo todo vem p’r’adiente... desconforme de grande! Gogó enorme... As bochechas estão cavacadas de ocas. Pescoço renervado, o cordame de veias; Os dedos todos, magros e compridões, cheios de nós de inchaço nas juntas; os ombros repuxados para cima, demais; É crocundado. as pernas inteiras de veias rebotadas; Sempre andou com os joelhos dobrados, os olhos abaixados para o chão. Ele parece uma pessoa que já faleceu há que anos. (ROSA, 1965:102 )

<sup>15</sup> “Oé, o Cara-de-Bronze tinha uma gota d’água dentro de seu coração. [...] Começou, mas vagaroso, feito cobra que pega seu ser no sol” (ROSA, 1965:100)

<sup>16</sup> “ Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros de volta de viagem.” (ROSA, 1964: 129).

<sup>17</sup> “Conversávamos, agora”, [...]”E Nhinhinha gostava de mim.”(ROSA, 1981:18).

<sup>18</sup> “Em volta de nós, o que há, é sombra mais fechada – coisas gerais.”(ROSA, 1981:112).

<sup>19</sup> – “Se eu disser o que sei e pensam, vocês inquietos se desgostarão. Nem consintam, talvez, que eu explique, acabe.” (ROSA, 1981:112) -

<sup>20</sup> Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena. (ROSA, 1981:109).

<sup>21</sup> “Outra vez vejo que vêm, pela indiferente rua, e passam, em esmolambos, os dois, tão fora da vida exemplar de todos, dos que são moradores deste sereno nosso lugar.” (ROSA, 1981:113). “Acham ainda que não valia a pena? Se, pois, se.”, pergunta o narrador, colocando as coisas no lugar: pária, marginal? “A mulher-malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida – e guia de um cego.” (ROSA, 1981:109).

<sup>22</sup> A que tinha dores nas cadeiras: andava meio se agachando com os joelhos para diante. [...] Viam-lhe vocês a mesmez-furibunda de magra, de esticado esqueleto, e o se sumir de sanguessuga, fugidos os olhos, lobunos cabelos, a cara -; [...] Sabe-se se assustava-os seu ser: as fauces de jejuadora, os modos, contidos, de ensalmeira? Às vezes, tinha o queixo trêmulo. Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestro de égua

- solitária; e a selvagem compostura. (ROSA, 1981:109).
- <sup>23</sup> “Notem que o cego Retrupé ....” (ROSA, 1981:113)
- “Viram como esse chapéu ....” (ROSA, 1981, p.113)
- “Mas, notaram como é que a Mula Marmela lhe apanha do chão o chapéu...” (ROSA, 1981:113 )
- “Sei que vocês não se interessam nulo por ela, não reparam ...” (ROSA, 1981:112)
- “Repararam como olha para as casas...” (ROSA, 1981:113 )
- <sup>24</sup> “Soubessem-lhe aos menos o nome”, [...]” Não; pergunto, e ninguém o inteira.”[...]
- “Chamavam-na de a **Mula- Marmela**.”(ROSA, 1981, p.109; grifo do texto).
- <sup>25</sup> - “célebre cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gostar de sangue, monstro de perversias. [...] emprestava ao diabo a alma dos outros.” (ROSA, 1981: 111).
- [...]” todos bendisseram a Deus. Agora, a gente podia viver o sossego, o mal se vazara, tão felizmente de repente.”(ROSA, 1981:112).
- <sup>26</sup> homem maligno, com cara de matador de gente. Sobre os trapos, trazia um facão, pendente. Estendia, imperioso, sua mão de tamanho. E gritava, com uma voz de cão, superlativa.[...] Ao Retrupé, com seu encanzinar-se, blasfêmico, e prepotente esmolar, ninguém demorava para dar dinheiro, comida, o que ele quisesse, o pão - por-deus. - “**Ele é um tranca!**”- o cínico e canalha, vilão. (ROSA, 1981:110; grifo do texto),
- <sup>27</sup> “Era o punir de Deus, o avultado demo-o “cão”. (ROSA, 1981:111) Até que “em comum dia, o Retrupé cegou, de ambos aqueles olhos.” (ROSA, 1981:114 ).
- <sup>28</sup> “Sim, ela é inobservável; vocês não poderiam.” (ROSA, 1981: 115), nas palavras enfáticas do narrador, está num equívoco do e em princípio : “[...] nunca mais repitam, não me digam: **do lobo, a pele; e olhe lá:**” (ROSA, 1981:113; grifos do texto)
- <sup>29</sup> “Nem fosse feiosa, isso vocês poderiam notar, se capazes de desencobrir-lhes as feições” - desafia o ádvena - “de sob o sórdido desarrumo, do sarro e crasso; e desfixar-lhe os rugamentos, que não a idade, senão de críspa expressão.” (ROSA, 1981:109)
- <sup>30</sup> Mas, notaram como é que a Mula-Marmela apanha do chão o chapéu, e procura limpá-lo com seus dedos, antes de lho entregar, [...]?”(ROSA, 1981:113 ).
- “Como olha para as casas com olhos simples, livres do amaldiçoamento de pedidor?” (ROSA, 1981, :113).
- “E não põe, no olhar as crianças, o soturno de cativo [...] E olha para tudo com singeleza de admiração.” (ROSA, 1981:113)
- <sup>31</sup> Quadrado veridictório. Cf. BERTRAND, 2003:242.
- <sup>32</sup> “ A Mula-Marmela chamava-o (Retrupé), com simples sílaba, entre dentes, quase esguichado um ‘ei’ ou ‘hã[...]” (ROSA, 1981:110). Ou simplesmente, a ordem de não beber vinha-lhe de “apenas, um silêncio, terrível.” (ROSA, 1981: 111).
- <sup>33</sup> “[...] Retrupé se movia de lá, agora apalpante, pisando com ajuda; balançava o facão, a bainha presa um barbante, na cintura. Sei que ele, leve, breve, se sacudira. Desciam a rua, dobravam o beco, acompanhavam-se por lá, os dois, em sobrossoso séquito.” (ROSA, 1981:110 “Rezam-se ódio. Lé e cré, pelas ora voltas, que qual, que tal, loba e cão.”(ROSA, 1981:110).
- <sup>34</sup> “Como era que ficavam nesse acordo de incomunhão, malquerentes, parando entre eles um frio fidagal.” (ROSA, 1981:110). “O Mumbungo queria à sua mulher, a Mula-Marmela”: “Queriam-lhe” (ROSA, p. 1981:111). “ O pai, o Mumbungo, se vivia bem com a mulher, a Mula-Marmela, e se ela precisava dele, como os pobres precisam um dos outros [...]” (ROSA, 1981:112). “[...] ninguém sabe o que entre os dois verdadeiramente se compassa - do desconchavo e desacerto de assim perambularem, torvos, no monótono, em farrapos, semoventes [...]”. Cena que vista de fora serve só para “se divert(ir), tira(r) graças e chocarra.” (ROSA, 1981:113)

<sup>35</sup> “O entressentir-se, entre as pessoas, vem de regra com exageros, erro e retardo”, i”Ele sussurra disfarçada e impessoalmente seus pedidos de perdão; vocês notaram?” ( ROSA, 1981:116). “Parece que gemeu e chorou: - **Mãe... Mamãe... Minha mãe!**” (ROSA, 1981: 116; grifos do texto). “Diz-se que ela teria lágrimas nos olhos; que falou, soturna de ternuras terríveis: - **Meu filho...** E olhou para uma banda, disse a alguma coisa mais, como se falando ao outro; soluçava, também, pelo Mumbungo, seu reconduzido marido, por sua parte, de seu ato. ( ROSA, 1981: 117).

<sup>36</sup> “De como, quando ia partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando-:”Agora, não vão sair a procurar-lhe o corpo morto, para, contritos, enterrá-lo, em festa e pranto, em preto? Não será custoso achá-lo, por aí, caído, nem légua adiante.” (ROSA, 1981:118)

<sup>37</sup> “E, nunca esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos e vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terrivosos, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer.[...] Pensem, meditem nela, entanto. (ROSA, 1981:118).

<sup>38</sup> [...] as sombras carecem de qualquer conta ou relevo. (ROSA, 1981:109).

O amor é a vaga, indecisa palavra. (ROSA, 1981:109).

Se ninguém entende ninguém; e ninguém entenderá nada, jamais; esta é a prática verdade. (ROSA, 1981: 109).

A cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco. (ROSA, 1981: 112).

Em volta de nós, o que há, é a sombra mais fechada – coisas gerais. (ROSA, 1981: 112).

A luz é para todos; as escuridões é que são apartadas e diversas. (ROSA, 1981:115)

<sup>39</sup> “[...] ela se desvendava antes ladina, atilada em exacerbo.” (ROSA, 1981:109). “De temor que não se sabe.” “Talvez adivinhasse que em suas mãos, dela, estivesse já decretado e pronto o seu fim.” (ROSA, 1981:111). “Soubessem, porém, nem de nada.” (ROSA, 1981:111)

<sup>40</sup> “ A Mula-Marmela e Mumbungo, no fio a fio de sua feição, suspeitassem da sanção, e sentença” (ROSA, 1981, p.112), “Só ela mesma, a Marmela, que viera ao mundo com a sina presa de amar aquele homem, e de ser amada deles; e, juntos, enviados.” (ROSA, 1981:112 ).

<sup>41</sup> “Sina forçosa demais apartou-a de todos, soltou-a.” (ROSA, 1981:111 )

<sup>42</sup> [...] arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado. (ROSA, 1981: 109).

[...] embrenhada, mesmo quando ao claro, na rua. Qualquer ponto em que passasse, parecia apertado. (ROSA, 1981:109).

<sup>43</sup> “a mandada, manchada, malfadada”[...] “alma que caiu no inferno”,[...] “tivera de se revoltar a um outro lugar”. [...] “vem do ainda horroroso, informe”?

<sup>44</sup> “demonstrar que o conto ‘A benfazeja’, de Guimarães Rosa, é uma retomada do mito das ‘Erínias/Eumênides’, tal como este aparece registrado na trilogia *Oréstia*, de Ésquilo. Adaptando o mito de acordo com a realidade do sertão, o escritor mineiro, ao figurar sua protagonista (Mula-Marmela), dá vida a uma personagem que mantém na essência as características peculiares das antigas titulares do panteão helênico.”

<sup>45</sup> Investindo a história de Retrupé, Mula-Marmela e Mumbungo de um conteúdo freudiano, talvez pudéssemos unificá-los num só sentido. Mumbungo e Retrupé, juntos, representam o impulso puro, e seriam movidos pelo princípio do prazer, no domínio do inconsciente, dos instintos primários. Mula-Marmela seria o mediador entre o id e o mundo externo, o ego, portanto que tem a tarefa de representar o mundo externo para o id e o proteger, pois, nas palavras de Marcuse, “o id, lutando

cegamente pela gratificação de seus instintos, com desprezo completo pela força superior da realidade exterior, não poderia, de outro modo, evitar o aniquilamento. Ao cumprir a sua missão, o principal papel do ego é coordenar, alterar, organizar e controlar os impulsos instintivos do id, de modo a reduzir os conflitos com a realidade.” (ROSSI F°, 1988:59-60).

<sup>46</sup> “ cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros.” (ROSA, 1965,p. 96) “infernas grotas, abismáticas” [...] De “urucuias, montes, fundões e brejos, estão cortados os campos de Urubuquaquá. (ROSA, 1965:73).

<sup>47</sup> “homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fada.”(ROSA, 1981: 69) “ Ele - que como que no Destinado se convertera Man’Antonio, meu tio.” (ROSA, 1981:78).

## Referencias

BASHO, Matsuo. **Trilha estreita ao confim**. Trad. Kimi Takenaka y Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 2008.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Ivã C. Lopes; Edna M .F. S. Nascimento; Mariza B. T. Mendes; Marisa G. de Sousa. Bauru: EDUSC, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1964.

LORENZ, Günter. **Diálogo com a América Latina**. São Paulo: Ed.Pedagógica y Universitária, 1973.

\_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.1994.

MIYAZAKI, Tiekō Y. “Tresaventuras: Pe-Boi, Manuelzão, Cara-de-Bronze”. MARCHEZAN, L.G e TELAROLLI, S (org.). **Cenas literárias**. Narrativas em foco. Araraquara: UNESP.FCL, Lab.Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica. 2002. 167-186.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

\_\_\_\_\_. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 3.ed. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1965.

\_\_\_\_\_. **Manuelzão e Miguilim**. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. **Primeiras estórias**. 12.ed. . Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

ROSSI FILHO, Alécio. “Ver e re(vi)ver A benfazeja, de Guimaraes Rosa”. **Revista de Letras**. São Paulo, 28, p.53-61, 1988.

SANTOS, Adilson. “A atualização de Eumênides, de Ésquilo, em ‘A benfazeja’, de Guimarães Rosa. **Todas as Musas** (on-line) Ano 03 Número 01 Jul-Dez 2011 29 c.



# REPRESENTACIONES FEMENINAS EN *PEDRO PÁRAMO*

MARÍA EUGENIA FLORES TREVIÑO

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Autónoma de Nuevo  
León (FFyL-UANL)

*Es difícil tomar en serio la literatura, sin tomar en serio la lengua*  
(HALLIDAY, M.A.K., 2001, p. 21).

## A modo de introducción

El culto a la muerte es un rasgo cultural mexicano presente en el arte literario, en el lenguaje, y lo es que para celebrarla existe un “Día de muertos” el 2 de noviembre.

Por esta característica ideológica del mexicano, no sorprende que la obra de Juan Rulfo que se estudia, incluida en *El llano en llamas* (1953) se desarrolle en un pueblo fantasma, en un cementerio, donde los personajes están muertos.

En este trabajo se estudia una de las obras más trascendentales y representativas de la literatura mexicana del siglo pasado, una obra abundantemente estudiada, y sin embargo, nunca agotada. Se ofrece una lectura sobre Pedro Páramo, cuya anécdota se encuentra anclada

cronológicamente, en los albores de la Revolución Mexicana (1910). Se trata de una propuesta de lectura, enfocada en algunos de los personajes femeninos y las identidades que el autor ofrece sobre ellos, para comentar aspectos sobre la perspectiva de género, como un ejercicio para la reflexión sobre las relaciones sociales entre mujeres y hombres, recreadas en el arte, para ilustrar la historia de los procesos de naturalización de la violencia (BOURDIEU, 1998, p. 28) que se recogen en la escritura rulfiana.

La obra, anclada en la época revolucionaria del México de principios del siglo XX, es un mosaico social y cultural, una ventana a la que el lector se asoma y encuentra la mexicanidad en cada trazo, en cada escena y diálogo. Es pertinente este estudio en el discurso literario sobre la confección simbólica de los caracteres, pues con Gutiérrez, se concuerda en que “desde la teoría althusseriana, el concepto de sobredeterminación introduce la dimensión de lo simbólico” (GUTIÉRREZ, 1999, p. 91). Así que no debe olvidarse que “toda relación social se constituye en forma simbólica y todo orden simbólico se constituye discursivamente” (GUTIÉRREZ, 1999, p.91).

### **Literatura, sociedad y género**

La representación femenina en la literatura inevitablemente tiene que ver con el género. Pues el arte es mimesis y en él se recrea, se re-significa la realidad social y cultural. Y es que la ductilidad de la escritura creativa determina la posibilidad de dotar a las palabras de nuevos sentidos: de reubicar al evento o la persona desde el campo de la creación. “Gracias a la ficción, [...] la imagen literaria de la realidad devela los rasgos esenciales y tendencias de desarrollo de ésta, más claramente de lo que podrían hacer la relación factográfica y la investigación científica” dice

Markiewicz (2010, p.127). Por eso, el proceso de transmutación del texto en la conciencia del lector (o del investigador), al igual que el de transformación de la conciencia del lector introducida en el texto, no es una desfiguración de la estructura objetiva de la que debamos apartarnos, sino precisamente la revelación de la esencia del mecanismo del texto en su proceso de trabajo (LOTMAN, 1996, p. 98). La labor de interpretación del texto artístico implica una sinergia entre el texto, la realidad y el lector que tiene que ver con su participación en el surgimiento de nuevos sentidos, con la generación de nuevos textos. Por corresponder a la representación de estas ideas, retomamos el esquema de Gómez-Redondo (2001), para ilustrar la dinámica del desarrollo ficcional:

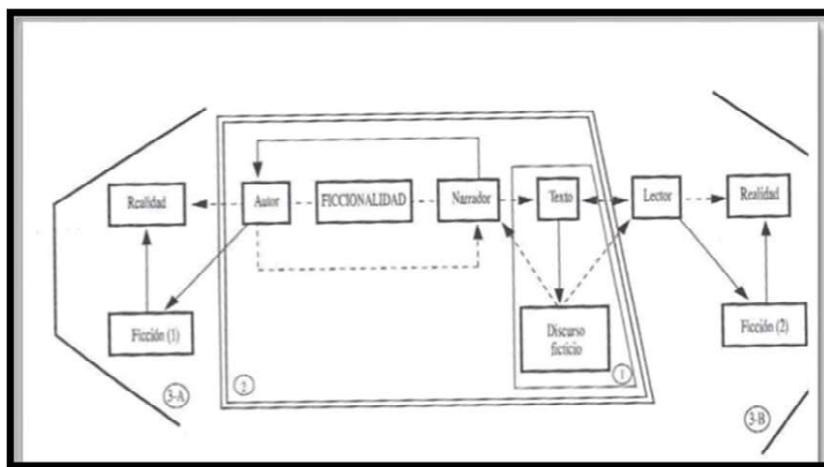


Figura1. Generación del sentido (GÓMEZ, 2001, p.133).

Se observa la transformación de la “realidad” a través de su vehículo de recreación: la ficción. El proceso de estructuración del discurso ficcional produce el vínculo con el lector y la realidad que a éste concierne, la cual le permite interpretar la propuesta del autor, y se genera un nuevo texto, se resignifica lo representado.

En cuanto concierne a la definición de **identidad** que en este trabajo se estudia, nos apoyamos en la Real Academia (2016), y retomamos las acepciones del concepto<sup>1</sup>. También nos servimos de la propuesta de Lagarde (1990, p.2):

La identidad de las mujeres es el conjunto de características sociales, corporales y subjetivas que las caracterizan de manera real y simbólica de acuerdo con la vida vivida. La experiencia particular está determinada por las condiciones de vida que incluyen, además, la perspectiva ideológica a partir de la cual cada mujer tiene conciencia de sí y del mundo, de los límites de su persona y de los límites de su conocimiento, de su sabiduría, y de los confines de su universo. Todos ellos son hechos a partir de los cuales y en los cuales las mujeres existen, devienen .

De acuerdo con los sentidos establecidos por este organismo, la conciencia de sí, y los rasgos propios que individual y colectivamente determinan a la persona, serán los criterios para perfilar las características identitarias de las mujeres de la obra, basadas en el accionar de los personajes en la trama.

Mientras que para la representación discursiva, ubicamos su fundamento en la postura de Halliday (1978) quien propone que la lengua desarrolla tres funciones: la ideacional, que permite la construcción de representaciones del mundo; la interpersonal, que se vincula con la constitución de relaciones e identidades; y la textual, que se refiere a los procesos en la construcción del texto. En este trabajo nos servimos de la función ideativa para revisar los roles temáticos de los personajes estudiados; con respecto a la función interpersonal, las identidades examinadas se determinan de acuerdo con sus relaciones con los otros personajes de la obra. En lo que concierne a la función textual, se propone una perspectiva sobre el funcionamiento axiológico en el texto, en el cual se ofrece una visión de la

mujer acorde con los valores ideológicos hegemónicos de su época, en la cual se destaca como destino especial de la mujer, agradecer y servir al hombre. En *Pedro Páramo*, la mujer tiene como asignación social el brindar el placer del sexo y la fecundidad. Además su vida debe estar relacionada con la de los hombres, para hacerles grata la existencia. Se atestigua una sociedad machista, que alaba a la mujer pero la excluye de la vida pública, donde el hombre impone su dominio. De esta manera, se percibe el ambiente y tono que los caracterizó, que las condiciona en subalternidad y que les construye como tales en la obra que se desarrolla en La Media Luna, ese amado lugar de Dolores:

[...]mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida... (RULFO, 1980, p. 56).

## **Roles e identidades en los personajes femeninos de Pedro Páramo**

Las mujeres en la obra, giran cual satélites en torno a la vida del hacendado: se eclipsan o brillan fugazmente dependiendo de la función que cumplan para el amo, el señor cuyo nombre "Pedro (piedra) Páramo (desierto) simboliza también la muerte y el deterioro que suscita el poder" (FELL, 1997, p. 829). El patrón, que es duro, como la roca (pétreo como su nombre) ante el sufrimiento ajeno; y cuyo apellido proyecta la aridez, la crueldad, el desamor y la muerte que su accionar y su dominio deja en la Media Luna.

**Doña Dolores Preciado/La Lola:** Es en la obra la madre de Juan Preciado, el personaje que nos permite escuchar y recordar la vida en el pueblo muerto. Es una de las tantas mujeres que le dieron hijos a Pedro Páramo, el poderoso terrateniente de la Media Luna, poseedor de

toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él todo ese terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar (RULFO, 1980, p.5).

Dolores, que fue miembro de una familia adinerada, era una de las principales acreedoras de Pedro Páramo:

Dolores, ha quedado como dueña de todo. Usted sabe: el rancho de Enmedio. Y es a ella a la que tenemos que pagar.

— Mañana vas a pedir la mano de la Lola. (...)

— La pedirás para mí. Después de todo tiene alguna gracia. Le dirás que estoy muy enamorado de ella. Y que si lo tiene a bien (RULFO, 1980, p. 34).

El autor nos comparte, por medio de las relaciones del protagonista con este personaje, el modo habitual para aumentar la riqueza y condonar las deudas; el enlace matrimonial como eficaz transacción financiera, que proyecta la avaricia en el monólogo de su capataz, Fulgor:

La querida Media Luna... Y sus agregados: 'Vente para acá, tierrita de En medio'. La veía venir. Como que aquí estaba ya. Lo que significa una mujer después de todo. '¡Vaya que sí!, dijo. [...] Fue muy fácil encampanarse a la Dolores. Si hasta le relumbraron los ojos y se le descompuso la cara. (RULFO, 1980, p. 35).

La artimaña está hecha. La ingenuidad femenina, expresada en la festiva analogía, nos informa que la mujer ha sido objeto y, desde ese momento, es sujeta a la ley y las costumbres del amo...su futuro esposo.

Si seguimos la propuesta de Ullmann (1978), es significativo que la madre del personaje principal lleve este nombre: Dolores, el cual se constituye en un hipertono<sup>2</sup>, pues en la obra, la mujer verdaderamente padece: vive en sufrimiento... no solamente cae en la trampa fabricada para despojarla de su tierra, de su nombre, de su vida; sino que sufre la degradación, la pobreza, la humillación, ya que luego de ser rica y potentada, vive -con su hijo- de la caridad de su hermana, a causa del abandono de Pedro Páramo. Muere lejos de sus tierras, aquel, su amado y recordado pueblo de

Llanuras verdes. [...] con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada... (RULFO, 1980, p.17).

Dolores no perdona la afrenta y se va de este mundo llena de rencor. Al morir manda a su hijo al pueblo a buscar a su padre, para pedirle lo que le correspondía: “—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro” (RULFO, 1980, p.2). En su papel de matriarca, previno para él, aún después de muerta, que tuviera atenciones a su llegada al pueblo:

— ¿De modo que usted es hijo de ella?  
— ¿De quién? —respondí.  
— De Doloritas.  
— Sí, pero ¿cómo lo sabe?  
— Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy.  
— ¿Quién? ¿Mi madre? [...]  
— Mi madre - dije -, mi madre ya murió (RULFO, 1980, p.8-9).

Dolores se vuelve un recuerdo omnipresente, ella es una voz, el sonido de la memoria, y también es el conducto que filtra

los susurros que acompañan a Juan Preciado –el hijo– durante toda su travesía en Comala: “Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz’. Mi madre... la viva” (RULFO, 1980, p.7).

Es la ilusión que se vuelve odio, el engaño, la humillación, el objeto de uso; la compañía que sólo es servidumbre, eso fue Dolores:

Ella siempre odió a Pedro Páramo. ‘¡Doloritas! ¿Ya ordenó que me preparen el desayuno?’ [...] ‘¡Doña Doloritas!’ ¿Cuántas veces oyó tu madre aquel llamado? ‘Doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve’. ¿Cuántas veces? Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, sus ojos humildes se endurecieron (RULFO, 1980, p.17).

La madre de Juan Preciado —que, por cierto no lleva el apellido Páramo... ¿quizá una mínima venganza de aquel ingrato?—, también encarna el olvido, el abandono, el oprobio y la vergüenza, pues es echada de su lugar, por Pedro Páramo, su esposo:

— **Hasta luego**, don Pedro.

—¡ **Adiós**<sup>s</sup>, Doloritas!

Se fue de la Media Luna para siempre. Yo le pregunté muchos meses después a Pedro Páramo por ella.

— Quería más a su hermana que a mí. Allá debe estar a gusto. Además ya me tenía enfadado. No pienso inquirir por ella, si es eso lo que te preocupa.

— ¿Pero de qué vivirán?

— Que Dios los asista (RULFO, 1980, p.18).

Ha ofendido el orgullo del hacendado al añorar a su familia, y ha pagado con el olvido. Dolores es la rica-pobre; el amor-odio; el recuerdo-olvido, y su voluntad se extiende más allá de la muerte y la distancia. Por ella, por los ecos dejados en la memoria de Juan Preciado, el lector vislumbra reflejos de lo que fue la vida en el poblado:

... Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, topeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allí te acostumbrarás a los “derrepentes”, mi hijo (RULFO, 1980, p. 44).

Como en la vida, el autor refleja las relaciones amistosas femeninas en su dimensión solidaria, en su calidad fraterna para sortear las adversidades, esta figura la protagoniza **Doña Eduviges Dyada**. Es la amiga de Dolores Preciado, la señora que acoge a Juan Preciado en su hogar a su llegada a Comala. Ella le habla al hijo de la profundidad del lazo que la unió a su madre:

¿Y cuánto hace que murió?

— Hace ya siete días.

— Pobre de ella. Se ha de haber sentido abandonada. Nos hicimos la promesa de morir juntas. De irnos las dos para darnos ánimo una a la otra en el otro viaje, por si se necesitara, por si acaso encontrábamos alguna dificultad. Éramos muy amigas (RULFO: 1980, p. 9).

Eduviges le expresa al retoño las dimensiones que alcanzaba su lealtad a su madre, tanta era que “te considero como mi hijo. Sí, muchas veces dije: ‘El hijo de Dolores debió haber sido mío’” (RULFO, 1980, p.10). Era tanta su devoción que, cuando joven, casituvo relaciones sexuales con Pedro Páramo por hacerle un favor a Dolores en su noche de bodas. La exacerbación de esta amistad raya en lo cómico.

El exceso es el tono que permea la conducta hiperbólica del personaje de Eduviges, pues por boca de su hermana María Dyada sabemos que:

Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo. Hasta les dio un hijo, a todos. Y se los puso enfrente para que

alguien lo reconociera como suyo; pero nadie lo quiso hacer. Entonces les dijo: “En ese caso yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre”. Abusaron de su hospitalidad por esa bondad suya de no querer ofenderlos ni de malquistarse con ninguno (RULFO, 1980: 28- 29).

De esta manera, encontramos en Eduviges, la prostituta del pueblo, personificada la amistad, la lealtad, la bondad, la generosidad, ¿la inocencia?; pero también fue un depósito para el abuso y la injusticia colectiva. Es una figura paradójica la cual, sin embargo, encuentra su coherencia en la lógica de exposición de la anécdota.

Otro de los personajes femeninos destacados es **Susana San Juan**: una de las mujeres de la Media Luna, la amada de Pedro Páramo. “Susana San Juan. ‘Una mujer que no era de este mundo’”(RULFO, 1980, p.105). A ella, el lector la conoce a través de sensaciones, de percepciones: “unas manos suaves se apretaban a nuestras manos”. El amor en las palabras del patrón hace que la boca de la amada sea una fresca y deseada flor “Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío” (RULFO, 1980, p.11). Las evocaciones de los otros personajes, sus remembranzas, permiten que trazos de su imagen y su figura se proyecten a partir de la lectura; como las reminiscencias de Pedro Páramo: “De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina” (RULFO, 1980, p.11) la analogía expresada por el enamorado convierte los ojos de la amada Susana en una apreciada joya; mientras que en las memorias de su nana, las sinestesias evocan frescos sabores, olores gratos y translúcidos colores marinos: “Había visto crecer su boca y sus ojos ‘como de dulce’. ‘El dulce de menta es azul. Amarillo y azul. Verde y azul. Revuelto con menta y yerbabuena” (RULFO, 1980, p.86). La imagen sensorial proyectada resulta deliciosa al gusto, al olor y muy grata a la mirada.

Susana era para el hacendado de naturaleza celestial:

A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras (RULFO, 1980, p.12).

El situarla al lado de la divinidad, le otorga a la mujer el carácter virginal, inaccesible, pero también, al excluirla del mundo cotidiano de su entorno: corrupto, traicionero y lleno de pecado, le concede la gracia de ser una mujer insuperable. Ella, el motivo y centro de su amor, fue la única mujer que jamás pudo tener, Susana encarna pues, el ideal, lo inalcanzable...ella, “la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra” (RULFO, 1980, p. 82).

La vida del terrateniente nunca está completa, pues siempre añora a la mujer de sus sueños: “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana” (RULFO, 1980, p.13). Él, que era dueño de vidas, poseedor de la mayor riqueza, amo de haciendas, por sus posesiones:

¿Ve aquella loma que parece vejiga de puercos? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él todo ese terrenal (RULFO, 1980, p.5).

El fiel amante que estuvo en vigilia de amor toda una vida: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo

el tuyo, el deseo de ti” (RULFO, 1980, p.79), quien todo lo tenía, nunca pudo poseer a Susana. Engañó, traicionó, compró voluntades y mató por tenerla, por estar con ella, y aunque obtuvo presencia, nunca la tuvo realmente: jamás supo cuál era su universo, de ningún modo pudo penetrar en él. Y es que en la mente de Susana San Juan las ideas no podían ordenarse: “caminaban primero lentamente, luego se detuvieron, para después echar a correr de tal modo” (RULFO, 1980, p.81)...su mente y su cuerpo quedaron en posesión de su difunto esposo, Florencio.

Ella fue su condena: “Buen castigo ha de haber soportado Pedro Páramo casándose con esa mujer. —Pobre del señor don Pedro. —No, Fausta. Él se lo merece. Eso y más” (Rulfo, 1980, p.108). Quizá Susana fue el instrumento de la venganza de las mujeres de Pedro Páramo, ella para quien “no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra” (RULFO, 1980, p.82). Fue la única que pudo negarse al deseo del rico hacendado de acompañarlo hasta el final de sus días. Susana San Juan fue la mujer diferente, la belleza ajena a este mundo, que supo escapar del poder y la voluntad del amo; el amor encarnado, la pasión del dueño de vidas y haciendas, aquella que para la gente fue “la mujer de Pedro Páramo, una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad” (RULFO, 1980, p.108) fue quien derrotó al todo poderoso Pedro Páramo. Sin embargo, la condición de esta bella mujer y su destino, informan al lector del extraordinario poder del hacendado, que era tal, que sólo un ser irracional podía escapar de su voluntad, del dominio del amo.

Por otra parte, hallamos la figura de la nodriza en **Justina Díaz**, quien cuidó a Susana de niña. La acompañó cuando vieron morir y enterrar a su madre. Fue quien se negó a pagar las misas gregorianas para que su madre saliera del purgatorio. Estuvo con ella, cuando nadie fue ni al velorio

ni al entierro. Y es que, al parecer, la madre de Susana murió de tisis, y la dejaron sola, pues todos temían el contagio.

Justina se dedica en cuerpo y alma al cuidado de Susana: “La había cuidado desde que nació. La había tenido en sus brazos. La había enseñado a andar. A dar aquellos pasos que a ella le parecían eternos” (RULFO, 1980, p.86). Esa mujer es la depositaria del cariño de Susana: “—No te irás de aquí, maldita y condenada Justina. No te irás a ninguna parte porque nunca encontrarás quien te quiera como yo” (RULFO, 1980, p. 86), y como las otras mujeres del relato, le es fiel a su ama ¿hasta la muerte? no se sabe:

Ella volvió la cabeza. No vio a nadie; pero sintió una mano sobre su hombro y la respiración en sus oídos. La voz en secreto: “Vete de aquí, Justina. Arregla tus enseres y vete. Ya no te necesitamos”.

— Ella sí me necesita —dijo, enderezando el cuerpo—. Está enferma y me necesita.

— Ya no, Justina. Yo me quedaré aquí a cuidarla

— ¿Es usted, don Bartolomé? —y no esperó la respuesta. Lanzó aquel grito que bajó hasta los hombres y las mujeres que regresaban de los campos y que los hizo decir: “Parece ser un aullido humano; pero no parece ser de ningún ser humano” (RULFO, 1980, p. 84-85).

Sólo se sabe que Justina sufre violencia de quien, oculto en la oscuridad del cuarto de Susana, le pide que se marche. También atestigua, llena de tristeza cómo su niña, la niña Susana, está cada vez más fuera de sí, como cuando la entera de la muerte de su padre, Bartolomé San Juan: “Y la pobre de Justina, que lloraba sobre su corazón, tuvo que levantarse al ver que ella reía y que su risa se convertía en carcajada” (RULFO, 1980. p. 88). El personaje se muestra lleno de nobleza.

**Damiana Cisneros:** Es otra niñera, la nana de la familia Páramo, y quien cuidó a Juan Preciado cuando era niño. Toda su vida estuvo al servicio de Pedro Páramo, a quien también brindó sus cuidados en su niñez. Además era su alcahueta:

— ¡Ah, qué don Pedro! —dijo Damiana—. No se le quita lo gatero. Lo que no entiendo es por qué le gusta hacer las cosas tan escondidas; con habérmelo avisado, yo le hubiera dicho a la Margarita que el patrón la necesitaba para esta noche, y él no hubiera tenido ni la molestia de levantarse de su cama (RULFO, 1980, p.102).

Al final, Damiana da la vida por su amo:

Damiana Cisneros dejó de gritar. Deshizo su cruz. Ahora se había caído y abría la boca como si bostezara. Los hombres que habían venido la levantaron del suelo y la llevaron al interior de la casa. ¿No le ha pasado nada a usted, patrón? —preguntaron. Apareció la cara de Pedro Páramo, que sólo movió la cabeza. Desarmaron a Abundio, que aún tenía el cuchillo lleno de sangre en la mano (Rulfo, 1980, p.119).

En este mismo papel, encontramos a **Dorotea**: A quien conoció Juan Preciado después de muerto. Ella estaba enterrada en su misma tumba. Tenía como apodo “la Cuarraca”. En vida, era quien le buscaba mujeres al joven Miguel, hijo de Pedro Páramo:

— Ya que no puedo causarle ningún perjuicio, le diré que era yo la que le conseguía muchachas al difunto Miguelito Páramo. El padre Rentería, que pensaba darse campo para pensar, pareció salir de sus sueños y preguntó casi por costumbre:  
— ¿Desde cuándo?  
— Desde que él fue hombrecito. Desde que le agarró el chincual (RULFO, 1980, p. 71).

A causa de sus servicios, Dorotea no pudo obtener del padre Rentería el perdón de sus pecados...y pierde interés por la vida:

El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada[...] le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás

conocería la gloria. [...] me senté a morir [...] Y abrí la boca para que se fuera [mi alma]. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón (RULFO, 1980, p.63).

Estas mujeres representan la lealtad a su amo, aún a costa de su vida, de la salvación de su alma...y de la condenación y traición a otras personas. En las mujeres de la obra, se materializa la moralidad contradictoria, los valores antagónicos y las virtudes opuestas que caracterizan a los personajes de Rulfo.

Un singular personaje femenino es **Chona**: una señorita que cuida a su padre moribundo, quien recibe una propuesta de su enamorado: “—... Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias” (RULFO, 1980, p. 42). Sin embargo, según la costumbre, antepone el amor filial a su amor por el novio:

— ¿Y si mi padre se muere de la rabia? Con lo viejo que está... Nunca me perdonaría que por mi causa le pasara algo. Soy la única gente que tiene para hacerle hacer sus necesidades. Y no hay nadie más. ¿Qué prisa corres para robarme? Aguántate un poquito. Él no tardará en morir.

— Lo mismo me dijiste hace un año. Y hasta me echaste en cara mi falta de arriesgue, ya que tú estabas, según eso, harta de todo. He aprontado las mulas y están listas. ¿Te vas conmigo? (RULFO, 1980, p. 42-43).

La muchacha representa la tradición mexicana de madre-esposa: la hija asume el papel de la esposa, sus obligaciones y el cuidado del hogar cuando la madre falta, según si no, renuncia a su vida en favor del cuidado de otra vida:

— No puedo.

— Que sí puedes.

— No puedo. Me da pena, ¿sabes? Por algo es mi padre.

- Entonces ni hablar. Iré a ver a la Juliana, que se desvive por mí.
- Está bien. Yo no te digo nada (RULFO, 1980, p. 43).

Este proceso se relaciona con la fuerza y el concepto que del amor tienen las mujeres: “Por el amor las mujeres disponen su vida para los otros. Para la mujer el amor es renuncia y entrega tiene el significado casi exclusivo de ser-de-otros. Para el hombre, por el contrario, es posesión y uso de otros (otras)” (LAGARDE, 2005, p.161).

### **Para concluir**

La creación artística en Pedro Páramo, se vuelve el espejo, la ventana por donde se mira la realidad cotidiana, con sus múltiples personajes, llenos de matices. Los cronotopos social, cultural y político se ven presentes en reproducción artística de la realidad social mexicana de la época, ya que en la obra, los prejuicios hacia las mujeres llevan a que sean afectadas en innumerables aspectos de la vida social y comunitaria: sufren violencia intrafamiliar, exclusión, violación, explotación sexual y comercial; son víctimas de la impunidad, el abuso de autoridad, el analfabetismo, y la indefensión. Se coincide con Lotman (1996) en que existe un claro paralelismo entre la conciencia individual, el texto artístico y la cultura en su conjunto. Se observa, con Lagarde (2005) cómo el poder de las mujeres es generado a partir de la valoración social y cultural que deriva de su cuerpo y de su sexualidad.

Con Marcela Lagarde (2005), se coincide que es en las mujeres en quienes se verifica el poder en sus diversas manifestaciones, pero siempre es desde la posición del subalterno, del dominado. Y, tal como afirma esta autora, y como hemos observado en la caracterización de los personajes revisados en este trabajo, las féminas poseen ya

sea un poder calificado como positivo y emanado de la bondad y del espíritu (las nanas), o bien las madresposas desarrollan el poder derivado de la maternidad y los cuidados (las madres, las nanas, las hijas), mientras que las prostitutas tienen el poder negativo, a partir del erotismo de su cuerpo y del mal que su uso connota. En cuanto a las locas, ejercen el poder enfrentando la Ley o Norma, desde el delirio y la sinrazón, como Susana San Juan.

Por otra parte, desde su teoría especular sobre el arte, seguimos a Lotman cuando propone que

Del mismo modo que el objeto reflejado en el espejo genera cientos de reflejos en sus pedazos, el mensaje introducido en la estructura semiótica total se multiplica en niveles más bajos. El sistema es capaz de convertir el texto en una avalancha de textos (LOTMAN, 1996, p. 18).

Porque eso es lo que se percibe a partir de la lectura del texto. El receptor de la obra, se encuentra siempre en dos o más niveles diegéticos, recursivos, oscilantes... incongruentes con la línea histórica o temporal. En lo espacial: uno, es un páramo, un lugar muerto y en un segundo nivel, ese erial se encuentra fantásticamente habitado por espíritus que “viven”, y recuerdan, dialogan y murmuran:

Volvió a darme las buenas noches. Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces (RULFO, 1980, p.7).

Son resonancias de la nostalgia, ecos del recuerdo que permiten reconstruir los estereotipos y rasgos de las personas, ambientes y lugares del tiempo evocado. Esas memorias nos proyectan las identidades femeninas trazadas

con una fuerza y un destino fatídico: todas se entregan y son despojadas de lo que aman; mueren, se suicidan o las matan, sin darles oportunidad de alcanzar un final grato. Reducidas a objeto, sirven para brindar placer, riqueza, maternidad, o cuidados.

Unas vagan esperando morir, sin saber que ya no pertenecen al mundo de los vivos:

Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí (RULFO, 1980, p. 2)

otras, ya muertas, viven a través de los recuerdos:

Mi hermana Sixtina, por si no lo sabes, murió cuando yo tenía doce años. Era la mayor. Y en mi casa fuimos dieciséis de familia, así que hazte el cálculo del tiempo que lleva muerta. Y mírala ahora, todavía vagando por este mundo. Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado (RULFO, 1980, p. 40).

## Notas

<sup>1</sup> “Del lat. tardío *ident-tas*, *-âtis*, y este der. del lat. *idem* ‘el mismo’, ‘lo mismo’.

2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.3. f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás” (<http://www.rae.es/>).

<sup>2</sup> Un *hipertono*, es para Ullmann una palabra semánticamente cargada, aquella capaz de evocar distintas connotaciones, dependiendo del contexto de su uso (Cfr. Ullmann, 1978, p. 52 y *ss*).

<sup>3</sup> Las negritas son de la autora. Las usó para destacar el contraste semántico que la expresión encierra: el de Ella, un lapso temporal breve, el de Él, es una despedida.

## Referencias

BOURDIEU, P. **La Domination Masculine**. París: Seuil, 1998.

GÓMEZ-REDONDO, F. **El lenguaje literario. Teoría y práctica**. Madrid: EDAF, 2001.

GUTIÉRREZ, G. **La constitución del sujeto en la política**. Discurso político producción simbólica. México: UNAM/Fontamara, 1999.

HALLIDAY, M.A.K **An Introduction to Functional Grammar**. London, Arnold, 1994.

\_\_\_\_\_. **El lenguaje como semiótica social**. La interpretación social del lenguaje y del significado. México: Fondo de cultura Económica, 2001.

LAGARDE, M. Identidad Femenina.,1990. Disponible en [http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion\\_mayobre/identidad.pdf](http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf). Recuperado el 09 may. 2017.

\_\_\_\_\_. **Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas**. México: UNAM,2005.

LOTMAN, I. **La semiosfera I**. Valencia: Fronesis, 1996.

MARCKIEWICZ, H. **Los estudios literarios: conceptos, problemas, dilemas**. La Habana: Criterios, 2010.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Identidad, 2016. Disponible en <http://dle.rae.es/?id=KtmKMfe>. Recuperado el 13 abr. 2017.

RULFO, J. **Pedro Páramo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

ULLMANN, S. **Significado y Estilo**. Madrid: Aguilar, 1978.

ORTEGA, J. “La novela de Juan Rulfo *summa* de arquetipos” FELL, C. (coord.) **Juan Rulfo. Toda la obra**. Madrid: Universidad de Costa rica, 1997.





## IMAGEN DE LA MUJER EN RICARDO DICKE: ASOMBRO Y SUBVERSIÓN

**MADALENA MACHADO**

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

La obra literaria del escritor brasileño, oriundo de Mato Grosso, Ricardo Guilherme Dicke (1936-2008), está marcada, entre otras temáticas, por la preocupación en entender el alma femenina. El autor de ocho novelas y tres libros de cuentos, siendo varios de ellos ganadores de premios literarios de repercusión nacional como Walmap, Remington, Fundación Cultural del Distrito Federal, Orígenes Lessa, tiene tantos otros escritos inéditos. Creemos que existe en su ficción, por un lado, una especie de éxtasis de la mujer como un ser divinizado y, por otro, hay una subversión de este perfil. Emprendemos una discusión en este sentido, recortando personajes emblemáticos que serán ejemplares para la comprensión de la escritura literaria de Dicke, según el arquetipo femenino.

La primera es la protagonista de la novela *Madona dos páramos* (2008), Moza sin nombre. Obra publicada inicialmente en 1982, es considerada por muchos críticos como la obra maestra de Ricardo Dicke. Narra la trayectoria de un grupo de fugitivos de un presidio, de Cuiabá en dirección a un lugar que creen ser una especie de paraíso en la Tierra, llamado Figueira-Mãe. En medio del camino ya cansados, hambrientos, llegan a una hacienda donde roban lo que pueden y asesinan a la familia con excepción de la esposa del dueño que secuestran y llevan juntos en aquel viaje en círculos. Por venganza de las atrocidades cometidas, la mujer se cierra en un mutismo llevándolos a devanecerse con su presencia. La propia titulación del libro ya indica un perfil asociado a la imagen religiosa, casi santa de la protagonista. Mujer de familia, casada, de hogar, sorprendida por la banda en huida de Cuiabá, que pasa por su hacienda y le roba las pertenencias, la vida de los seres queridos y a ella misma, por venganza se entrega al silencio. Después del secuestro, los once hombres la denominan “Moça sem Nome” (Moza sin Nombre).

El segundo personaje seleccionado en este capítulo viene a ser la protagonista del cuento “Sinfonía equestre” (2006), Janis Mohor. Casada con Jan, extrañamente la pareja se mantiene virgen en el cuerpo y en comunión espiritual: “Se entendían, Jan y Janis. Y se entendían más con los ojos, casi sin palabras, ni voces. “(DICKE, 2006, p. 166).<sup>1</sup> Ella es el prototipo de la doncella guerrera, quiere vengar la muerte del padre, Hildebrando Mohor, y busca por todos los medios matar al asesino, el turco Tariq Muza. Janis es acompañada de cerca por el caballero Belizário, mezcla de contador de historias, profeta y místico. Él es el un gran influyente en las decisiones de Janis; con Belizario, ella aprende a escuchar, a apreciar la naturaleza, a entregarse a los poderes de la poesía.

De esta selección es posible entrever algunos realces que la escritura dickeana pretende potenciar. La mujer deja de ser aquel ser frágil que necesita protección, para convertirse en la protagonista de su destino, aunque las apariencias denoten lo contrario. De aquello que parece algo desolador, pautado por la muerte, el abandono, la situación que bordea al estancamiento, los personajes logran extraer el sustrato capaz de impulsarlos a continuar viviendo. La Moza sin Nombre, por ejemplo, es la única mujer en la banda de ladrones, y sin embargo consigue transformarse en la conductora de los destinos de todos ellos, instigando sus deseos, ajustando sus sueños, provocando el imaginario de aquellos que tienen la fuerza bruta, pero que están fragilizados por la exposición de los deseos y los propios sentimientos. Janis, por su parte, domina el impulso inicial del combate sin tregua, movido por la furia asesina, aprende a controlarse, a esperar el tiempo correcto de las cosas. Encontramos el equilibrio del personaje desde la unión del inmediatismo de sus acciones con la calma de su marido. En el medio, Belizário enseña a la guerrera a escuchar sus emociones para así actuar de modo más certero, razón y emoción acoplados en la configuración del dios griego Janus, matriz de su nombre, del significado de su vida en la narrativa creada por Ricardo Dicke.

Para la comprensión de esos seres ficticios tan distintos y, al mismo tiempo, semejantes por tratarse de figuras femeninas, tomamos el concepto de arquetipo para mayores especificaciones. En principio hay que aclarar que *Arkhétypon*, etimológicamente, significa modelo primitivo. Presenta en sí la carga semántica de lo que es primero, antiguo, regente, dominante, original, produciendo por eso la marca, la impronta, el modelo con los cuales llegamos a las experiencias, intuiciones, comportamientos, presentes en mitos, culturas antiguas. Llegamos, así, a la concepción

de aquellas ideas primordiales en el inconsciente colectivo, considerado como símbolo visual en narrativas, personajes que traen en sí la esencia, la idea primordial presente en toda humanidad.

Con el objetivo de explorar el concepto en provecho de nuestras consideraciones en esta investigación, adoptamos, como orientadores teóricos básicos, a Mircea Eliade con el libro *O sagrado e o profano* (2010), el cual desarrolla el arquetipo, en términos conceptuales partiendo de la idea de la creación del mundo como un plan de referencia (2010, p. 44), así observado porque la reproducción terrestre de un modelo trascendente (2010, p.55). Queda latente el presupuesto según el cual el arquetipo de que trata tiene un peso pendiente a la sacralidad, una vez que desvela estructuras más profundas del Mundo. Así, tomando como punto de discusión la imagen ejemplar de la mujer, las articulaciones entre lo sagrado y lo profano no quedan distantes. Eliade destaca la imagen femenina desde la Madre Tierra, generadora de vida, con su fecundidad humana y agraria. En el pasado, era la mujer símbolo del sacrificio en determinados rituales cosmológicos o incluso el cultivo de la agricultura realizado primero por la mujer.

También conduce nuestra argumentación Northrop Frye con la obra *Anatomía da crítica* (1957). En el desarrollo de su discusión, el arquetipo es visto como sinónimo de los principios estructurales de la literatura, que se mueven del mítico hacia el imitativo bajo y hacia lo irónico, en lo que el teórico estipula, en la dirección humana. En este sentido, la fuerza del arquetipo, en la perspectiva de Frye, en la poesía como artefacto humano, resume el simbolismo de las formas de un universo humano (1957, p. 146). Entonces, con sus palabras, tenemos literalmente el concepto arquetipo: “una imagen típica o recurrente. [...] un símbolo que une un

poema a otro y así ayuda a unificar e integrar nuestra experiencia literaria. “(1957, p. 101)<sup>2</sup>. La variable compleja, el arquetipo sirve al estudio de la narrativa como ritual o imitación de la acción humana como un todo, enseña Frye (1957, p. 107).

Así estipulado, el concepto y el recorte que de él hacemos para el estudio de personajes símbolos de lo femenino en dos obras capitales del mato-grossense Ricardo Dicke, tenemos en la mujer de *Madona dos páramos* y “Sinfonía equestre”, el modelo a develar. Es necesario todavía subrayar nuestra concepción de literatura para un buen entendimiento de la investigación que se expone: “cuerpo de creaciones hipotéticas, que no se involucra necesariamente con los mundos de la verdad y del hecho.” (FRYE, 1957, p. 95).<sup>3</sup> Aunque entendemos que es una relectura de lo previsto en la *Poética* de Aristóteles, nos sirve como conductor de un debate más amplio: el papel de la mujer en la literatura de Ricardo Dicke. En él, tenemos lo verosímil, lo plausible en la esfera humana. Mujeres que se destacan por la maternidad, bravura, sensibilidad, quieren venganza, sea por el silencio manipulador, sea por la fuerza con que fueron medidas.

Preguntémonos inicialmente dónde hay continuidad, dónde está la ruptura en la imagen de la mujer dibujada en la escritura creativa de Ricardo Dicke. Lo que el arquetipo manipula, en lo que se refiere a la mujer, recae en la imagen de madre, señora, un ser carnal y, al mismo tiempo angelical, que inspira pureza, exaltación, casi un ser inalcanzable. Esto es más sobresaliente en la *Moza sin Nombre*. La atmósfera santificada en el cuento “Sinfonía equestre” adviene del hecho de que el personaje está casado y virgen al mismo tiempo, puede moverse por un instinto asesino pero es refrenado por el sentimiento inspirador de la música, de la poesía, en esto deja aflorar su lado sensible.

Veamos entonces cómo ocurre la ruptura anunciada por el arquetipo establecido en nuestra investigación. En la novela *Madona dos páramos* en la que acompañamos de modo más detenido la trayectoria existencial del personaje principal de la narrativa, nos encontramos con un extrañamiento. Los hombres en travesía nombrados, Melânio Cajabi, Caveira, Menino Garci, Babalão, Chico Inglaterra, José Gomes, Urutu, Bebiano, Canguçu, Pedro Peba y Lopes Mango de Fogo, son el séquito invertido del personaje que sirve de mote al título de la novela. Madona porque hace las veces de señora, aunque en la diégesis de la narrativa sea quien está capturada bajo el yugo del jefe Urutu, ella es quien comanda el pensamiento (el páramo / horizonte<sup>4</sup>) de ellos con su silencio, al punto de contaminar incluso al narrador. Veamos:

Silencio fuerte que viene de aquellos bellos, puntiagudos, dolorosos pechos que suspiran, de aquellos hermosos ojos azules que brillan sin mirar, empañados, perdidos a lo lejos en odio y niebla, nublado de desesperación, de aquella hermosa boca de labios carnosos y contraídos, que a veces tiemblan . (DICKE, 2008, p. 102)<sup>5</sup>

Por la descripción, incluso el orden de las palabras, percibimos esta atmósfera de seducción, la presa que somete al cazador. Una mujer que, por su poder sugestivo, domina a los once hombres sin destino, que quieren llegar a la Figueira-Mãe, un Eldorado de protección y bonanza, pero no saben el camino y, aún peor, descubren más tarde que ni siquiera está segura de la existencia del lugar. Ahí tenemos una subversión de aquella imagen de mujer frágil, ella sabe de su poder de seducción y lo usa en su favor para dominar a los hombres a su alrededor. Tan fuerte es en el terreno narrativo que uno de ellos, Lopes Mango de Fogo, muere en manos de Urutu, por desobedecer la orden de no tocar a la Moza sin Nombre.

La figura de la mujer transgresora en Janis Mohor, aunque es más corta la trama, está mucho más concentrada para dar cuenta de aquella eximia amazona. Rodeada de caballos, ella despierta emociones que no se atreven a ser explicadas, como la pasión escondida de Belizário o el momento en que ambos cabalgan meditando sobre la Belleza. Audaz, decidida, hace que las cosas sucedan como en la siguiente escena:

Janis Mohor se prepara para ir a la Hacienda Piúva, monta a caballo, pone las armas y, acompañada de Belizário, Arno Borosius, Eleuterio y Floro, sigue hacia la hacienda (...), un día de viaje, pasa por las grandes puertas y, entra, llega a la casa maestra, todo el mundo trabajando, da con él en el pórtico, tira de la garrucha y dispara en pleno pecho del turco y asiste a su agonía. (DICKE, 2006, p. 158)<sup>6</sup>

Muy diferente de aquella mujer que antes llora con el marido por la suerte de ambos, o incluso al llorar de nostalgia, y odio por la muerte de su padre. En este pasaje, observamos que está rodeada de hombres, pero es ella quien toma la iniciativa, hace lo que planeó, ejecuta sus planes sin temor: es la construcción estética de la doncella guerrera, la imagen de la mujer modelo de la acción.

Al observar más de cerca quiénes son, qué hacen los personajes Moza sin nombre y Janis Mohor, como arquetipos del perfil femenino que rompen con la sumisión y la pasividad, tenemos una perspectiva de la mujer creada por Ricardo Dicke que huye a la imagen habitualmente vista. La premisa de colectividad presente en la palabra “arquetipo”, desentona de lo que encontramos en los citados personajes. Aclaremos. No la colectividad que las rodea, que espera de ellas una actitud para marcar el paso siguiente, porque eso sucede en ambas narrativas. Descubrimos en esa palabra, que tanto en la novela como en el cuento en

discusión, ellas no representan el perfil femenino clásico. Por el contrario, abren caminos nuevos, pasan a ser el centro de la historia y norte para aquello que buscan. En este aspecto es de notar, incluso, a la protagonista, El Diablo, de otro cuento “Toada do esquecido” que compone el libro juntamente con “Sinfonia equestre”. Detrás de la máscara de carnaval que usan, huyendo con el oro que robaron, ella determina la vida y muerte de cada uno de los compañeros.

Retomemos el pensamiento de Mircea Eliade para profundizar nuestra comprensión del arquetipo asociado a las narrativas de Ricardo Dicke. La génesis de lo que el autor busca en el arquetipo se relaciona directamente con la cosmogonía, la creación del mundo y, por lo tanto, la explicación de acontecimientos en la vida del hombre. La consagración de la Tierra como madre es un elemento pertinente en este sentido. Luego, es posible establecer puentes interpretativos con lo que los personajes en la novela de Dicke buscan la protección que el lugar representa: Figueira-Mãe. Ellos están en busca, son contemplados en la narrativa en medio del camino, aunque sin certeza alguna de llegar allí. También es imperativo recordar que, en tanto van huyendo de la cárcel, y no poseen ninguna esperanza en busca del Eldorado, ellos inauguran una nueva vida, la de la errancia, es verdad, lo que no deja de ser la creación de un nuevo mundo simbolizado sea en la densidad del monte, sea en la intensidad tanto de lluvia como de sol en el suelo de Mato Grosso.

Eliade (2010, p.69) también enseña que, así como la cosmogonía sirve como arquetipo a toda creación, el tiempo cósmico pasa a ser el modelo de todos los demás tiempos específicos a las diversas categorías existentes. Pues bien, de eso extraemos la posibilidad de apuntar en las narrativas dickeanas el surgimiento de otro tiempo. Se descarta el muy conocido de las horas, la rutina por demás experimentada y

se entra en otra dimensión. Como es común en la literatura de Ricardo Dicke, los personajes dejan de ser vistos en su cotidiano, para adentrarse en una atmósfera mítica, como si fuera un ritual a ser cumplido para verse como seres trascendentes.

En el romance están en fuga, están en camino, todo es nuevo, inaudito, incluso los pensamientos acerca de ellos mismos, mucho más de aquella imagen de mujer que tienen al frente, pero sin la menor posibilidad de tocar. En el cuento, los personajes secundarios (Jan, Belizário, Gael, Floro, Chico Macaco) contribuyen directamente a la venganza que la protagonista anhela, ellos no cumplen más la rutina de la casa, de la hacienda, ahora ponen en práctica la palabra de la vengadora. Vayan adelante aunque eso pueda significar la muerte, configurando el tiempo de sedición; Janis recibe la herencia del padre, pero los bienes materiales dejaron de tener significado ante su objetivo mayor; sobre un caballo o bañada por las lágrimas y/o la lluvia, se consagra en las aguas purificadoras, arquetipo mítico, en un bautismo, casi confirmación de lo que vendrá, como leemos en:

¿Qué paraíso aquí ... Lejos de todo, dentro del agua, se olvida de todos los problemas y de todo, y se quitó las ropas, [...] y penetró en las aguas dulcemente.

Cercada de motivos griegos ornamentales, ella paró de llorar y flotó en las aguas. Su boca murmuró un poema:

- Mater Sallus

Me limpia me lava me sagra

Me transmuta me sagra

Agua sagrada

Mater Sallus (DICKE, 2006, p. 144)<sup>7</sup>

Notemos que este pasaje deja entrever algo más complejo, el tiempo de las cosas conocidas cede terreno para la inauguración de una manera nueva que tendrá que

aprender. Las articulaciones entre lo virtual y lo formal cuando el personaje declama el poema, son resumidas en la expresión que comienza y termina (a la manera de un ritual), además del significado literal de Madre que Salva, tenemos una recurrencia a la fuerza de la naturaleza, lectura para la transformación en vista. También se destaca que *Matter Sallus* al final del cuento es identificada en una estatua representando a la diosa de la salud. Por consiguiente, este tiempo sagrado, mítico de unión con el agua, es el resorte propulsor para dar paso al tiempo existencial, histórico si se efectúa. La madre naturaleza que genera por cuenta propia, también puede ser señalada en el “predominio social de la mujer [que] tiene un modelo cósmico: la figura de la Tierra-Madre” (ELIADE, 2010, p. 121).<sup>8</sup> Por lo tanto, podemos decir que tanto la nueva realidad de la Moza sin Nombre y de Janis Mohor coinciden con la afirmación de Mircea Eliade, específicamente: “Asumiendo la responsabilidad de ‘crear’ el mundo que decidió habitar, no sólo vuelve cósmico el Caos, sino también santifica su pequeño Cosmos, haciéndolo semejante al mundo de los dioses.” (ELIADE, 2010: 61).<sup>9</sup>

La figura femenina en las dos narrativas en que se pasa del arquetipo de la imagen de subordinación al desafío, rompe expectativas, dice no al patrón de sus comportamientos. En la novela *Madona dos páramos* por ejemplo, el modelo de madre, esposa, cuidadora del hogar; en la cabalgata con los hombres ella así se describe: “[...] la mujer, quiera o no, es la madre de ellos, la hija, la esposa, y yo, *koré* divina, soy la madre de ellos y ellos mis hijos [...]” (DICKE, 2008, p. 137)<sup>10</sup>. Pero del arquetipo de la Madona/señora pasa a la dueña de otro ritmo, y ahora el narrador así describe aquella visión:

Más allá del pantano, de bosques, detrás de ellos, en la curva, venían rumores de agua. La muchacha se bañaba, se había quitado

las ropas, tirándolas en un montículo al borde del río, y quedó así, el sol dando oro y fuego en su cuerpo, enteramente blanca en la orilla del agua, oro y plata y sombra y luz, sin preocuparse por la proximidad de ellos. [...] Estatua que caminaba en las piedras, como Venus Afrodita muy antigua *venida de los mitos y de las teogonías primordiales*, aguas pasando bajo sus pies, los claros todos juntos y todo lo que es blanco mezclado a una ofuscación de rosa de sombras soleadas, mármol a animarse [...] Y ella entró en el agua. (DICKE, 2008, p. 163, cursivas nuestras).<sup>11</sup>

Impresiona la transformación provocada por la seducción, incluso observada en la descripción de la Moza sin nombre por el narrador. Se mezclan los efectos sinestésicos: la visión se vuelve borrosa, el sol quema, el agua se ralentiza y la mujer toma aires de diosa, perfección hecha de carne y sensación al mismo tiempo. Sabe que su cuerpo es deseado, sabe también que es prohibido para todos ellos. Y, como al dialogar con el pensamiento teórico de Mircea Eliade, el personaje es comparado con una diosa “venida de los mitos y de las teogonías primordiales”, o sea, la presencia de ella allí en aquel espacio y tiempo infinitos de la mirada, parece ser de otra naturaleza, de una fuente primacial.

En los dos extractos seleccionados de las narrativas, tenemos un ritual de iniciación, una especie de bautismo propiamente dicho. Ambos personajes entran desnudos en el agua en busca de purificación. Este gesto simbólico propicia una comprensión según la cual:

El simbolismo de la desnudez bautismal ya no es el privilegio de la tradición judeocristiana. La desnudez ritual equivale a la integridad y a la plenitud; el “Paraíso” implica la ausencia de las “vestiduras”, es decir, la ausencia del “uso” (imagen arquetípica del Tiempo). Toda desnudez ritual implica un modelo atemporal, una imagen paradisíaca. (ELIADE, 2010, p. 114)<sup>12</sup>

Con esto podemos defender que tanto Janis Mohor como la Moza sin nombre, salidas del agua, huyen a un

papel social determinado; mucho más que mantenedoras del hogar, sus cuerpos no sirven sólo para generar hijos, se transforman en arma contra la opresión. Bravura, coraje, son algunas de sus marcas. El aspecto relevante es que Janis esté casada pero es como si no lo estuviera, mientras que la Moza sin nombre es viuda, rodeada de hombres que la desean, pero no la poseen amorosamente. De ello concluimos que, en ambas narrativas, perdura una atmósfera mítica en la que no es el sexo el que dicta el ritmo de la continuación existencial, y sí el querer lo diferente.

Huyendo del estereotipo de la mujer frágil, cada uno de los personajes trabajados en este capítulo usa armas propias con el fin de alcanzar su meta. En el pasaje mencionado anteriormente, Janis tiene la destreza de dominar los caballos y las armas de fuego, tiene, sobre todo, un blanco en la mira y sigue confiada, aunque esto implique ser sacrificada al final. La Moza sin Nombre usa el silencio como defensa y ataque, adquiere fuerza, poder, deconstruyendo un paradigma, construyendo un nuevo horizonte.

Con eso, comprendemos el aspecto innovador del texto literario de Ricardo Dicke, al apostar a la fuerza de pensamiento de la mujer, con el que construye un nuevo arquetipo femenino sin levantar bandera. Construye una mujer con voz propia, deseos, y actitudes, sin anclarse en la búsqueda de un amor o esconderse detrás de una frustración. Aunque sus narraciones pertenecen a un tiempo mítico, es oportuno indicar que se trata de un perfil femenino contemporáneo, en un contexto socio-económico-cultural marcado por el empoderamiento. Sin duda estos personajes, así como otros singulares del escritor mato-grossense, como El Diablo (“Toada do esquecimento”) o incluso Betsabah (*Río abajo de los vaqueros*, 2000), incorporan una nueva tendencia comportamental, instigadora de reflexión, no más seguir simplemente patrones esperados por la sociedad.

La mujer, fuerza mítica de la creación dada la sexualidad, fecundidad y todo el significado de la Tierra, tiene en los enredos subrayados de Ricardo Dicke, el péndulo de una estructura cósmica. Anteriormente tratábamos de la importancia de la naturaleza junto a la reflexión de los personajes, así como de sus acciones. De ahí, es importante extraer la concepción que no basta con la presencia limitada de las mujeres en la trama, su significado trasciende a la expectativa de asociarlas a la capacidad de amar y/o reproducir, como prevé el arquetipo clásico. Sin lugar a dudas, tales personajes hacen pensar, hacen sentir de modo diferenciado, usan su instinto, su experiencia, la iniciativa para dar cuenta de un destino que ellas mismas ayudan a definir.

Pasemos a reflexionar con más detención sobre el concepto de arquetipo defendido por Northrop Frye, en el sentido de corroborar la idea desarrollada en este capítulo. Sabiendo que la literatura trae en sí una fuerza simbólica y ésta, a su vez, un acto decisivo de libertad espiritual, propicia la “visión de recreación del hombre” (FRYE, 1957, p. 97), esto vía asociación con otras obras. Es la mirada del crítico que distingue entre convención y género. Frye enseña que, para conocer la literatura, es necesario que sepamos cómo la conocemos, lo que requiere revisar los arquetipos convencionales. Tal premisa significa que cada escritor, al crear su literatura, tiene por principio una visión de mundo, como él ve a los hombres y el mundo traducido en la forma específica adoptada. Por eso, por un lado sigue un patrón, por otro innova a fin de ser modelado.

A partir de esas consideraciones nos sentimos cómodos en afirmar que Ricardo Dicke, al complicar sus arquetipos femeninos, por medio de comportamientos inesperados o incluso extraños, lo hace cuidando de la técnica narrativa<sup>13</sup>. Misma que es “estudiada por la crítica

arquetípica como ritual o imitación de la acción humana como un todo” (FRYE, 1957, p. 107)<sup>14</sup> y no sólo por un aspecto, el más visible a menudo, no alcanza el sentido esperado por la propia obra. Así, si separamos un comportamiento uniforme entre los dos personajes divisores en nuestra argumentación, tenemos la venganza, no en la perspectiva de una acción genérica o apenas un sueño distante. Por el contrario, la venganza pasa a ser el motivo de sus existencias, es el todo que las define. Tal comportamiento las humaniza, las hace posible como experiencia común, al mismo tiempo que las singulariza porque premedita sus acciones y las pone en práctica, a veces al costo de la propia vida, como es el caso de Janis Mohor.

De ahí que al hacer una crítica arquetípica en la literatura mencionada de Ricardo Dicke, ponemos en discusión un modelo observado e indicamos dónde está la subversión. Vemos en los personajes femeninos una angustia por la pérdida del significado de sus vidas muy conocidas, inseguridad por enfrentarse al enigma y al mismo tiempo, en contacto con la naturaleza, adquieren una fuerza propiciadora de una armonía deseable en el acto, necesario para la venganza. Frye (1957, p.110) recuerda que el arquetipo primariamente es un símbolo comunicable, por medio de pequeños gestos como el buceo en las aguas, de acuerdo con las imágenes antes trabajadas.

En *Anatomía da crítica* Northrop Frye llama a la forma de máscara arquetípica, presente en el texto literario, en el sentido de proyección dramática. En esta acepción, el silencio perturbador de Moza sin Nombre, así como la acción “pensada” de Janis Mohor, proyectan una expectativa, y, aunque acompañadas, constituyen una soledad en modo continuo. Son, dentro de sus respectivos enredos, motivo deflagrador de conjeturas, fuente de sueños, deseos irrealizados, son, sobre todo para sí mismas, fuente de adquisición.

En la condición de arquetipos femeninos, la asociación de sus nombres a otras ficciones nos permite lanzar hipótesis interpretativas. En el caso de que no se conozca el nombre de Janis Mohor, puede estar asociado al dios griego Janus, dios bifrontal, conjugador de extremos, es lo que vemos en la heroína de “Sinfonía equestre”, si se confronta con su marido Jan. Anteriormente subrayamos el perfil casto de Janis, su belleza, dulzura, mezclado con el de la doncella guerrera que enfrenta a los hombres por la fuerza física, no obstante fallece como consecuencia del combate con los hombres de Tariq Muza, muere en actitud de santidad: “Juntó las manos en oración y dio su último suspiro” (DICKE, 2006, p. 164)<sup>15</sup>. Por otra parte, la Moza sin Nombre trae la dualidad en sí por ser pecado y salvación a un solo tiempo; más su nombre puede ser cualquiera, el nombre más común, o incluso el anonimato, o el mismo nombre más común: María, que también recuerda el imaginario sagrado de la Madre de Dios.

El arquetipo encontrado en los personajes de Ricardo Dicke es no sólo un desencadenador nuevo en la mirada sobre la mujer, sino también una conjunción de amor y muerte; amor carnal que Janis no tiene por su marido, pero lo despierta en Belizário que tampoco se concreta. La muerte ronda toda la narrativa por la disputa de tierras, por venganza, alcanza tanto la guerrera como su marido al final del cuento. En *Madona dos páramos* la heroína está casada, después viuda, luego incógnita, siente odio por todos los once que la secuestran pero despierta un amor santificado por no ser tocada; un amor voluptuoso por desencadenar deseos carnales sin concreción. La muerte está presente en toda la narrativa, desde la fuga de Cuiabá; en la hacienda donde ella vivía; en el camino entre los hombres cuando Urutu castiga mortalmente a Lopes Mango de Fuego por atreverse a querer tocar a la Moza sin Nombre. Incluso,

podemos asociar a la muerte al bando en fuga, a la desaparición de ella al final de la trama.

De acuerdo con el encaminamiento dado al concepto de arquetipo por nuestra discusión, tenemos en la repetición, sea de comportamientos, sea de imágenes, un principio estructural del texto narrativo. Hechas las identificaciones, apuntadas las innovaciones en el estilo de la escritura del literato, certificamos que, como en toda la literatura digna de su nombre, sus entes narrativos observan mucho y hacen al lector tomar a la misma actitud. No aludimos a la mirada externa en que predomina el paisaje, el espacio de la floresta cerrada o de la hacienda de caballos, sino a la mirada interior que los personajes, bajo el foco interpretativo, priorizan. Tal dicotomía confluye a la misma observación teórica hecha por Frye, estipulada en estos términos: “Uno es el mundo de la acción y acontecimientos sociales, el otro, el mundo del pensamiento e ideas individuales.” (FRYE, 1957, p. 29)<sup>16</sup>.

Esto amplía lo que disertábamos antes acerca de que los personajes en determinado punto de las narrativas, dejaban sus ocupaciones habituales a fin de concentrarse en una vida infiltrada por la insatisfacción que traen por dentro. En la repercusión del plano arquetípico encontrado en la *Moza sin Nombre*, entendemos que su gesto perceptivo contamina a los demás personajes, por eso en buena parte de la ficción, el narrador cede la voz y deja que los propios hombres destilen sus disgustos, permiten la mirada interna a sus pensamientos.

La repetición de comportamientos relativos al liderazgo ejercido por mujeres que usan su feminidad como arma no sólo de seducción sino de imposición de sus voluntades, también es perceptible en la obra de Ricardo Dicke. Como criaturas ficticias reciben toda una carga representativa por parte de los narradores, la descripción

física es eximia, pero lo psicológico es bien cuidado; son atractivas por sus objetivos, se destacan en medio de una colectividad. Esto es muy evidente al tratar de manera más detallada la Moza sin Nombre y Janis Mohor, pero se observan los mismos moldes en la enigmática personificación de El Diablo del cuento “Toada de esquecimento”; con Betsabah, la causante de discordias entre la familia, en *Rio abaixo dos vaqueiros*.

Entre vicios y virtudes el elenco femenino de Ricardo Dicke lleva a pensar que sus historias novelescas están llenas del mito global de la demanda. Es un motivo puntual que se encuentra a primera vista, sin embargo, sobresale algo más elevado que brota desde dentro de los seres hechos de palabras. Como Northrop Frye aclara, “la función arquetípica de la literatura, es la de visualizar el mundo del deseo no como una huida de la realidad, sino como *la forma genuina del mundo* que la vida humana intenta imitar.” (1957, p. 183 cursivas nuestras)<sup>17</sup>. La búsqueda por entendimiento asumida por cada personaje en esta argumentación, es de nuestro punto de vista la forma genuina del mundo que la literatura da vida.

De esta manera, la configuración arquetípica que hemos venido acompañando en la literatura del matogrossense, no deja de ser una tendencia que idealiza los tipos humanos, encontrada incluso en las experiencias de los personajes junto a la naturaleza. Ya interpretamos el simbolismo del agua con los personajes foco de este capítulo. Veamos otras vertientes.

A Janis también le gusta mucho y es conocedora de caballos; recordemos que el título del cuento ya indica una armonía entre mujer y animal: “Sinfonía equestre”. La narrativa comienza filtrando la imagen de un equino corriendo en círculos; el marido Jan sólo entendía de corceles; en cuanto va a la hacienda Mutum, heredada

del padre, se encuentra con varios jamelgos y le llama la atención un caballito corriendo en círculos; su rocín se llama Babieca (nombre del caballo del legendario El Cid); el de Belizário, Rocinante (nombre del potro de Don Quijote). “Él presionó una fila india de caballos en el horizonte dentro de una atmósfera mítica hasta el instante preciso: Y los caballos se fueron transformando en gente “(DICKE, 2006 p. 142)<sup>18</sup>. En el instante en el cual la tensión narrativa queda más concentrada están los recuerdos del padre, los preparativos para la batalla final, el lamento por su condición actual; en la agitación, uno de los personajes secundarios de la trama oye una sinfonía ecuestre. Los caballos están siempre cerca de la trayectoria de la protagonista, hasta en el momento de su muerte: “los caballos relincharon lúgubrementemente, en las caballerizas. Y en los campos los caballos dejaron de arrancar el pasto con los dientes y se ponían a relinchar extrañamente. [...] era la sinfonía ecuestre “(DICKE, 2006, p. 164)<sup>19</sup>.

Con relación a la unión entre lo humano y lo animal, más que el simbolismo de los nombres de los caballos de los personajes centrales de la trama narrativa, vemos una armonía con la naturaleza, ya que “la mujer se relaciona místicamente con la Tierra” (ELIADE, 2010); el animal presente en los momentos cruciales de la vida de Janis significa la fuerza de la naturaleza, el poder de generar vida, de unión del instinto con la sensibilidad en oír, tocar, imaginar.

En cuanto a la cuestión aludida, existe en *Madona dos páramos* una apreciación por la fuerza de la naturaleza. Recordemos que la trama se concentra en el espacio abierto de la densa vegetación, bajo el sol abrasador o lluvia torrencial, los personajes montados a caballo son llevados por su ritmo, como en:

En el silencio caliente, sólo el ruido de los cascos y los ecos del vacío mediando los ecos inaudibles, los ecos de la inexistencia, un revés de muerte este vagar huido, perdido, ignorante, cascos, los largos, largos, largos de estos caminos, cascos, donde no pasa nada, cascos, nunca, cascos, a no ser la espera que es parecida a algo extremadamente eterno, cascos, el caminar, cascos, cascos, cascos. (DICKE, 2008, p. 108)<sup>20</sup>

En este pasaje la sinestesia es tan realizada, que es casi audible el sonido de la angustia que los personajes llevan por dentro gracias al silencio quebrado sólo por las patas de los caballos en el suelo. En eso, comprendemos cómo la naturaleza es partícipe de los sentimientos de los hombres errantes, pues integra además, el conjunto de expectativa y frustración porque están en camino, pero sin saber si llegarán al lugar soñado. Además, en cuanto a la importancia de la naturaleza para que conozcamos a los personajes dickeanos, resaltamos:

En la obra de Dicke hay una forma peculiar de trabajar con lo regional, pues utiliza lo real y lo sobrenatural, y tiene como fuerza mayor la naturaleza y todo lo que ella puede traer y representar para los seres humanos, incluso imponiéndose en contraposición a la fragilidad humana. (RODRIGUES, 2013, p.127)<sup>21</sup>

El argumento de que la fuerza mayor de la literatura en Dicke se firma en la naturaleza e incluso en la comprensión de lo humano y su fragilidad, contribuye sobremanera a lo que veníamos delineando en el estudio tanto de “Sinfonía equestre” como de *Madona dos páramos*. El universo literario puesto a disposición del imaginario quiere romper con los límites humanos, busca respuestas en la esfera de lo posible, y al trascenderlo por medio del mito, y después superarlo, muestra la autonomía del arte. Por lo tanto, lo que acompañamos en cada línea de las narraciones del escritor Ricardo Dicke da testimonio de una

literatura no convencional, sino que procura reformularse en sus propias profundidades.

Nuestro propósito en la escritura de este capítulo no fue desentrañar las diferencias estructurales de cuento y romance, sino mostrar, por medio de una lectura arquetípica, en qué bases Ricardo Dicke se afirmó para construir perfiles femeninos tan discrepantes del clásico. Al presentar los rudimentos de la expresión literaria adoptada por el mato-grossense, lo hicimos tomándolo como representante de una literatura universalmente aceptada en términos de la comprensión de lo humano. Sugerimos a lo largo de nuestra escritura, que los recursos de la expresión verbal utilizados por Dicke se sitúan en el contexto de la herencia clásica y cristiana, sin embargo, aunque hay equivalentes literarios, prepondera un estilo propio de lenguaje, invención formal, creativa, en el uso de la palabra. Desde los nombres de los personajes, situaciones vividas y anhelos, reporta al lector a un contexto más amplio de la ficción.

## Notas

<sup>1</sup> “Se entendiam, Jan e Janis. E se entendiam mais nos olhos, quase sem palavras, nem vozes.” (DICKE, 2006, p. 166).

<sup>2</sup> “uma imagem típica ou recorrente. [...] um símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária.” (1957, p. 101).

<sup>3</sup> “corpo de criações hipotéticas, que não se envolve necessariamente com os mundos da verdade e do fato,” (FRYE, 1957, p. 95).

<sup>4</sup> Desenvuelvo argumentos pormenorizados sobre este detalle en mi libro *Triade poética na literatura de Ricardo Dicke* (2017)

<sup>5</sup> Silêncio forte que vem daqueles belos, pontiagudos, dolorosos peitos que arfam, daqueles formosos olhos azuis que brilham sem olhar, embaciados, perdidos ao longe em ódio e névoa, nublagem de desespero, daquela linda boca de lábios carnudos e contraídos, que às vezes tremem. (DICKE, 2008, p. 102)

<sup>6</sup> Janis Mohor se prepara para ir à Fazenda Piúva, monta a cavalo, põe as armas e, acompanhada de Belizário, Arno Borosius, Eleutério e Floro, segue para a fazenda [...], um dia de viagem, passa pelos grandes portões e entra, chega à casa-mestra, todo mundo trabalhando, dá com ele no pórtico, puxa a garrucha e atira em pleno peito do turco e assiste sua agonia. (DICKE, 2006, p. 158)

<sup>7</sup> Que paraíso aqui... Longe de tudo, dentro da água, se esquece de todos os problemas e de tudo \_ e tirou as roupas, (...) e penetrou nas águas docemente.

Cercada de motivos gregos ornamentais, ela parou de chorar e flutuou nas águas. Sua boca murmurou um poema:

- Mater Sallus

Me limpa me lava me sagra

Me transmuta me sagra

Água sagrada

Mater Sallus (DICKE, 2006, p. 144)

<sup>8</sup> “predomínio social da mulher tem um modelo cósmico: a figura da Terra-Mãe” (ELIADE, 2010, p. 121).

<sup>9</sup> “Assumindo a responsabilidade de ‘criar’ o mundo que decidiu habitar, não somente cosmiza o Caos, mas também santifica seu pequeno Cosmos, tornando-o semelhante ao mundo dos deuses.” (2010, p. 61).

<sup>10</sup> “[...] a mulher, quer queira ou não, é a mãe deles, a filha, a esposa, e eu, koré divina, sou a mãe deles e eles meus filhos [...]” (DICKE, 2008, p. 137)

<sup>11</sup> Lá da restinga de matas, atrás deles, na curva, vinham rumores de água. A moça se banhava, tinha tirado as roupas, jogando-as num montículo à beira do rio, e ficou assim, o sol dando ouro e fogo no seu corpo, inteiramente branca na beira da água, ouro e prata e sombra e luz, sem se importar com a proximidade deles. (...) Estátua que caminhava nas pedras, como Vênus Anfritite muito antiga *vinda dos mitos e das teogonias primordiais*, águas passando sob seus pés, os luars todos juntos e tudo que é branco misturado a uma ofuscação de rosa de sombras soleadas, mármore a se animar (...) E ela foi entrando na água. (DICKE, 2008, p. 163, grifos nossos).

<sup>12</sup> O simbolismo da nudez batismal já não é o privilégio da tradição judaico-cristã. A nudez ritual equivale à integridade e à plenitude; o ‘Paraíso’ implica a ausência das ‘vestes’, quer dizer, a ausência do ‘uso’ (imagem arquetípica do Tempo). Toda nudez ritual implica um modelo atemporal, uma imagem paradisíaca. (ELIADE, 2010, p. 114)

<sup>13</sup> Desarrollo argumentos en profundidad a este respecto en mi libro *A literatura de Ricardo Dicke – Intervenções críticas* (2014).

<sup>14</sup> “visão de recriação do homem” (FRYE, 1957, p. 97).

<sup>15</sup> “Juntou as mãos em oração e deu seu último suspiro” (DICKE, 2006, p. 164).

<sup>16</sup> “Um é o mundo da ação e acontecimentos sociais, o outro o mundo do pensamento e ideias individuais.” (FRYE, 1957, p. 239).

<sup>17</sup> “a função arquetípica da literatura, de visualizar o mundo do desejo não como uma fuga da ‘realidade’, mas como a *forma genuína do mundo* que a vida humana tenta imitar.” (1957, p. 183 grifos nossos).

<sup>18</sup> “E os cavalos foram se transformando em gente” (DICKE, 2006, p. 142).

<sup>19</sup> os cavalos relincharam lugubrememente, nas cavaliças. E nos campos os cavalos paravam de arrancar capim com os dentes e se punham a relinchar estranhamente. (...) era a sinfonia equestre” (DICKE, 2008p. 164).

<sup>20</sup> No silêncio quente, só o ruído dos cascos e os ecos do vazio mediando os ecos inaudíveis, os ecos da inexistência, um avesso de morte este vagar fugido, perdido, desconhecido, cascos, os longos, longos, longos destes caminhos, cascos, onde não acontece nada, cascos, nunca, cascos, a não ser a espera onde é parecido a algo de extremamente eterno, cascos, o caminhar, cascos, cascos, cascos. (DICKE, 2008, p. 108)

<sup>21</sup> Na obra de Dicke há uma forma peculiar em trabalhar com o regional, pois utiliza o real e o sobrenatural e tem como força maior a natureza e tudo que ela pode trazer e representar para os seres humanos, até mesmo impondo-se em contraposição à fragilidade humana. (RODRIGUES, 2013, p. 127)

## Referencias

DICKE, Ricardo Guilherme. **Madona dos páramos**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008

\_\_\_\_\_. **Toada do esquecido & Sinfonia equestre**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2006

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: 1957

MACHADO, Madalena. **A literatura de Ricardo Dicke – Intervenções críticas**. São Paulo: Arte & Ciência, 2014

\_\_\_\_\_. **Tríade poética na literatura de Ricardo Dicke**. Curitiba: Appris, 2017

RODRIGUES, Ieda Sant'Ana. As cerimônias de um sertão esquecido. *In: X Seminário De Iniciação Científica Sóletras - Estudos Linguísticos e Literários*. 2013. **Anais...** UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Letras, Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2013.

ISSN – 18089216. p. 125 – 134.



# LA IMAGEN FEMENINA EN EL DISCURSO DE LOS MEMES: IDEOLOGÍA Y GÉNERO EN LAS COMUNIDADES VIRTUALES

**LUDIVINA CANTÚ ORTIZ**

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Autónoma de Nuevo  
León (FFyL-UANL)

Los imaginarios proyectan la ideología del contexto y condicionan las relaciones entre los seres humanos. En el contexto de la cibercultura (LÉVY, 2007) las identidades (RICOEUR, 1996) son movilizadas: se diluyen, se ocultan, se revelan, se re-construyen simbólicamente y circulan por el ciberespacio, sin obstáculo alguno. Estos aspectos son los que nos interesa tratar en esta comunicación, cuyo objetivo es estudiar la representación de la identidad femenina (LAGARDE, 2000) en un nuevo tipo textual propio de las comunidades virtuales, los *memes*, y su circulación a través de las redes sociales, particularmente, en el Facebook. Para ello, fundamentamos nuestro estudio en los postulados teóricos de Pierre Lévy, (cibercultura), Marcela Lagarde (identidad femenina), Marta Lamas (género) y Umberto Eco (semiótica visual).

Por ello, conscientes del gran impacto que el uso de la tecnología causa en la vida cotidiana y la modificación que está generando en algunas prácticas sociales, consideramos que es oportuno analizar un fenómeno que hemos venido observado: la puesta en marcha de una visión machista, androcéntrica, dominante y patriarcal de la identidad femenina que hacen circular las propias mujeres a través de un *nuevo* tipo textual correspondiente al entorno digital: los *memes*.

“Nombrar implica ejercer el poder sobre lo nombrado, involucra coacción y coerción social. La atribución de nombres, adjetivos, designaciones, favorece la taxonomía cognitiva, pero también socio-ideológico-cultural” (FLORES Y BUSTOS, 2014). Así se verifica en el objeto de estudio, ya que la nominación con que se designa a la mujer nos revela las proyecciones que sobre ella se tienen. Es innegable que la tecnología ha alcanzado un gran desarrollo, que su uso es cada vez más generalizado y que la interacción entre las personas se ha modificado por el impacto que tiene en la vida cotidiana, lo que ha provocado la transformación de algunas prácticas entre los grupos sociales, así como el surgimiento de nuevas formas de comunicación, tales como los llamados *cibertextos*<sup>1</sup> y, con ello, la creación de un nuevo léxico. Nos encontramos pues, coexistiendo con/en un *nuevo* entorno cultural, un *nuevo* contexto en el que las personas también socializan, se comunican y se relacionan entre sí: el ciberespacio<sup>2</sup>. En este nuevo entorno digital, al que muchos –aunque no todavía todos– tenemos acceso, los hombres y mujeres son los ejes rectores, pues son quienes tejen las *tramas de significación en las que ellos mismo están insertos* (GEERTZ, 2005, p. 20); en este sentido, es posible definir la cultura digital o cibercultura<sup>3</sup> de la misma manera en que Clifford Geertz ha definido el concepto de *cultura*: como una

urdimbre de sentidos que se construye con la participación de los sujetos (GEERTZ, 2005, p. 20). La cultura, dice Geertz, es pública (porque la significación lo es), no es una entidad oculta, contiene ideas, es simbólica (porque está conformada por signos interpretables), así que para estudiarla hay que preguntarnos por su sentido y su valor; por tanto, para comprenderla es necesario explicar e interpretar las expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie (GEERTZ, 2005, p. 20-25). Como vemos, los elementos de la cultura que señala Geertz son perfectamente identificables en la cibercultura.

Por su parte, Lévy define la *cibercultura* como el conjunto de técnicas, prácticas, actitudes, modos de pensamiento y valores que se desarrollan conjuntamente en el crecimiento del ciberespacio, es decir, como un sistema *híbrido* donde cultura (la dinámica de las representaciones), sociedad (la gente, sus lazos, sus intercambios), y técnica (los artefactos eficaces) se influyen y retroalimentan mutuamente (LÉVY, 2007, p. 1). En la cibercultura, señala Rueda Ortiz (2008, p. 8), además de sistemas materiales y simbólicos, están integrados agentes y prácticas culturales, interacciones y comunicaciones, colectivos, instituciones y sistemas organizativos, una multiplicidad de contenidos y representaciones simbólicas junto con valores, significados, interpretaciones, legitimaciones, etc.; lo que ha generado un cambio tecnosocial (LÉVY, 1999 y 2007 Escobar (2005), ligado a las transformaciones de la sensibilidad, la ritualidad, las relaciones sociales, las narrativas culturales y las instituciones políticas, que están produciendo una novedosa relación entre movimientos y colectivos sociales y tecnologías de la información y la com). Arturo unicación (TIC), entre unos saberes locales y una acción política que no pasa –

exclusivamente— por las instituciones tradicionales, ni por sus estrategias, programas y políticas de acción, sino por una comunicación en red, por dispositivos digitales y móviles, blogs, y, en general, por los espacios de interacción en Internet (RUEDA, 2008, p. 9).

Por lo anterior, y por las cualidades que las redes sociales poseen, tales como el poder de manifestación, la inmediatez de la comunicación, la transmisión de opiniones y contenido, su ubicuidad y funcionalidad, es posible afirmar que se han convertido en un poderoso instrumento de comunicación social.

El Facebook<sup>4</sup> es uno de estos nuevos espacios de interacción, una de las redes sociales más utilizadas en el mundo, porque sin importar edad, sexo, ocupación, religión, raza o clase social, todos podemos participar en ella. Según el periódico **EL NORTE**<sup>5</sup> del Grupo Reforma, Facebook tiene, hasta el 2 de febrero de 2014, 1200 millones de usuarios<sup>6</sup>; de ellos, 180 millones se ubican en Estados Unidos, 94 millones en India, 88 millones en Brasil, 64 millones en Indonesia y 52 millones en México; en México, 4 de cada 10 personas utilizan Facebook<sup>7</sup>. Estos datos son importantes para nosotros porque el corpus que analizamos en el presente estudio lo hemos obtenido, precisamente, del uso de esta red social en México.

Es evidente que cada vez va acrecentándose más el espacio de la cibercultura, cada vez somos más los que interactuamos en ella, a tal grado que forma parte inherente de nuestra forma de vida, de nuestra mentalidad y de nuestras prácticas cotidianas, lo que va generando un amplísimo horizonte con múltiples posibilidades constructivas y circulación de ideas. Nuestros éxitos y fracasos, las alegrías y las tristezas, las expectativas, los miedos, las actividades cotidianas, lo que comemos, bebemos, a dónde vamos, con

quién o quiénes estamos, lo que pensamos, lo que decimos y hacemos... todo se exhibe en Facebook; lo que en este momento podría significar que sin *Face*, no hay protagonismo, nadie nos conoce, no *somos*, no existimos.

Ahora bien, estos nuevos entornos de comunicación han propiciado el surgimiento de nuevos tipos textuales adecuados a estos ambientes, conocidos como *cibertextos*; uno de ellos es el que se conoce como **memes**, que es el que hemos seleccionado para nuestro estudio.

El **meme** es una manifestación texto-digital que tiene su origen en la definición que propone Richard Dawkins en su libro ***El gen egoísta***<sup>9</sup>: *Un meme es la unidad teórica e información cultural transmisible de un individuo a otro, o de una mente a otra, o de una generación a la siguiente* (1979: bibliotecas.unileon.es/tULEctura/2015/05/13/gen-egoista/). El concepto surge como un neologismo a partir de la semejanza fonética con (gene) y para señalar la similitud con memoria (mem) y mímesis (imitación). En tanto que la cultura se construye a partir de significaciones (información/contenidos que conforman el sentido social de una época) que se almacenan en la memoria y son captadas y transmitidas por imitación (mímesis), por enseñanza o asimilación, tal información cultural es susceptible de ser llamada **meme**. Es así que al anotar la palabra “meme” en Google, aparecen, en 0.20 segundos, 50,300,000 resultados; por lo que, efectivamente, corroboramos que la información cultural o tramas de significación que vamos generando se multiplica cada vez más y circula de manera vertiginosa como *meme*<sup>10</sup>.

Hoy por hoy, los *memes* se han convertido en una significativa manifestación cultural de nuestra época, expresan emociones, ideas y opiniones de lo que está ocurriendo, de aquí que una de sus características principales sea la inmediatez. Aunque algunos son ingeniosos y

divertidos, otros pueden ser ofensivos, destructivos, crueles y hasta de mal gusto. Poseen un alto poder comunicativo, ya que se propagan rápidamente por los entramados de la virtualidad. Cabe mencionar que un aspecto importante es que no poseen autor, por lo menos no aparecen firmados, por tanto, al contribuir a su circulación todos participamos en ellos; es decir, todos somos responsables de lo que allí se dice al ponerlos en marcha en la red, lo que nos permite suponer que, al replicarlos (o retransmitirlos), estamos de acuerdo con el mensaje que refleja el *meme*.

Este tipo de textos se caracterizan, además, porque no contienen mucho texto escrito; por el contrario, en general el texto se complementa con la imagen y el lector es el que debe co-construir su sentido, *leer* el texto e interpretarlo para encontrar el sentido oculto (y a veces no tanto), de ahí que, como señala Derrida, admitan una multiplicidad de lecturas. Por esto mismo, la acción del lector es imprescindible, pues la función del *meme* no se cumple si no hay un lector que lo lea y lo re-transmita.

Ahora bien, un *meme* es un texto fijado por escrito en un soporte virtual, ya sea que esté constituido por escritura, imagen o audio, es un signo; si el *meme* imita (replica) las tramas de significación que se crean en el entorno cultural, ¿qué reproduce? Precisamente, esa urdimbre de significación que todos vamos tejiendo en el entramado cultural, y ¿qué fija en su textualidad digital?

No el hecho de hablar [o escribir], señala Geertz (a partir de la propuesta teórica de Paul Ricoeur), sino 'lo dicho' en el hablar [o escribir], y entendemos por 'lo dicho' en el hablar [o escribir] esa exteriorización intencional constitutiva de la finalidad del discurso gracias a la cual el *sagen*—el decir— tiende a convertirse en *Aussage*, en enunciación, en lo enunciado. En suma, lo que escribimos es el *noema* (el pensamiento, el contenido, la intención) del hablar. (GEERTZ, 2005, p. 31).

Cabe observar, entonces, que los *memes* reproducen lo que los sujetos quieren, lo que creen, lo que les interesa, lo que tiene sentido para ellos. Así pues, reconocemos que el ciberespacio posibilita nuevas formas de expresión y acción colectiva (pensemos en el microcuento, en los movimientos del *net-art* y *digital-art*, así como en los propios *memes*) que propician apuestas políticas de creación cultural desde la integración de arte, ficción y tecnologías; al mismo tiempo, refuerza la construcción de identidades, individuales, por un lado, y colectivas por el otro, al reproducir la urdimbre de significación cultural, es decir, aquello que tiene sentido para la sociedad en el momento en que inicia su circulación a través de las diversas redes sociales, como se da en el caso de las mujeres. Sin embargo, no basta sólo con estudiar dichos cibertextos como manifestaciones aisladas, hay que estudiarlos en los contextos de la cultura que los produce, que los genera y los transmite porque son textos que contienen significación (en este caso contenido en imagen y texto) y ésta se arraiga en la mentalidad de las personas.

En este contexto, el objetivo de nuestra comunicación es identificar la construcción de la identidad femenina en el entramado conceptual, simbólico en el que interactúan los sujetos en este entorno cultural: el ciberespacio, a través de una manifestación de la cibertextualidad: los ***memes***, es decir, ¿cuál es el sentido del concepto *mujer* que se construye, difunde y circula en el ciberespacio?

El corpus que utilizamos está conformado por una muestra de 100 *memes*<sup>11</sup> que han transitado por mi Facebook y que los han hecho circular algunos de mis contactos. Los *memes* que conforman este corpus tratan

sobre mujeres y lo interesante es que han sido replicados por las propias mujeres. Desconocemos al autor, pues no es posible saber si el autor original es hombre o mujer, aunque en algunos casos aparecen ciertas marcas deícticas y de género.

Hemos clasificado el corpus de la siguiente manera:

- 1) Los que definen a las mujeres
- 2) Los que indican las actividades (roles o funciones) que desempeñan las mujeres
- 3) Los que resaltan la conducta femenina
- 4) Los que señalan las necesidades de las mujeres
- 5) Los que destacan la apariencia física de las mujeres
- 6) Los que intentan elevar la autoestima de la mujer
- 7) Los que tratan de madres e hijos
- 8) Los que se refieren a la violencia de las mujeres

La realidad virtual y el ciberespacio suelen imaginarse como la reacción contra el mundo real, dice Kevin Robins (2004, p. 218), acostumbran asociarse con un conjunto de ideas sobre nuevas e innovadoras formas de sociedad y de socialización (ROBINS, 2004, p. 218). Los usuarios forman parte de una comunidad virtual con la que se identifican y con la que tienen intereses en común, comparten experiencias vitales, formas de pensar y, tal vez, de sentir con respecto a algo, comparten, asimismo, conocimientos e información de todo tipo; en este sentido, “lo dicho” (lo que escriben), es decir, cada texto que los usuarios hacen circular en la red, conlleva una intención o un propósito comunicativo y provoca una multiplicidad de lecturas posibles.

¿Qué sucede, entonces, en el caso de la representación de las mujeres en la red? ¿Qué interpretan los lectores de lo que observan en los *memes*? Es importante señalar que los *memes* que se seleccionan y se transmiten son aquellos

a los que el grupo social decide prestar más atención: la prueba de ello es su circulación; por lo mismo, es conveniente saber qué piensan los usuarios de la red de las mujeres, cómo construyen simbólicamente la identidad femenina.

## Resultados

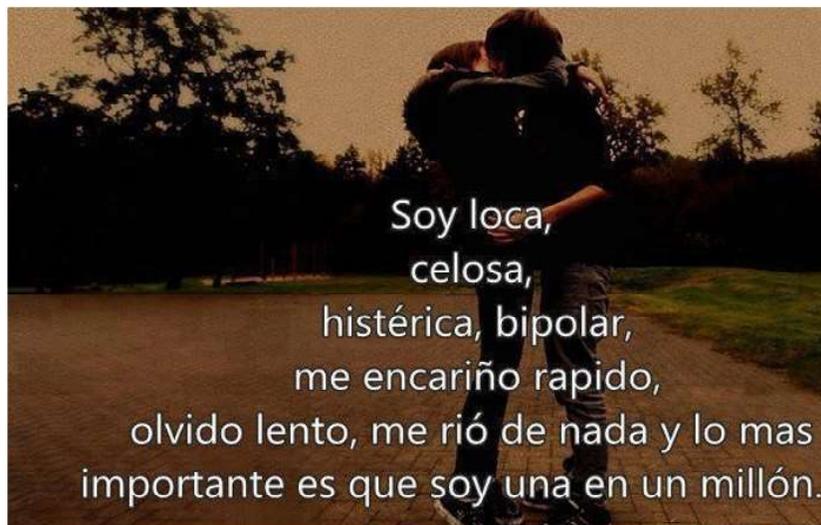
Bien sabemos que la identidad femenina se construye de manera cultural desde una visión antropocéntrica y patriarcal que determina cómo deben ser y cómo deben comportarse las mujeres, a partir de la imposición de estereotipos creados *ex professo*, asociados con aspectos tales como ser buena hija, hermana, esposa, madre, amiga, compañera, es decir, cumpliendo con los “mandatos de género” que establece la cultura y que están asociados con cogniciones, emociones y conductas de género aprendidas, que guían a cada persona según el modelo impuesto, convirtiéndose en su propia identidad de género. (<http://www.mujeresparalasalud.org/spip.php?article54>)

### a) Definición de la mujer

Estos estereotipos y roles sociales se reproducen en diversas manifestaciones de la cultura, y ahora de la cibercultura, tal es el caso de los textos que estamos estudiando. Lo primero que observamos en el análisis del corpus es la insistencia en definir cómo es la mujer. El siguiente *meme*, que utiliza la forma deíctica “tú”, enuncia los elementos que la condicionan: así la mujer es vida, amor, paz, deseo, belleza, locura, fuerza, pero también fragilidad, sueño y, sobre todo, hija y madre, cuerpo.



Otro texto, escrito en primera persona del singular, contribuye a la autodefinition general de la mujer:



Como se observa, aparentemente, ella misma se autodefine como loca, celosa, histérica, bipolar, no como posibilidad sino como un hecho; además, la mujer es “peligrosa si seduce con el cuerpo, pero es letal si seduce con la mente”. Estos *memes* están contruidos en forma de contrapunto: señalan defectos de las mujeres y luego enuncian alguna cualidad. Por ejemplo, el siguiente:



Así pues, las mujeres son fuertes, misteriosas, valientes, pero también son “como las manzanas en los árboles”, unas perfectas y sabrosas y otras caídas del árbol, podridas, echadas a perder. Estos *memes* reproducen y refuerzan la ideología patriarcal que claramente devalúa a las mujeres otorgándoles, en mayor medida, características negativas, lo que incide en la construcción de la identidad femenina.

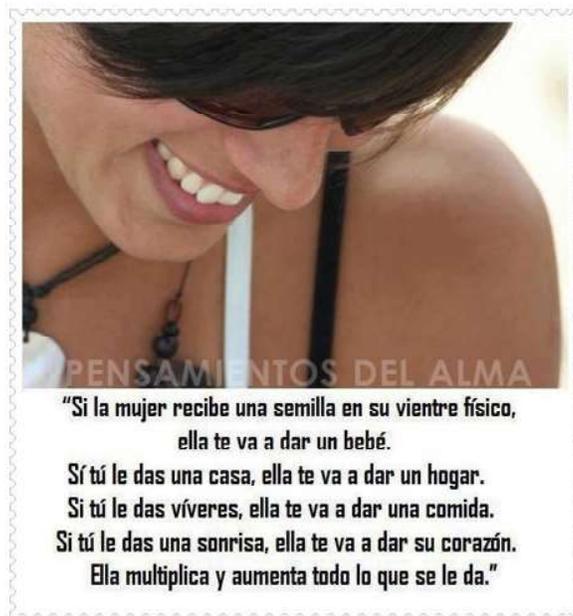
## **b) Actividades que desempeñan las mujeres**

Ahora bien, desde la concepción popular que circula en el ciberespacio, ¿qué *debe* hacer la mujer? ¿Cuáles son las actividades que le son propias?



Como vemos, todas aquellas actividades socialmente asignadas a las mujeres y que se realizan en el espacio privado: educar, cuidar, cocinar, planchar, lavar; aunque también “ponernos guapas” ¿para quién?

Y cómo la mujer es una “chica súper poderosa”:



En este *meme*, ¿quién es Tú? El varón, seguramente, el que provee para que ella pueda desempeñar su papel de manera adecuada y pueda hacer gala de sus mejores cualidades: darle a Él un bebé, un hogar, comida, el corazón. Aunque al parecer éste es un meme que destaca las cualidades positivas de la mujer no es así, porque si ella no tiene el apoyo del varón, su impulso, jamás será capaz de darle un bebé, un hogar, comida, etc. Observamos, entonces, que el texto justifica la superioridad masculina, así como la subordinación de las mujeres en función de sus “roles naturales”. Tal como señala Simone de Beauvoir:

El privilegio económico de los hombres, su valor social, el prestigio del matrimonio y la utilidad de un apoyo masculino comprometen a las mujeres a desear ardientemente el agradar a los hombres. En conjunto, todavía se encuentran en situación de dependencia. Se sigue de ello que la mujer se conoce y elige, no tanto en cuanto ella existe para él, sino tal cual el hombre la define. (p. 183).

### **c) Conducta femenina**

¿Y cuáles son las cualidades de las mujeres según los cibernautas? ¿Cómo se comportan? Y ¿cómo deben comportarse? ¿Cómo las caracterizan?

En primer lugar, como habladoras, es decir, son seres que hablan demasiado por lo que a veces dicen lo que no deben, y otras, hablan por hablar; ésta es una atávica característica atribuida socialmente a la mujer, es como si se pretendiera que hubiese nacido con ella y que los varones no hablan. Lo más grave, desde mi punto de vista, es cómo se concibe a sí misma. Para analizar este aspecto, incluyo el siguiente meme, que aparece con el título “Oración de la mujer”:



Al señalar que ésta es la “oración” de la mujer, se está destacando el hecho de que, entonces, estas acciones son las que la mujer realiza todos los días, es lo que cree de sí misma, lo que constituye su ser y *la acerca a Dios*, puesto que a Él se dirige. Una característica de los *memes* es que están hechos para causar gracia, para divertir; sin embargo, considero que entre broma y broma la ideología también se transmite y se introduce en la mentalidad de los sujetos, de la misma manera que si se tratara de un texto considerado “serio”, y tal vez con mayor fuerza e impacto, pues como este tipo de textos son sencillos, breves e ilustrados con imágenes, presuponemos que su lectura resulta mucho más atractiva para el común de los cibernautas. Ante una situación en que –al parecer– la propia mujer se concibe como chismosa, impaciente, codiciosa y sarcástica, malhablada, gritona, celosa y gastadora, ¿qué hacer? Tal vez, producir y hacer circular *memes* que contrarresten esta posibilidad.

¿Y cuál es el ideal de mujer que transmiten los *memes*? Desde la perspectiva masculina:



La mujer debe ser perfecta para el hombre, lo que él desea y la sociedad espera: amable, digna, tierna, amorosa, cariñosa y fiel por sobre todas las cosas; además, inteligente, bella, fuerte y elegante. Todas, características asignadas por la ideología patriarcal que le otorgan a la mujer un estatus de objeto.

#### d) Necesidades de las mujeres

Ahora bien, en el imaginario colectivo del ciberespacio se asume que las mujeres tienen algunas necesidades. ¿Qué necesitan las mujeres para ser felices? Un hombre, es lo que necesitan las mujeres para ser felices y sentirse satisfechas, tal como señala este *meme*:

Sólo es posible explicar este texto desde la concepción androcéntrica que concibe a la mujer como un sujeto pasivo y subordinado al sujeto activo, creativo, productivo y dominante: el varón. Además, *necesita* alrededor de 57 cosas más, en contraste con los hombres, que sólo requieren 5 [cosas] para ser felices. ¿Ironía? ¿Burla? ¿Sólo diversión?<sup>12</sup>



#### e) Apariencia física

También circulan en la red *memes* que destacan la sensibilidad o “buenos sentimientos” de los hombres hacia las mujeres, en relación con la apariencia física; sólo poseemos dos ejemplos de este tipo en nuestro corpus y ambos reproducen la imagen de una mujer gorda en compañía de hombres delgados. En este caso, el mensaje implícito es que a él no le importa que ella esté gorda porque realmente la ama, por tanto, la apariencia física no le importa. Si a él no le interesa, ¿a quién le importa lo que piense ella?

#### f) De autoestima/madres e hijos

Se transmiten asimismo, *memes* que pretenden elevar la autoestima de las mujeres y aquellos que destacan su mayor cualidad: ser madre, y lo que los hijos significan para ella:



Es así que la mujer está hecha, sobre todo, para ser madre y para educar caballeros, es decir, educar a los hombres que *harán felices a las mujeres en el futuro*. Esta idea del rol femenino como madre tiene que ver con la concepción social del cuerpo femenino y con las relaciones de poder que predominan en la sociedad patriarcal, que ejercen el control a partir de la concepción del cuerpo como el receptáculo que alberga a los hijos, para ello, para alimentar a los hijos cuando nacen y para satisfacer el deseo sexual masculino es que está hecho el cuerpo de la mujer.

### **g) Violencia femenina**

Otros *memes* que me interesa destacar son los que aluden a la violencia de las mujeres. Me parecen interesantes porque representan (descaradamente) a las mujeres a través de figuras de animales asociándolas a la característica principal del animal que la representa. Por ejemplo, una loba, una leona enfurecida y una perra chihuahuena que, aunque pequeña, aparece como si estuviera rabiosa:





Desde mi punto de vista, ésta es la representación más denigrante que se hace de la mujer en este tipo de textos. Reitero que no es posible saber quién es el autor de estos *cibertextos*, si un hombre o una mujer; lo que sé es que los hacen circular las propias mujeres, por tanto, considero que son también un tanto responsables de los que allí se dice, lo cual me parece bastante delicado. Cabría preguntarnos entonces: ¿realmente piensan así de sí mismas?

Como vemos, estos textos se inscriben en un sistema de género que establece una diferencia tajante entre lo femenino y lo masculino, en donde la condición femenina siempre aparece como subordinada a la masculina y la mujer sigue siendo considerada como objeto en relación con el sujeto (el hombre).

Vivimos en la posmodernidad, circundados por las tecnologías y las bases de datos, estamos más conectados que nunca unos con otros a través de las diversas formas de comunicación que existen hoy en día, pero nuestra esencia sigue siendo la misma. Parece que no hemos cambiado mucho: la sociedad sigue siendo patriarcal, y se manifiesta

así tanto en la cultura como en la cibercultura; esta sociedad patriarcal sigue construyendo las representaciones culturales de lo femenino y lo masculino, y sigue reproduciendo los mismos estereotipos: el hombre dominante vs la mujer subordinada; por lo menos esto es lo que reflejan los *cibertextos* que hemos analizado aquí.

Así pues, es imposible negar que los *memes* sobre las mujeres, representan una más de las tantas formas de reproducción del machismo y de las prácticas de dominación y exclusión que han venido padeciendo, tal como establece Mier cuando señala que las Nuevas Tecnologías amplían la imaginación de las estrategias de identidad y de exclusión, de reconocimiento y de humillación, de intercambio y de servidumbre, de despojo y de acumulación, de diferenciación jerárquica y de respuesta a los reclamos de lo íntimo (Mier: 2006, 5).

En nuestro contexto, la alternativa de un mundo utópico que podría representar la cibercultura no aplica para el caso de las mujeres, por lo menos en lo que se refiere a la construcción de la identidad femenina colectiva y a su circulación, pues hemos visto que la cibercultura ha venido a reforzar los estereotipos de la identidad femenina, hondamente arraigados en nuestra cultura (mexicana).

¿Qué hacer al respecto? Tratar de transformar la visión androcéntrica del mundo para eliminar la subordinación, la desigualdad y la opresión en que han vivido las mujeres, y tratar de construir una sociedad en la que ya no tengan cabida las discriminaciones por razón de sexo y género. 20

## Notas

<sup>1</sup> Con este concepto me refiero a los tipos textuales propios del ciberespacio, que se han creado y circulan en la virtualidad.

<sup>2</sup> En la actualidad está representado por Internet, particularmente por la World Wide Web y su sistema de hipertexto.

<sup>3</sup> La expresión “ciber” proviene de la cibernética, término acuñado por Norbet Wiener para referirse a la ciencia del control y de la comunicación en el animal y en la máquina, y cuyos principios están en la base del desarrollo de la informática y de la inteligencia artificial. El prefijo “ciber” también nos remite al nombre que en la Grecia antigua recibía el timonel de una nave, *kybernetes*, el que decidía la ruta y la dirección de la embarcación; sentido que fue utilizado también por William Gibson para caracterizar un espacio metafórico, surgido de la interconexión telemática, el ciberespacio, libre de las leyes, limitaciones y normas del mundo físico y autónomo de toda realidad exterior a sí mismo (Alberich, 2001:360).

<sup>4</sup> El 4 de febrero de 2014 Facebook cumplió 10 años de existir desde que comenzó a funcionar entre los alumnos de Harvard. cfr. EL NORTE, Gadgets, 1 de febrero de 2014.

<sup>5</sup> Es el periódico impreso de mayor circulación en Monterrey, N.L., México.

<sup>6</sup> El Universal señala el 19 de junio de 2014, en Twitter, que Facebook tiene 1280 millones de usuarios.

<sup>7</sup> Cfr. EL NORTE, Vida, Andrea Menchaca. “Facebook: 10 años. La era de los *likes*”. 2 de febrero de 2014.

<sup>8</sup> “Meme” (“mim”, según su pronunciación en inglés).

<sup>9</sup> *The Selfish Gene*. Barcelona: Labor, 1979.

<sup>10</sup> El concepto aparece en 1979 con ciertas características y funciones; aunque las conserva, hoy en día refiere a este cibertexto que se transmite en las redes sociales, blogs, foros, etc., que contiene información que circula en el ciberespacio y se ha convertido en un verdadero fenómeno de internet por su rapidísima propagación (información replicable, le llama Dawkins). Estos cibertextos están constituidos fundamentalmente por fotografías, ilustraciones, videos, páginas web, hashtag, comentarios, citas de personajes famosos, etc., que tienen como función principal referir a un evento en grandes cantidades. Una de sus principales características es que pueden personalizarse para adaptarse a cualquier contexto, alcanzan popularidad en breve tiempo y, aparentemente, causan gracia. Debido a su naturaleza viral, es difícil conocer su origen y que permanezcan vigentes y sin alteraciones en la cultura digital. Los memes pueden evolucionar con el tiempo, modificarse o simplemente desaparecer. (<http://unid.edu.mx/tecnologiaeinnovacion/667-memes.html>).

<sup>11</sup> Al buscar en Google “memes sobre mujeres”, arrojó: Cerca de 7,760,000 resultados (0.27 segundos).

<sup>12</sup> Notamos que la **ironía** es un aspecto muy importante en la construcción y función de estos *memes*; quedará pendiente un estudio de esta naturaleza para más adelante.

## Referencias

BOURDIEU, P. **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama, 1998.

ESCOBAR, A. “Other worlds are (already) possible: cyber-Internacionalism and Post Capitalist Cultures”. **Textos de la cibernsiedad**, No. 5, 2005. Disponible en: <http://www.ciberociedad.net>. Recuperado en febrero de 2007.

FLORES, M. E. y BUSTOS, B. “Descripción diacrónica del concepto de

discapacidad. Los Censos en México. Diachronic Description of the discursive construction of “disability”: The Census in México”. En *Sociocultural Pragmatics*, 1, 2, 2013, p. 227.

FLORES, S. Cibercultura, Cibermensajes, Cibertextos, Cibergénero: Una mirada a las páginas web de mujeres y para mujeres”, en: HERNÁNDEZ CARBALLIDO, Elvira (coord.), 2011. En **Cultura y género. Expresiones artísticas, mediaciones culturales y escenarios sociales en México**. México: CONACULTA.

GEERTZ, C. **La interpretación de las culturas**. España: Gedisa, 2005.

LAGARDE, M. **Identidad femenina**. <http://equidadygenero.prd.org.mx/transmision/documentos/identidadfem.pdf>

LÉVY, P. **¿Qué es lo virtual?** Barcelona: Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_. **Cibercultura. La cultura de la sociedad digital**. Barcelona: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.

MIER, R. “Vértigos de la opacidad: tiempos y experiencia en el régimen tecnológico”. México. **Revista Tramas**, No. 25. UAM-X, 2006.

ROBINS, K. El ciberespacio y el mundo en que vivimos. En **Literatura y cibercultura**. Madrid: ARCO/LIBROS, Col. Lecturas, 2004.

RUEDA. Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en red. En **NÓMADAS**, N°. 28. Abril 2008. UNIVERSIDAD CENTRAL-COLOMBIA. En **Literatura y cibercultura**. (comp.) Madrid: ARCO/Libros, 2008, p. 8

YUS, F. **Ciberpragmática 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet**. España: *Ariel* Letras, 2010.



## ¡AY! GABRIELA MISTRAL QUÉ HICIERON DE TI

**ROSA EMILIA DEL PILAR ALCAYAGA TORO**  
Universidad de Playa Ancha (UPLA)

El “asalto a los cuarteles del patriarcado”, como denomina Grínor Rojo a la irrupción de las mujeres en el ámbito público y, en particular, en la escritura, a partir del análisis que este crítico literario, y profesor de Literatura de la Universidad de Chile, realizó acerca de Gabriela Mistral (1889-1957), su poesía y su obra ensayística, la mujer y su época, fue develando el hilo de un proceso anti patriarcal que, en Chile, un país de raigambre en extremo conservadora, ha ido lentamente *in crescendo* hasta un hoy, año 2018, segunda década del siglo XXI. Con la irrupción del movimiento estudiantil universitario feminista pidiendo “Educación no sexista”, protagonizando tomas, paros y movilizaciones que no han dejado a nadie impasible, marcando un punto de inflexión que genera preguntas aún sin respuesta y una inquietud sorda que todavía no

calibramos en su total dimensión, alertas también frente a un fenómeno de antifeminismo emergente que se expresa en epítetos como “feminazis”, entre otros, a la vez de un desasosiego inespecífico, sobre todo entre los varones, ante la avalancha de denuncias en contra de profesores y estudiantes por acoso y violencia de género, que siguen en la línea del movimiento “Ni una menos”, en el marco de la campaña impulsada desde la ONU, “UNETE para poner fin a la violencia contra las mujeres” que afecta sobre todo a América Latina y ante la escalada de denuncias bajo el hashtag #MeToo que muestra un vigor insospechado en el mundo entero: no cabe duda que las alarmas del androcentrismo que caracteriza a un gran segmento de la intelectualidad chilena, de preferencia en los ámbitos universitario, literario, político y social enciendan sus luces rojas previniendo, en especial, a los viejos varones poetas que, como dioses, acostumbran a entregar su veredicto canónico, acostumbrados -como lo están- a que no se levanten voces disidentes acerca de lo que ellos deciden qué es poesía y de qué debe hablar la poesía.

En este escenario, escribir hoy de la poeta premio nobel Gabriela Mistral (1945)<sup>1</sup> requiere considerar a una casi decena de investigadoras/es que abrieron las puertas de la cárcel, que mantenía tras las rejas a nuestra poeta, bajo el dictamen de críticos nacionales de cuño positivista a finales del siglo XIX y durante los casi primeros cincuenta años del siglo XX. Estos incipientes estudios que refrescan y dan una vuelta de tuerca tratan de rescatar a Gabriela de una mirada que, como escribe Rojo, enrejó a la poeta en una especie de “leyenda blanca”, destinada a “sanitizar”, en una acción de blanqueamiento, su escritura y “exorcizarla” de los que suponían habrían sido sus numerosos demonios, para hacerla digerible en una

sociedad donde la literatura estuvo determinada por el proyecto liberal estado-nación, lo que conspiró en contra de una lectura recreadora - tan necesaria - que debió y debe hacerse de su obra. Mucho más aún indispensable en este siglo XXI, segunda década, es lo que sugiere José C. Valenzuela Feijóo. Desde México, este autor, en su artículo “Sociedad y poesía en Gabriela Mistral” nos advierte que así y todo no se puede cantar victoria, puesto que solo “en algunos segmentos, aún muy minoritarios, se insinúa cierto propósito de rescate [de la poeta]” (2012)<sup>2</sup>. Y entre los nombres que, en nuestro país, este autor destaca, estarían Volodia Teitelboim y Grínor Rojo, no sin antes - acerca de este último - formular, desde su punto de vista, una crítica a su metodología

Rajo examina desde diversos ángulos la obra de la Mistral y junto a hipótesis muy discutibles (de corte psicoanalítico o ‘asentadas’ (¿?)... en las pedantes incoherencias de Lacan), despliega potentes luces y/o un muy fino microscopio en el examen de uno u otro de los múltiples rostros de la poetisa (ROJO, apud VALENZUELA, 2012, p.10).

En este Chile, en donde campea la ideología neoliberal, Valenzuela Feijóo es pesimista respecto de que aumenten los lectores de la poesía de Mistral, la escritura de la poeta “no puede sino chocar con la ideología hoy dominante [en Chile]”:

Para los tiempos y cultura actuales, esa exigencia resulta desmedida: los lectores de antaño (tampoco muy enormes) han sido reemplazados por los televidentes (o no videntes) de hoy y éstos, no parecen capaces de ir más allá de bataclanas como la Bolocco o de renovados como “Alvarito el bello Bri(b)o-nes”. Anti-frívola y antineoliberal, la Mistral no puede sino chocar con la ideología hoy dominante (VALENZUELA, 2012, p. 10).

## Recuperar a Gabriela Mistral poeta y ensayista

Abre camino Grínor Rojo, el año 1997, con su libro “DIRÁN QUE ESTÁ EN LA GLORIA... (MISTRAL)”, será en cierto sentido la columna vertebral de este artículo, algo así como el hilo conductor de esta aventura reflexiva que reúne a varias y varios destacados/as investigadores/as, críticos/as y escritores/as, en su mayoría de voces chilenas que hasta hoy habían sido tan renuentes para estudiar y rescatar, desde nuevas perspectivas, a la poeta, iniciando con este recorrido, una mínima cuota del pago de una deuda muy abultada que tiene Chile con la Mistral. Las investigadoras feministas entran a escena. A partir de las nuevas “reformulaciones del feminismo elaboradas desde los años sesenta”, como ellas arguyen, surgen nuevas miradas que recogen los avances en los estudios de género, que enriquecen, en sus opiniones, “los modos de leer la subalternidad”, en síntesis -siguiendo este análisis- habría cambiado la perspectiva -sobre todo a partir de los escritos de Doris Dana-, para estudiar a la escritora:

Se comienza a develar a otro tipo de personaje, detrás de la escritura plena de virtual opacidad y del traje gris. Surge con toda su fuerza la transgresora. Los sectores intelectuales y de vanguardia de la sociedad comienzan a interesarse en la riqueza de una figura plural, su escritura poética y ensayística empieza a develar una tensionada multiplicidad de discursos (Pizarro, 2008:24; 2018: recuperado en línea)<sup>3</sup>

Como reconoce Ana Pizarro, “durante muchos años de ejercicio crítico no nos preocupó la imagen de Gabriela Mistral dentro de la cultura chilena y de la latinoamericana por extensión. Ella parecía obvia”. Diamela Eltit, Raquel Olea y Ana Pizarro “proponen una nueva lectura para la obra [mistraliana]”. Recogemos desde Colecciones Digitales del

Museo Gabriela Mistral algunas declaraciones: “Olea sostiene que la poeta ‘representa un pensamiento y una práctica de lo femenino no articulada al modelo de su época, tampoco al proyecto social más conservador’” (1998). Que “Las lecturas oficiales negaron la singularidad de su escritura, donde se expresa la constante pugna marcada por la ambivalencia y la contradicción de un sujeto femenino fuera de lugar, agrega Olea”. Eltit en tanto destaca que “Mistral tuvo una existencia anómala que quebraba los parámetros dictaminados para las mujeres de su época” (2008, p. 30). Interesantes reflexiones, pero tal como Octavio Paz dijo, en México, las mujeres mexicanas llegaron tarde a estudiar la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, igual circunstancia coincide con lo sucedido en Chile. Las mujeres llegaron tarde a Gabriela Mistral. Eso forma parte de un macro-cuadro y conocer algunas pistas resultan valiosas a la hora de preguntarnos los por qué esta poeta fue tan resistida en nuestro país, especialmente entre los jóvenes. En Chile, cuando hablamos de Gabriela Mistral, observamos una aparente paradoja: por un lado, decimos que a Gabriela la leemos muy poco; y, por otro, pareciera que “ella (estuviera) en la gloria”, por lo mucho que se la recuerda. Dos caras de un problema que nos alejó de la poeta. El *quid* para nosotros es preguntarnos ¡¿Cómo se la recuerda?! ¿Por qué no recibe el premio nacional de Literatura en Chile antes de su premio Nobel? Y ¿Por qué recibe el premio nacional de Literatura casi seis años más tarde de la entrega del Nobel? Las interrogantes no concluyen ahí. Hay nuevas preguntas. Vacíos en esta historia acerca de cómo se recuerda o no se la recuerda a la poeta en nuestro país que, Valenzuela Feijóo, desde México, nos ayuda con su desparpajo:

¿No es también un brutal escándalo la pobreza, material e intelectual, del museo de Vicuña, de la escuela-correo y de su tumba en Monte Grande? ¿No es un asco este Chile que baladrona

con el Premio Nobel y que no es capaz de gastar un céntimo en recuerdos y estudios sustantivos? ¿Es que no se quiere que la conozcamos? ¿Será acaso muy subversiva para los mores tecnocráticos? (2012, p. 11)

Esta alianza entre los “mores tecnocráticos”, al decir de Valenzuela Feijóo, es una mezcla fatal cuando hace alianzas con el conservadurismo aún presente en nuestro país: eso produce un resultado que se potencia, una bomba letal, a la hora de leer a la poeta que obstaculiza este camino hacia Gabriela. Hubo que esperar seis años para que nuestros escritores la reconocieran con el máximo galardón de las letras en Chile. Es dable preguntarse aquí quién propone a Gabriela para postular a tan valioso reconocimiento:

Voy a contar cómo surgió mi candidatura para el Premio Nobel. La idea nació de una amiga mía, Adela Velasco, de Guayaquil [Ecuador], quien escribió al extinto presidente de Chile, señor Aguirre Cerda, que fue compañero mío, y sin consultarme presentó mi candidatura. En este momento tengo también que recordar a Juana Aguirre, esposa del Presidente (Entrevista concedida por Gabriela Mistral a la United Press, Río de Janeiro, 1945, apud, Zegers: 2018, párr. 2)

El año 1945 cuando Mistral recibe el Nobel; acá en Chile el premio nacional de Literatura lo obtiene Pablo Neruda. Así sucesivamente hasta el año 1950, en total seis hombres, tres poetas y tres novelistas son los acreedores del preciado galardón. En 1951 Gabriela Mistral recibe ¡por fin! el premio que los escritores de su país otorgan a sus figuras más destacadas en el ámbito de las letras.

## **Masculino y femenino**

Desde 1914, a comienzos de su aparición pública, leer a Gabriela significaba examinarla -según escribe Rojo- bajo

los criterios dictados por un ejército de críticos tradicionales, al arbitrio de una lectura superficial y sesgada, que la fue enclaustrando en temas como el amor imposible, la maternidad frustrada, la sublimación de ambas miserias en su dedicación a los niños, su catolicismo militante, su americanismo, su patriotismo y un aparente antifeminismo que, en los años '50, la encerraron en un supuesto y único alegato a favor de la conyugalidad y el esquema de la familia burguesa con el padre a la cabeza, la madre en su rol de tal y los obedientes hijos. No bastando con eso, esta patota con lápiz sentenciador, como comenta Rojo, usaba epítetos tan atrabiliarios como “divina Gabriela”, “santa Gabriela”, “reliquia de la Patria”, “florón de América”, entre otras horribles etiquetas. Pero eso no basta, tal como lo escribiera el poeta Gonzalo Rojas y premio Miguel de Cervantes 2003. Él puede señalar, como testigo de su tiempo, cómo estigmatizaron a la poeta:

¡Si sabremos Gabriela y yo de la maleza venenosa del chismerío y del rencor! Le dijeron de todo: mediocre, impostora, retardataria, decimonónica. Desde las infancias debió soportar la suficiencia y la mala fe. Borges le dijo no, Huidobro le dijo no, De Rokha casi no, ¿quién no le dijo no entre los letrados de la pedagogía del Mapocho y los vanguardistas vanguarderos del 38 [entre ellos, los jóvenes Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita] que la negaron y la renegaron? Pero yo le dije sí, siempre le dije sí. (p. XIII)<sup>4</sup>.

En Hispanoamérica la corriente literaria estuvo determinada por el proyecto nación, ideológicamente sostenido en una visión positivista del mundo, como afirma Bernardo Subercaseaux, en su ensayo “Lo masculino y lo femenino al comenzar el siglo [XX]”, en donde lo femenino era lo que denotaba lo foráneo, el ocio, la especulación y todo aquello que se asociara con lo pasivo y

pusilánime; lo masculino, en cambio, al espíritu emprendedor y guerrero, al roto, al régimen presidencial, a las figuras de Arturo Prat y Diego Portales, a una literatura que no fuera escapista. Entre los ejemplos que menciona Subercaseaux está la Autobiografía de Pablo de Rokha (1913-1914), en donde este poeta explica su alejamiento del movimiento modernista y pone énfasis en que dará paso a una nueva voz poética que sería caracterizada como voz de “un animal potente”, “de toro y potro”, de “macho que está alerta”; en cambio, las voces de Huidobro y todos aquellos influidos por la poesía francesa, Rokha las calificaría de voces “degeneradas”, “cobardes” y “afeminadas”<sup>5</sup> En ese sentido, cuando Amado Alonso y Ricardo Latcham analizan la obra de María Luisa Bombal, ellos escriben que, en ese tiempo, las reseñas críticas elogiaban a los autores por “el estilo vigoroso y viril”, aferrado a la tierra y a la lucha del hombre contra la naturaleza. “Según testimonios de las décadas de los treinta y cuarenta, María Luisa Bombal era una mujer excéntrica, fuera de aquel centro regido por un código que regulaba el lenguaje y la conducta de las mujeres” (GUERRA, L. 2000, p.15)<sup>6</sup>. Como diría Pedro Nolasco Cruz, reconocido por su apego al conservadurismo criollo y a una particular visión de la crítica como de utilidad pública, enemigo declarado del modernismo y de casi todos los poetas, cuando exige que escriban del “Chile auténtico, no ese espurio Chile mistraliano o brunetiano”. Y reprende a Marta Brunet por “transcribir el habla de gente salvaje y supersticiosa” (VERDUGO, 2016)<sup>7</sup>. Peor aún de Gabriela Mistral a propósito de su libro *Desolación* (1924): “Gabriela Mistral podría manifestar sus concepciones poéticas con más eficacia y de un modo más insinuante, si procura depurar su gusto y dominar el idioma” (1997, p.247). O leamos a Raúl Silva Castro lo que escribe en el año 1934:

[...] la austeridad de su temperamento no suficientemente equilibrada por una educación literaria severa, ha llevado a Gabriela Mistral a desdeñar el pulimiento que da el arte [...] Son el ardor en que se consume, la elección no siempre afortunada de palabras, una exaltación inmoderada del tono que corre entre un ditirambo excesivo y un realismo rastrero, los rasgos en los cuales se ve más profundamente cuán poco chilena es la poesía de Gabriela Mistral (1997, p. 248).

A las opiniones de los “críticos tradicionales, pechoños y conservadores” -como los califica Grínor Rojo- [habría que agregar, basándonos en el testimonio de Gonzalo Rojas, a la tropa de educadores que siguieron sin chistar por esa misma línea], a todos ellos les debemos ese desamor por Gabriela, concluye el crítico literario. Para subrayar lo anterior, solo hay que recordar cómo se leía a Gabriela en los liceos chilenos, en esos “mamotretos de la pedagogería”, al decir de Gonzalo Rojas, “horrorosos libros de tapa dura” de Guzmán Maturana, recuerda el poeta, obligándolos [obligándonos hasta el día de hoy] a leer a la fuerza su repetido poema “Piececitos”. “¡Y la declamación de los lunes de la Mistral, qué horror! Me cerré literalmente me cerré, como sin duda les ocurrió a tantos otros.” (p. XIV), exclama Rojas. Y no solo fue criticada por su poesía, sino que también fue acosada por su trabajo de maestra, en este sentido hubo un antes y un después de obtener el Nobel. Después la llamaron “la maestra de América”, pero antes recibió ofensas de sus pares que le enrostraron no haber concurrido al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile para recibir su título de profesora que habilitaba el ejercicio de la docencia en el nivel secundario, Gabriela convalidó sus conocimientos en 1910 ante la Escuela Normal N° 1 de Santiago y obtuvo el título oficial de “profesora de Estado”. Su valía profesional, no obstante, reconocida fuera de Chile, se demostró al ser contratada por el gobierno de México para asentar las bases de un nuevo

sistema educacional, invitada por el entonces ministro de Educación José Vasconcelos. Un capítulo que acá en Chile sin duda quisiéramos olvidar, la nueva ofensa que recibe la poeta desde la más alta magistratura:

Cuando en 1922 el Secretario de Educación de México, José Vasconcelos, invitó a Gabriela Mistral a colaborar en las reformas educativas de su país, el presidente chileno Arturo Alessandri dijo que “había otras chilenas más inteligentes y dignas de ser invitadas a semejante labor”. Vasconcelos, en un telegrama que emitió después de su visita a Chile a fines de ese año, respondió: Más convencido que nunca de que lo mejor de Chile está en México. (NOTICIAS UNIVERSIDAD DE CHILE, jueves 7 de abril 2016: párr. 2, en línea)

Por supuesto que Gabriela Mistral resintió esta avalancha de críticas y vivió fuera de Chile la mayor parte de su vida. En suma, para Valenzuela Feijóo, ella “vive en una especie de destierro voluntario”. En el capítulo VI del libro de Grínor Rojo se recoge una frase de Jaime Concha de su libro *Gabriela Mistral* (1987; reeditado 2015): “[...] la Mistral no amaba ni amó nunca a Chile”. Las razones están a la vista. A Magallanes Moure le mostró su amargura escribiéndole: “Raza espesa, brutal, raza de pacos y mineros”, carta del 23 de junio de 1921 (apud ROJO, p. 247)<sup>8</sup>. Ella “se queja de las maledicencias, de la estrechez moral, de los prejuicios étnicos, de género y de clase”. “También se duele: ‘Chile es el país que menos me conoce [...] y el que menos me lee’” (2012, p.11). La Mistral estaba entre dos fuegos: por un lado el conservadurismo criollo de cuño positivista y por otro un modernismo que pretende escapar de esos moldes retardatarios en el terreno literario, pero igualmente comprometido con el esquema estado-nación con su filosofía igualmente positivista y patriarcal<sup>9</sup>; desde ambos frentes disparaban contra Gabriela.

## Macabrisimo en Mistral

¿Cómo escapa Gabriela Mistral a la arremetida de lo que Grínor Rojo llama “la cuadrilla funcionaria, escuelera y periodística”? Para este autor la poeta es una figura admirable, pero no por lo que dijo e hizo, sino por lo que no dijo y no hizo o por lo que dijo e hizo sin querer, a pesar suyo y con dolor. En este punto, es necesario tener en cuenta que no es el dolor al que se refiere la mayoría de sus comentaristas, ese dolor que ella se autoriza a sí misma, porque ese dolor que ella se autoriza y que coloca en la superficie de sus textos, de acuerdo a los cánones vigentes, son los consejos de patrones retóricos de fácil develamiento -colige Rojo- cuando estudiamos en serio los poemas de la Mistral. Uno de los aportes más importantes del autor es el uso de nuevas herramientas de análisis ajustándose a un modelo crítico anti-inmanentista para estudiar la obra poética mistraliana revisando el contexto que le tocó vivir a la autora, desde un conocimiento situado históricamente que también debe incluir a los investigadores y las investigadoras. Bajo la lupa que le proporciona la “crítica feminista”, Rojo nos invita a reflexionar. “Crítica feminista” al decir de Nelly Richard “la fuerza renovadora del feminismo como uno de los instrumentos más poderosos de la crítica contemporánea” (2008, p. 8)<sup>10</sup>, que, a juicio de Grínor Rojo, “tal vez la estrategia más fructífera” (1997, p. XX). Desde esa perspectiva invita a desentrañar la poética del dolor de Mistral, quizás el tema de mayor trascendencia que recorre toda la obra mistraliana:

El dolor de Mistral - escribe G. Rojo - está más allá o más acá de su retórica del dolor. Bajar hasta los subterráneos donde nace, y determinar cuándo y cómo se filtra y fluye por entre las hendijas de su discurso ortodoxo, el mismo de cuyas limitaciones la poeta

no pudo o no quiso enterarse, ha sido, - dice este autor - nuestro no tan tímido deseo (RICHARD, Apud ROJO, (sin fecha), p.16)

Una de las pistas, en torno a la escritura mistraliana, es la que se ha denominado “macabrisimo”, hipótesis poética que formulara el crítico literario Jaime Concha (1987; reeditado año 2015) “en un examen literario que irrumpe en un contexto en el que se hacía cada vez más necesario superar las posiciones canónicas y, al mismo tiempo, mezquinas con respecto de la figura y a la creación de la poeta” (Apud CISTERNA, 2015, p. 62)<sup>11</sup>. De acuerdo a Concha - lo que recoge Rojo - el macabrisimo viene a ser una fórmula, repetida a lo largo de toda su obra, en la que “el cadáver, el ataúd y la tumba son los centros de atracción imaginaria”. Características esenciales del discurso poético del romanticismo que, por lo demás, infiltra a la escritura poética desde su emergencia hasta nuestros días. Insistente al respecto es Jaime Concha cuando afirma que “el macabrisimo de su primer libro *Desolación*, no es un aspecto incidental en su imaginación, sino algo consubstancial y estructuralmente duradero a través de su poetizar [en la escritura de la Mistral]”.

A los 15 o 16 años de edad, ya Gabriela Mistral proporcionaba, inconscientemente, algunos indicios acerca de esta conjetura siniestra en su “Carta íntima”, del año 1905: “No hay nada más extraño i triste que ese amor paradójico que hai en el alma por todo lo muerto o ido”. Como una especie de culto al amor mortis romántico tan en boga, en esa época, a modo de intertextualidad con una de las grandes líneas poéticas de la poesía moderna, ejemplos como Edgar Allan Poe y José Asunción Silva o Amado Nervo desde nuestra América morena, le permiten a la poeta, utilizando esos códigos escriturales, escapar del enclaustramiento a que la somete la femineidad tradicional

asociado a lo pasivo, pusilánime y sin voz. Para Grínor Rojo, “Los sonetos de la muerte’ movilizan un complejo de significaciones que se ajusta al modelo que acabamos de delimitar de una manera muy concreta, mostrándonos a una mujer que le confiesa su amor a un difunto” (p. 41). En una sociedad en donde impera la Ley del Padre, la palabra es de Él, como dice Josefina Ludmer, la palabra pertenece al primer sexo, por tanto este macabrisimo al cual hace alusión Jaime Concha, en tanto código escritural, provoca una transferencia de poder desde el campo masculino al campo femenino como podría percibirse en la poética mistraliana. Al igual que en las novelas de la literatura de masas en donde se muestra a los personajes masculinos como “vulnerables y dependientes... como niños”. “Hacer que el héroe sea un hombre dependiente o herido”, a quienes habría que cuidar o proteger, como sostiene Rosalind Coward, citada en el texto de Rojo, es “un tema común en la ficción y en las películas que tienen como protagonistas a mujeres que se sienten atraídas por inválidos o cuyas fantasías consisten en cuidar a los hombres durante sus enfermedades” (aupud, ROJO, 1997, p. 42). Quizás una especie de “treta”, un camino que abre senderos y escabulle por el margen, arriesgando esa voz propia para escapar al modelo dominante y darle una cierta solución a la distribución desigual del poder genérico, que halaga ciertas pretensiones liberadoras del público femenino en boga, pero sin enfrentarse a las normas estatuidas. En la actualidad, según los ‘estudios de masculinidad’ que los propios hombres desarrollan, en cuanto a los roles que le asigna la sociedad patriarcal a los varones, está el de “proteger”, en el entendido que, en esta sociedad falologocéntrica, la mujer sería el sexo débil: ellos grafican claramente el rol del varón patriarcal o macho alfa y lo representan con el “modelo de las tres P: preñar, proveer y proteger” (KIMMEL, 1997, p. 49); por tanto si hablamos

de transferencia como se señala en el texto de Grínor Rojo, podría ser que, a través de ese artilugio poético del macabrisimo, la Mistral produciría dicha transferencia de poder, ella expropia la voz de ese hombre muerto apropiándose, y será, ahora, la poeta quien cumplirá con esa “obligación” que deben cumplir los varones de acuerdo al modelo patriarcal, ella lo protegerá porque Él devino, poéticamente, en un ser desvalido o un ser sin vida. Así lo expresa este autor:

No cabe duda entonces de que para Gabriela Mistral La Palabra sigue siendo la-palabra-de-él y que a ella le es dado utilizarla solo porque, al haberlo desarmado a él durante las primeras escaramuzas de la guerra amorosa, convirtiéndolo en ese objeto “inerte” y “grotesco” del que habla el autor de los Fragmentos, ella siente que puede y que incluso debe asumir la responsabilidad del discurso masculino que se ha quedado sin ser dicho. Su narcisismo, ese que la ha hecho anular al Otro, es el que también le suministra la posibilidad de “desanularlo”, de volverlo a la vida bajo la especie de la literatura (p. 44).

Una extensa lista de poemas de la Mistral nos muestra Grínor Rojo, serían poemas en los que opera el mecanismo antes citado: entre ellos, “El suplicio”, “Credo”, “Ceras eternas”, “Volverlo a ver”, el “Poema del hijo” y los “Poemas de las madres”, de la primera *Desolación*; los nocturnos de *Tala* y *Lagar II*; sobre todo -dice este autor- “un texto de belleza tan perturbadora como ‘La huella’, de *Lagar*”. Al revisar esos poemas puede uno darse cuenta que ese amado ausente permite o da posibilidad para que emerja esa voz de la amada, dispositivo que utiliza no solo Gabriela Mistral, sino también -precisa Rojo- algunas escritoras latinoamericanas como Idea Vilariño (Uruguay), Alejandra Pizarnik (Argentina), Elena Poniatowska (México) y Rosario Ferré (Puerto Rico), entre otras.

Si tenemos en cuenta las dos perspectivas que encumbran los más importantes pensadores occidentales, desde Aristóteles hasta Freud, acerca de la enmarañada cartografía espiritual de los sexos en Occidente, vemos a una Gabriela Mistral -a juicio de G. Rojo- oscilando entre uno u otro camino. En esos tiempos que a ella le tocó vivir, en donde las diferencias eran mucho más aceradas para un sujeto femenino: de un lado, arrinconada en esa languidez e improductividad femeninas, en las que no había más opción que un torpe e inexorable declive de la vida; y del otro, la fortaleza y productividad asignada a los roles masculinos en el universo simbólico de la Ley del Padre. Si ella tomaba el primer camino, será la “sujeto adorable, pero inválida”, algo de lo cual queda escrito en su poema “La fuga” [en homenaje a su madre muerta] con que inicia su libro *Tala*, [y que en su quinta estrofa dice]: “Y nunca estamos, nunca nos quedamos, / como dicen que quedan los gloriosos, / delante de su Dios, en dos anillos / de luz o en dos medallones absortos, / ensartados en un rayo de gloria / o acostados en un cauce de oro.”. Camino que la confinaría a un tipo de poesía, “estéticamente maternal o amorosa”, a la manera “femenina”, así con el adjetivo puesto, otra vez, entre comillas, es decir, a la manera que festejaba la crítica retardataria y que, en las antologías escolares, todavía promueven sin recato alguno. Ejemplos de este tipo de textos son ciertos poemas, en los cuales “el ego machista se refocila hasta el orgasmo”, comenta Rojo, como “La mujer estéril” y “Vergüenza” de *Desolación* (p.46-47). O bien, adoptar el segundo camino que le ofrece apropiarse de La Palabra Paterna, pero no sin antes pagar un alto precio, el de la “mortificación”, de una “escritura entendida como histeria, desgarró y ejercicio sangriento”. Grínor Rojo sostiene, a modo de colofón, respecto de estas ideas, que al parecer Gabriela Mistral nunca se libraría de ese dilema, así

entonces entrando y saliendo de uno u otro camino, de una u otra opción, situación que caracteriza al pensamiento occidental en el terreno genérico. “Campo de ambigüedad” como indica Anna Santoro o “lenguaje ambiguo” como le llama Mercedes Arriaga creado por el encuentro y la superposición parcial entre dos campos y que puede tener como contradictorios dentro de un mismo enunciado literario: el campo literario tradicional canonizado en disputa con otra escritura que vendría a ser la femenina. Según Anna Santoro:

Las mujeres se han movido entre la tendencia a la homologación masculina y la necesidad de la autodeterminación en el ámbito de la escritura y de los comportamientos. Es obvio que al encontrarse en este campo ambiguo ha generado posturas y lenguajes a veces innovadores (en este caso topándose con la censura) y a veces obedientes a los cánones establecidos; en definitiva, se ha ido generando un ‘lenguaje ambiguo’ (ALCAYAGA, 2009: 67; DI BERNARDO, 2009: 32-34; ARRIAGA, 2002: 32; SANTORO, 1997: 23)

Y Anna Santoro concluye:

La intersección entre estos dos mundos genera la contradicción que las escritoras sufren [...] o tal como Mercedes Arriaga sentencia de forma lapidaria y lúcida: ‘la contradicción es la única forma de mantener juntas a la mujer y a la escritora’. (2009: 67; 2009: 32.34; 2002: 32; 1997: 23)

Según Alcayaga (2009), el enfrentamiento que se advierte de acuerdo a la teoría de Bajtín en un único enunciado, texto o poesía “de dos ideologías distintas y de dos visiones de clase que luchan entre ellas”, es indicativo de que “si el ‘yo’ rechaza las opiniones de su grupo social es porque en su consciencia se ha instalado otra ideología” (2009: 68; 2009: 38). En ese sentido -sigue Alcayaga-, resulta

clarísimo que las mujeres han propuesto una nueva ideología que abre camino a la renovación de la cultura, que en el campo literario concurre a desafiar todo lo preexistente para configurar una propuesta distinta que apunta a impugnar los cánones vigentes.

### **La Mistral responde a su época y a su tiempo.**

Dable es preguntarse cuál es el argumento que sostiene la hipótesis de una escritura mistraliana que estaría marcada por su intento de apropiarse de la-palabra-de-él para no quedar enredada en el lamento ni en la pasividad que le habría correspondido como mujer, en una sociedad en donde la escritura femenina fue denostada y/o relegada al sótano. Ante esa interrogante, Rojo sostiene que la Mistral, como mujer de su tiempo, reflejó en su escritura las contradicciones de su época, por tanto: el norte de este autor es detectar esos “signos rebeldes” y dar cuenta de “un desacato mayor” en su poética. “Cuando lo logramos, el poema mistraliano dejó de ser un texto liso y sin fisuras y se trocó en un terreno de conflicto, en el anfractuoso [tortuoso] recinto de una pugna insoluble” (p.466).

Rojo presta especial atención a los estudios que, sobre la escritura de Gabriela Mistral, hiciera Jaime Concha -del que hemos conocido su hipótesis literaria acerca del macabrisimo-, cuando éste último analiza la obra mistraliana merced del “modelo crítico anti-inmanentista”, haciéndose cargo del contexto que le tocó vivir a esta autora. J. Concha aborda tres historias sucesivas y, al mismo tiempo, autónomas: la historia personal de la poeta, la historia literaria en la que ella está inserta y desde dónde escribe sus versos, y la historia social en Chile, Latinoamérica y en el mundo, entre los años veinte y los años cincuenta del siglo

XX. Si bien Rojo aplaude este acercamiento, cree que a Jaime Concha le faltó algo muy importante y decisivo, indicando que, en ese análisis, “se ha quedado una cuarta variable en el tintero”: la historia de la mujer chilena y latinoamericana, la de una cierta clase, teniendo presente que su ubicación espacio-tiempo es cardinal en el devenir del continente y de Chile, en otras palabras, lo que habría quedado fuera del análisis que emprendió Concha fue -ni más ni menos- que el devenir genérico y la pregunta que ha faltado, en ese caso, es ¿qué pasaba, en esa época, con las mujeres en tanto género? En esa primera mitad del siglo XX, a partir de la segunda década, con el avance del proceso de modernización en Chile y en Latinoamérica, se inicia el ingreso -hasta cierto punto sustantivo- de las mujeres, de los estratos altos y medios al campo profesional, y que, en el caso de los estratos bajos determina una creciente proletarización, de tal forma, podría afirmarse que “las mujeres de nuestro hemisferio que cruzan hacia el territorio de El Padre *ya no son la excepción*”. En síntesis: las mujeres abandonan la casa en “un número capaz de hacer sonar una campana de alerta en los cuarteles masculinos” (p.448). Este fenómeno no pasó desapercibido para Gabriela Mistral, lo que queda demostrado en sus varios escritos. La poeta tiene conciencia clara de lo que ocurre en América Latina y en nuestro país. “En una u otra forma la mujer ya se va de la casa” (VERGARA, 1973, p. 25). Gabriela sabe de esta “invasión femenina [en los territorios] de El Padre”. Ella misma vivió ese éxodo. A la Mistral le preocupa el precio que las mujeres deberán pagar por esa audacia, es una obsesión que no la deja tranquila: argumenta que ese éxodo “debió traer consigo una nueva organización del trabajo” (p.449; Escritos políticos 1927: 253); le preocupa el “estado de indefensión” de la mujer trabajadora y adelanta, en ese tiempo, que es necesario cambiar los aspectos administrativos y legales.

“La brutalidad de la fábrica se ha abierto para la mujer; la fealdad de algunos oficios; sencillamente viles, ha incorporado a sus sindicatos a la mujer; profesiones sin entraña espiritual, de puro agio feo, han acogido en su viscosa tembladera a la mujer” (MISTRAL, 1998 [1927], p.44).

Esa preocupación está presente en sus escritos desde 1924 cuando en su “Introducción” a *Lecturas para mujeres*, editado por la Secretaría de Educación (México), cuando escribe:

La participación, cada día más intensa, de las mujeres en las profesiones liberales y en las industriales trae una ventaja: su independencia económica, un bien indiscutible; pero trae también cierto desasimiento del hogar, y, sobre todo, una pérdida lenta del sentido de la maternidad [...] Puede haber alguna exageración en mi juicio; pero los que saben mirar a los intereses eternos por sobre la maraña de los inmediatos verán que hay algo de esto en la ‘mujer nueva’ (1997, p. 450)

Gabriela Mistral cree necesario alcanzar un cierto equilibrio entre la “mujer antigua” [aquella dedicada al hogar y a la crianza de sus hijos] y la “mujer nueva” [la que sale de casa, la profesional o la trabajadora industrial], porque más allá de su desconfianza acerca de los cambios que se puedan dar en la “mujer nueva”, eso no obsta para que la poeta no le pueda hacer una crítica a la “mujer antigua”. Mistral reconoce en su ‘Introducción’ a *Lecturas para mujeres* que, a esta última,

[...] le faltó cierta riqueza espiritual por causa del unilateralismo de sus ideales, que solo fueron domésticos. Conocía y sentía menos que la mujer de hoy el Universo, y de las artes elegía solo las menudas; pasó superficialmente sobre las verdaderas: la música, la pintura, la literatura.

El “feminismo” de Gabriela como lo nomina Zegers, intentando hacer una síntesis del pensamiento mistraliano: “se puede observar desde dos perspectivas, aquélla que

manifiesta, claramente, la visión de una mujer explotada y sometida por una sociedad esencialmente machista, y la de la mujer carente de potencial físico del hombre, para desarrollar ciertos trabajos” (ZEGERS, 1998, p.7). En una carta dirigida a la revista La Nueva Democracia, publicada en EE.UU. y del que ella formaba parte de su equipo directivo “defendiéndose del ataque de las feministas radicales de entonces, insistirá en que ‘el verdadero fondo’ de sus ideas es la división del trabajo por sexos” (p.449).

Es ingenuo que se llame ‘enemiga de la mujer que trabaja’ a una mujer que ha trabajado desde los catorce años y que trabaja todavía; que se quiera convencer a las feministas de que tienen una enemiga en alguien que ha hecho tanto como cualquiera de ellas - y ni un punto menos- por la suerte de las mujeres de nuestros países. (GABRIELA MISTRAL. “Carta interesante”, *La Nueva Democracia*, 17-18 noviembre de 1927; en ROJO: 449).

Ella propone en ese tiempo-, que los trabajos femeninos “deseables” deben estar “relacionados con el niño”, como la enseñanza, la medicina infantil, la enfermería, los que debieran estar “*absolutamente* reservados para la mujer”, dice Gabriela.

No cabe duda - acota Rojo- de que Mistral es una de esas mujeres de la clase media que se benefician cuando la enseñanza básica llega a ser en los tres países del Cono Sur de América ‘una ocupación femenina deseable’.

Eran momentos difíciles y las feministas chilenas, al igual que Gabriela, con no menos dificultades, intentan un cierto “acto de equilibrismo genérico”, lo que ilustra Asunción Lavrín -citada por Rojo-, diciendo que las feministas, en las primeras décadas del siglo XX, trataban:

[...] de demostrar que la imagen tradicional de la madre devota y amante, y la de la feminista, socialmente comprometida podían caber en el cuerpo de la misma persona. El persistente prejuicio contra las feministas las obligaba a perpetuar los estereotipos de las mujeres como súper mujeres y súper madres (1997: 453; 1986: 7).<sup>12</sup>

Compleja transición epocal en la que está inserta la vida y obra de Gabriela Mistral: una época en donde las mujeres fueron tironeadas de uno u otro lado, para que sigan uno u otro camino, la mayoría de las veces vilipendiadas y agraviadas.

### **Cuando la poesía mistraliana nos habla**

Y si aceptamos que es importante conocer qué pasa con la mujer en una época de suyo muy compleja, entonces la pregunta que se hace Grínor Rojo, acerca de: “¿Cómo vincular ahora esta estructura histórica con la obra poética mistraliana?” (p.460), resulta necesaria y pertinente. Frente a un censor patriarcal implacable e inflexible y ante un proceso irreversible como son las tendencias modernizadoras de la primera mitad del siglo XX, en los escritos de la Mistral gravita un cierto “deseo de apertura de las mujeres de su tiempo a la trascendencia”. De buena o mala gana, la poeta admitía la necesidad de corregir la ausencia de una “cierta riqueza espiritual” en la “mujer antigua”, en cierta forma favorecer el derecho de las mujeres (y del suyo propio) a tener “ideales” superiores, recogiendo lo que ella misma dice en la ‘Introducción’ a *Lecturas para mujeres*: “conocer y sentir el Universo” como no lo conoció la ‘mujer antigua’. Demás está señalar que Gabriela Mistral nunca se definió como feminista, vale entonces leer lo que ella piensa:

Yo no creo hasta hoy en la sonada igualdad mental de los sexos; suelo sentirme por debajo aún de estas ‘derechas’ feministas, por lo cual vacilo mucho en contestar con una afirmativa cuando se me hace por la milésima vez la pregunta de orden: ¿Es Ud. Feminista? Casi me parece más honrado contestar un no escueto [...] (Mistral, 1998 [1927]: 45).

Tampoco se definió como feminista la poeta chilena Stella Díaz Varín (1926-2006), no obstante, la crítica feminista destacó su quehacer escritural en el entendido que dicha lectura parte del supuesto que “toda escritura está marcada por el género” y que la mujer y el hombre dejan inscritas sus huellas en el lenguaje (Alcayaga 2009; Jofré: 1987: 35). “[...] la lengua no es un vehículo neutral y trascendente como dice el idealismo metafísico sino un soporte modelado por diversos procesos hegemónicos y contra-hegemónicos simbolicoculturales” (Richard: 2008: 16). De acuerdo a Grínor Rojo no es descabellado pensar que “aun en sus textos tan conservadores como esa Introducción [y otros de Gabriela Mistral], el trasiego de un espíritu reformista en sus palabras no es del todo imposible”. Para ilustrar este aserto, el autor ejemplifica con “uno de los poemas más ideologizados y populares del libro *Desolación*. Me refiero [escribe Rojo] al poema ‘La maestra rural’” (p.460-461). Décima estrofa: “Como un henchido vaso, traía el alma hecha / para dar ambrosía de toda eternidad; / y era su vida humana la dilatada brecha / que suele abrirse el Padre para echar claridad.” En estos cuatro versos parecen contenidas las máximas pretensiones y esperanzas de un modelo de mujer bajo condiciones modernizadoras, aquellas ocupaciones “deseables” que Gabriela solicitaba para las mujeres. La “maestra rural” como intercesora entre El Padre -asimilado a Dios- y los pobres analfabetos de este mundo, en su condición de tal, en tanto la maestra como “vaso” o recipiente de ese conocimiento, es decir, de esa “ambrosía” que entrega Él para que ella lo

entregue a los desheredados en Su nombre. Es Él, entonces, quien otorga sentido a las prácticas de esas mujeres [las maestras rurales] que se han transformado en agentes de la voz paterna y son las que aseguran los medios y los modos de su cumplimiento. Del otro lado, el celo con que ellas obedecen su mandato se explica en virtud del acceso que Él les otorga a la trascendencia, v.gr.: a una “claridad” que Él, y solo Él puede impartirles. Posición de la maestra rural en tanto mujer a la que Gabriela Mistral da una forma muy definida en su poema “La maestra rural” (y a ello se debe el éxito del poema), equivale al máximo derroche de flexibilidad que la poeta se autoriza a sí misma al aproximarse al problema genérico con el criterio patriarcal [de acuerdo al modo de producción discursiva consciente y mimética] (ROJO, 1997, p.461-462)

En este breve recorte de las ideas comprometidas en el libro “DIRÁN QUE ESTÁ EN LA GLORIA... (MISTRAL)”, dos últimos ejemplos referidos a los poemas “Riqueza” y “Dos Ángeles”, ambos del libro *Tala*. Dos poemas en que, según el análisis de Grínor Rojo, Gabriela Mistral intenta acomodar “ambos extremos de la dicotomía”, o seguir obedientemente la voz de El Padre [como ventrílocua]; o suprimiendo o reprochando su voz [es decir, “tachar” la voz de El Padre]. De “Riqueza”, los versos del cinco al décimo: “De lo que me robaron / no fui desposeída: / tengo la dicha fiel / y la dicha perdida, / y estoy rica de púrpura / y de melancolía”. Que en el poema “Dos Ángeles” podría igualarse a los versos cinco y seis, a “el ángel que da gozo / y el que da la agonía”, como un ángel “color de llama” y otro “color de ceniza”, en síntesis: pareciera que nada le falta a esta mujer que fue víctima del despojo. Dentro de sí siguen vivos los atributos perdidos, negándose a acatar aquello de lo que fue desposeída y persiste en ella, aunque sea a modo de “remedo”, esa raíz originaria de su infancia en “un intento [... quizás] de abolir el

conflicto genérico” (p. 465). Quizás solo a pulso como una expresión de su intrepidez, puro y excelso denuedo. Estas reflexiones que han tomado como punto de partida el libro de Grínor Rojo quizás puedan contribuir a una mirada distinta para abordar la poesía de Gabriela Mistral, una invitación a leerla sin anteojeras, a estimular su lectura y abrirse a otras interpretaciones. Y como un necesario punto final que provoca nuevos interrogantes sobre una Gabriela Mistral multifacética, a la que no puede encerrarse en un solo discurso; que más allá de sus contradicciones, hoy cobra vigencia: un documento del año 1947, que recoge la intervención de la Mistral en el “Congreso Interamericano de Mujeres”, promovido por la Liga Internacional de Mujeres Pro Paz y Libertad, que se llevó a cabo en Guatemala, en donde la poeta dijo: “La reforma que el feminismo debe clamar como la primera, es la igualdad de los salarios, desde la urbe hasta el último escondrijo cordillerano” (25 de agosto de 1947). Basta leer las noticias sobre las demandas feministas para preguntarse si no es lo mismo que hoy piden las mujeres en Chile, en América Latina y en todo el mundo, lo que la poeta hace 71 años les dijo a las feministas de entonces. FIN.

## Notas

<sup>1</sup> “La candidatura de Gabriela Mistral al Premio Nobel de Literatura data de 1939, año en el que surge un movimiento de opinión, que nació en el Ecuador y que se propagó por toda América” (Zegers, Pedro Pablo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, recuperado 21 de octubre 2018, párr. 1: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gabriela-mistral-premio-nobel-de-literatura-1945-a-sesenta-aos-0/html/018d6cd0-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gabriela-mistral-premio-nobel-de-literatura-1945-a-sesenta-aos-0/html/018d6cd0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_)

<sup>2</sup>Valenzuela Feijóo, José C. (2012). Sociedad y poesía en Gabriela Mistral. En Revista Reforma Siglo XXI, Año 19, Núm. 69, enero-marzo 2012. Fecha de publicación: 20 de marzo de 2012. Revista trimestral, editada y publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, p. 10. Recuperado 20 octubre 2018 de: <https://studylib.es/doc/7742610/reforma-n%C3%BAmero-69---universidad-aut%C3%B3noma-de-nuevole%C3%B3n>

<sup>3</sup> 2018: recuperado de Colecciones Digitales, Museo Gabriela Mistral: Gabriela Mistral:

el universo femenino excluido de su biografía oficial, en Colecciones digitales. <http://www.mgmistral.cl/sitio/Contenido/Temas-deColecciones-Digitales/53134:Critica-de-Gabriela-Mistral-al-feminismo-del-siglo-XX>).

<sup>4</sup> Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Gabriela Mistral. En verso y prosa*. Edición conmemorativa. Lima, Perú: Editorial Alfaguara.

<sup>5</sup> Entre algunos ejemplos de gran significado, Subercaseaux hace mención expresa de la Autobiografía de Pablo de Rokha. En Guerra, Lucía [comp.]. *María Luisa Bombal. Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000: p. 17.

<sup>6</sup> María Luisa Bombal. *Obras completas*. Guerra, Lucía [comp.]. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000.

<sup>7</sup> Verdugo, Mario. La obra magna de Pedro Nolasco Cruz (1857-1939) Por una crítica policial. En Medio Rural, 20 abril, 2016 at 2:37 pm. Recuperado 20 de octubre 2018 en: <http://mediorural.cl/la-obra-magna-depedro-nolasco-cruz-1857-1939-por-una-critica-policial/>

<sup>8</sup> La poetisa despreciaba y odiaba al “Paco” Ibáñez, el creador del Cuerpo de Carabineros. En correspondencia, el carabinero Mendoza, miembro de la Junta Militar pinochetista, declaró que le “cargaba” la Mistral. En Valenzuela Feijóo, p.11.

<sup>9</sup> Los poetas modernistas habitan el mundo subjetivo de los simbolistas y, al mismo tiempo, adhieren a los valores del positivismo, contradicción que transforman en una “dualidad”, según el poeta y escritor nicaragüense Sergio Ramírez (2016: p. XXV)

<sup>10</sup> Para Nelly Richard: “la teoría feminista es un instrumento radical del que dispone la crítica cultural para poner en cuestión la ideología del sujeto que la cultura oficial ha ido consagrando en representación de la masculinidad hegemónica” (Richard, N. Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática, 1993:11)

<sup>11</sup> En el libro *Gabriela Mistral, Concha*, según Natalia Cisterna, “identifica tres círculos con los que dialogan los poemas: el desarrollo poético nacional, el postmodernismo hispanoamericano y la poesía femenina en los países del Cono Sur. Jaime Concha observa así un mapa de influencias en donde el intimismo de la poesía chilena se entrelaza con el agrarismo, el espiritualismo y el macabrisimo posmodernista.

<sup>12</sup> Visiones que hoy en el campo de los distintos feminismos siguen en disputa, presionadas, asimismo, por un mercado que en este siglo XXI promociona a las mujeres multitasking. “Este fenómeno que al día de hoy viven las mujeres Millennials conocido como Mujeres Multitask término que fue empleado por primera vez en un estudio de la Universidad de Hertfordshire, Reino Unido en el 2010. En este estudio se encontró evidencia empírica de que las mujeres se desempeñan de una manera eficiente al enfrentar múltiples tareas simultáneamente”. Recuperado 21 de octubre 2018: párr. 2, de: <https://vanguardia.com.mx/articulo/ladymultitask-mejora-la-vida-de-las-mujeres>

## Referencias

ALCAYAGA, R. E. Stella Díaz Varín “Sola Contra El Mundo”. **Una poeta inscrita dentro de la vanguardia surrealista que despierta ecos neorrománticos**. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2009.

BOMBAL, M. L. **Obras completas**. (comp). Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000.

CISTERNA N., **Gabriela Mistral** (Jaime Concha). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015. Recueprado de: [repositorio.uahurtado.cl/static/pages/docs/2015/n645\\_62.pdf](http://repositorio.uahurtado.cl/static/pages/docs/2015/n645_62.pdf)

DI BENNARDO, F. G. **El canto de Eurídice**. España: ArCiBel Editores. Universidad Austral de Chile y Universidad de Sevilla., 2009.

ROJO, G. **Dirán que está en la gloria... (Mistral)**. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1997.

GUERRA, L. **Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista**. Ensayo/Literatura. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2008.

JOFRÉ, M. A. **El estilo de la mujer. *Escribir en los bordes***. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana – 1987. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, p.33-44, 1994.

VALENZUELA, J. C. Sociedad y poesía en Gabriela Mistral. **REVISTA REFORMA SIGLO XXI**, Nuevo León, v. 19, n. 69, p. 10, 2012. Recuperado 20 octubre 2018 de: <https://studylib.es/doc/7742610/reforma-n%C3%BAmero-69---universidad-aut%C3%B3noma-de-nuevo-le%C3%B3n>

Museo Gabriela Mistral: Colecciones Digitales. **Gabriela Mistral: el universo femenino excluido de su biografía oficial**. Recuperado 20 de octubre 2018: <http://www.mgmistral.cl/sitio/Contenido/Temas-de-Colecciones-Digitales/53134:Critica-de-Gabriela-Mistral-al-feminismo-del-siglo-XX>

Noticias Universidad de Chile. **Gabriela Mistral y la educación: una historia en las sombras**, 2016. Recuperado el 20 de octubre 2018: <http://www.uchile.cl/noticias/120224/gabriela-mistral-y-la-educacion-una-historia-en-las-sombras>

Organización de las Naciones Unidas. Secretario General Campaña “UNETE para poner fin a la violencia contra las mujeres”, 2008-2015.

PAZ, O. **Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe**. Colección Biblioteca Breve. México: Editorial Seix Barral S.A, 1993.

RAMÍREZ, S. **El Libertador. Rubén Darío. Del símbolo a la realidad**. Obra selecta. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. Edición Conmemorativa. España: Random House Grupo Editorial, 2016.

Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española, **Gabriela Mistral. En verso y prosa**. Edición conmemorativa. Lima, Perú: Editorial Alfaguara, 2010

RICHARD, N. **Feminismos, género y diferencia(s)**. Colección Archivo Feminista. Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2008.

\_\_\_\_\_. **De la literatura de mujeres a la textualidad femenina. *Escribir en los bordes***. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana – 1987. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, p. 25-32, 1994. \_\_\_\_\_. **Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática**. Francisco Zegers (Ed). Santiago de Chile: impreso por Atenea Impresores Ltda, 1993.

ROJAS, G. **Gabriela. Gabriela Mistral. En verso y prosa**. Antología. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. Edición Conmemorativa. Perú: Santillana Ediciones Generales, 2010.

ROMERO, J. L. **Las ciudades burguesas, en Latinoamérica: Las ciudades y las ideas**. Argentina: Siglo XXI Editores, 2004.

SUBERCASEAUX, B. Lo masculino y lo femenino al comenzar el siglo. Mapocho. Santiago de Chile, **REVISTA DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**, n.33, pp. 57-63, 1993.

VERDUGO, M. La obra magna de Pedro Nolasco Cruz (1857-1939) Por una crítica policial. En Medio Rural, 2016. Disponible en: <http://mediorural.cl/la-obra-magna-de-pedro-nolasco-cruz-1857-1939-por-una-critica-policial/>. Recuperado 20 de oct. 2018.

ZEGERS, P. P. **Gabriela Mistral: Premio Nobel de Literatura 1945** (a sesenta años). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gabriela-mistral-premio-nobel-de-literatura-1945-a-sesenta-aos-0/html/018d6cd0-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gabriela-mistral-premio-nobel-de-literatura-1945-a-sesenta-aos-0/html/018d6cd0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0). Recuperado el 21 de oct. 2018.





## NOTAS SOBRE LO DOBLE Y LO TRÁGICO EN *MRS DALLOWAY* DE VIRGINIA WOOLF

**MARCILENE RODRIGUES DA SILVA**

**HELVIO MORAES**

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Virginia Wolf era muy obsesionada por imágenes o símbolos que pudieran condensar y traducir la complejidad narrativa de sus novelas. Mientras ocurría el proceso de escritura de *El Faro*, la autora apunta en su diario (27 de junio de 1925) que, en la novela, “el mar se escuchará del inicio al fin” (WOOLF, 1989, p.13). Asimismo, el 28 de mayo de 1929, antes de empezar la composición de *Las Olas*, probablemente su novela más experimental, señala: “No pretendo contar una historia. Sino tal vez pueda ser así. Una cabeza que piensa. Pueden ser islas de luz – islas en el flujo que estoy tratando de comunicar: la vida misma prosiguiendo” (WOOLF, 1989, p.170).

Aunque Wolf no registre nada en su diario acerca de Mrs.Dalloway, seguro que, flotando sobre la pluralidad de situaciones que componen la novela, si no una imagen

dominante, ciertamente una evocación sonora: el sonido de las campanas de Big Ben marcando las horas del día. En su cadencia peculiar, las campanas del Big Ben alternan sonidos suaves y fuertes, según el ritmo, ora ágil, ora lento. El efecto es igualmente muy peculiar: un poderoso contraste entre la ligereza y el peso del tiempo que pasa. El transeúnte o habitante de Westminster es capaz de sentir la fluidez de la vida, la fugacidad del momento, en resumen, la agilidad del presente y de las actividades cotidianas y, en seguida, como en una advertencia subyacente, la insinuación de sentidos más profundos y oscuros que el paso del tiempo provoca; algo que la narradora de la novela atrapa con perfección:

[...] Después de haber vivido en Westminster. ¿Cuántos años llevaba ahora allí?, más de veinte., una siente, incluso en medio del tránsito, o al despertar en la noche, y de ello estaba Clarisa muy cierta, un especial silencio o una solemnidad, una indescriptible pausa, una suspensión (aunque esto quizá fuera debido a su corazón, afectado, según decían, por la gripe), antes de las campanadas del Big Ben. ¡Ahora! Ahora sonaba solemne. Primero un aviso, musical; luego la hora, irrevocable. Los círculos de plomo se disolvieron en el aire (WOOLF, 1985, p. 8).

Es ampliamente conocido que, originalmente, la novela sería intitulada de “Las horas”. Y, de hecho, esta es la función narrativa más evidente y basilar del reloj: puntuar, en las menos de 24 horas que comprende la trama, el tiempo cronológico y, una vez que no hay división de partes o capítulos, actuar como una especie de orientación al lector en medio del complejo tratamiento que la autora desarrolla, como al gran flujo de pensamientos y emociones vivenciados por los personajes, concluyendo o dando inicio a situaciones-clave de la historia que, no obstante, mantiene una fuerte impresión de desarrollarse fluida y sin interrupciones.

Sin embargo, el aspecto que más nos interesa aquí es el contraste entre la vida interior y la exterior, el estado psíquico y la acción cotidiana que la metáfora de esta emisión sonora desata. Detrás de las situaciones comunes retratadas con sensibilidad e ironía por la narradora, se abre a un plano secundario que se profundiza intensamente hasta los niveles más íntimos de la mente de los personajes. La bella imagen de círculos *de plomo* desasiéndose en el aire parece indicar, precisamente, la transitoriedad de lo factual y de dicha realidad concreta, que se dispersa en varios sentidos, tal cual olas sonoras que dominan el espacio y pronto se pierden en la distancia. Lo concreto se transforma en algo más etéreo, como el pensamiento y las sensaciones.

Finalmente, la alternancia entre ligero y serio también marca los humores y los estados de ánimo que pueblan las páginas de la novela. El protagonista es, sin duda, el mejor ejemplo de una multiplicidad de sensaciones y estados de ánimo a los que uno está sometido durante un día cualquiera: de la alegría a la aprensión, del júbilo al sentimiento de lo trágico. Sin embargo, el tono que la define, en general, es el de la ligereza y la satisfacción. En otro nivel, el contraste mencionado anteriormente ocurre entre Mrs. Dalloway y su doble, Septimus Warren Smith. Y es tal contraste, entre la pasión por la vida y su plena aceptación y el sentimiento trágico del mundo conducido a la locura, lo que intentamos abordar en este estudio.

## 2

De trama sencilla, la narrativa cuenta la historia de un día – un miércoles del mes de junio de 1923 – de la vida de Clarisa Dalloway, una *lady* londrina que decide celebrar una fiesta. La frase de apertura de la novela donde se lee: “Mrs. Dalloway dice que ella misma iría a comprar flores”

(WOOLF, 2013, p. 9), seguida de una descripción del buen humor y de la gran satisfacción de la protagonista esa mañana son indicios de cómo, con gran sutileza, la narradora compone su perfil. Como señala Hoff (2009), hay varios elementos esparcidos a lo largo de la narrativa que aproximan al personaje a los mitos clásicos de Deméter y Perséfone. La referencia a las dos divinidades aporta la idea de que Deméter solo se realiza plenamente a la compañía de su hija – que funciona, aquí también, como un doble –, ya que los campos prosperan y la vida se manifiesta con abundancia cuando Perséfone está a su lado; en su ausencia, la madre se consternada, la vida se desvaí, el invierno y la aridez dominan. Deméter, por lo tanto, personifica las imágenes de madre e hija, de anciana y joven. Las referencias a las flores<sup>1</sup> en esta mañana de junio remiten a la figura de Perséfone, la joven diosa, que reina en belleza y esplendor primaveral. Así como en el mito, Clarisa celebra la vida:

En los ojos de la gente, en el ir y venir y el ajetreo; en el griterío y el zumbido; los carruajes, los automóviles, los autobuses, los camiones, los hombres-anuncio que arrastran los pies y se balancean; las bandas de viento; los organillos; en el triunfo, en el campanilleo y en el alto y extraño canto de un avión en lo alto, estaba lo que ella amaba: la vida, Londres, este instante de junio (WOOLF, 1985, p. 8).

Este es el tono predominante de la personalidad de Clarisa (aunque “subtonos” menos vibrantes la asalten. Generalmente es así como la ven otros personajes de la novela. Aunque, a veces, en una mezcla de admiración y velada censura, como el juicio de Peter Walsh, su ex pretendiente<sup>2</sup>.

Tal contentamiento casi pleno por la vida no es una sensación momentánea, experimentada en esta mañana de

junio. Gracias a la técnica narrativa innovadora que la autora crea, que hace confluir el pasado con toda la intensidad en el presente, podemos percibir que este sentimiento de mundo modela el carácter de Clarisa. Viniendo desde el pasado e irrumpiendo en el presente, Clarisa, de dieciocho años, también vive en esta mañana de primavera en Londres. En el paseo por las calles de Westminster, la joven y la mujer disfrutaban de los placeres sencillos de la existencia, hecho que evoca el mito de Deméter/Perséfone antes aludido:

¡Qué fiesta! ¡Qué aventura! Siempre tuvo esta impresión cuando, con un leve gemido de las bisagras, que ahora le pareció oír, abría de par en par el balcón, en Bourton, y salía al aire libre. ¡Qué fresco, qué calmo, más silencioso que éste, desde luego, era el aire a primera hora de la mañana. . .! como el golpe de una ola; como el beso de una ola; fresco y penetrante, y sin embargo (para una muchacha de dieciocho años, que eran los que entonces contaba) solemne, con la sensación que la embargaba mientras estaba en pie ante el balcón abierto, de que algo horroroso estaba a punto de ocurrir (WOOLF, 1985, p. 7).

Todo el recorrido de la protagonista, así como de todos los demás personajes que ayudan a componer la trama, se narra desde, por lo menos, dos perspectivas: una que funciona como una técnica cinematográfica, y la otra, el flujo de conciencia. Esas dos técnicas permiten al narrador recurrir el espacio geográfico, aunque limitado, como si fuera una cámara al mismo tiempo en que sumerge en las reminiscencias de los personajes, que termina por ganar primacía. “La eliminación del espacio, o de la ilusión del espacio, parece corresponder en la novela a de la sucesión temporal. La cronología, la continuidad temporal fueran se sacudieron, ‘los relojes fueran destruidos’” (ROSENFELD, 1996, p.80). Tomando como central la fiesta de los Dalloway, la narrativa reúne a amigos que pertenecen o pertenecieron

directo o indirectamente al presente o al pasado de la anfitriona. Es precisamente en la preparación y en el trascurso de la fiesta cuando las tensiones del “yo” aparecen, aflorando los secretos, los deseos, las alegrías, los miedos, las tristezas, los recuerdos, las debilidades, la soledad. En síntesis, vorágines de conflictos internos.

Clarisa Dalloway es una mujer que desde joven decide por una vida estable, regular, en oposición a la “vida de aventuras” que le prometía Peter. Camina con destreza por el mundo de la convención social; sin embargo, no vive en perfecta armonía con sus pensamientos. Siente que en su vida hay una “cosa [...] borrosa, oscurecida, [...] abatida cotidianamente por caer en la corrupción, las mentiras, el parloteo” (WOOLF, 1985, p. 202). Se da cuenta de lo que le falta: “no era belleza, no era inteligencia. Era algo central y penetrante; algo cálido que alteraba la superficie y estremecía al frío contacto de hombre y mujer, o de las mujeres juntas” (WOOLF, 1985, p. 37). En el mundo que la rodea, Mrs. Dalloway siente ocultos todos los deseos que antes le animaban la vida. Bajo una apariencia feliz, se oculta una mujer que “se sentía muy joven y al mismo tiempo indeciblemente avejentada.” (WOOLF, 1985, p. 15).

Tal apariencia acomoda ciertos fantasmas que, poco a poco, se establecen de forma profunda llenando los pensamientos. Los monólogos de Clarisa parecen darle cierto control para sostener su existencia social. De todos los modos, ellos también permiten ser “indulgente” o, quizá, tener gran empatía con esta señora que a veces se muestra un tanto frívola en apariencia. Una vez más es el sondaje de esta vida interior que se desarrolla ante nuestros ojos lo que lleva a percibir la riqueza y complejidad de este espíritu, que reúne toda una vida en el momento presente, al arrebatado de las más variadas emociones. Este es uno de los logros de

Wolf, de que ella parecía estar consciente, ya que registra con satisfacción en su diario (15 de octubre de 1923) la creación de la nueva técnica, que nombra “tunneling process”, “por la cual narro el pasado a cuotas” (WOOLF, 2003, p. 61). Anteriormente (30 de agosto), había registrado: “tendría mucho a decir acerca de *Las horas* y mi hallazgo: cómo exploté bellas cuevas detrás de mis personajes: creo que eso me da exactamente lo que quiero; humanidad, humor, profundidad. La idea es que las cuevas se conecten y que cada una venga a la luz del día del instante presente” (*ídem*). Por eso, no sorprende que, bajo su serena postura de señora, mientras hace reparos en el vestido que usará esa noche, en conversación con Peter, su amor del pasado que acaba de llegar de India, un torbellino de emociones, recuerdos e incertidumbres le asalte y se retrate vivamente. Bajo la placidez de su “imagen social”, Mrs Dalloway trae un espíritu cansado y susceptible, propenso a descontento. Sus flujos de conciencia están cargados de insatisfacción aguda y plenitud:

Como un cuchillo atravesaba todas las cosas, y al mismo tiempo estaba fuera de ellas, mirando. Tenía la perpetua sensación, mientras contemplaba los taxis, de estar fuera, fuera, muy lejos en el mar, y sola; siempre había considerado que era muy, muy peligroso vivir, aunque sólo fuera un día. (WOOLF, 1985, p. 13).

De hecho, en este único día, el placer juvenil que marca su pasea matinal va, gradualmente, dando paso a sensaciones y pensamientos más sombríos que se vuelven más espesos, justo antes de su fiesta. La crisis irrumpe cuando escucha la noticia de la muerte trágica de un desconocido. Es su “descenso al infierno”, pero de allá retornará renovada, irradiando su presencia en el hermoso fragmento que concluye la novela:

- Iré contigo, dijo Peter. Pero siguió un instante sentado. ¿Qué era aquel terror?, ¿qué era aquel éxtasis?, se preguntó Peter ¿Qué es esto que me llena de tan extraordinaria excitación?  
Es Clarisa, dijo Peter.  
Sí, porque allí estaba. (WOOLF, 1985, p. 213).

De modo paralelo a su historia, se desarrolla la de Septimus Warren Smith, su doble, acerca del cual hablamos a continuación.

### 3

Aunque la fiesta sugiere que toda la tensión de la novela se centra en algunos invitados y la anfitriona, no se puede descartar el juego que se establece entre dos mundos “opuestos” que, al final, están entrelazados: el de Septimus y el de Clarisa. Él, un veterano de guerra extremadamente pobre, casado con una inmigrante italiana, que lleva consigo los traumas de la guerra. Ella, una aristócrata casada con un miembro influyente del Partido Conservador. Dos destinos que llaman la atención debido a la dinámica que los rodea. Si Mrs Dalloway consideraba perfecto ese momento de junio, habiendo hecho “brotar todas las hojas de los árboles”, con las calles pareciendo “dar calor al aire del parque, y alzar las hojas, ardientes y brillantes, en oleadas de aquella divina vitalidad que [...] amaba” (WOOLF, 1985, p. 12), Septimus simplemente sentía que “El mundo vacilaba y se estremecía y amenazaba con estallar en llamas.” (WOOLF, 1985, p. 20).

Una aparente paradoja, dos puntos de vista, dos pensamientos y, en resumen, dos almas pulsantes. ¿Existe un contraste más agudo que el establecido entre estas dos perspectivas? La “alienación” entre ellos se traduce en un juego finamente construido y puede leerse de varias maneras.

En nuestra opinión, el sentido más evidente es la representación de dos realidades sociales muy diferentes y prácticamente incommunicables, un análisis agudo que Woolf hace del conservadurismo que está vivo dentro de la élite inglesa en el período de posguerra, una vez que la clase política y las capas superiores de la sociedad parecen construir un muro para separarlos de las clases más oprimidas directamente por la experiencia traumática de la guerra. Otra lectura posible es darse cuenta de cómo el sentimiento trágico está evidente en estas experiencias tan distintas. De hecho, en este punto, se podría pensar en lo que afirma Eagleton (2000, p. 34) en su estudio de lo trágico: “Ahora se pueden encontrar héroes y heroínas trágicas que flanean en cualquier esquina, pues el destino de cada individuo se convierte, en principio, tan precioso como el de todos los demás [...]”.

Cruzando diferentes contextos socioculturales, el concepto clásico de lo trágico sufre cambio, a medida que se mueve desde un campo de discusiones sobre cuestiones éticas, políticas y religiosas de toda una sociedad (como la griega), hasta representar tragedias individuales en el mundo burgués. La misión del héroe moderno es precisamente buscar la totalidad perdida en un mundo fragmentado en el que el contexto histórico-filosófico en el que se inserta ya no permite encontrar un sentido o una organicidad de la vida, tal cual en el mundo clásico:

El individuo épico, el héroe de la novela, nace de esta alienación del mundo exterior. En tanto el mundo es intrínsecamente homogéneo, los hombres tampoco difieren cualitativamente entre sí: por supuesto, hay héroes y villanos, justos y criminales, pero la mayoría de los héroes se encuentra a un pie por encima de la multitud de sus compañeros, y las palabras son solemnes. de los más sabios son escuchadas incluso por los más tontos. La vida propia de la interioridad solo es posible y necesaria, entonces,

cuando la disparidad entre los hombres se ha convertido en un abismo intransitable; cuando los dioses están en silencio y ni el sacrificio ni el éxtasis son capaces de tirar de la lengua de sus misterios; cuando el mundo de las acciones se separa de los hombres y, debido a esta independencia, se vuelve hueco e incapaz de asimilar en sí mismo el verdadero sentido de las acciones, incapaz de convertirse en un símbolo a través de ellas y disolverlas en símbolos; cuando la interioridad y la aventura se divorcian para siempre. (LUKÁCS, 2000, p. 66,67).<sup>3</sup>

El héroe moderno, especialmente el que vive en un mundo ya macerado por la guerra, como sucede después de la segunda década del siglo XX, se encuentra rodeado de este ambiente hostil, cargado de incredulidad y transformaciones traumáticas que lo condicionan a una situación trágica. Este es el a que Lukács definió como un “héroe problemático”, y su lucha es cada vez más solitaria. Su tragedia ocurre en la colisión consigo mismo y, a veces, en la total extrañeza que siente en relación con este mundo. Lo trágico, de este modo, también adquiere la dimensión de lo contemplativo, y la vieja noción de “acción”, aunque no desaparece por completo, va *pari passu* con la idea de reflexión. Lo que prevalece ya no es la aventura del cuerpo, sino el viaje interno y reflexivo de un hombre común en un día cualquiera. Es en el contexto de un profundo cuestionamiento de la condición humana, de una grave tensión existencial, donde se percibe, en *Mrs. Dalloway*, los lazos, sino también el contraste, entre el protagonista y el veterano de Guerra, Septimus Warren Smith, al que ya nos referimos como “su doble”.

En primer lugar, porque Septimus y Clarisa son almas distanciadas por el estatus social, lo que ya sugiere un complejo laberinto. Comenzamos a comprender la consternación que siente Septimus acerca de la vida cuando se vincula su historia a la del gran contingente de

excombatientes, provenientes de los estratos populares de la sociedad inglesa, a quienes se les niega la asistencia estatal adecuada cuando regresan de los disturbios del campo de batalla. Vinculado a un grupo de intelectuales con orientación pacifista, Woolf asocia la jerarquía militar y la naturaleza de la guerra con la estructura del poder patriarcal, refiriéndose a la guerra, en una de sus cartas, como “ficción masculina absurda”. En la novela, denuncia la hipocresía y el abandono del estado y la sociedad con respecto a los impases generados por la dramática situación. El tratamiento dado por Sir William Bradshaw (así como por Holmes, anteriormente) es ineficaz e incluso descuidado, en su negativa a percibir y buscar una solución a la gravedad de la enfermedad de Septimus, atenuándola como si fuera una simple falta “de sentido de proporción”(WOOLF, 1985, p. 107), que no es más que una incapacidad para (re)adaptarse al perfil social que el Estado busca imponer a los ciudadanos comunes. La misma Clarisa, al comienzo de la novela, se ve afectada por las tristes noticias de la guerra, pero trata de deshacerse de ellas, no involucrarse directamente en los problemas que se derivan de ella, como si los disipara al darse cuenta de que “había terminado; a Dios gracias, había terminado”(WOOLF, 1985, p. 9). Además, la reconfortante certeza de que “el rey y la reina estaban en palacio” (*idem*) suena a un conservadurismo irreparablemente anacrónico, que resuena en el convencionalismo de Hugh Withbread, con su “arte de escribir cartas al Times” (WOOLF, 1985, p. 120), en estricto cumplimiento de los protocolos judiciales de la corte; en la propuesta de Lady Millicent Bruton, que limita con el cinismo, de un incentivo para la emigración de jóvenes ingleses de origen menos rico a Canadá, para que sus “buenos camaradas” pudieran moverse libremente a través de “Londres, por su territorio, por esa pequeña porción de

alfombra, Mayfair “(WOOLF, 1985, p. 123); en la propia afiliación de Richard Dalloway al Partido Conservador, con su “espíritu de servicio a la patria, de Imperio Británico, [...] de la clase gobernante”, simplemente bastando con leer “al pie de la letra el Morning Post por la mañana” (WOOLF, 2013, p. 86) para saber en detalle lo que pensaba Richard “. De todos modos, casos como el de Septimus Warren Smith parecen causar una molestia para la que no hay ventaja en gastar los esfuerzos del Imperio.

En la situación de paria, Septimus se vuelve muy difícil encontrar su lugar y reconocerse en el mundo. Los horrores de la guerra son pensamientos recurrentes y se manifiestan en imágenes que le asaltan a la luz del día; el control sobre sí mismo se le escapa. Hay un pasaje en el que el contraste entre el pragmatismo superficial de los médicos y la indiscutible complejidad de los disturbios de Septimus es evidente. Rezia, su esposa, siguiendo las recomendaciones del Dr. Holmes, intenta, de una manera angustiante, “buscar que Septimus se fijara en *cosas reales*, que fuera al *music*, que jugara al *cricket*” (WOOLF, 1985, p. 31; enfatizamos- obsérvese la ironía de la narradora al oponer “cosas reales” a las imágenes del teatro y el juego). Ante la insistente petición de su esposa de apegarse a la observación de los eventos circundantes (por el uso reiterado del verbo “mirar”), Septimus sumerge por completo en su alucinación:

Mira, le invitaba lo no visto, la voz que ahora comunicaba con él, que era el ser más grande de la humanidad, Septimus, últimamente transportado de la vida a la muerte, el Señor que había venido para renovar la sociedad, el que yacía como una colcha, como una capa de nieve sólo tocada por el sol sin consumirse jamás sufriendo siempre, el chivo expiatorio, el sufriente eterno, pero él no quería ser esto, gimió, apartando de sí con un ademán aquel eterno sufrir, aquella eterna soledad (WOOLF, 1985, p. 31).

De esta manera, si el protagonista ve la vida palpar en cada detalle de la escena londrina, el héroe se guía por un opuesto, un rechazo, que parece multiplicar su dolor ante el mundo. Por lo tanto, se constituye en ese lugar de diferencia social en el que el héroe problemático puede ser visto como la víctima de una sociedad en crisis que lo afecta y lo define. En su estado de desolación, simboliza él una faceta de la ciudad de Londres con sus vertiginosas transformaciones sociales, algo que E. M. Forster, otro novelista del grupo de Bloomsbury, ya conocía en la primera década del siglo, en *Howards End*: el hombre común lanzado a su suerte, a merced de una política imperialista brutal, un individuo indefenso ante un social impuesto, en el que ya no encuentra su lugar.

Pero su lucha también es interna: la de un hombre escindido, a punto de explotar, en un estado de completa confusión interna, en el que dos deseos íntimos se entrelazan con el mismo apetito. Por un lado, un individuo que busca ser confiado, “Pero esperaría hasta el último momento. No quise morir. Vivir estuvo bien. El sol, cálido “(WOOLF, 1985, p. 103); por otro lado, la voz amenazadora de un espíritu obsesivo: “La sentencia que dicta la naturaleza humana en el caso de un resultado final era de una mujer” (WOOLF, 1985, p. 101). Hay un persistente pesimismo existencial en él, aunque con toques de esperanza y una negativa a aceptar la frase que escucha en las voces e imágenes que lo acosan (“el sufriente eterno, pero él no querrá que esta, gimió, partiendo de ti con un ademán aquel disfrute eterno, esa soledad eterna “(*idem*).

El nombre del personaje puede verse como una referencia velada al Infierno de Dante, lo que también permite comprender la alusión al “sufrimiento eterno”. “Septimus” puede referirse al séptimo círculo infernal, donde, en la segunda ronda, se encuentran los suicidas,

transformados en árboles terroríficos. Los árboles son, en efecto, una de sus obsesiones. En sus sueños, a veces parece ver la forma humana en los árboles, a veces parece presentir que, detrás de la vegetación, las almas de los muertos están ocultas, algo similar a lo que Dante narra en Canto XIII<sup>4</sup>. Esto explica su tendencia a antropomorfizar plantas (pero también animales, como gorriones): “los árboles estaban vivos” (p. 28), “árboles hacía señas, blandían “ (p. 30); y también la persistente idea de que deben mantenerlos vivos: “Los hombres no deben cortar los árboles” (p. 30); “No cortéis los árboles; dilo al Primer Ministro “(p. 166).

Su incomunicabilidad con el mundo contrasta con su total comprensión de la poesía (Shakespeare, Dante, Esquilo):

Miraba a la gente fuera; parecían felices, reunidos en medio de la calle, gritando, riendo, discutiendo por nada. Pero siempre estaba perdido, no podía sentirlo. En el salón, entre las mesas y los salones que parloteaban, volví a sentir el terrible miedo: no podía sentirlo. Podría razonar; él podía leer, al Dante, por ejemplo, muy fácilmente (WOOLF, 1985, p. 98)

Sin embargo, a pesar de que siente un deseo urgente de declarar el mensaje de sus visiones al mundo (“las voces que murmuraban por encima de su cabeza contestaron: Al Primer Ministro. El secreto supremo debe comunicarse al consejo de ministros” (p. 76). )), lo que se percibe es que la trágica belleza que contempla en sus sueños poéticos no se puede compartir. Es extraña para la gente en las calles y en las plazas, es rechazada por el Sr. Brewer (el ex jefe que aconseja fútbol en lugar de libros), ridiculizada por la “chica que arreglaba su habitación”, despreciada por Holmes (“Abrió el el libro de Shakespeare, Antonio y Cleopatra; lo desechó “(p. 101)), inaccesible para Rezia, impenetrable en los círculos de la política y los asuntos de estado - en la oscura e

inescrutable figura de un “primer ministro “ investido con tanto poder y pompa y que solo en la parte final de la novela se revela como una persona de “un aspecto ordinario [...], pobre hombre, todo cubierto de bordados en oro” (p. 188). Por lo tanto, no se armonizan las verdades profundas que Septimus ve en la poesía, de las cuales tiene claridad, y la realidad inmediata que lo rodea y que se convierte en su caos no están en armonía: “Septimus, deja ya el libro., le decía Rezia cerrando dulcemente el Inferno “(P. 98)

En este sentido se pueden entender sus “papeles”. Son el contraste brutal entre estas dos dimensiones de la realidad, marcadas principalmente por su experiencia de la guerra, el trasfondo de estos bocetos, imágenes y palabras. Las circunstancias en que fueron concebidas y una especie de ruptura en la forma y el contenido nos revelan la perspectiva de un mundo seriamente desestructurado, aunque podemos, a la manera de Polonio en Hamlet, afirmar que “la locura, sin embargo, tiene su método allí” (Shakespeare, 1999, p. 46):

Y ahora sus escritos; cómo cantan los muertos tras los rododendros; odas al Tiempo; conversaciones con Shakespeare; Evans, Evans, Evans, sus mensajes de los muertos; no cortéis los árboles; dilo al Primer Ministro, Amor universal; el significado del mundo. ¡Quémalos!, gritó Septimus. (WOOLF, 1985, p. 161).

El “mundo ficticio” en el que Septimus relata los trastornos de la guerra es un mundo donde “nada podría ser más real” (p. 168). En sus escritos, hay una trágica verdad (y real, porque lo traduce por completo y a la situación en la que se encuentra) expresado en lenguaje delirante y evasivo; poética

Esto no significa decir que Septimus termine su vida marcado por la duda, escindido, sino que, una vez “purgado”,

asume la perspectiva de que su destino le será una carga insoportable. Irónicamente, el pasaje que precede a su suicidio se narra como un momento de felicidad, aunque sentimos (y los personajes también parecen intuir) que es un breve momento:

Ahora eran perfectamente felices, dijo de repente Rezia, dejando el sombrero. Porque ahora podía decir cualquier cosa. Podía decirle cuanto le viniera a la cabeza. Esto fue casi lo primero que Rezia sintió, con respecto a Septimus, aquella noche, en el café, cuando llegó con sus amigos ingleses (WOOLF, 1985, p. 160).

Lo que amenaza este breve momento feliz es la inminente llegada de Holmes, para conducir a Septimus al sanatorio. Con la llegada del médico, Septimus decide trágicamente: no tendrán control sobre su vida:

Holmes subía la escalera. Holmes abría violentamente la puerta. Holmes diría: ¿Conque aterrorizado, eh?. Y le atraparía. Pero no; no sería Holmes; ni sería Bradshaw. Levantándose un tanto vacilante, en realidad saltando de un pie a otro, Septimus se fijó en el hermoso y limpio cuchillo de cortar el pan de la señora Filmer, con la palabra "Pan" grabada en el mango. Ah, no, no debía ensuciarlo. ¿El gas? Era ya demasiado tarde. Holmes se acercaba. Navajas barberas sí las tenía, pero Rezia, que siempre hacía cosas así, ya las había metido en la maleta. Sólo quedaba la ventana, la amplia ventana de la casa de huéspedes de Bloomsbury; y el cansado, molesto y un tanto melodramático asunto de abrir la ventana y tirarse abajo. Esta era la idea que ellos tenían de lo que es una tragedia, no él o Rezia (Rezia estaba a su lado). A Holmes y a Bradshaw les gustaba esa clase de asuntos. (Septimus se sentó en el alféizar.) Pero esperaría hasta el último instante. No quería morir. Vivir era bueno. El sol, cálido. ¿Sólo eres humano? Mientras bajaba la escalera, enfrente, un viejo se detuvo y le miró. Holmes estaba ante la puerta.

– exclamó y se tiró vigorosamente, violentamente sobre las gradas del área de Mrs. Filmer. (WOOLF, 1985, p. 103).

A diferencia de Clarisa, Septimus está dotado de un gran coraje; lo más notable en el personaje es precisamente el resultado de su historia, que avanza hacia un desarrollo en el que el control de la vida es independiente de él, lo que lo hace elegir la muerte: “No quedaba otra alternativa. Era una cuestión legal “(WOOLF, 1985, p. 107).

La verdad es que hombres como Septimus experimentan el horror de la incoherencia absoluta, ya que han sido víctimas de un mundo desastroso y constantemente inflexible. El efecto de esto es tan explosivo como consciente. “Tan pronto uno cae, se repitió Septimus , la naturaleza humana se le echa a uno encima [...] La naturaleza humana es implacable “(WOOLF, 1985, p. 108). Según Llosa (2010, p. 74),

a pesar de tantas páginas que lo elogian por lo hermoso y exaltador, no todo es hermoso, ni suave, ni fácil, ni civilizado en el mundo de Clarisa Dalloway y sus amigos. También hay, aunque lejos de ellos, la crueldad, el dolor, el malentendido, la estupidez sin las cuales la locura y el suicidio de Septimus serían inconcebibles. (LLOSA, 2010, p.74).

Aunque Clarisa y Septimus nunca se conocieron, el azar interviene. Poco a poco, de manera sutil, la narradora va amalgamando estos dos mundos y, en medida en que ella, “demasiado fría”, descubre la locura y el coraje de Septimus, se tiene la impresión de que al final todo, de hecho, se mezcla; pues este “distanciamiento “ que percibimos a lo largo de la narración, en la parte final se desmiente. El largo soliloquio de Clarisa deja en claro la acumulación de emociones y la fuerza misteriosa que rastrea y une el destino y la historia de ambos.

Se había matado, sí, pero, ¿cómo? El cuerpo de Clarissa siempre lo revivía, en el primer instante, bruscamente cuando le contaban un

accidente; se le inflamaba el vestido, le ardía el cuerpo. Se había arrojado por una ventana. Como un rayo subió el suelo; a través de él, penetrantes, hirientes, pasaron los enmohecidos clavos. Quedó allí yacente, con un plop, plop, plop, en el cerebro, y luego vino el ahogo de las tinieblas. Así lo vio. Pero, ¿por qué lo había hecho? ¡Y los Bradshaw hablaron de ello en su fiesta! (WOOLF, 1985, p. 202).

A partir de entonces, la narrativa fusiona estos dos mundos, y ya no cuenta la historia de Septimus, sino la angustia y la monotonía de Clarisa y su mundo de fiestas. La muerte de Septimus, entre otras cosas, hace que pesen sobre los hombros de Clarisa cosas que “se mantienen a distancia por los ritos y la buena educación, por el dinero y la suerte, pero se ciernen a su alrededor, al otro lado de la muralla que erigieron para ser ciegos y felices y, en ciertos momentos, con su agudo olfato, Clarissa las presiente” (LLOSA, 2010, p. 74).

Septimus es, en resumen, esencialmente el doble de Clarisa. Además, su sufrimiento se extiende más allá de ellos; quizás se pueda decir que es un sentimiento del mundo que se concentra en ellos, durante las horas de este día memorable, que parece condenado a un cierre de emociones trágicas. Durante la fiesta, mientras los invitados pasean por la sala, se produce una transformación: irrumpe una acumulación de emociones; y, todo lo demás, los amores rotos, las amistades perdidas, la tristeza diaria, la decepción, el peso de las elecciones, la soledad, el miedo y, por supuesto, la sombra de la muerte, circulan alrededor del protagonista, culminando con la noticia de la muerte de Septimus, que desencadena su profunda reflexión sobre el sentido de la vida. Si a Septimus lo encontramos trágico debido a la tensión entre el “yo” y la sociedad que culmina en el suicidio, lo trágico de Clarisa logra conmover al lector por la riqueza humana de su profunda complejidad existencial.

## Notas

<sup>1</sup> Considerándose la relación del personaje con tales mitos, se hace significativa la alteración que la autora introduce en el inicio de la novela. En el cuento , origen de la novela: “Mrs Dalloway en Bond Street”, en lugar de flores, la protagonista sale a comprar guantes: “Mrs. Dalloway dice que ella misma iba a comprar guantes.” (WOOLF, 2005, p. 213).

<sup>2</sup> “[...] Desde luego gozaba intensamente de la vida. Estaba hecha para gozar (a pesar de que, evidentemente, tenía sus reservas; de todos modos, Peter pensaba que incluso él, después de tantos años, sólo podía trazar un esbozo de Clarisa). Y no había amargura en ella; carecía de aquel sentido de la virtud moral que tan repelente es en las buenas mujeres. Le gustaba prácticamente todo. Si uno paseaba con ella por Hyde Park, ahora era una parterre de tulipanes, ahora un niño en un cochecito, ahora un pequeño drama que Clarisa improvisaba en un instante. (Muy probablemente, hubiera hablado a aquella pareja de enamorados, si hubiese creído que eran desdichados.) Tenía un sentido del humor realmente exquisito, pero necesitaba gente, siempre gente, para que diera frutos, con el inevitable resultado de desperdiciar miserablemente el tiempo almorzando, cenando, dando sin cesar aquellas fiestas, diciendo tonterías, frases en la que no creía, con lo que se le embotaba la mente y perdía discernimiento” (WOOLF, 1985, p. 88).

<sup>3</sup> O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas a maior parte dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2000, p. 66,67).

<sup>5</sup> Eu [Dante] creio que ele [Virgílio] cria então que eu crese / que o vozerio ouvido era de gente / que atrás dos troncos, certo, se escondesse.

“Se uma farpa arrancares tão somente / a alguma planta”, foi-me ali dizendo, / “verás que conjecturas falsamente.”

Um ramo então colhi, a mão erguendo, / a uma árvore vizinha, que, desperta, / gritou-me: “Olha o que fazes me ofendendo!”

E, pois, de sangue escuro recoberta, / “Por que me feres?”, insistiu, magoada. / “De ti toda a piedade já deserta?”

Homem fui, planta sou ora atacada”. (Canto XIII, 25-37).

Yo [Dante] creio que él [Virgílio] creía que yo creía / que el volumen que se oía era de personas / que detrás de los, se troncos, cierto escondió.

“Si una astilla solo arranca / alguna planta”, me dijo, / “verás falsas conjeturas”.

Luego tomé una rama, levantando mi mano, / a un árbol vecino, que, al despertar, me gritó: “¡Mira lo que haces ofendiéndome!”

Y por lo tanto, cubierto de sangre oscura, “¿Por qué me lastimas?”, Insistió ella, herida. / “¿Tienes toda la pena abandonada?”

## Referencias

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1976.

HOFF, Molly. **Virginia Woolf's Mrs. Dalloway**. Invisible Presences. Clemson: Clemson University, 2009.

LLOSA, Mário Vargas. Mrs. Dalloway (1925) Virginia Woolf - A vida Intensa e Suntuosa do banal. In: \_\_\_\_\_. **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004, p. 67-74.

\_\_\_\_\_. Sanctuary (1931) William Faulkner - O Santuário do Mal. In: \_\_\_\_\_. **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004, p. 101-109.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto e contexto I**: São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. London: Penguin Books, 1996.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WOOLF, Virginia. **La Señora Dalloway**. Santiago: Andrés Bello, 1985.

WOOLF, Virginia. **A Writer's Diary**. Ed. Leonard Woolf. Orlando: Harvest Book; Harcourt Inc., 2003.

WOOLF, Virginia. **Contos completos**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.



## CHRISTA WOLF: ESCRITURA COMO FORMA DE VIDA Y DE RESISTENCIA

**VICTORIA PÉREZ**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP)

Christa Wolf es considerada como la cronista y analista de la vida y la historia cultural alemana. A pesar de encontrarse en el blanco de todos los frentes, siempre se mantuvo erguida aunque nunca quiso definirse por completo. Si bien su interés en el individuo y su compromiso por el derecho a la marginalidad no cuadraron con el esquema socialista, tras la caída del Muro de Berlín, Wolf mantuvo su fe en el ideal del socialismo democrático. La escritora, siendo una de las voces relevantes de su país, fue candidata al Premio Nobel de Literatura. Nunca lo logró, aunque en 1999, al obtener el galardón por la obra *El tambor de hojalata*, Günter Grass manifestó que le hubiera gustado recibirlo conjuntamente con la escritora germano-oriental.

La actitud y la posición de Christa Wolf como escritora se aclaran de manera significativa si se toman en cuenta los acontecimientos más importantes de su vida.

Christa Wolf vino al mundo el día 18 de marzo de 1929 en la ciudad Landsberg an der Warthe, Alemania, una población que actualmente pertenece a Polonia, en una familia de clase media y de fuertes convicciones nacionalsocialistas. Apenas contaba con seis años cuando en la escuela, junto con otros compañeros, entonaba el himno de la Alemania nazi. El uniforme de *Bund Deutscher Mädel* (la versión femenina de la *Juventud hitleriana*) le proporcionaba un fuerte sentimiento de pertenencia y obediencia. Los planes de estudio escolares incluían la difusión de ideas racistas y patrióticas, en su hogar se respiraban los mismos parámetros fascistas. “Tenía nueve años, recuerda Wolf, cuando leí en el periódico sobre *La noche de cristales rotos* (...) de repente nació en mí un gran sentimiento de compasión” (ROMÁN PRIETO, 2005). Desde aquel momento, empezó a reflexionar sobre algunos planteamientos que hasta entonces muy pocas personas se habían atrevido a cuestionar: ¿por qué las chicas de la juventud hitleriana tenemos que odiar a los comunistas o a los judíos si son personas que ni siquiera conocemos?

Tras la amenaza de la llegada del ejército soviético en 1945, Christa, junto con su hermano y su madre –su padre murió en el frente en 1939–, se dirigió hacia el oeste, al igual que la mayoría de sus compatriotas. Más tarde, en las reflexiones sobre su formación como persona, escribirá:

Nunca había visto la guerra tan de cerca. Me di cuenta de que no es lo mismo ver enemigos muertos, despedazados, en la pantalla de un cine, que tener yo misma de repente en mis brazos a un niño de pecho muerto de frío y tener que entregárselo a su madre; que es diferente oír murmurar la palabra “comunista” siempre relacionada con la de “criminal” a, de repente, sentarme al fuego

junto a un comunista alemán vestido con el uniforme de un campo de concentración, en una fría noche, después de muchas semanas en la carretera, después de muchas imágenes que nunca creí posible tener que llegar a ver. (WOLF, 1995, p.12)

Durante el éxodo, experimentó algunas vivencias que le hicieron dar cuenta del derrumbe de muchos valores sociales y entender “[...] la cruda realidad del fascismo alemán. Todo en lo que se había apoyado aquella gran ilusión se derrumbó. Fue tan fuerte el sentimiento de vacío que ni siquiera tenía ganas de seguir huyendo” (ROMÁN PRIETO, 2005). Tras las mudanzas de un lugar al otro en la ya incipiente RDA, Wolf se enfrentó a otro régimen totalitario: el socialista. La contradicción política de ambos sistemas causó en Christa un gran conflicto que con el tiempo se vería reflejado en su producción literaria.

En 1949, el año de la formación de los estados alemanes independientes, Wolf entra a formar parte del SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) o el Partido Socialista Unificado de Alemania. Existen distintas opiniones en cuanto a las razones que han llevado a la escritora a ser miembro de esta organización política por casi cuarenta años. Así, Monte Vigil (2001) asegura que los motivos eran puramente emocionales, puesto que Christa se incorporó al partido antes de haber leído algún trabajo de Marx o Engels. Al igual que la mayoría de los autores de su generación, la joven escritora vivió los tiempos del nacionalsocialismo y de la Segunda Guerra Mundial, y es por eso que se unió al socialismo para luchar contra la moral, los valores e ideales que había establecido el sistema nacionalsocialista durante su infancia y juventud. Por su parte, Román Prieto (2005) manifiesta que el sentimiento de la imperiosa necesidad de desprenderse de la llamada culpa nacional fue la razón por la que Wolf aceptó formar parte

activa en la fundación del SED, el partido que representaba la alternativa opuesta al sistema criminal del nacionalsocialismo.

Al trabajar entre los años 1953-1955 en la Asociación Alemana de Escritores, Wolf conoce a los autores de primera generación que acaban de regresar del extranjero en donde estaban en exilio: Anna Seghers, Willi Bredel, Erwin Strittmatter y Dieter Noll, entre otros. Este grupo de intelectuales proyectó en sus jóvenes compañeros las ideas de conseguir para una nueva Alemania, el futuro mejor y una sociedad libre y justa. Los encuentros con estas personas mayores tuvieron mucha influencia en Wolf:

Nos proporcionaban información de primera mano sobre las diferentes emigraciones, sobre la supervivencia en campos de concentración y presidios alemanes; nos hablaban libremente de las consecuencias del pensamiento stalinista en nosotros mismos y proyectaban un futuro en el que el libre desarrollo de cada uno sería la base del libre desarrollo de todos. (MONTE VIGIL, 2001, p.25-26)

El primer trabajo literario de Christa –en el período entre 1951 y 1961 se publicaron aproximadamente 30 artículos y reseñas sobre los libros contemporáneos en torno al fascismo y la guerra – fue concluido en 1961. Se trata de *Moskauer Novelle (Novela moscovita)*, la obra que narra la historia de amor entre Vera, una doctora alemana y un antiguo oficial del ejército soviético. Aunque dicha obra jamás fue publicada más que en la Alemania Occidental, en la RDA fue bien recibida por los lectores y, sobre todo, por la crítica oficial. La extremada fidelidad al modelo del realismo socialista explicaba el éxito de la novela, que fue galardonada con el Premio de las Artes de la ciudad de Halle. Con este trabajo Wolf demostró ser fiel al movimiento auspiciado por Walter Ulbricht que llamaba a la colaboración

entre artistas y trabajadores para que la literatura fuera también un reflejo del estilo de vida en la sociedad alemana socialista. El momento de aparición del libro coincidió con los años álgidos de la Guerra Fría, mientras que los ambientes culturales en ambas Alemanias pasaban por sus épocas más florecientes. Fue entonces, cuando la *Staatssicherheit* – el Ministerio de Seguridad del Estado (la Stasi) – se fijó en Christa Wolf como posible colaboradora para el programa de la propaganda cultural en la RDA. Años después, la autora desecharía esta novela por considerarla demasiado doctrinaria; no obstante, en el momento que se hace pública la relación de Wolf con la Stasi, el escrito adquirió un nuevo enfoque, puesto que permitió comprender mejor la excesiva obediencia de la escritora a los cánones impuestos por el sistema socialista. Por otro lado, se aclara la necesidad de los autores jóvenes de convertirse en portadores y defensores de una ideología que consideraban infalible.

En 1963 Wolf escribió la segunda obra en prosa *Der geteilte Himmel* (*El cielo dividido*) que, de acuerdo a los críticos, fue su primer trabajo significativo (STAMP MILLER, 1999, p.103). Debido a que en 1961 fue construido el muro que separó a Alemania en dos, este acontecimiento se vuelve el tema principal de la novela. El Muro sirve de metáfora para la división de las ideologías políticas alemanas. La historia se desarrolla mediante las extensas analepsis y se cuenta en la voz narrativa de la protagonista principal que se encuentra en la cama de una clínica mientras se recupera de una lesión recibida en el trabajo. En la interpretación de Stamp Miller (1999), la herida de la heroína es una metáfora para las enfermedades de la sociedad alemana, tanto oriental como occidental. En cuanto a las técnicas narrativas de la novela, Wolf introduce por primera vez la alternancia directa de diferentes planos

temporales y perspectivas de la narración que le permiten plasmar la realidad narrativa desde diferentes puntos de vista, brindando así al lector la herramienta de análisis necesaria para que se sienta totalmente involucrado en la trama narrativa.

La novela presenta a Rita, una muchacha de campo, y a Manfred, un químico. Poco antes de que se termine la construcción del Muro, el joven huye a Alemania Occidental, mientras que su novia decide quedarse en Berlín Oriental. Después de hacer una visita a Manfred –que busca para sí mismo mejores oportunidades– Rita se da cuenta que el glamour de la RFA no la atrae, al contrario, allí se siente extraña, a pesar de hablar la misma lengua. Al hacer énfasis en este dato, Wolf muestra que lo que separa a las personas no es el lenguaje, sino las ideologías. Resultado de doce versiones de escritura para obtener el permiso para la publicación, la novela se refiere, aparentemente, a la división de Alemania, pero en realidad es un relato sobre la separación de las personas por los dos sistemas políticos. A través de las voces de sus personajes Wolf hace que la división del cielo represente la desintegración de una serie de valores e ideales que se extiende metafóricamente a la separación de los individuos y de la sociedad en la que viven:

“El cielo, al menos, no lo pueden partir”, dijo Manfred en tono sarcástico. ¿El cielo? ¿Esa gran bóveda de esperanza y anhelo, de amor y tristeza? “Por supuesto que sí”, dijo ella en voz baja. “El cielo es lo primero que se divide”. (MONTE VIGIL, 2001, p.30-31)

El concepto de división se esclarece más cuando se revisan los artículos relacionados con la crítica de *El cielo dividido* que aparecieron en ambos estados alemanes, cada uno con su propia ideología y criterios que parten de estas. Stamp Miller (1999) analiza una publicación del diario

occidental *Süddeutsche Zeitung* en la cual el crítico sugiere que, según los estándares capitalistas, la falta de comida y de materiales de construcción, así como los planes de producción –que en la RDA nunca se llevan a cabo– es una muestra clara de la ineficacia del sistema socialista. En cuanto a la película que se filmó a partir de la novela *El cielo dividido*, el diario opina: “Pero luego viene la ducha fría, ya que los subtítulos dicen: ‘Y la alternativa está en que, honestamente, cada uno consigue lo que puede’” (STAMP MILLER, 1999, p.104). Los críticos occidentales, asegura Stamp Miller, interpretan esta última frase de la novela como la aceptación, por parte de la escritora, de la incompetencia del sistema oriental. Por su parte, el *Ministerium für Kultur* (Ministerio de la cultura) criticó a Wolf por el carácter individualista de su obra, pues, en la RDA, todos los problemas sociales y políticos tenían que ser representados en la literatura a partir del enfoque marxista. El cuestionamiento y las dudas en cuanto al sistema ideológico de la Alemania Oriental fueron tabú para los escritores. No obstante, Christa –cuya escritura se identifica precisamente por esos rasgos– nunca se caracterizó por ser una autora que se había conformado explícitamente con el sistema, pues tenía una profunda responsabilidad moral con sus lectores de presentar el mundo de manera poco aceptable por la crítica oriental. Tiempo después, en su correspondencia con Gerta Tetzner, una escritora alemana, Wolf insistirá en que en la RDA la tarea principal de la literatura no era ilustrar o transmitir el conocimiento, ya que para esto había bastantes instituciones. El objetivo era despertar en los lectores la capacidad de conocer más allá e independientemente de lo que les era transmitido por las instituciones (STAMP MILLER, 1999, p.107). Al considerarse a sí misma como una socialista dedicada y a partir de las críticas recibidas por *El cielo dividido*, Wolf

empezará a cuestionar la interpretación del concepto de socialismo por el régimen, lo cual le provocó más problemas con el *Ministerium für Kultur*.

En *El cielo dividido*, la autora alemana mostró ante el mundo la visión sociopolítica contradictoria de la RDA, hecho que le generó críticas de su partido. Para los lectores de ambos lados del Muro, debido a su realismo, el retrato de las condiciones políticas de la sociedad alemana socialista tampoco resultó atractivo. No obstante, el mensaje final es positivo, ya que se trata de la habilidad del sistema socialista para superar cualquier obstáculo, y con esto se manifiesta la esperanza de un futuro mejor. Con esta novela —que obtuvo diversos premios, incluyendo el de Heinrich Mann, el más importante galardón literario de la RDA— Christa marcó nuevas tendencias temáticas y técnicas en la literatura alemana de los años sesenta. Como señala Monte Vigil (2001), ningún autor se alimenta tanto de su propia experiencia como Wolf. En vez de un narrador único y omnisciente, la escritora prefiere a un narrador involucrado en los hechos, un narrador que comenta y reflexiona sobre lo sucedido. Christa opina que la presencia del autor en el texto tiene que ser evidente y con esto refuta el binomio de subjetividad/objetividad como modo de interpretar la narración. Se trata, según ella, de una forma implicada y no subjetivista de escribir, la cual permite ver una realidad diferente a la de antes. De repente, explica Wolf, todo está relacionado con todo y está en movimiento: en este tipo de escritura decir *yo* resulta ser más difícil y, sin embargo, indispensable. A la búsqueda de un método que trata de presentar esta otra realidad, la escritora da un nombre provisional de autenticidad subjetiva (WOLF, 1988a).

El compromiso del escritor con los lectores y la implicación del autor en el texto son para Wolf las dimensiones nuevas de la prosa moderna, en la cual las

estructuras narrativas se caracterizan por ser complicadas y la voz narrativa se cambia de una frase a otra. Es un método, comenta Wolf (1988b), que todavía hoy resulta extraño. Uno de los primeros en utilizar el cambio de perspectiva dentro de la narración fue, de acuerdo a Monte Vigil (2001), el escritor Georg Büchner.<sup>1</sup> Al apoyarse en él, Christa cambia la perspectiva de un narrador en tercera persona por el punto de vista narrativo en primera persona, en la que se reconoce claramente la voz de la propia escritora. De vez en cuando, esta voz se transforma en un *nosotros* que implica a los lectores, lo cual los convierte en partícipes de lo narrado y torna a la lectura en un proceso activo, donde el lector necesita interpretar y configurar las diferentes perspectivas para poder seguir el *sujet*. Así, se está frente a una nueva prosa que es opuesta al realismo socialista más ortodoxo.

Entre 1960 y 1965 Wolf realizó viajes a varios países europeos donde entró en contacto con nuevas teorías literarias. Tras su nombramiento como candidata al Comité Central del SED, la autora se sintió más comprometida con la política, sin embargo, tuvo la necesidad de distanciarse de las altas esferas del partido por no haberse identificado con ellos en el plano intelectual ni en el plano público. Esto llevó a Wolf a expresar públicamente su petición de un intercambio de opiniones, dando a diferentes corrientes la oportunidad de expresar sus posturas.

En diciembre de 1965, la XI sesión plenaria del Comité Central del SED marcó un antes y un después en la relación de la escritora con su partido. En su intervención como el presidente del SED, Erich Honecker criticó a los escritores como Heiner Müller, y Wolf Biermann,<sup>2</sup> entre otros, por su escepticismo y liberalismo, así como por cuestionar algunos de los dogmas del pensamiento socialista. El presidente notificó que la obra de estos artistas, a quienes

tachó de contrarrevolucionarios, ejerce una influencia negativa en los jóvenes de la Alemania Oriental y aseguró que sus ideas –amorales, escépticas y subjetivas– debilitarán a la RDA desde adentro. Entre quienes que se opusieron a dichas acusaciones estaban Anna Seghers y Christa Wolf. Stamp Miller (1999) menciona que en su participación ante de los demás candidatos, Wolf pidió no juzgar a los artistas como si fueran los enemigos del estado. La escritora comentó, incluyéndose a sí misma, que la esperanza de los artistas de cambiar a su nación mediante arte crítico estaban condenadas al fracaso. Días después, el periódico *Neues Deutschland* publicó su discurso ante el órgano central del partido, no sin antes eliminar algunos fragmentos. Además, en el libro de actas, su intervención fue borrada. En 1967, el nombre de Christa Wolf fue eliminado de manera permanente de las listas de los candidatos al Comité Central del SED.

En 1968, cuando la armada de la RDA participó en la ocupación de Checoslovaquia, Wolf junto con otros escritores se opusieron abiertamente a esta invasión. Al identificarse con la Primavera de Praga, el movimiento generado por los intelectuales checoslovacos, los artistas de Alemania Oriental fueron severamente atacados por su régimen, pues criticaron la política externa de su gobierno. Los líderes del partido, quienes no toleraron la oposición a su política, declararon peligrosa cualquier forma de disidencia y actuaron rápidamente para reprimirla. Gracias a que Wolf era una figura de fama internacional, el régimen no la había perseguido, sin embargo, aplicó otro método de controlar a los intelectuales: en el caso de Christa el gobierno decidió censurar sus obras. Así, en 1968 el Ministerio de Cultura de la RDA intentó impedir la publicación de la novela *Nachdenken über Christa T. (Reflexiones sobre Christa T.)*,<sup>3</sup> argumentando que se trataba de una obra de excesivo

pesimismo estético con un contenido inaceptable. Durante el sexto Congreso de Escritores de la RDA en 1969, el presidente de la unión de los escritores, Max Walter Schulz, amonestó a Wolf en cuanto a su novela:

Conocemos a Christa Wolf como una talentosa compañera que lucha por nuestra causa. Precisamente por esta razón no podemos encubrir nuestra decepción sobre su nuevo libro. Sin importar qué tan partidaria pudiera ser la intención subjetivamente honesta del libro, la manera en que la historia es narrada está diseñada para cuestionar nuestras metas en la vida, para sacudir nuestro pasado superado y para crear una relación descompuesta con el aquí, el ahora y el futuro. ¿A quién beneficia esto? (STAMP MILLER, 1999, p.109)

Semejantes intervenciones –que además calificaron la novela como exagerada, pesimista y depresiva– hirieron profundamente a Christa, aunque le dieron fama internacional. Estos fuertes ataques, junto con la profunda polémica originada en torno a la propia escritora lograron llegar hasta el otro lado del Muro. La prensa de Alemania Occidental aprovechó enseguida la ocasión para hacer de Christa una especie de heroína y llamarla genial escritora disidente.

Los críticos, divididos en dos polos opuestos, generaron una gran polémica alrededor de *Reflexiones sobre Christa T.* Marcel Reich Ranicki, un crítico de la Alemania Occidental, expresó en el diario *Die Zeit* que la heroína de la novela murió de leucemia, pero sufrió de la RDA (STAMP MILLER, 1999). Aunque Wolf negó que la metáfora de la leucemia representara al socialismo, dicho comentario profundizó más el conflicto ya existente entre la escritora y el SED. Según algunos críticos, la frase final de la obra “¿Cuándo, sino ahora?” indica que Christa cuestionaba los problemas inherentes del socialismo alemán, demostrando

que nunca había seguido las prescripciones del partido para el desarrollo de la literatura. Con su obra, ella no glorificó la ideología marxista, ni acercó a los lectores al entendimiento oficial del concepto de comunismo. En palabras de Stamp Miller (1999), si el lector había recibido algo de la producción literaria de Wolf, es su mensaje sobre la vida controlada por el régimen en la RDA. Al igual que los escritores de su generación, ella criticó el dogmatismo oficial; sin embargo, se trataba de una crítica desde el propio sistema socialista, que no cuestionaba el régimen en sí.

En 1976, después de tres años de trabajo, se publica la novela de Christa Wolf, *Kindheitsmuster* (*Muestra de infancia*), que le asegura a la escritora un lugar privilegiado en la historia de la literatura alemana. Con esta obra la autora trata de explicarse a sí misma y a los lectores qué es lo que influye en nuestra formación como individuos y cómo los acontecimientos del pasado tienen que ver con lo que somos hoy. Al presentar su propia niñez a través de la infancia de la protagonista central de la obra, Wolf resalta la importancia de esta primera etapa de la vida y muestra que es allí donde hay que buscar la explicación a los modos de comportamiento de las personas. A partir de esta idea la escritora manifiesta que el desarrollo de su generación, que había crecido bajo el régimen de Hitler, fue afectado por el pasado nacionalsocialista, lo cual ha tenido consecuencias en la personalidad de sus contemporáneos y ha producido en ellos serias deformaciones psicológicas que conforman la base de su comportamiento actual. El intento de identificar las razones que influyeron tanto en su desarrollo como en el de su generación le sirve a la escritora como ejercicio de revisión del pasado y como reconocimiento de los errores cometidos por las diferentes instituciones del poder, ya se trate de la familia, la escuela y el propio régimen nacionalsocialista. Wolfgang Emmerich (1997; como se citó

en Monte Vigil, 2001), quien analiza la obra de Wolf, opina que quien desee saber cómo fue en un pasado Christa Wolf, cómo es ella hoy en día y por qué se ha comportado como lo ha hecho en estos últimos años, encontrará sin duda alguna la respuesta en *Muestra de infancia*:

Los modelos, los *patrones* llamados miedo, odio, dureza, disimulo, hipocresía, pero sobre todo la servidumbre, la fidelidad, y el cumplimiento del deber, modelos que Christa Wolf encuentra en su infancia y juventud, son los que conjuntamente conformaron el síndrome del “fascismo ordinario (cotidiano)”. (MONTE VIGIL, 2001, p.47)

Es así como en su novela Wolf reafirma una y otra vez la imposibilidad de separación entre pasado y presente, la imposibilidad de entender ni el presente, ni nuestra propia realidad, sin tener en cuenta nuestro pasado histórico y personal. La obra inicia con una cita de Faulkner acerca del pasado: “El pasado no ha muerto, ni ha pasado.” Esta frase ya implica la consideración de tiempos remotos como algo vivo, dinámico y capaz de intervenir en los hechos del presente. Además, al traspasar todas estas ideas al terreno de la memoria, se tiene un magistral ejemplo literario de cómo la memoria colectiva de una nación se nutre de las memorias individuales y cómo las memorias de las personas de una generación se entretajan para formar la memoria colectiva sobre los hechos históricos de la sociedad alemana durante el periodo de nacionalsocialismo.

A lo largo de la década de los sesenta, la obra de Wolf estuvo enfocada en mostrar la lucha entre capitalismo y socialismo como dos sistemas sociales antagónicos. Al igual que en la mayoría de los escritores de la RDA, el modo de presentación literaria de Christa correspondía a los cánones del realismo subjetivo. Conscientes de las dificultades y de los riesgos de hablar con su propia voz, los intelectuales

tenían que ser prudentes al experimentar con los conceptos temáticos individuales. Así, en *Kein Ort. Nirgends* (*En ningún lugar. En ninguna parte*, 1977), para encubrir su modo de pensar, la escritora acude a la temática de otro período en la literatura alemana. En la obra se recrea un encuentro ficticio entre dos personajes históricos, los escritores de la época del Romanticismo: Karoline von Günderrode (1780-1806) y Heinrich von Kleist (1777-1811). Christa Wolf se vio identificada con estos personajes y explicó así las razones que la llevaron a elegirlos para su novela:

Escribí *Kein Ort. Nirgends* en 1977 [...] entonces vivía con el tremendo sentimiento de encontrarme entre la espada y la pared y no poder dar ningún paso acertado. [...] 1976 fue para nosotros un momento crucial en el desarrollo político-cultural, externamente marcado por la expatriación de Biermann. [...] Un grupo de autores llegó a la conclusión de que su colaboración directa [...] ya no resultaba necesaria. [...] El auténtico retorno a la literatura llevó a cada uno a una crisis; una crisis que era existencial. Esta crisis a mí me llevó a ocuparme, entre otras cosas, del material de las vidas de una serie de autores como Günderrode y Kleist. Afrontar este problema con material actual no me hubiera sido posible, hubiera resultado naturalista y banal, trivial. Elegí estas dos figuras para adaptar su problemática a mi situación. [...] Este fue, pues, el impulso definitivo: fue algo natural, fue también una suerte de autosalvación en el momento en el que suelo se hundió bajo mis pies. (MONTE VIGIL, 2001, p.51)

De acuerdo con las críticas recibidas, el principal logro de *En ningún lugar. En ninguna parte* ha sido sacar del olvido a una serie de escritores del período romántico que eran desconocidos hasta el momento. No obstante, el *Ministerium für Kultur* culpó a la autora de burlar las directivas prescritas por el partido para la producción artística en la RDA, lo cual la había convertido en un elemento peligroso para el régimen. Durante el periodo de autorreflexiones que siguió,

nació la obra más notable de Wolf *Was bleibt* (*Lo que queda*). Escrita en 1979, la novela no fue publicada hasta el año 1989, pues cuestionaba abiertamente la realidad de su país. Además, los críticos se preguntaban si el título de la obra era una pregunta o una afirmación: Wolf, quien era conocida como una maestra en el arte de sacar provecho de la ambigüedad de las palabras, acudía muy seguido a este mecanismo para sobrevivir dentro del sistema. Así, en *Lo que queda* ella escribe:

Algún día, en mi nuevo y libre lenguaje podría ser capaz de hablar sobre esto, lo cual, sin embargo, sería difícil, porque sería tan banal: la ansiedad. El insomnio. La pérdida de peso. Las pastillas. Los sueños. Esto, probablemente, podría en verdad describirse, pero ¿con que propósito? (STAMP MILLER, 1999, p.112)

Christa aspiró a producir este lenguaje nuevo y libre para poder disfrazar sus pensamientos y hacer escuchar su voz (Stamp Miller, 1999).

La situación de la creación del lenguaje libre y lo relacionado con esto se observaba en toda la RDA. Los artistas creaban desesperadamente nuevas formas y métodos para comunicar sus mensajes. Sin embargo, las voces siempre fueron silenciadas por las autoridades o por su propia imposibilidad de transmitir las ideas a través de los contextos sutiles. Según Stamp Miller (1999), la historia *Ein Tisch ist ein Tisch* (*Una mesa es una mesa*, 1995) de Peter Bichsel, publicada en el libro *Prosa der Gegenwart* (*Prosa de Contemporaneidad*) es un claro ejemplo de estos intentos. Se trata de un hombre que tras su aislamiento y soledad decide inventar un nuevo lenguaje. Está muy complacido al poner etiquetas extrañas a las cosas familiares, pero finalmente él es el único que puede entender dicho lenguaje. Al no poder comunicarse con alguien más, se queda silencioso y alienado.

La enajenación de Wolf se manifiesta en el texto mismo de *Lo que queda*. La autora, que es indudablemente el personaje principal de la novela, reflexiona sobre la vigilancia diaria que soportó por parte de la Stasi. Mirando desde la ventana de su departamento en Berlín Oriental, ella se da cuenta de que está observada por un oficial del Ministerio de la Seguridad Estatal. La protagonista supone que el espionaje es el resultado directo de sus actividades en el caso del cantautor Biermann. En la obra Christa reconoce la agonía y el dolor causado por el sistema que creó una sociedad que funciona mal y que ella alguna vez apoyó. Al realizar un profundo examen de sí misma, así como del sistema en el que vive, la escritora comprende que tanto ella como sus compañeros intelectuales que depositaron sus sueños y aspiraciones en su sociedad son víctimas de su ciega fe en la ideología socialista.

Muchos acontecimientos en la obra corresponden a los hechos reales en la vida de la autora. Resulta que uno de los Stasi asignado a rondar a la protagonista era su conocido de la universidad de Jena, donde ambos estudiaron literatura. El lector puede experimentar las vidas contrastantes de ambos intelectuales que en su juventud anhelaban ser escritores y estaban profundamente comprometidos con el comunismo. ¿Cómo es, entonces, que el sistema ideológico hace que ahora uno vigile al otro? Seguramente, semejantes preguntas perseguían a Wolf en el momento de enfrentarse con la desolada realidad para la que no estaba preparada. El choque causado por la vigilancia de Stasi fue un abrumador golpe para la escritora, que la llevó a examinar a fondo el sistema ideológico de su sociedad y su cultura, a las que había dedicado tantos esfuerzos.

El hecho de haber publicado *Lo que queda* después de la caída del Muro de Berlín en 1989, trajo una variedad de críticas. El principal reproche era que el mensaje

manifestado en la novela apareció mucho después de los hechos. Así, por ejemplo, el crítico literario de la Alemania Occidental Frank Schirrmacher declaró en *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (número 2; 2 de junio de 1990) que la habilidad literaria de Wolf había sido sobreestimada y agregó que si la novela hubiera sido publicada unos cinco años antes, su impacto hubiera sido mucho más fuerte. Ahora la obra carece de significación, es anacrónica y con rasgos ridículos. En la conclusión del crítico, el único significado que tiene la publicación de la novela en las condiciones socio-históricas diferentes es la limpieza de una conciencia culpable (STAMP MILLER, 1999). El periódico occidental *Die Zeit* también publicó notas respecto a *Lo que queda*, en donde Ulrich Greiner comenta que la novela se destaca por el mismo “refugio idílico de la realidad, tan característico del trabajo de Wolf” (STAMP MILLER, 1999, p.114). Las críticas coinciden en que a lo largo de los años Wolf jugaba el papel del poeta del Estado e ignoraba los errores del gobierno.

Entre los que defendieron el trabajo de Wolf estuvo Günter Grass. El escritor comentó que ella no era Václav Havel<sup>4</sup> quien estaba en contra del sistema en Checoslovaquia y que ella tenía su propio estilo. Además, Grass aclaró que la literatura no tiene que repetir los acontecimientos políticos o económicos de la vida real. Según el escritor, el debate literario sobre Christa Wolf era el fantasma del macarthismo<sup>5</sup> posmoderno que la convirtió en el chivo expiatorio de la unificación ideológica de ambas Alemanias (STAMP MILLER, 1999).

En agosto de 1981, los escritores Hermann Kant y Bernt Engelman promovieron el movimiento a favor de la paz, el cual culminó en diciembre del mismo año con un encuentro internacional de escritores en Berlín. Junto con otros intelectuales que participaron en dicho evento, Wolf

firmó una apelación cuya frase final declaraba: “Nada es tan importante como la preservación de la paz” (MONTE VIGIL, 2001, p.55). Los debates literarios que surgieron después tenían como temas dominantes la preocupación de los escritores por encontrar una estética apropiada para poder reflejar en las obras sus ideas y reflexiones relacionadas con la guerra, la amenaza nuclear, la bomba atómica los conflictos armados, entre otras.

En el verano de 1982, con un espectacular éxito, Wolf ofrece una serie de conferencias en la Universidad Goethe. Un año más tarde, estos discursos fueron publicados junto con un nuevo trabajo de la autora, *Cassandra*. En los ensayos que acompañan a la novela, Wolf se describió a sí misma como una escritora que intentó llegar hasta los fundamentos de las diferentes fuentes sobre Casandra utilizando imaginación y fantasía, pero documentándose también acerca de las condiciones de vida de esa época. La autora comenta:

A menudo [...] estudiosos y estudiosas de la literatura me piden autointerpretaciones de mis obras. Si se les proporciona este tipo de material, se alegran y se lanzan sobre ello para volver a interpretarlo a su vez tras un proceso de reelaboración que es difícil comprender. Se trata de un juego, un juego social y por lo que yo veo, uno de los juegos más inocuos y menos dañinos. Sin embargo, este juego podría ser mucho más placentero si nosotros, los que jugamos, no olvidáramos siempre que estamos jugando. (FEDELE, 2006, p.36)

Poco después de la catástrofe en Chernobyl el 26 de abril de 1986, se publica la novela *Störfall. Nachrichteneines Tages* (*Accidente. Noticias de un día*). Aquí se materializan las ideas que la autora había profetizado años antes y que tenían que ver con la industria nuclear y daños causados por esta a la naturaleza. Las acciones del relato, realizado

en primera persona, se desarrollan a lo largo de un día y son de naturaleza diferente: por un lado tenemos la operación de un tumor cerebral a la que tiene que someterse el hermano de la protagonista. Por otro lado está la información en los medios de comunicación sobre el accidente en la planta nuclear en Chernobyl. Ambos se interrumpen por las reflexiones sobre los avances tecnológicos y referencias intertextuales no solo a la propia obra literaria de Wolf, sino también a *Fausto* de Goethe y *Heart of Darkness* de Conrad. Al recurrir al material histórico o a los recuerdos y al reflexionar sobre el futuro, la narradora logra mantener un estrecho vínculo entre el pasado, el presente y el futuro. El principal mensaje de esta novela está en que la inteligencia humana es causante de su propia destrucción, pues el hombre inteligente se procura a sí mismo los medios para someter a sus semejantes y a la naturaleza:

Escribir no ha resultado fácil, desde que hemos aprendido que nuestros dos estados –que alguna vez tenían el nombre de “Alemania” y lo cambiaron por “Auschwitz”–, la tierra de ambos lados del río Elba podría ser la primera en sufrir durante una confrontación nuclear. Supongo que ya existen los mapas que marcan las fases de nuestra exterminación. Creo que Casandra debió haber amado a Troya más que a sí misma cuando se atrevió a profetizar a sus compatriotas sobre el ruinoso final de su ciudad. Me pregunto, si nuestros dos países han sido amados lo suficiente por su gente, ¿si los alemanes desean consecuentemente destruir a sí mismos y a los demás, como una persona que no ha sido amada y que por esa razón es incapaz de amarse a sí misma? (WOLF, 1995, p.85)

La segunda mitad de los ochenta se caracteriza por los cambios económicos y políticos en Europa. El proceso de reforma en la Unión Soviética conocido como *Glasnost* y *Perestroika*, cuyo objetivo principal era reformar y preservar

el sistema socialista, tuvo mucha influencia en la vida intelectual y política de la RDA. Según Stamp Miller (1999), Gorbachov, quien encabezaba este nuevo proceso socioeconómico, esperaba que los ciudadanos se acercaran más a la vida política en sus países y terminaran con la corrupción de los que tenían poder. Sin embargo, los funcionarios culturales actuaban con desconfianza y una extrema precaución en cuanto a estas nuevas ideas, mientras que los medios de comunicación seguían emitiendo propaganda sobre la gloria del decadente sistema. A finales de los ochenta, muchos artistas como Volker Braun, Stefan Heym y Konrad Weiss, entre otros, que discutían y criticaban la política estatal, se unieron a Christa Wolf y Heiner Müller –las principales figuras del mundo artístico e intelectual de la RDA– y formaron el así llamado *neues Denken* (*nuevo pensamiento*). En relación a la política de Gorbachov, por ejemplo, Müller comentó que “lo que se está tratando de hacer en la URSS es una inmensa corrección, un *renaissance* de la esperanza que tiene que ver con los nombres de Lenin y Trotsky y lo que fue congelado por Stalin” (STAMP MILLER, 1999, p.122). Wolf, alentada por los cambios ocurridos debido a las reformas de Gorbachov, comentó en 1987 sobre los sesenta y seis renglones de su novela *Cassandra* que fueron censurados en 1983 y sobre los cuales hoy podía hablar libremente. Ella declaró que:

[...] he experimentado como a lo largo de los últimos cinco años, una serie de semejantes enunciados afectados, que aparecen en los periódicos, se han convertido en las declaraciones y demandas de los grandes políticos. Para mí esto es divertido, pero me alienta a pensar en lo que hoy en día sigue sin aparecer en los periódicos. (STAMP MILLER, 1999, p.123)

El histórico 4 de noviembre de 1989, cinco días antes de la caída del Muro, en la *Alexanderplatz* berlinesa, Wolf

dirigió un discurso a los conciudadanos de la Alemania Oriental, a los que siempre se había dirigido en primer término, pero sin duda pensando en los privilegiados del otro lado del telón, reivindicando “Nosotros somos el pueblo”.

En la noche del 9 de noviembre de 1989, cuando cayó el Muro de Berlín, las voces de los ciudadanos alemanes, ahora libres de cruzar la frontera que antes los separaba, se unieron para pedir la reunificación. Wolf, que a pesar de sus antiguas protestas y sus desencuentros con el sistema no estaba de acuerdo, pidió a sus compañeros y colegas a reconsiderar el experimento socialista y no regresar al capitalismo: al igual que algunos intelectuales de la RDA, Christa seguía firme en cuanto a sus creencias ideológicas. Al cumplir con su papel social como artista, la escritora – junto con Stefan Heym y Volker Braun– protestó contra la unificación alemana y lanzó su voz a favor de la existencia de una RDA libre, independiente y fiel a la ideología marxista:

Queridos conciudadanos, todos nos sentimos profundamente preocupados. Vemos como miles de personas abandonan nuestro país diariamente. Sabemos que una política equivocada hasta el final ha fortalecido su desconfianza en la renovación de esta sociedad. Estamos conscientes de que hemos quedado mudos de impotencia ante el movimiento de masas, pero no tenemos ningún otro recurso que no sean nuestras palabras. Los que quieran irse ahora, minan nuestra esperanza; por favor les pedimos que no se vayan, quédense en su patria, quédense con nosotros [...]. Ayúdenos a formar una sociedad realmente democrática, capaz de preservar la visión de un socialismo democrático. (STAMP MILLER, 1999, p.124)

No obstante, los habitantes estaban más interesados en observar las tiendas departamentales. Christoph Hein, un autor de la Alemania del Este, comentó que lo único que

deseaba un típico ciudadano de la RDA eran plátanos, naranjas y chocolate, mientras que los intelectuales se preocupaban por la prensa, viajes y elecciones libres (STAMP MILLER, 1999).

Entre los aspectos que influyeron en que los ciudadanos ya no confiaran tanto en sus artistas y escritores, fue el rumor que hizo circular la Stasi, de acuerdo al cual, Wolf –después de firmar la carta sobre la expatriación del cantautor Biermann– se había distanciado de esta petición. Por otra parte, los compatriotas de la autora estaban conscientes de los privilegios que gozaban los intelectuales como, por ejemplo, los generosos apoyos económicos para los viajes que les ofrecía el gobierno por halagarlos. Los alemanes de la RDA quienes, debido al sistema, tenían que solicitar con grandes dificultades la visa para viajar al extranjero, ya no estaban interesados en otro experimento socialista.

Después de la reunificación alemana, Wolf esperaba que la RFA acogiese la herencia sociocultural de los intelectuales del Este. En lugar de esto, se exigió a los intelectuales de la RDA que renegasen de los ideales socialistas. Antes de la caída del Muro de Berlín, la autora quien era considerada una heroína de la literatura de la RDA y quien en sus libros había retratado el malestar de sus compatriotas, ahora recibía más críticas que nunca:

Los grandes escritores como Christa Wolf ahora están casi callados. Antes existió la discrepancia entre espíritu y poder; hoy domina la contradicción entre espíritu y pueblo. Christa Wolf, siempre festejada en el Occidente por su voz y comportamiento crítico frente al régimen antiguo, hoy se ve criticada duramente en la prensa occidental por no haber salido de la RDA y por defender ahora la identidad cultural de la RDA frente al rápido proceso de comercialización y capitalización. Se aceptó con gusto la crítica al socialismo real sin aceptar la del capitalismo real. El viejo conformismo cede paso a un oportunismo de tipo nuevo. La culpa

se la echan siempre al otro; se niega – como en 1945 – a reconocer la responsabilidad frente al pasado propio; todos se sienten víctimas; los culpables se reducen a los dos Honecker y su clientela. [...] hay hasta un nuevo lenguaje político disfrazado: las liquidaciones en la vida científica y cultural [...] se llaman desovillar o devanar. Así suena el lenguaje del vencedor. (KOSSOK, 1991, p.340-341)

Al inicio de los noventa, tras la apertura de los archivos de la Stasi, Wolf estuvo en el centro de un escándalo y de una campaña difamatoria. En mayo de 1992, al igual que a muchos de sus compatriotas, a Wolf le fue permitido revisar sus archivos personales que fueron recopilados por la Stasi. El 21 de enero de 1993, la novelista escribió un artículo en el *Berliner Zeitung* (*Periódico de Berlín*), donde admitió haber tenido conversaciones con los oficiales de la seguridad durante tres años: desde 1959 hasta 1962. Las particularidades de aquellos encuentros, comentó Wolf, ya se borraron por el tiempo; de lo único que estaba segura es de no haber proporcionado a la Stasi ningún detalle útil para ellos. La demás información con la que contaban los oficiales fue la misma que la autora daba a conocer en las juntas del Partido.

En 1993, mientras se encontraba en Santa Mónica, California, el lugar que acogió a la escritora durante su trabajo sobre *Medea*, en un encuentro con los lectores la escritora aceptó que hay gente que –tras enterarse sobre su pasado con la Stasi– pone en duda su integridad moral y que la acusa de ser inconstante en lo referente a su obra y sentir político. Aprovechando la oportunidad que le proporcionó la entrevistadora, Wolf aclaró, que a pesar de que algunos de los cargos en su contra son precisos, habría que tomar en cuenta que, al publicarlos, fueron sacados de su contexto. En la publicación del 4 de abril de 1993 en el *New York Times* la autora explica:

Tenía miedo de ser reducida a estas dos letras.<sup>6</sup> [...] Estaba y sigo estando oprimida por el hecho de que, debido a la cacería de los colaboradores no oficiales, un análisis de la compleja realidad de la RD, así como cualquier revisión autocrítica del curso de nuestras vidas en este país (Alemania), es más destructor que fomentador. Yo quería presentar mi vida en un contexto más amplio, en el cual, incluso la existencia de estos archivos podría encontrar su explicación. (STAMP MILLER, 1999, p.118)

El escándalo continuaba y la escritora se vía obligada a seguir dando explicaciones. En la entrevista con *Spiegel*, Christa declara que en Berlín se había encontrado con la Stasi en tres ocasiones. En cuanto a estos, los archivos reportan que Wolf, quien había escogido el sobrenombre Margarete, se encontró con dos representantes de la seguridad estatal que querían la información sobre el escritor Gert Ledig. Al cooperar, Christa describió los contactos que tenía este autor de la Alemania Occidental, así como informó sobre los artistas que no estaban de acuerdo con la política cultural del Partido y del régimen. Un reporte particular estaba dedicado al escritor Walter Kaufmann quien fue considerado por Wolf como políticamente incorrecto. En el escrito, la colaboradora presentó considerables objeciones en cuanto a un manuscrito que Kaufmann quería publicar en *Neue Deutsche Literatur* (*La nueva literatura alemana*), una revista literaria con la cual colaboraba Christa.

En ambas entrevistas, la autora de *Cassandra* comentó que, en general, la Stasi no estuvo satisfecha con sus informes, puesto que siempre se interesaba en discutir las cuestiones culturales y no políticas. Además, Christa siempre insistía en que los encuentros se llevaran a cabo en su casa para que su esposo pudiera estar presente. La novelista recuerda haber hecho algunos comentarios específicos sobre la censura, pero estos nunca fueron documentados en sus

archivos. Las primeras disputas de la escritora, en cuanto a las políticas culturales en la RDA, ocurrieron en 1960 cuando su posición en cuanto al XXI Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética fue criticada por el periódico *Freiheit (Libertad)*.

En 1962 los archivos de la Seguridad Estatal fueron cerrados, lo cual indica que la institución había perdido interés en la escritora. Al inicio de los noventa, a los ciudadanos que lo deseaban, les fue permitido conocer sus archivos personales. Wolf se enteró que, debido a su conducta disidente, sobre ella existían otros archivos, clasificados como *Opferakte (archivo de víctima)*. En total, había 43 volúmenes que, a partir de 1968 –fecha en la que expresó su desacuerdo con la invasión a Checoslovaquia– incluían reportes sobre las llamadas telefónicas personales, el contenido del correo que recibía en su domicilio, así como un croquis de su departamento. Después de haber apoyado a Biermann, para la Stasi la escritora dejó de ser un IM y se convirtió en la vigilada, la documentación recopilada desde 1968 hasta 1980 en su archivo personal lo afirma. Tiempo después, en una carta a Günter Grass, Christa escribirá que cuando leía los registros, el lenguaje usado por la Stasi la hizo sudar.

En uno de sus ensayos *Berlín, Lunes 17, 1993*, la escritora se pregunta si es importante seguir regresando al pasado y confiesa que se siente poco entusiasmada al hablar sobre este tema: “[...] quisiera oír si la gente desee enfrentar su pasado. ¿O puede usted ‘desearlo realmente’ si es embarazoso y doloroso?” (WOLF, 1997, p.240). La recuperación de la novelista de este atormentado pasado tuvo varias etapas que ella misma describe:

Alguien pide que yo describa cómo me he sentido desde que pude ojear en mis archivos, especialmente mi archivo de IM. Intento

hablar tan abiertamente como me sea posible sobre varias etapas: sobre el choque inicial, el horror en cuanto a mi misma, mi desesperación porque, dado la histeria universal de la Stasi, era imposible contar con que la gente pueda entender las diferencias, sobre el riesgo de identificarme con la imagen pública que era hecha de mí; sobre la terapia de la escritura y del proceso gradual de salir de mi depresión; y sobre mi estado actual, cuando creo que puede insertar este episodio en la historia de mi desarrollo aun cuando seguirá siendo siempre un punto doloroso y oscuro. Mientras que estoy hablando, me doy cuenta que he sobreestimado mis capacidades, que sigo siendo demasiado sensible para tales foros, pero ahora no hay manera de salir de esto. (WOLF, 1997, p. 239)

En Alemania reunificada, se intentó demonizar sistemáticamente a la RFA y se le atribuyó la culpa de pecados comunes compartidos como el régimen de Hitler y el Holocausto. Wolf recuerda que en uno de los encuentros con los lectores, alguien le hizo la espléndida pregunta de que si los archivos de la Stasi también eran la conciencia culpable de la nación alemana. La escritora respondió que “[...]solamente en Alemania la gente puede tener la sensación que los archivos puedan sustituir el sentido” (WOLF, 1997, p.242). La escritora argumentó que después de leer sus archivos, supo que ellos no contuvieron “la verdad” ni sobre la persona vigilada, ni sobre el vigilante, ni sobre el asignado a llenar el formato. Lo que contuvieron estos escritos, explicó la novelista a su público, fue lo que la gente de la Stasi vio o lo que se suponía que viera, o lo que le fue permitido ver. En las palabras de Christa, los documentos “reflejan una paranoia creciente en el más pequeño de mentes. El mismo lenguaje que emplean no se ajusta a la recepción de la “verdad”, la misma manera de plantear las preguntas reduce a la gente a los objetos de los cuales hacen uso. [...] Digo: “No, ‘la verdad’ sobre este tiempo y sobre nuestras vidas debe venir de la literatura”

(WOLF, 1997, p.242). En esta última afirmación Wolf trazó su tarea social: con la ayuda del arte explicar la verdad de los hechos para sus contemporáneos, así como para las futuras generaciones.

En 1994, en la entrevista que dio a *El Mundo* el día de su 65 cumpleaños, Christa Wolf explica que los “últimos cuatro años han sido los más fatigantes y dolorosos de mi vida. Necesitaba regalarme una larga pausa en un sitio alejado antes de decidirme a enfrentarme a mi gente” (CASADEVALL, 1994) después de este periodo amargo en su vida, cuando nadie creyó en ella porque los periódicos llenaban páginas y páginas con el relato de sus “crímenes” y las pruebas palpables de que ella solo había sido utilizada por la Stasi pasaban completamente desapercibidas para esos mismos medios de comunicación, la autora apenas tenía fuerzas para escribir y lo poco que hizo entre los años 1990 y 1994, lo unió en su obra *Auf dem Weg nach Tabou (De camino a tabú)*. Como lo explica la misma autora, el nuevo libro no es una novela, puesto que en este período no pudo enfrentarse a la literatura de ficción; tampoco es un ensayo, ya que en aquel periodo no pudo aspirar a la objetividad. Se trata de una obra recopilación de cartas, prosas dispersas y notas de su diario personal, escritas entre 1990 y 1994 desde su voluntario retiro en Santa Mónica, California, donde la escritora presenta sus reflexiones acerca de la reunificación de Alemania y que se destacan por su contenido filosófico y antropológico. Las más simples notas esbozadas desde Santa Mónica marcaron el inicio de la recuperación de Wolf: “Son las diez menos cuarto de la mañana. Estoy sentada en mi despacho, frente a mi máquina de escribir,” anota la novelista en su diario y agrega: “A lo único que aspiro con este libro es a que se lea con ojos reflexivos” (WOLF, 1994; apud CASADEVALL, 1994).

Sin embargo, en 1996, con la publicación de *Medea. Stimmen (Medea. Voces)*, Christa demostró que no es una autora para el olvido y que su fama se centra en la calidad literaria de su obra y no en sus actividades políticas. En la novela, la escritora una vez más retoma el mito griego, ahora sobre Medea. A lo largo de once monólogos que conforman el *sujet*, Wolf hace hablar a seis personajes –de allí el título de la obra– desde los diferentes puntos de vista la historia de la protagonista principal. Cabe mencionar que el personaje de Medea, el de su esposo Jasón y el de la hija del rey de Corinto, Clause, son familiares al mito, mientras que otros tres son el resultado de la imaginación creativa de la autora. A través de los monólogos, que constituyen el mosaico de hechos, la escritora logra deconstruir y reconstruir el mito. Es por eso que los críticos hablaron de una huida de Wolf a la mitología para no enfrentarse con la realidad y la acusaron de una ignominiosa manipulación del mito, sin tener en cuenta que Eurípides también había interpretado libremente el material mítico sobre Medea y añadido el asesinato de los hijos por su madre.

Al igual que en el caso de *Cassandra*, en *Medea* el mito se proyecta sobre el presente de tal manera que hace que sea posible leerlo como una parábola de nuestro tiempo. Partiendo de esta idea, los críticos hablan de ciertas similitudes que encuentran entre la figura de Medea y la propia novelista que también se había sentido manipulada y maltratada por el gobierno de su propio país. La escritora contesta que tal interpretación es superficial y explica que, al escribir la novela, ella estaba atormentada por el problema de que una mujer sea convertida en chivo expiatorio hasta tal punto que simplemente tenía que escribir sobre ello. Christa afirmó haber escrito la novela como respuesta a varios interrogantes:

¿Por qué necesitamos sacrificios humanos? ¿Por qué todavía necesitamos y seguimos necesitando chivos expiatorios? En los últimos años, después del llamado “vuelco” en Alemania, que condujo a la desaparición de la RDA, encontré razones para reflexionar sobre esta pregunta. (FEDELE, 2006, p.27)

Los críticos trataron de forzar una interpretación de la novela que diera razón de la respuesta “política” de la autora a la reunificación, interpretando la oposición entre Corinto y la Cólquide como un simple reflejo de la oposición entre la RDA y la RFA. Se acusó a Wolf de haber descrito la Cólquide (la RDA) como un lugar paradisiaco matriarcal, y Corinto (la RFA) como el infierno patriarcal. Sin embargo, una lectura atenta de la novela permite ver que tanto en la Cólquide como en Corinto, es decir, en el este y en el oeste, se hacen sacrificios humanos cuando la situación histórica lo requiere.

En el año 2003, bajo el título *Ein Tag im Jahr. 1960-2000 (Un día del año 1960-2000)*, se publica el libro de Wolf que, de acuerdo con algunos críticos, no tiene precedentes en la literatura occidental. Resulta que en 1960, el periódico moscovita *Izvestia (Noticias)* dirigió un llamamiento a todos los escritores del mundo a describir con la mayor precisión posible un día de ese año, el 27 de septiembre. Eso significaba retomar la empresa de Maksim Gorki *Un día del mundo*, promovida por este escritor soviético en 1935. Christa Wolf se dispuso a describir su 27 de septiembre de 1960 y siguió adelante con esta idea a lo largo de cuarenta años, configurando un mosaico de su vida cotidiana, donde incluye acontecimientos sociales, políticos y literarios que marcaron la historia de su país y del mundo. En 1977, por ejemplo, las reflexiones de la autora tenían que ver con las represalias desencadenadas tras la protesta contra la expatriación del cantautor Wolf Biermann y la ola de emigración de intelectuales que provocó:

Pienso que nunca más podría sentirme en casa en ningún otro sitio, si me fuese de aquí. Me pregunto qué precio pago de modo inconsciente cada día, un precio en esta moneda: no ver, no oír, o al menos callar.

Wolf opta por quedarse, y lo asombroso es que, en estas circunstancias paralizantes, mantenga una actividad intelectual y no se hunda en la resignación como ocurre en los años ochenta a tantos escritores de la RDA. Christa manifiesta que el cómodo dejarse ir se ha apoderado de casi toda la gente que podría ser creativa: quien se ve obstaculizado a lo largo de una generación, acaba dándose por vencido.

*Un día del año. 1960-2000* es un libro voluminoso que a lo largo de seiscientas páginas, aproximadamente, se va convirtiendo en un sólido pilar de la memoria. En el prefacio, la autora declara que su libro está escrito contra la fuerza corrosiva del olvido. Para bien y para mal, este encargo, al que se entrega como a un deber moral, determina su estilo llano y su tono mortificado. No pretende sorprender con ideas nuevas ni con formulaciones brillantes. El diario impresiona por otras virtudes. Construye el autorretrato de una persona discreta, preocupada por el prójimo, nunca engreída con sus éxitos, que se impone con un recurso tan poco vistoso como el constante y riguroso examen de conciencia.

El año 2009 fue conmemorativo para la autora, pues cumplió 80 años, pero también lo fue para su país: se cumplieron 60 años de la división del país y del comienzo de la bi-estatalidad, así como 20 años de la caída del Muro de Berlín. La polémica sobre su legado artístico e ideológico no cese incluso después de su muerte el día 1 de diciembre de 2011. Siempre que hablaba con sus lectores o escribía, regalaba sabiduría adquirida a lo largo de su controvertida

vida. Hoy como ayer la vida y la obra de Christa Wolf es parte significativa de la historia de su país.

## Notas

<sup>1</sup> Büchner (1813-1837) fue escritor y dramaturgo alemán, cuyas obras fueron admiradas por varios autores del siglo XX. El Premio Nacional de Literatura dentro de las letras alemanas lleva su nombre. Se considera que, de no haber muerto tan joven –23 años y cuatro meses– hubiese adquirido la importancia de Goethe o Schiller.

<sup>2</sup> Músico, poeta y luchador social, Wolf Biermann (nacido en 1936) es conocido en Europa como una leyenda de la posguerra alemana. Su padre, un comunista judío, murió en Auschwitz. En 1943, Biermann junto con su madre, vivió las experiencias del bombardeo por parte de los aliados de la ciudad alemana Hamburgo. En 1976, durante un concierto en la RFA, cantó obras que pretendían defender el socialismo en la RDA, pero desde un punto de vista crítico. Después del evento, al cruzar la frontera, Biermann recibió la noticia de que le era retirada la nacionalidad de la RDA. Varios escritores y artistas, entre ellos, Christa Wolf, protestaron contra esta medida y la consideraron contraria a la constitución del país. Para muchos, el régimen socialista alemán comenzó su decadencia a partir de los acontecimientos relacionados con el caso del emblemático cantautor.

<sup>3</sup> La novela narra la vida y muerte prematura, a causa de leucemia, de una joven, contada a través de recuerdos y reflexiones de infancia: la huida de su lugar natal al final de la Segunda Guerra Mundial, su trabajo, sus estudios y la propia enfermedad que se va agravando por la somatización de los conflictos políticos internos del régimen socialista de Alemania del Este. La joven busca la armonía con una sociedad cada día más alejada del ideal que en un principio había imaginado. La enfermedad que acaba matando a la protagonista representaba un símbolo del desencanto y de la decepción colectiva.

<sup>4</sup> Václav Havel, nacido en 1936, es un escritor y dramaturgo checo. Fue el último presidente de Checoslovaquia y el primero de la República Checa. En 1968, se opuso a la invasión soviética de Checoslovaquia, lo que llevó a la prohibición de sus obras. Siendo el presidente, apoyó la inclusión de la República Checa en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN). En 1997 recibió el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades.

<sup>5</sup> El macarthismo (mccarthismo, maccarthismo o macartismo) es un episodio de la historia de Estados Unidos que se desarrolló entre 1950 y 1956 durante el cual el Senador Joseph McCarthy desencadenó un extendido proceso de delaciones, denuncias, procesos irregulares y listas negras contra personas sospechadas de comunismo (Áracil *et al.*, 1998, p.45).

<sup>6</sup> Se refiere a las letras IM, *inoffizieller Mitarbeiter* o colaborador no oficial. El término fue usado para referirse a los ciudadanos comunes que fueron reclutados por la policía estatal de la RDA con el fin de reportar sobre las actividades de algunos amigos y compañeros.

## Referencias

ARACIL, R. *et al.* **El mundo actual**. Barcelona, España: Edicions Universitat de Barcelona, 1998.

CASADEVALL, G. **La escritora finaliza su exilio con la publicación de un libro de cartas y diarios**, 1994. Recuperado de <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/03/19/cultura/549142.html>

FEDELE, A. “La provocadora *Medea* de Christa Wolf. Una figura mitológica de la alteridad representada en clave feminista”. En RIUS, R. (Ed.), **Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)**. Barcelona, España: Universitat de Barcelona, 2006, p. 25-42.

KOSSOK, M. “La cuestión alemana “¿l’enfant terrible” de la historia Europea?” En BARBA, C.; BARROS, J.; HURTADO J.(Comps.), **Transiciones a la democracia en Europa y América Latina**. México D.F., México: Porrúa, 1991, p.323-343.

MONTE, M. **Reconstrucción del mito en las novelas de Christa Wolf: *Kassandra* y *Medea***. Stimmen. Oviedo, España: Grafinsa, 2001.

ROMÁN, M. **Escritoras y pensadoras europeas**, 2005. Recuperado de <http://www.escriptorasypensadoras.com/colaborador.php/1176198398992007>

STAMP, A. **The cultural Politics of the German Democratic Republic: The voices of Wolf Biermann, Christa Wolf, and Heiner Müller**. Irvine, USA: BrownWalker Press, 1999.

WOLF, C. **Casandra**. Madrid, España: Alfaguara, 1987.

\_\_\_\_\_. **The Fourth Dimension: Interviews with Christa Wolf**. London, UK: Verso, 1988.

\_\_\_\_\_. **Cassandra: A Novel and Four Essays**. New York, USA: Farrar, Straus and Giroux, 1988.

\_\_\_\_\_. **The Autor’s Dimension: Selected Essays**. Chicago; USA: The University of Chicago Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **Parting From Phantoms: Selected Writings, 1990-1994**. Chicago, USA: The University of Chicago Press, 1997. 23



LA REPRESENTACIÓN DE LO  
FEMENINO EN OS  
*CAMINHANTES DE SANTA  
LUZIA*, POR RICARDO RAMOS

**AROLDOSÉ JOSÉ ABREU PINTO**

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

*“El cuentista Ricardo Ramos, que parece haber hecho una pausa en la novela para alcanzar el romance, tiene en Os caminantes de Santa Luzia la confirmación innegable de su vocación como escritor de ficción”.*

Adonias Filho (en: RAMOS, 1984)

**El silencio de las palabras y la multiplicidad de representaciones: cuestiones iniciales**

Al señalar algunas de las posibles razones de la creación literaria, Antonio Candido (2000) nos ofrece un camino proficuo para algunas reflexiones sobre la obra *Os caminantes de Santa Luzia* (RAMOS, 1984) y, en consecuencia, observar las representaciones en la construcción de imágenes y juicios que impregnan sutilmente los dibujos de la experiencia en la sociedad sufrida

por Luzia, personaje femenino que, a su debido tiempo, será el objeto de observaciones más puntuales. Afirma Candido (2000, p.55): “la creación literaria corresponde a ciertas necesidades de representación del mundo, a veces como preámbulo de una praxis socialmente condicionada”. Sin embargo, si bien de acuerdo con el mismo crítico, “esto solo es posible gracias a una reducción a lo gratuito, a lo teóricamente incondicionado, que da entrada al mundo de la ilusión y se convierte dialécticamente en algo comprometido, en la medida en que plantea una visión de mundo”.

En la obra escogida aquí para discusión, publicada en 1959 en São Paulo por la editorial Difusão Europeia do Livro, y reeditada en 1974, por la editorial Martins, se observa claramente que, en el proceso creativo, hay un mundo a exponerse y que esta revelación de “una praxis socialmente condicionada” deja grietas que el lector debe llenar, ya que el silencio de las palabras abre brechas que deben cerrarse. O sea, la producción de Ricardo Ramos se entusiasma con la percepción de rasgos de una determinada cultura y con la visión peculiar de la sociedad que la rodea.

Todo esto, sin embargo, solo es factible porque las opciones del escritor profundizan lo que Candido (2000) llama “una reducción a lo gratuito, a lo teóricamente incondicionado”. Al sumergirse en este mundo de representaciones, se produce una especie de estímulo al choque de visiones y esta visión dialéctica, a su vez, provoca una perspectiva nueva de mundo.

Para corroborar esta afirmación, conviene recuperar aquí las advertencias de Bakhtin (1993, p.16): “El concepto de estético no puede extraerse de la obra de arte por vía intuitiva o empírica: será ingenuo, subjetivo e inestable”. El mismo autor concluye: “para definir este concepto de forma segura y precisa, existe la necesidad de una definición

recíproca con otros dominios de la cultura humana”. Con respecto a la forma, en el proceso de la escritura de Ramos se aprende lo que Ítalo Calvino, en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1990, p.71-72), llama “precisión”:

Para mí, la precisión significa principalmente tres cosas:

- 1) un proyecto de construcción bien definido y calculado;
- 2) la evocación de imágenes visuales claras, incisivas y memorables;

[...]

- 3) un lenguaje que sea lo más preciso posible como un léxico y en su capacidad para traducir los matices del pensamiento y la imaginación.

Todavía hay al menos otros cuatro valores literarios planteados por Calvino en los que se podría ubicar el trabajo en cuestión: ligereza, velocidad, visibilidad y multiplicidad. Lo que Calvin llama “precisión”, Ricardo Ramos lo realiza con maestría. Si no, veamos. Es posible defender, por ejemplo, que el ficcionista tiene un “proyecto de trabajo” muy claro para el logro de su proyecto ficcional. Este diseño inicial bien cuidado evoca una cadena de imágenes y concepciones sobre la realidad, debido a la necesidad de construir juicios y opiniones que se van delineando ante los ojos del lector. Son, por lo tanto, “imágenes claras, incisivas y memorables” (CALVINO, 1990, p. 71).

Sobre este proyecto bien definido, es suficiente observar la opción del escritor por una narración omnisciente, pero desde diferentes perspectivas. La trama de *Os caminantes de Santa Luzia* está organizada alrededor de un personaje central, Luzia, pero este es el único que no gana un capítulo narrado especialmente desde su perspectiva. Los episodios se narran al principio desde el punto de vista del motorista que conduce a los devotos a la ciudad de Santa Luzia. En seguida, por un niño que observa a Luzia que se baña, y

luego la narración continúa principalmente con Audálio, Benvindo y Valério. Téngase en cuenta que, al adoptar diferentes perspectivas, el narrador sigue configurando diferentes formas de ver, como si fueran conjuntos de imágenes que permanecen en la conciencia humana. Para el lector, no hay cisiones o desviaciones importantes en la trama, porque, como ya se ha dicho, son impresiones variadas de Luzia desde diferentes ángulos. En la ciudad que lleva el mismo nombre, Santa Luzia, ella es objeto de una trama y una disputa entre los políticos. Víctima de ese sistema, es asesinada por uno de los candidatos que quiere, a cualquier costo, ganar las elecciones. La crítica está, por lo tanto, en toda la trama; es lo que da lastre. Ricardo Ramos confronta dos cuestiones inquietantes, desnudándolas a través de las representaciones que engendra. Por un lado, la religión, en todas sus acepciones; por otro, la política, que se revela en su crudeza. La política y la religión, de esta manera, son expuestas por el escritor de tal manera cabe al lector llenar los vacíos en el texto, estructurar sus concepciones y restaurar lo no-dicho. Todo esto se logra a través de un lenguaje “preciso” con la “capacidad de traducir los matices del pensamiento y la imaginación” (CALVINO, 1990, p.72). Sobre la religión y sus características - dado que las representaciones de lo femenino en *Os caminantes de Santa Luzia* están marcadas por esta concepción de mundo - reanudaremos algunas de las discusiones en la segunda parte de este estudio.

Concluyendo estas primeras reflexiones, volvemos a Candido (2000, p.74) cuando afirma que la literatura es “un sistema vivo de obras, que actúan entre sí y con los lectores; y solo vive en la medida en que lo viven, descifrándolo, aceptándolo, deformándolo.” Según el crítico, la literatura y la sociedad logran efectuar esta relación de reciprocidad, porque “el trabajo no es un producto fijo, unívoco ante

cualquier público; tampoco es pasivo, homogéneo, registrando su efecto uniformemente”.

Por lo tanto, como el lector se siente desplazado de su común, a través de este lenguaje capaz de revelar conceptos generalmente oscurecidos y distorsionados en las experiencias sociales, o diseminados hasta el agotamiento la mayoría de las veces a través de los medios de comunicación, el narrador construye escenas sin emitir juicios listos o acciones moralizantes. Cabe a los lectores experimentar las acciones, descifrar las realidades ahí contenidas, aceptar o no los matices, las gradaciones propuestas, ya que no se permite al lector que permanezca pasivo.

Uno de los signos más claros de esta opción se ve al final de *Os caminantes de Santa Luzia*. Con el objetivo de obtener un determinado efecto en el lector, los culpables no son castigados, no hay justicia, un final redentor o feliz, como suele ocurrir en gran parte de la llamada literatura masiva. Luzia, la bendita que cargaría consigo solo el bien, es asesinada; la “luz”, contenida en el nombre, se apaga, y sus verdugos siguen vivos e intactos, sin que nadie pague realmente por el crimen.

Sobre esta opción de Ricardo Ramos, el periodista y crítico literario Valdemar Cavalcanti, en un fragmento reproducido de la tercera edición de la obra, por la editorial Mercado Aberto, en 1984, señala que el escritor hace un dibujo psicológico justo los personajes centrales y una “descripción meticulosa de la atmósfera, a veces cargada y tensa, como preparación para la tragedia” (CAVALCANTI, en: RAMOS, 1984). Para el crítico, Ricardo Ramos logra acentuar rasgos de las costumbres políticas que prevalecen en una región determinada: “se acentuaron claramente; hay que señalar, además, toda la propiedad y el sabor típico del lenguaje, que es uno de los secretos del encanto de la novela”. (CAVALCANTI, en: RAMOS, 1984).

Con esta actitud señalada por Valdemar Cavalcanti, el autor ofrece los motes para una pluralidad de discusiones, pero queda abierta al lector esta o aquella concepción sobre los hechos. En otras palabras, no hay juicios listos, sino caminos para que el lector se posicione o no, en función de sus experiencias personales y sociales, sus relaciones, sus límites.

En esta misma línea de argumentación, recordemos a Tristão de Athayde, seudónimo del crítico literario Alceu Amoroso Lima, quien, en un artículo titulado “Un maestro del silencio”, publicado en 1970 en el entonces *Jornal do Brasil*, en Río de Janeiro, destaca los predicados de Ricardo Ramos por ocasión de la publicación de la novela *Memoria de Setembro* (1968).

Tanto el destino de estos vencedores como el de los vencidos es manejado por el autor, quien vivió en carne esa misma espina de la nostalgia y de la rebelión silenciosa, con una firmeza de estilo, con una sobriedad de expresión, con una concisión enjuta, pero con una emoción contenida, lo que hace de la narrativa un primor de humanidad. El silencio es quizás el secreto de su estilo. Tanto el silencio de las personas y de las palabras, como el silencio de las situaciones. No hay nota discordante. Tampoco una frase enfática. O un diálogo estridente. Las sutiles conversaciones de los tres amigos, como la de los novios, sin mencionar la impresionante desnudez de los personajes de destinos humillados, son todas tan conmovedoras por la moderación incisiva de los silencios que se puede decir que Ricardo Ramos se afirma, con esta novela de estreno, como demostración literaria auténtica de que la plenitud de la palabra es realmente el silencio (ATHAYDE, 1970, s/n).

Tomando en cuenta las particularidades señaladas por Tristão de Athayde, se podría asegurar que Ricardo Ramos ejerce la estética del silencio a través de la representación de la experiencia humana, articulando y exponiendo sus demandas, oposiciones y problemas.

Atentando a *Os caminhantes de Santa Luzia*, se comprueba que se rescatan varias de las características subrayadas. Entre ellas, se destaca la posición del narrador en relación con el destino de los cuestionables vencedores y/o vencidos. El autor logra rescatar una perturbación silenciosa al exponer las dificultades experimentadas por los personajes; con firmeza de estilo, sobriedad de expresión, concisión y emoción contenida, ilumina una realidad. Todo esto ocurre porque el escritor “grita” exactamente cuándo silencia a los personajes, las palabras y las situaciones. Como dice Athayde (1970), “el silencio puede ser el secreto de su estilo” y, por esta misma razón, evidencia una auténtica producción literaria.

De todos modos, la novela parece apuntar a un efecto, pero sin convertirse en un simple objeto crítico, con alcance de denuncia puramente social. Después de todo, como ya hemos señalado con Bakhtin (1993), es necesario observar el contenido y la forma en la constitución de la estética. Por eso elegimos abordar la representación de lo femenino a través de la observación del carácter central del texto, ya que es necesario un recorte para dar cuenta de nuestra intención.

### **La representación de lo femenino en *Os caminhantes de Santa Luzia***

Para señalar un modo de representación particular del texto de Ricardo Ramos y del contenido representado en *Os caminhantes de Santa Luzia*, empezamos observando la entrada de los peregrinos Luzia, Benvindo y Valério a la ciudad de Santa Luzia, ya que desde el principio toda la tragedia que le sobrevendrá al personaje central se establece prontamente en la descripción del espacio. Como presagio de lo que está por venir.

La sombra cayó sobre el camino, flotó, desapareció. El camión avanzó por el suelo de tierra oscura. Detrás quedara el polvo rojo, el cielo luminoso, la estrada interminable, dura y agrietada. Otra sombra dejó el follaje, creció nublando el camino. Y de repente, en un temblor ominoso, todos sintieron el sinuoso descenso entre los árboles (RAMOS, 1984, p.5).<sup>2</sup>

Obsérvese la sucesión de palabras: la sombra “cae” en el camino, “flota” y “desaparece”. Además de la plasticidad de las imágenes que aparecen como en movimiento, hay una meticulosa selección de expresiones: la tierra es “oscura”, el polvo es “rojo” y, a pesar de que el cielo es luminoso, remitiendo al nombre de la ciudad y a Luzia misma, la estrada es “interminable”, “dura” y “agrietada”. La “sombra” también “nubla” el camino por el que pasan los personajes y un “temblor ominoso” se apodera del espacio. Las palabras están yuxtapuestas de modo que se establezca una tensión al nivel del lenguaje que vuelve el espacio cruel, triste y brumoso, hasta el punto en que el conductor del camión, identificado como João, se manifieste: “– Nunca he visto un paraje más feo, señora”<sup>3</sup> (RAMOS, 1984, p.5). Luzia responde que todo el mundo es de Dios, pero el conductor insiste: “– Pero es triste, muy triste”<sup>4</sup>, y concluye con la expresión “– Fin del mundo”<sup>5</sup>. Este clima guiará toda la trama y la trayectoria de Luzia en ese lugar.

Interesante notar que Luzia no se prostra ante las dificultades y el ambiente, tampoco se les contrapone o cuestiona. Por el contrario, a través del arreglo estético concebido por Ramos, se acompaña al “caminante” de una manera muy peculiar. El personaje porta ciertos indicios, como la ropa blanca en su llegada a la ciudad. Incluso menciona su deseo de llevar la palabra de Dios a ese lugar, ya que este sería su propósito. A pesar de esta misión religiosa, la narración de los hechos, sin embargo, no tiende a convertirla en una “santa”, alejándola del carácter

santificado y conocido de la antigua tradición religiosa oral según la cual Santa Luzia habría elegido sacar los ojos y entregarlos al verdugo a no renunciar a la fe en Cristo. Por el contrario, al personaje de *Os caminantes de Santa Luzia* se describe en escenas cotidianas. El narrador no hace ningún esfuerzo por crear a alguien que no sea alguien de carne y hueso. Esta característica reduce la distancia entre lector y personaje.

Tanto es así que en el segundo capítulo, uno de los quince que componen la narración, algunas características de Luzia pasan por los ojos de un niño. Este la observa mientras se baña y enumera algunos detalles físicos. Vale la pena prestar atención a las imágenes que se agregan frente al lector desde las percepciones minuciosas del observador. Al principio, el niño mira “una forma completamente blanca” y “se sienta” para observarla.

Desde donde estaba parado, sus brazos se alargaban, su cabello oscuro, su pecho arqueado sobre el parapeto. Esperó a que ella contorneara la *cacimba*, pisara ese limo grasiento. No tardó demasiado. Llenada la lata, la extraña vino a mostrarse. Sus pies dejaron los zapatos, las manos comenzaron a soltarse el cabello, en movimientos ligeros que apenas se adivinaban. *Luego pasó los dedos por los botones, aflojó el vestido que soplabla el viento, se lo quitó y luego sostuvo su juguete en el aire y lo dobló. La mujer se reveló completamente a los ojos del niño, que notó su estremecimiento, la sonrisa asustadiza, el movimiento hacia el cubo.* Probó el agua, levantó el brazo, se cubrió con un chorro de canto y brilló por la mañana. El mismo gesto repitió la escena, humedeciéndose, haciendo que la figura que se elevaba contra el cielo azul apagado fuera más vívida y resbaladiza (RAMOS, 1984, p.12, el énfasis es nuestro).<sup>6</sup>

No hay mucho para comentar en la escena resaltada anteriormente, ya que la mirada predominantemente sensual y carnal del observador es clara. El meticuloso dibujo de la figura de Luzia se intensifica por el contraste entre la

visión aún casta del niño y la belleza de un cuerpo desnudo, pero, no lo olvidemos, todo está dado por el filtro del narrador desde el punto de vista del niño.

En su escondite de hojas, el niño siguió ese intervalo donde solo sus manos hablaban, descubriendo, cubriendo su cuerpo oscuro. *Lo siguió, también encontrando y aprendiendo, sintiéndose casi. La espalda, los senos, el mechón azul. Ahora lo sabía.* Como las piernas, los muslos. Apretó el alambre de la cerca, ansioso, en un asombro que lo fascinó y sacudió (RAMOS, 1984, p.12, el énfasis es nuestro).<sup>7</sup>

Es importante enfatizar que el niño, por la forma de representación adoptada por Ramos, parece tocar al iluminado; es decir, sus gestos, con la selección de imágenes yuxtapuestas, están más cerca de lo profano que de lo sagrado, a pesar de ser el que sería el enviado a predicar la palabra de Dios. La escena final del fragmento arriba, en la que el niño aprieta el alambre de la cerca, perturbado por la visión física que tiene de la mujer que lo deslumbra y lo saca de su común, es una de las más expresivas de toda la novela. Presenta un excelente ejemplo de una visión dudosa que permanece a lo largo de la narración. En otras palabras, la caminante de Dios tiene, por ejemplo, llagas en las piernas, lo que nos devuelve a las heridas de Cristo, tan comunes al mundo cristiano.

Sin embargo, en las escenas que siguen a esta inicial, sus heridas son objeto de curiosidad y especulación por parte de hombres que la consideran una mujer atractiva. Hay una especie de fetiche alimentado por el secreto de sus heridas. Así, lo sagrado y lo profano arrestan, seducen y magnetizan a los lectores, no porque estén en lados extremos, sino precisamente porque están colocados uno al lado del otro, como si fueran cómplices y, al mismo tiempo, estimularan a que vean a la figura femenina solo como objeto de deseo, algo que se valora en un mundo

dominado por la visión masculina; es decir, los sentimientos más intensos y esenciales son como relegados a un segundo plano. El narrador a veces dirige y, en otras ocasiones, acompaña esta perspectiva de tal manera que la representación de Luzia es, al mismo tiempo, de la mujer y de la religiosa.

Más arriba de las rodillas, lavadas por el agua, se avivan dos manchas. Se fijó bien y penalizado se aseguró: en cada muslo una herida, eran dos marcas iguales. Y profundas, rojas, brillantes en las gotas de agua. Por un instante perdido, sin saber qué pensar, vagamente amedrentado. Pero la mujer no parecía sentir nada, no prestaba atención a las heridas, seguía frotándose cantando. Olvidándose, él siguió su deslumbrado examen (RAMOS, 1984, p.12).<sup>8</sup>

De acuerdo con la Biblia cristiana, el agua y la sangre habrían brotado de las heridas de Cristo en el período martirio y sus llagas serían una fuente de esperanza y paz. Entre las principales llagas están las de las manos y de los pies, causadas por los clavos en la carne de Jesús de Nazaret en el momento de la crucifixión. Estas heridas personifican, por lo tanto, el sacrificio de los elegidos de Dios y harían posible el recuerdo de la salvación del hombre con el derramamiento de su sangre. Obsérvese cómo estas imágenes muy presentes y fuertes en nuestra tradición convergen, en contraste con la mirada del niño hacia Luzia. Penalizado, este observa las heridas en los muslos de Luzia rescatando todos esos recuerdos ya acribillados a los ideales del mundo cristiano. Solo después de estas escenas iniciales, el niño presta atención a otras características del personaje, mezclando sus percepciones de particularidades físicas - como la belleza de su rostro y el pelo negro y frisado que le cae por los hombros - con sus sensaciones inquietantes.

Para el niño todo en ella se parecía a una visión clara prohibida, bañada en reflejos de luz. El alegre canto se detuvo por un minuto, él contuvo el aliento. Apoyada contra el pozo, la mujer se frotaba un tobillo, el otro, equilibrándose en la postura que la inauguraba a los ojos del crío. [...] El sol, ya sobre los árboles, podría calentarla. Se quedó allí, mirando a su alrededor, mezclada a las hojas y piedras, tocada por el viento, agreste en su desnudez. El niño se guardó esta imagen, la encontró de una belleza total. (RAMOS, 1984, p.13).<sup>9</sup>

En otras palabras, la belleza de su cuerpo la presenta un niño. Sin embargo, el texto molesta precisamente porque hay una sensualidad contenida en estas imágenes. La pregunta para los lectores, por lo tanto, es hasta qué punto todo lo que concierne a las mujeres no estaría contaminado de modo incondicional por la demanda del arquetipo físico, por la sexualidad, de la visión predominantemente masculina. Vale mencionar que entre los personajes que transitan en el texto – Vitalino, Audálio, Benvindo, Valério y Luzia, los más significativos y ciertamente con las marcas de sus personalidades – el niño es uno de los sin nombre propio; esto parece indicar que el narrador busca darle a este personaje un alcance mucho más amplio y notablemente abierto, es decir, es un niño, pero traduce las sensaciones ocultas de un grupo de hombres, no ingenios o infantiles.

Estos aspectos se intensifican porque están respaldados por otros conflictos. Los más destacados en el texto son las tramas, las maniobras políticas que conducen a muerte a Luzia. Esto está en los capítulos iniciales en los que el narrador construye toda la trama, preparando al lector para los eventos. Al final del capítulo seis, pos levantarse por la mañana para ir a la procesión en la que Luzia predicará, Valério, Benvindo y Luzia caminan por el borde de una laguna, a lo largo de un atajo que es un “pantano”. En el

comienzo del capítulo siete, de la muerte de Luzia, hay una preparación clara por narrador para el resultado que seguirá. El narrador describe un “resto de tarde” y señala un “aliento palustre”, donde el viento “erizaba sucesivas ráfagas de olor del mar”<sup>10</sup> (RAMOS, 1984, p.39).

Al mismo tiempo, Luzia comienza su “procesión” y va “recitando, prometiendo, repitiendo”: “Quien tiene oídos, escucha”<sup>11</sup> (RAMOS, 1984, p.40.) Son palabras que automáticamente remiten a la parábola del sembrador con la frase de Lucas (8, 4-15): “El que tiene oídos para escuchar, ¡escucha!” y del Apocalipsis (2, 29): “El que tiene oídos, escucha lo que el Espíritu dice a las iglesias”. A estos segmentos se agregan otros, también breves, que se insertan después de las intrusiones del narrador para detallar una sucesión de hechos. Estas frases – repeticiones de partes o similares a otros pasajes bíblicos – son marcadamente el heraldo, el anuncio de lo que sucederá y, emblemáticamente, de todo lo que involucra la sórdida estratagema de los políticos que tomarán la vida de Luzia: “Quién camina en lo oscuro no sabe adónde va.”<sup>12</sup>; “Cada uno toma su cruz y ven tras mí.”<sup>13</sup>; “Feliz quien tiene hambre, porque se hartará.”<sup>14</sup>; “Árbol malo se lo corto e se tira al fuego.”<sup>15</sup>; “Las canastas buenas guardamos, las malas las tiramos.”<sup>16</sup>; “Cuando un ciego guía a otro ciego, los dos caen en el hoyo.”<sup>17</sup> (RAMOS, 1984, p.40 et passim). Para un lector atento, por lo tanto, las frases aparentemente sueltas de Luzia en su “procesión” solo se entenderán totalmente con la lectura de los próximos capítulos de la obra, ya que la muerte de los bienaventurados ocurre exactamente en el medio de la narración, al final de este séptimo capítulo.

Un disparo estalló. ¿Disparo? ¿Fue un tiro? Se detuvo sorprendido, se dio la vuelta, tratando de localizar el árbol de Luzia. Ahí, a la izquierda. El ajeteo y el bullicio de la prisa, de los gritos. No

piensa en nada, no quiere nada más que cruzar ese enjambre, llegar a la esquina de la plaza. ¿Más tiros? Las mujeres se vuelven locas, todos pasan en carrera única, cruzada, vertiginosa y sin rumbo. También él está aturdido, sorprendido por su agonía. ¿Por qué tarda tanto en volver? Abre camino, un golpe casi lo derrumba. Se levanta. Y sigue, flojo. Demente, todo arruinado, todos enloquecidos. Se acerca al árbol y no ve a Luzia. Un golpe en el pecho. ¿Por dónde andará, por dónde andará? Llega más cerca. Allá adosada está la cruz, abajo está el tocón.

- Luzia ...

Corre hacia ella. Acostada, caída. (RAMOS, 1984, p.45)<sup>18</sup>

En el curso de la narrativa se sabe que los mandantes de la muerte de Luzia son los poderosos en la ciudad, pero los investigados, considerados culpables, al principio, son precisamente quienes la acompañaban, Valério y Benvindo. De esta forma, ocurre una inversión total de valores, que denota una posición marcadamente crítica y denunciante por parte del autor. En su trabajo estético, Ramos busca involucrar al lector, pero en ningún momento ofrece certezas rígidas, realidades listas y terminadas; ciertamente apunta a un efecto, pero este efecto solo ocurre, solo se materializa dentro del horizonte de las expectativas del lector, humanizándolo. Prestar atención a cómo el personaje sirve a los principios de la lucha de poder entre los hombres puede ofrecer una buena puerta para comprender cómo Luzia, de *Os caminhantes de Santa Luzia*, refleja precisamente la forma banal de cómo se tratan las vidas de tantas Luzias en la sociedad.

La representación de lo femenino se abre a una serie de preguntas. En el caso de la narrativa de Ricardo Ramos, el lenguaje contrasta, por las imágenes, esta situación de trivialización y de exclusión no solo femenina, sino de toda una clase menos favorecida que está dominada por instancias de poder y, entre ellas, la política. Instituir un ambiente de

expresión y libertad es un trabajo duro que debe involucrar tanto a mujeres como a hombres, con el objetivo de constituir un espacio más igualitario, incluso a las cuestiones de género. En ese contexto, tomar el texto de Ramos y sus representaciones ofrece una rica experiencia de lo que a menudo está rodeado socialmente.

En otras palabras, Ricardo Ramos tiene la competencia de crear a un personaje femenino que sin voz - o quizás precisamente porque no tiene voz - no logra deshacerse de los estereotipos ratificados por una sociedad patriarcal. Si la representación de la experiencia femenina no es plausible en una determinada sociedad organizada, el texto ficticio ciertamente abre el camino para sortear esta situación. Esto se ve en Ricardo Ramos cuando toma como protagonista a una “santa” que en ningún momento aparece como tal. Tiene un solo deseo y lucha por lograrlo. Su descripción se encamina para demostrar que una condición está amenazada. Al final de la trama, como ya se dijo, no hay justicia, los culpables permanecen impunes. Al mismo tiempo, en la actualidad, se repiten los mismos hechos en los juegos sociales y, en mayor o menor medida, con las mujeres.

Las relaciones de poder y, en consecuencia, el concepto de femenino en una sociedad dada pueden cambiar drásticamente. Ciertas libertades, atribuciones o prerrogativas de la vida pueden ocurrir de maneras muy distintas en diferentes culturas. Observar estas libertades o restricciones en la vida diaria requiere una serie de experiencias e influencias a veces poco aceptadas en las sociedades occidentales. En obras como *Os caminhantes de Santa Luzia* buena parte de esta situación represiva en relación con lo femenino puede denunciarse sin disminuir el carácter estético del texto. Los mecanismos ideológicos empleados conscientemente por la sociedad para perpetuar

*un statu quo* en relación con lo femenino se desenmarañan por los silencios, por lo no- dicho, por los vacíos en el texto que el lector necesita llenar.

Finalmente, hay que señalar la consciencia de que el sujeto que sostiene el discurso - la autoría del texto aquí en discusión - es alguien del género masculino y, por lo tanto, las representaciones arquitectadas puede estar dado por esta perspectiva. Sin embargo, al optar por el silenciamiento y la invisibilidad de la mujer de manera crítica, Ricardo Ramos desmantela los estereotipos sociales comúnmente reservados para textos de consumo masivo, profundizando las discusiones o incluso incomodando ciertas estructuras existentes.

## Notas

<sup>1</sup> Las reflexiones constantes de este texto hacen parte en la investigación más amplia realizada junto al acervo del escritor Ricardo de Medeiros Ramos, disponible en la Universidad del Estado de Mato Grosso (UNEMAT), y fueron desarrolladas como parte del Proyecto “Acervo de Ricardo Ramos: disponibilização e organização de 1975 - 1980”, apoyado por la Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação de la UNEMAT, y financiado por el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Brasil (2019-2022). E-mail: aroldoabreu@uol.com.br.

<sup>2</sup> “A sombra caiu na estrada, flutuou, sumiu-se. A camioneta avançou pelo chão de terra escura. Atrás ficara a poeira vermelha, o céu luminoso, a reta sem fim, dura e gretada. Outra sombra deixou a folhagem, cresceu nublando o caminho. E de repente, num arpejo agourado, sentiram todos a descida sinuosa entre as árvores” (RAMOS, 1984, p.5).

<sup>3</sup> “– Nunca vi paragem mais feia, dona” (RAMOS, 1984, p.5)

<sup>4</sup> “– Mas é triste, danada de triste” (p.5)

<sup>5</sup> “– Fim de mundo” (p.5)

<sup>6</sup> De onde estava eram mais visíveis os braços que se alongavam, a cabeleira escura, o busto arqueado sobre o parapeito. Aguardou que ela contornasse a cacimba, pisasse aquela nesga limosa. Não demorou muito. Enchida a lata a desconhecida veio mostrar-se. Os pés largaram os sapatos, as mãos se puseram a soltar os cabelos, em movimientos ligeiros que mal se adivinhavam. *Os dedos correram depois os botões, afrouxando o vestido que o vento enfunava, tirando-o, para logo conter o seu brinquedo no ar e dobrá-lo. A mulher se revelou inteira aos olhos do menino, que lhe percebeu o estremecer, o sorriso arisco, o movimento em direção ao balde.* Ela experimentou a água, ergueu o brazo, cobriu-se de um jato cantante e brillhou na manhã. O mesmo gesto repetiu a cena, molhando, fazendo mais viva e escorregadia a figura que se alçava contra o céu de um azul baço (RAMOS, 1984, p.12, os grifos são nossos).

<sup>7</sup> No seu esconderijo de folhas, o menino seguia aquele intervalo onde apenas as mãos falavam, descobrindo, percorrendo o corpo moreno. *Ele acompanhava, também encontrando e aprendendo, sentindo quase. O dorso, os seios, o tufo azulado. Agora sabia.* Como das pernas, das coxas. Apertou o arame da cerca, numa ânsia, num espanto que o fascinava e sacudia (RAMOS, 1984, p.12, os grifos são nossos).

<sup>8</sup> “Acima dos joelhos, lavadas pela água, duas manchas se avivavam. Reparou bem e penalizado assegurou-se: em cada coxa uma ferida, eram duas marcas iguais. E fundas, encarnadas, nas gotas d’água brilhando. Por um instante se desarvorou, sem saber o que pensar, vagamente amedrontado. Mas a mulher não parecia sentir nada, não prestava atenção às feridas, continuava a esfregar-se cantando. Esquecendo-se, ele foi tornando seu deslumbrado exame” (RAMOS, 1984, p.12-13).

<sup>9</sup> “E tudo nela ao menino semelhava uma clara visão proibida, latejante, em reflexos de luz banhada. A cantoria alegre parou um minuto, ele prendeu a respiração. Encostada ao poço, a mulher esfregava um tornozelo, outro, equilibrando-se na postura que a inaugurava aos olhos da criança. (...) O sol, já sobre as árvores, podia aquecê-la. Ficou parada, olhando em volta, misturada às folhas e às pedras, tocada pelo vento, agreste em sua nudez. O menino guardou essa imagem, viu-a de uma beleza total” (RAMOS, 1984, p.13).

<sup>10</sup> “arrepia sucessivas rajadas de maresia” (RAMOS, 1984, p.39)

<sup>11</sup> “Quem tem ouvidos ouça” (RAMOS, 1984, p.40).

<sup>12</sup> “Quem anda no escuro não sabe para onde vai” (RAMOS, 1984, p.40)

<sup>13</sup> “Cada um pegue a sua cruz e venha atrás de mim” (p.41)

<sup>14</sup> “Feliz de quem tem fome, porque vai se fartar” (p.41)

<sup>15</sup> “Árvore ruim a gente corta e bota no fogo” (p.42)

<sup>16</sup> “Os cestos bons a gente guarda, os ruins joga fora” (p.42)

<sup>17</sup> “Quando um cego guia outro cego, os dois caem no buraco” (p.42)

<sup>18</sup> “Um tiro pipocou. Tiro? Seria tiro? Estacou surpreso, voltou-se, tentando localizar a árvore de Luzia. Ali, à esquerda. Os encontrões da correria, o escarcéu dos gritos. Não pensa em nada, não deseja nada a não ser varar aquele mundaréu, alcançar o canto da praça. Mais tiros? As mulheres endoidecem, todos passam numa carreira só, cruzada, rodopiante, sem rumo. Ele também está abobado, surpreso na sua agonia. Por que demora tanto para voltar? Força caminho, um esbarrão quase o derruba. Apruma-se. E continua, bambo. Demente, danou-se tudo, amalucaram todos. Acerca-se da árvore e não vê Luzia. Um baque no peito. Onde andará, por onde andará? Chega mais perto. Ali encostada está a cruz, debaixo está o cepo.  
— Luzia...

Corre para ela. Deitada, caída” (RAMOS, 1984, p.45).

## Referencias

ADONIAS FILHO. In: RAMOS, Ricardo. **Os caminhantes de Santa Luzia**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

ATHAYDE, Tristão de. Um mestre do silêncio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro: 1970.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad.: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. São Paulo: **Ciência e Cultura**, 1972.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CAVALCANTI, Valdemar. In: RAMOS, Ricardo. **Os caminhantes de Santa Luzia**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

PINTO, Aroldo José Abreu (Org.). **Ricardo Ramos: mestre do silêncio**. São Paulo: Arte e Ciência, 2010.

RAMOS, Ricardo. **Memória de setembro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

RAMOS, Ricardo. **Os caminhantes de Santa Luzia**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

## LOS AUTORES

### **AROLDO JOSÉ ABREU PINTO**

Doctor en Letras por la Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) y posdoctor por la Universidade de São Paulo (USP). Docente del Posgrado en Estudios Literarios de la UNEMAT, *campus* de Tangará da Serra, del cual fue coordinador (2013-2019). Profesor del Departamento de Letras de la UNEMAT de Tangará da Serra y Alto Araguaia/MT. Coordina el Grupo Académico “Literatura, Ensino e Sociedade” y el Proyecto “Organização e disponibilização do acervo de Ricardo Ramos”, de que es responsable. Es miembro del Grupo Académico “Literatura, Leitura e Ensino” de la UNEMAT y participa en el Grupo “Leitura e Literatura na Escola: Núcleo Regional de Pesquisa”, de la UNESP del *campus* de Assis. Actúa en el área de Letras y Comunicación, con énfasis en Literatura Brasileña. Las palabras-clave que indentifican su producción científica son: crónica, cuento, lectura, literatura infantil y juvenil, enseñanza. e-mail: aroldoabreu@unemat.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2323427456490711>

### **HELVIO GOMES MORAES JUNIOR**

Es docente de Lengua Inglesa y Literatura en la Universidade Estadual de Mato Grosso; profesor e investigador en el PPGEL de la misma universidad. Doctor en Teoría e Historia Literaria por la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Fue profesor visitante en el

Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali da Università degli Studi di Firenze, Itália. Publicó el libro *A Cidade Feliz* (Ed. da Unicamp, 2011), estudio y traducción comentada de la utopía de Francesco Patrizi da Cherso. Es igualmente cantautor.

## **LUDIVINA CANTÚ ORTIZ**

Licenciada y Maestra en Letras Españolas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. Candidata a doctora en el Doctorado en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura que se imparte en la misma Facultad; sus temas de investigación versan en torno al discurso político de fray Servando Teresa de Mier y la crítica literaria de escritura de mujeres; entre sus últimas publicaciones se encuentran *Erotismo y lenguaje en la poética de Minerva Margarita Villarreal* (Ediciones sin nombre: 2016), *Cruzada por una nación* (UANL: 2017), *Un hombre, una obra, un personaje: Servando Teresa de Mier* (UANL: 2018); además de artículos en diversos textos colaborativos, compilaciones y memorias en extenso en Argentina, España y México. Ha sido Presidenta de la Sociedad Nuevoleonesa de Historia Geografía y Estadística, A.C. (2017 – 2018), y actualmente es Secretaria de la Red Nacional de Escuelas y Facultades de Filosofía, Letras y Humanidades y Directora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL.

## **MADALENA MACHADO**

Docente e investigadora en la Universidade do Estado de Mato Grosso ( UNEMAT) en el campus de Pontes e Lacerda; del Programa de postgrado en Estudios Literarios (PPGEL), del campus de Tangará da Serra. Maestra en Estudios Literarios por la e Estadual Paulista (UNESP); doctora en Teoría Literaria por la Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ); Pos-doctora en Literatura Brasileña por la SORBONNE; coordinadora del Núcleo de Investigación “Manoel de Barros”; líder del Grupo de Investigación: Literaturas na interface entre o clássico e o contemporâneo (CNPQ). Publicaciones: *A literatura de Ricardo Dicke, intervenções críticas. O homem da pós-modernidade, a literatura em reunião. A modernidade de Contos Novos, um herói em formação. Tríade poética na obra de Ricardo Dicke.* [dramadalena@unemat.br](mailto:dramadalena@unemat.br)

## **MANUEL SANTIAGO HERRERA MARTINEZ**

Es Doctor en Estudios de la Cultura por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León con la tesis *Las aristas semióticas y literarias en 'Las genealogías' de Margo Glantz*. Entre sus publicaciones se encuentra *Diferencias de género a través de la atenuación e intensificación en el debate político electoral en Nuevo León, México* en la *Revista Oxímora* (2018) de España. Es catedrático en la FFYL de la UANL en el nivel licenciatura y maestría. Ha participado como ponente en eventos nacionales e internacionales con temas alusivos a la literatura judeo-mexicana; el género y el lenguaje sexista en la publicidad; la comunicación escrita y la didáctica del español.

## **MARCILENE RODRIGUES DA SILVA**

Maestra por el Programa de Posgrado en Estudios Literarios (PPGEL), de la Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), campus de Tangará da Serra. Línea de investigación: Literatura, Historia y Memoria cultural. [marcilenevasil@yahoo.com.br](mailto:marcilenevasil@yahoo.com.br)

## **MARÍA EUGENIA FLORES TREVIÑO**

Doctora en Humanidades y Artes (UAZ). Investiga: Pragmática, Análisis del discurso (Discurso político, Discurso y género); enseñanza del español, Crítica literaria. Profesora Titular B, investigadora, Subdirectora de Investigación y Posgrado y Coordinadora de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, UANL. Premio a la Mejor tesis de Maestría en Humanidades (UANL, 2002). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Nivel I. Reconocimiento al Perfil Deseable del Programa de Desarrollo Profesional Docente (-2023). Delegada- México de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (2015 a la fecha). Ha dirigido 31 tesis de los niveles licenciatura, maestría y doctorado. Publicaciones recientes: coordinación de números especiales de revistas internacionales: *Alere* (UNEMAT), *Textos en Proceso* (US, SU, UBA) y *Oxímora*. *Revista de ética y política* (UAB).

## **RICARDO MARQUES MACEDO**

Profesor de portugués e inglés en el Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT), campus Campo Novo do Parecis, MT. Maestría y doctorado en Estudios Literarios por la Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGEL/UNEMAT), ambos sobre el poeta matogrosense Manoel de Barros. Pertenece al grupo de investigación "Literaturas na interface entre o clássico e o contemporâneo". Publicaciones sobre Manoel de Barros, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa. ricj.mt@gmail.com

## **ROSA EMILIA DEL PILAR ALCAYAGA TORO (Talcahuano)**

Poeta. Periodista de profesión. Mg. en Literatura Hispanoamericana (2009). Trabaja en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha, Periodismo; e integra el Centro Interdisciplinario de Estudios de Género (CIEG/UPLA) y prepara su tesis doctoral: Poesía Feminista Región de Valparaíso. Mayo feminista 2018 (Desordenando el canon). Algunos poemarios publicados: La primera gota de sangre (2018), Santiago de Chile: Ginecosofía. Electroshock (2017), Santiago de Chile: Triángulo. Encuentros poéticos nacionales e internacionales. Ponencias, ensayos, artículos en género-feminismos y género-literatura: EPÍLOGO. Un texto híbrido en el libro Poesía en toma. Antología poética feminista (2019), Valparaíso: ditorial Punto G. Stella Díaz Varín: desobediencia en versos (2017).

## **ROSA MA. GUTIÉRREZ GARCÍA**

Doctorada en Humanidades y Artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas; actualmente labora en la Licenciatura y en posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León; su línea de investigación es sobre Literatura y género. Entre las publicaciones destacan las siguientes: Modelo para el análisis de personajes dramáticos; Dramaturgia de Nuevo León. Vol. 1 y Vol. 2. Ha publicado diversos artículos a nivel nacional e internacional, tales como: "La Clara imagen de sí misma en La señora en su balcón de Elena Garro" en Presencia y Realidad. Investigaciones sobre mujeres y perspectiva de género; "Isabel Prieto de Landázuri y sus Dos flores: el honor y el deber"

en Escritoras del siglo XIX en América Latina; “La intertextualidad en Rojos zapatos de mi corazón, de Hernán Galindo” en *El español, integrador de culturas*.

### **SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA LEITE**

Especialista en el área de Literatura brasileña, jubilada por la Facultad de Ciencias y Letras de la ciudad de Araraquara, de la UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Docente e investigadora en el Programa de Posgrado en Estudios Literarios (PPGEL) de Tangará da Serra, de la Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Becaria DCR de la FAPEMAT. Tiene varios artículos en revistas especializadas, capítulos de libros y libro sobre literatura brasileña contemporánea, sobre autores del premodernismo. La sátira, el humor en la literatura son sus temas preferidos. [syltella@gmail.com](mailto:syltella@gmail.com)

### **TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI**

Doctora y libre-docente por la Universidade Estadual Paulista (UNESP) de la ciudad de São José do Rio Preto, estado de São Paulo. Docente e investigadora del Posgrado en Estudios Literarios (PPGEL), de la Universidade do estado de Mato Grosso (UNEMAT), campus de Tangará da Serra, Mato Grosso. Publicaciones sobre literatura brasileña (João Guimarães Rosa, João Ubaldo Ribeiro, José Lins do Rego, José J.Veiga, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto) y literatura en lengua española ( Camilo José Cela, Miguel Delibes, Rómulo Gallegos, Eustasio Rivera, Ciro Alegría, Jorge Icaza, Jorge Luís Borges, Alejo Carpentier). [tymiyazaki@gmail.com](mailto:tymiyazaki@gmail.com).

### **VICTORIA PÉREZ**

Doctora en Ciencias del Lenguaje por el ICSyH, BUAP, donde actualmente se desempeña como Profesora–Investigadora. Es miembro de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso y miembro del Cuerpo Académico consolidado Interacción Discursiva; pertenece al Padrón de investigadores de la BUAP, miembro del SIN, nivel 1. Líneas

principales de investigación: análisis discursivo, estudio de los textos literarios y cinematográficos, discursos y memoria. Dentro de estos campos, la especial atención se centra en la construcción discursiva de identidad, relaciones intertextuales, proyección de memoria colectiva a través de los relatos de vida, así como proyección de emociones a través del discurso. Ha participado en varios congresos internacionales sobre la temática mencionada. Es autora de diversos artículos y capítulos de libros que tienen que ver con sus líneas de investigación. Es colaboradora del Centro de Estudios de Género de la BUAP desde hace varios años. Debido al interés por la conservación de la memoria colectiva, organizó el Simposio Internacional Multidisciplinario de Estudios sobre la Memoria, que se lleva a cabo anualmente desde el año 2012.



Aroldo José Abreu Pinto  
Helvio Gomes Moraes Junior  
Ludivina Cantú Ortiz  
Madalena Machado  
Manuel Santiago Herrera Martinez  
Marcilene Rodrigues da Silva  
María Eugenia Flores Treviño  
Ricardo Marques Macedo  
Rosa Emilia del Pilar Alcayaga Toro  
Rosa Ma. Gutiérrez García  
Sylvia Telarolli  
Tieko Yamaguchi Miyazaki  
Victoria Pérez

ISBN 978-65-86866-16-2



9 786586 866162

**UNEMAT**  
Universidade do Estado de Mato Grosso

**PPGEL**  
Programa de Pós-Graduação  
em Educação e Letras

 **UANL**  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

**VISION  
UANL  
30**  
RELACION DE CALIDAD PARA TRANSFORMAR  
PROCESOS DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE

 **FFyL**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

