

A close-up, intimate photograph of two people kissing. The focus is on their lips and the texture of their skin. The lighting is soft and warm, creating a romantic and sensual atmosphere. The background is dark, making the subjects stand out.

Las seducciones literarias

Representaciones de la literatura femenina en América

Elsa Leticia García Argüelles

*“Más allá” del cuerpo que es el cuerpo mismo,
tal vez su conformación más íntima.*

*“Más allá” constituido por una estela
de relaciones sociales que lo rodean y lo delimitan.*

*“Más acá” que es la imposibilidad del cuerpo,
su in—significancia, su derrotero más conmovedor.*

*Sí, es conmovedor tocar un silencio tan profundo,
tan vasto, tan dentro de nosotros mismos.*

Una especie de cerrojo en el corazón del ser.

RODRIGO PARRINI ROSES

ÍNDICE

- Las seducciones literarias: entre el cuerpo y el alma 11
- La bitácora de la enfermedad y los males del cuerpo en *Diario del dolor*, de María Luisa Puga 17
- Las marcas en la piel, etnicidad y políticas minoritarias en *The house on Mango Street* y *Caramelo o puro cuento*, de Sandra Cisneros 43
- La mirada “más allá” de los trazos poéticos/pictóricos y la figura femenina en *Las musas inquietantes*, de Cristina Peri Rossi 61
- El cuerpo textual y las corporalidades fragmentadas en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza 111

LAS SEDUCCIONES LITERARIAS: ENTRE EL CUERPO Y EL ALMA

Este libro es un homenaje a la soledad de los días de ser mujer y de pensar los libros que seducen para reflexionar; es un ejercicio de lectura inherente a la vida, a mi costumbre de ser yo; un cuerpo textual que se desarrolla en las búsquedas literarias, que se materializa en la palabra y se desborda en otros significados; es encuentro y ocultamiento de sentidos donde los discursos literarios, al ser diseccionados entre ficciones y posibilidades de un destino, nos proponen caminos a elegir, sin certezas, en medio de espacios ambiguos en la creación de discursos éticos y estéticos.

He planteado esta investigación en torno de estas escritoras desde hace varios años, especialmente en relación con ciertos conceptos clave: el cuerpo, la escritura femenina y sus estrategias narrativas y poéticas, la construcción y representación de personajes femeninos, la subjetivación, y la corporalidad; todo para esbozar una parte del mapa de la literatura de finales del siglo xx y principios del xxi.

La colección de ensayos que se integran aquí parte de la intuición, proceso cognitivo que se inicia a manera de una epifanía al conjuntar la lectura (proceso de interpretación), el encuentro con el significado y los símbolos (la revelación de lo escrito y su consecuente transformación), y, finalmente, el yo de quien lee mirando hacia afuera y hacia adentro de sí mismo como sujeto histórico y sujeto femenino que se construye en una armonía entre el cuerpo y el alma; dichos conceptos están pensados aquí de un modo contemporáneo, entre los límites de la subjetividad y el espacio social que, a su

vez, se transforma en experiencia, mirada y discurso, en materialidad física de quien somos y la parte cognitiva que alimenta nuestra capacidad espiritual de cambiar más allá de los límites fijados por la historia, la cultura y el poder. Según Rodrigo Parrini:

La subjetivación puede ser comprendida como el proceso de conformación e inscripción histórico-política de las subjetividades, las relaciones inacabadas y sin clausura entre heteronomía necesaria y su autonomía posible, así como sus desplazamientos y especificaciones. Esto no se resuelve sosteniendo la entera determinación de la subjetividad humana ni su infinita libertad. Es necesario, ante todo, atender a su oscilación, sus acomodados y sus estrategias. Del mismo modo, la corporalidad nos permite comprender la inscripción histórico-política referida sin reducir al cuerpo a un simple objeto de una consciencia, un alma o una voluntad, o a una especie de página en blanco en la que se inscribe o marca la cultura. Pero al mismo tiempo nos advierte sobre su estatuto paradójico entre el lenguaje y la in-significación, entre la vida y la muerte, entre la carne y la idea.¹

Este libro surge de obsesiones: la búsqueda de sentido entre la persona que se es y la investigación académica; entre las fisuras de lo que se escribe y lo que se reinventa; no obstante, los vericuetos para indagar y construir este camino me han llevado a leer y a escribir ensayo, género que me permite recorrer tanto posturas teóricas como las

¹ N. Braunstein *apud* R. Parrini Roses: *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación*, p. 15.

visiones de las autoras que analizo. Estos ensayos intentan presentar varios puntos de vista de una selección bien intencionada, y quizás muy personal, de cuatro autoras americanas vistas a partir de una ruptura de las fronteras geográficas y los límites discursivos, límites que son, finalmente, los culturales.

El tema central de los textos elegidos es la construcción de las identidades. Pero ¿por qué escritoras?, ¿por qué personajes femeninos? La frontera y la literatura escrita por mujeres —junto con la autobiografía y los géneros literarios en los que la narrativa se funde con otros discursos visuales como la fotografía y la pintura— forman parte de mi trabajo desde hace varios años.

Este no es un libro teórico sobre la postura femenina o feminista; pero analiza, reflexiona y propone una lectura que privilegia la mirada literaria de escritoras. Para tramar una interpretación sólida, recorro a muy diversos textos teóricos, corrientes humanísticas de pensamiento, perspectivas y conceptos, así como a posturas feministas y de género que han marcado reflexiones a través de la dimensión social e histórica de la diferencia sexual.

La exploración de la corporalidad es un misterio, un enigma que se resuelve en la introspección del alma. La indagación del cuerpo es autodescubrir, y no necesariamente frente a un espejo —el espejo es engaño: como Alicia, nos reflejamos, pero la mirada nos hace ver deformes, grotescos—. Para contemplar la belleza, es necesario mirarnos hacia dentro; no obstante, la mirada nos remite al cuerpo que somos, al que deseamos, al que inventamos.

La seducción, en la que se involucran el cuerpo (la materialidad) y el alma (la esencia espiritual), evoca una percepción desde la subjetividad, donde, necesariamente,

nos reconocemos en la historicidad y el tiempo del agente (persona/individuo) que adquiere un carácter social y cultural, y configura discursivamente el cuerpo que somos. Deseo que el lector de este libro pueda reconocerse en el placer de la palabra, en la aproximación a las escritoras y a la construcción de sus personajes.

El primer ensayo, titulado “La bitácora de la enfermedad y los males del cuerpo en *Diario del dolor*, de María Luisa Puga” aborda una obra marcada por la artritis reumatoide, un texto autobiográfico cuya forma es el diario de vida novelada, y que muestra el dolor como signo/síntoma vital.

El segundo ensayo, titulado “Las marcas en la piel, etnicidad y políticas minoritarias en *The house on Mango Street y Caramelo o puro cuento*, de Sandra Cisneros”, es un ensayo de dos obras de una de las escritoras chicanas más importantes que aborda la identidad cultural, femenina y literaria de este grupo, que remarca la etnicidad y el color de la piel como rasgo que permite afirmar o negar el yo.

El tercer ensayo se titula “La mirada ‘más allá’ de los trazos poéticos/pictóricos y la figura femenina en *Las musas inquietantes*, de Cristina Peri Rossi”. En este inquietante poemario de la reconocida escritora de origen uruguayo confluyen diferentes conceptos (el museo, la figura femenina, la pintura contemporánea y la poesía) para ofrecer una propuesta y una poética complejas que giran en torno de la mirada femenina, de la contemplación y de la crítica del arte.

El último ensayo, “El cuerpo textual y las corporalidades fragmentadas en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza”, es un estudio crítico que interpreta el corte de la palabra; analiza una historia intrincada, de narrativa

policíaca y metaficcional, desde la perspectiva de la violencia, la escritura poética, la intertextualidad, los géneros textuales y la autoficción.

El viaje literario y personal a través de los siguientes ensayos, escritos con el cuerpo y el alma —sin más remedio—, es una selección sui generis que atraviesa algunos rasgos, gestos y voces que nos transmiten la percepción sensible y vital del cuerpo.

LA BITÁCORA DE LA ENFERMEDAD Y LOS MALES DEL CUERPO
EN *DIARIO DEL DOLOR*, DE MARÍA LUISA PUGA

*Ya sé que mi persona es coja,
pero hoy fue mi vida la que se volvió coja.*

MARÍA LUISA PUGA

*El cuerpo humano es de una riqueza excepcional puesto que es
enriquecido por todo lo que el universo posee, el universo
parece reagruparse en el cuerpo humano, en toda su
múltiple diversidad: todos los elementos se reencuentran y se
mantienen en contacto en la superficie del cuerpo humano.*

MIJAIL BAJTÍN

El género del diario: bitácora de una enfermedad

El comienzo de todo texto es una nueva posibilidad de silencios y enunciaciones entretejidas entre lo vivido y lo leído. En la experiencia de la escritura autobiográfica, las relaciones entre el cuerpo —lo vital del yo— y las imágenes elegidas de una escritora juegan a crear su autorrepresentación.² La lectura de *Diario del dolor* de María Luisa Puga, publicado en 2004, inevitablemente acerca a dos temas: la memoria y el cuerpo, a la relación entre la construcción del texto autobiográfico y el sujeto frente a su identidad

2 Ver “El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo” en S. Molloy: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, pp. 78 y 87. “El gesto simbólico se repite sin cansancio: una escena de lectura trae la siguiente, un libro trae otro libro, un descubrimiento lleva a otro, de manera que nos quedan muchos comienzos, tantos que se desdibujan en una vertiginosa corriente en la que el gesto desnudo —leer— se perpetúa a sí mismo como impulso generador de un único consistente acto autobiográfico [...] El gesto interceptor inesperadamente enlaza cuerpo y lectura, los dos componentes más importantes de la escritura autobiográfica de Ocampo”.

física y espiritual. Al expresar sincera y profundamente su vivencia de la enfermedad, la autora alude a la escritura, a su cuerpo y a su alma. Abordar el tema de la enfermedad como antesala de muerte se volvió para mí un reto personal.

A Puga, exigente pero siempre de sonrisa amplia, la conocí en los años noventa en un taller de cuento en Pátzcuaro, Michoacán. María Luisa Puga (1944–2004) decidió su propio exilio: en 1985, con la intención de escribir y dar talleres de creación literaria, partió hacia Pátzcuaro, lugar que elegiría como refugio y espacio vital. En 1996, obtuvo el Premio Nacional Juan Ruiz de Alarcón; su obra está integrada por los siguientes textos: *Las posibilidades del odio* (1978), *Pánico o peligro* (1983), *Cuando el aire es azul* (1980), *La forma del silencio* (1987), *Antonia* (1989), *Las razones del lago* (1991), *La viuda* (1994), *La reina* (1995), *Inventar ciudades* (1998) y *Nueve madrugadas y media* (2002); así como libros de cuentos: *Inmóvil sol secreto* (1979), *Accidentes* (1981), *Intentos* (1987) y *De intentos y accidentes* (2001); y libros para niños: *El tornado* (1985), *Los tenis acatarrados* (1991), *La ceremonia de iniciación* (1994) y *A Lucas todo le sale mal* (2005), y finalmente *Diario del dolor*, su último libro, que nos conduce a una necesaria valoración y lectura de toda su obra, quizás por su sentido de epitafio.

La estrategia narrativa que encontramos en *Diario del dolor* nos lleva a preguntarnos por los motivos para registrar, sin eufemismos ni metáforas, la extensa lucha por “expulsar sus demonios”, por sentirse viva con todo el cuerpo y a pesar de él. El texto literario adquiere una dimensión testimonial. En él, Puga describe y evoca paso a paso la enfermedad que sufrió duramente los dos últimos años de su vida, y que se convirtió en una amiga a fuerza de ser una terrible compañera.

Diario del dolor es un libro sui géneris por varios aspectos: se aprecia cómo el breve título adquiere una fuerza sonora al pronunciarlo, porque en realidad el diario tiene como voz narrativa la de la autora, pero el protagonista es el dolor, un personaje con forma, presencia y voluntad que se apodera del cuerpo de Puga.

La narración fluye fragmentariamente, se configura en un largo y breve recorrido de cien relatos concretos y pequeños. El conjunto editorial incluye tres discos compactos (que me siguen pareciendo extraños y casi podría decir que los he evitado) con la lectura del libro hecha por ella misma. Además, *Diario del dolor* es parte de un proyecto sumamente humano que tiene como fin compartir la vivencia de Puga y dar esperanza; la misma autora propuso a la Secretaría de Salud y al INBA su distribución en las clínicas.

Se entreteje, entonces, en este relato lo vivido, lo leído, lo escrito y, además, lo escuchado:

En una ocasión nos encontramos en Pátzcuaro, y en su camioneta me puso un casete, ahora convertido en CD, en el que se escuchaba su voz en torno a su relación con el dolor, y de ahí salió la idea del libro y compartir ese material con la gente que tiene esa relación obligada con el dolor. Al director del INBA se le ocurrió llevar el volumen y el disco a la Secretaría de Salud, lo acompañaron Puga y Levín. El secretario, Julio Frenk, acogió la propuesta. El programa empezaría en febrero o marzo de 2005 con la escritora y se volvería a presentar el libro en los primeros meses de este año. La idea es que el libro se distribuya en las clínicas, “pero desafortunadamente ya sin ella para leer, explicarlo o comentarlo”, y acota

“Creo que la gran enseñanza del libro es que también el dolor te invita a ver al mundo, a los demás, de una forma distinta a como suelen tenerla quienes estamos sanos”.³

La escritura del diario supone un acontecer cotidiano donde se establece un diálogo entre la narradora y Dolor, como personaje. Este diálogo y la introspección acerca del acto de escribir son las estrategias formales más notables; la voz narrativa reflexiona acerca de su oficio, su vida, sus días más complicados. Escribir, como se verá más adelante, es un proyecto de salvación.

En los últimos años del siglo XX, en la literatura escrita por mujeres, notamos una insistencia en lo autobiográfico y, como refiere Christopher Domínguez en *Antología de la narrativa mexicana*, un enfoque donde la reconstrucción de la memoria a través del relato autobiográfico adquiere un lugar importante: “También sorprenden la diversidad escritural de las autopsias: ‘el diario íntimo, salvación por la escritura’ y la ‘eventual salvación del cuerpo’”.⁴

En un sentido amplio, el tono de este texto sucede entre la comprensión humana de vivir enfermo y compartir con el dolor una lucha persistente hacia la vida; no hay un seguimiento cronológico, cada apartado tiene un título específico y un dígito que lo acompaña, así hasta alcanzar el número cien; cumple el requisito de un diario de acuerdo con el género, porque narra el cúmulo de los días, aunque

³ “María Luisa Puga dejó dos novelas terminadas”. Entrevista con Rubén Mejía en *Rancho Las Voces*, Revista de Arte y Cultura, Ciudad Juárez, Chihuahua, viernes 7 de enero de 2005. http://rancholasvoces.blogspot.com/2005_01_01_archive.html

⁴ C. M. Domínguez: “El libro de las obsesiones. El poder y los cuerpos” en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, p. 488.

estos parecen no cambiar demasiado: se impone la rutina, lo que da la impresión de que la lista continuará, como se advierte en el primer y en el último apartados:

1. La forma: Es desazón, incomodidad, posturas imposibles. Produce que el cuerpo no esté quieto. Es una compañía ineludible e inasible, concreta que me cubre como corazón, parecería que es insoportablemente fuerte y no. Más bien como una aureola. Y tiene una manera de manifestarse siempre sorpresiva, casi juguetona: jamás sé por dónde. El cuello, las rodillas, los antebrazos, la cintura. Desde que llegó no he vuelto a estar sola [...]
100. En fin: así es esto del dolor diario.⁵

En las anotaciones de los días, se aborda un pasado inmediato que se recrea a través de la escritura y la rememoración, o mejor dicho, del presente de la escritura al pasado cercano de la experiencia.

El diario es un texto catalogado como íntimo y, según George May, retoma el género autobiográfico, pero no de manera estricta; en realidad, busca los puntos de conexión o diferencia entre otros, tales como la crónica, las memorias y lo que él denomina “géneros vecinos”. De este modo, el diario, visto como género literario, según Beatrice Didier, tiene el fin de participar al lector la vida privada de un escritor. Afirma André Gide:

El diario, como su nombre lo indica, se escribe día a día y no abarca en cada una de sus anotaciones más que lo que le interesó en el breve periodo transcurrido

⁵ M. L. Puga: *Diario del dolor*, pp. 9 y 92.

después de la anterior, en tanto que la autobiografía o, si se prefiere, las memorias autobiográficas abarcan el conjunto de una vida y son, por tanto, escritas después que ésta transcurrió ya en gran parte.⁶

El diario se instaura en un presente más inmediato y busca relatar el acontecer cotidiano. *El diario de infancia* (1914–1918) de Anaïs Nin, por ejemplo, relata los viajes, la relación con su hermano, la ausencia del padre y, en ocasiones, las conversaciones con su diario:

“Hoy diario no pude escribir todo. Estoy segura que el Diario no está de acuerdo en absoluto con esta idea [...] ¿A quién, más que al Diario, hubiera podido confiar todas las ideas que invaden mi mente? Querido confidente, ¿me prometes que guardarás siempre mi corazón que te he entregado, y los pensamientos que sólo te he expresado a ti?”⁷

En este caso se enfatiza el diálogo y la confesión; además, los relatos presentan un orden cronológico que fija fechas exactas, se incluyen fotos y dibujos. Desde luego, hay muchos otros diarios memorables que no dejan ir los recuerdos inmediatos y que adquieren un espacio significativo. Finalmente, estamos frente a un yo y la creación ficcional, simbólica y estética de la propia vida.

Hans Rudolf Picard dice en “El diario como género entre lo íntimo y lo público”⁸ que un diario se vuelve público al

6 G. C. May: *La autobiografía*, p. 172.

7 A. Nin: *Diario de infancia* (1914–1918), pp. 35 y 87.

8 Publicado en *Annuario de la Sociedad Española de literatura general y comparada*, vol. IV, 1981.

proponerse como texto literario, es decir, se modifica la redacción exclusiva para quien lo escribe, continúa su sentido de intimidad, pero no ya de privacidad.⁹ No obstante, al proponerse como texto literario, el monólogo se vuelve un diálogo con un posible lector. Este aspecto me parece relevante, pues también tendría que ver con la tematización del cuerpo y la enfermedad como algo privado e íntimo que se trasciende. Esto significa la valoración del diario en su sentido estético y literario, así como su situación documental, testimonial y biográfica (parte de su definición y objetivo), además de la amplia libertad que da este género para ser escrito.

Como texto literario, el diario supone una estrategia narrativa que intenta provocar al lector. Los diarios pueden abordar diferentes etapas de la vida, pero en el de Puga hay, además, un sentido de texto terminal o póstumo, que nos lleva a reflexionar sobre la vida, sea de un individuo reconocido o anónimo. Sin embargo, este proceso escritural se hace evidente:

A pesar de traicionar el ámbito de lo privado —siendo lo privado la condición esencial de su origen— y a pesar de perder su condición de documento, el diario literario ofrece

9 En este sentido, el autor comenta: “Es revelador el hecho de que quien diera al diario el nombre francés de “journal intime”, como denominación genérica, no fuera un diarista sino un editor. La expresión de “journal intime”, cuyo éxito se aplica naturalmente por el hecho de ser, desde el punto de vista semántico, una determinación delimitativa de la palabra “journal” —en el sentido de periódico— aparece por primera vez en el título bajo el cual en 1882 el editor E. Scherer publicó una parte del diario de Henri Frédéric Amiel. [...] La primera edición in extenso de los diarios de Amiel, en 1980, supuso por fin el primer precedente de la publicación de un diario para ser publicado. A él siguieron mucho, desde André Gide hasta Peter Handke. El paso del *status* privado del diario a su *status* público es un acontecimiento importante, tanto desde el punto de vista de la historia de las formas literarias como del de la ontología de la literatura”, p. 118.

una serie de ventajas que lo hacen posible y aceptable en una situación nueva de las expectativas estéticas. Estas ventajas son las siguientes: primero, el hecho de que el diario literario depare las posibilidades de penetrar en el proceso de la escritura, y, segundo, que evite las constricciones de la estructuración de la obra y el presunto carácter descomprometido de la ficción [...] Su carencia de forma, su fragmentarismo y su falta de coherencia, el carácter de provisionalidad y espontaneidad, lo abreviado de sus formulaciones, el hecho de estar libre de acción, de contexto, de barreras estilísticas y de fronteras temáticas, su relación con el mundo de la vida, todas estas propiedades son las que hacen posible el discurso de la obra y de la “mentira” de lo ficcional, para tomar una expresión de Platón.¹⁰

La estructura abierta del diario permite una especie de *collage* que admite fotos, notas, canciones, partes de recuerdos y periódicos, poemas, relatos, dibujos, cartas, etcétera; su forma se enlaza y linda entre todos ellos, está en las fronteras de lo autobiográfico; aunque, en este sentido, *Diario del dolor* parece mucho más austero, el espacio se ve reducido a un viaje por el cuerpo lastimado que se vive en silencio. Los sitios exteriores a la voz narrativa (la casa, el hospital, Zirahuén) apenas son explorados, lo externo aparece como un recuerdo o un sueño: “A lo mejor de veras fue hace dos años. Allá es un pueblito como Zirahuén, como era hoy Zirahuén, contento por el sol”.¹¹ El recorrido se lleva a cabo por el propio mapa corporal.

10 H. R. Picard: “El diario como género entre lo íntimo y lo público” en 1616, *Anuario Sociedad Española de Literatura general y comparada*, núm. IV, pp. 118–119.

11 M. L. Puga: *op. cit.*, p. 81.

La memoria y la transformación de la identidad

El cuerpo como tema literario ha estado presente a lo largo de diferentes épocas y perspectivas; sin embargo, considero que, a finales de la segunda mitad del siglo xx y principios del xxi, se convierte en un poderoso y privilegiado espacio dentro de la significación y del simbolismo en el mundo contemporáneo. La literatura ha tenido como tema y obsesión el cuerpo a través de diversas representaciones, aludiendo a sus cualidades físicas o a las relacionadas con el alma, me refiero a las manifestaciones psicológicas o espirituales que aluden a un sujeto, sea este femenino o masculino. Dentro de los procesos de construcción, la subjetividad y el cuerpo, de acuerdo con Foucault y con otros autores, se encuentran enlazados a procesos políticos, sociales, culturales e históricos.

En la narrativa, la creación y afirmación de la subjetividad toma caminos diferentes, donde las disecciones, obsesiones, placeres, displaceres, afirmaciones o muertes de un cuerpo adquieren imágenes y discursos heterogéneos que abren el espectro de las identidades posibles. El lugar histórico es innegable y su puesta en juego a través del lenguaje literario diversifica sus interpretaciones. Quizás sería conveniente apuntar que desde los estudios feministas y de género se han marcado reflexiones importantes por medio de la dimensión histórica y social de la diferencia sexual, en cuanto a la percepción del cuerpo. Rodrigo Parrini Roses menciona, en *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación*, acerca de estos desdoblamientos en los que diversas imágenes y relatos a través de la enunciación adquieren forma y sentido:

El cuerpo es como agua que se escurre entre las manos imaginarias del conocimiento. Si bien se destaca su materialidad última, justamente es ella la que no habla. El

cuerpo limita el silencio. [...] Podemos rodear el cuerpo, pero no apuntar directamente sus razones. No basta con preguntar porque el cuerpo es en parte relato y narración y su historicidad es específica. Emerge, entonces, un cúmulo de tensiones instructivas: entre significados y prácticas, entre idealidad y materia, entre discurso y realidad social, entre silencio y habla, entre identidad y deseo.¹²

El proceso de la construcción de la subjetividad adquiere un sentido simbólico; pero en relación con la corporalidad, y, en específico, con la enfermedad, no siempre resulta una metáfora literaria, sino una llana disección de la fundamental esencia física de un sujeto: tendones, brazos, piernas, manos.

La naturaleza de la memoria reside en el cuerpo: hablamos de la historia que somos y creamos para un relato, pues el cuerpo físico en sí mismo es tiempo que vamos perdiendo y recuperando en la identidad recordada, en diferentes instancias: el yo que recuerda, el yo recordado y el yo que vive.

En *Diario del dolor*, la representación del cuerpo y la identidad se presenta a través de un proceso de desplazamiento: de la voz de la autora como texto autobiográfico a la voz de Dolor como personaje, por eso “diario del dolor” y no “diario de María Luisa Puga”. La autora se va volviendo etérea y va desapareciendo ante la figura que representa Dolor, ante su presencia, su permanencia, su eternidad. A pesar del tono irónico y el aparente compañerismo, en muchos de los relatos acerca de este personaje, realmente lo que emerge es una cotidiana agonía que se lleva con

12 R. Parrini Roses: *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación*, pp. 18 y 19.

humildad para sostenerse en la vida; un aprendizaje muy duro: vivir y ver cómo el propio cuerpo va perdiendo todo aquello que nos brinda sentido y gozo de ser. El alma experimenta mudanzas para adaptarse a los sufrimientos del cuerpo: la identidad física, el movimiento, el amar a un hombre, los actos mínimos de independencia como caminar, sostenerse en pie, tender la cama y, definitivamente, escribir. La construcción de la subjetividad en este relato pasa de un tono irónico a la ternura, como observamos en la siguiente cita que muestra la relación fraternal con Dolor:

No te estoy criticando, palabra, sólo estoy aprendiendo a conocerte. Y sé que ignoras al otro dolor, al que no merece nombre propio, porque no lo sientes. Ese dolor en el alma, en el corazón, en algo que a ti te arranca risa tosijona, como un tuberculoso, mi pobre dolor, tienes que comer mejor, más verduras, más fibras, más fruta. [...] Y ahora, Dolor, se nos acaba el tiempo. Si ya quieres volver a ser tú, yo estoy lista para volver a ser yo. [...] Sé que tú no eres el causante de mis males. Eres la consecuencia. Por eso me caso contigo y no con la artritis, a la que sí considero violencia.¹³

La representación de la vida corporal y la construcción de tales imágenes se relaciona con las partes del cuerpo afectadas por la terrible enfermedad, y con las incapacidades que se van dando de manera progresiva, las pérdidas físicas y motoras. Sin duda, este texto apunta el tema de la identidad y la memoria de la narradora, quien era antes: joven, saludable, independiente, y quien es ahora: dependiente, encerrada, deformada, vieja, enferma. La

13 M. L. Puga: *op. cit.*, pp. 69 y 74.

voz narrativa reflexiona cómo este cambio físico le ha trastocado lo más concreto y fundamental del yo:

¿Cómo será verme arrebatada de mí? Como caer en prisión o encontrarme en un exilio no voluntario. Sin la identidad de siempre por más que esté presente como recuerdo. Porque ahí estará mi cuerpo, mi memoria, mis hábitos ahora huecos, algunos de mis objetos (cuaderno, pluma, a lo mejor computadora), pero ya no seré la misma. Quizá lo único que permanezca idéntico en todo esto sea Dolor. Por lo menos al principio, después quién sabe [...] Yo lo que defiendo es mi derecho a seguir siendo y haciendo hasta que ya no pueda. Calidad de vida es eso después de dos años de convalecencia.¹⁴

En el libro hay una insistencia en el tono de lucha y voluntad por no dejarse vencer. La lucha que ha emprendido le ha devuelto una conciencia de su cuerpo físico, que le reitera sus diferentes roles como persona social e individual, como escritora y como mujer; indagación del sujeto que concreta un amplio sentido humano. La literatura como creación estética recurre a diferentes formas de afirmar o negar el cuerpo a través de la subjetividad, la narración y la memoria.

Literatura y enfermedad: el cuerpo grotesco

El tema de la enfermedad en la literatura ha estado presente en distintas épocas y contextos. Un buen ejemplo es *La montaña mágica*, de Thomas Mann,¹⁵ que narra el desarrollo de la tuberculosis y la vida en un sanatorio. A través de

¹⁴ *Idem*, pp. 61 y 45.

¹⁵ Publicado en 1924.

una reflexión literaria y filosófica acerca del cuerpo y las afecciones del alma, hace una crítica a la sociedad burguesa alemana y a la guerra. El autor afirma la referencia autobiográfica, pues esta novela surge a raíz de la enfermedad de su esposa, Katia. Aquí, la concepción de la enfermedad y de la muerte es un paso necesario para el saber, la salud y la vida; un camino hacia la revelación y el crecimiento.¹⁶

Diferentes afecciones físicas, como la epilepsia y la tuberculosis, y psicológicas, como la locura (con un sentido negativo tanto físico como moral) han estado relacionadas con la literatura. No obstante, en el Romanticismo, el estado de los conceptos “enfermedad” y “soledad” propició una creación literaria mitificadora: la representación de la figura del escritor con un halo espiritual, como lo observa Aldecoa en “Convalecencia y creación”:

El Romanticismo mitifica al creador como un ser que necesita aislamiento, desprendimiento de la vida vulgar, liberación de los groseros impulsos del cuerpo [...] En el Romanticismo, “la salud se hace banal, casi vulgar”, escribe Susang Sontag. Se considera socialmente interesante en los ambientes más sofisticados la imagen física del tuberculoso,

¹⁶ El mismo Thomas Mann afirma en la “Introducción a *La montaña mágica*”, conferencia dictada a los estudiantes de la Universidad de Princeton el 10 de mayo de 1939: “Preferí escribir *La montaña mágica* haciendo uso de las impresiones que acumulé durante las breves tres semanas que permanecí allí y que bastaron para darme una idea de los peligros que entraña tal ambiente para los jóvenes —la tuberculosis es una enfermedad de jóvenes. El mundo de enfermos que se respiraba allá arriba es de una cerrazón tal y posee la fuerza envolvente que seguramente habrán experimentado ustedes al leer mi novela. Se trata de una especie de sucedáneo de la vida que logra, en poco tiempo, enajenar al joven y alejarlo completamente de la vida real y activa. Todo es, o era, suntuoso allá arriba, también la noción de tiempo”. http://www.revistaoxigen.com/Menus/Recursos/7montana_magica.htm

la consunción. La delgadez se adueña de la figura humana convirtiendo al sufriente enfermo en un ser refinado *malgré lui*, de aspecto mucho más interesante que el que tenía cuando estaba sano. Las muestras ruidosas de la salud tienen algo de ofensivo. Sólo la gente grosera es la que come mucho y todo le sienta bien y adquiere un aire de plenitud teñida de vulgaridad [...] Por el contrario, se considera y se valora al enfermizo, al lánguido, como un personaje sensible que habita en un plano superior, que flota, casi levita, sobre la plebeyez de los descaradamente sanos.¹⁷

El amor ligado a la enfermedad es un motivo en muchos de los personajes femeninos de la literatura del siglo XIX, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, y *María*, de Jorge Isaacs, por ejemplo. También en la poesía el tema amoroso se encuentra ligado con la enfermedad; desde la literatura medieval, “los poemas cortesanos de la Baja Edad Media cuentan los sufrimientos del amor, insisten en la muerte de amor, tratan del amor como una enfermedad”.¹⁸ La literatura nos brinda diferentes textos donde podemos ver cómo el cuerpo en sí mismo no habla, evoca, refiere a algo más, a los desdoblamientos que nos conducen a imágenes y representaciones de la identidad a través de la narración.

La siguiente cita explora el aspecto autobiográfico, la identidad transformada y el inicio visible de la enfermedad de Puga como eje narrativo; se relaciona más con lo médico y lo físico, alude a los años 1985 y 1994, lo que evidencia su carácter de testimonio, de confesión. La voz de Puga refiere

17 J. Aldecoa: “Convalecencia y creación” en J. Aldecoa et al.: *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*, p. 29.

18 L. García Montero: “La enfermedad y la poesía” en *idem*, p. 34.

la enfermedad como algo que cambió su vida marcando un antes y un después. Se instaura la incertidumbre, porque el cuerpo como voluntad y gozo de ser sigue un camino diferente: el miedo a dejar de ser uno mismo.

Desde 1985. Cómo nos evitamos hasta octubre del 2001. Tú, porque yo a los doctores los comencé a ver mucho antes. Y si tenía algún tratamiento, el que fuera, me sentía a salvo. NADIE, desde 1985, habló de artritis y mucho menos de cadera. Se hablaba siempre de columna y una ocasión de reumas (la humedad de la casa era la explicación). ¿Cuándo comencé a cojear? Esporádicamente, por temporadas, desde 1985. Cuando se volvió visible fue en 1994, año en el que me secuestraron y caí al lodo de piedras y lo que hubiera como mil veces. Cuando me hicieron caminar por el bosque bajo la lluvia. Tú, Dolor, no estabas allí. Quien estaba era la adrenalina.¹⁹

En *Diario del dolor* está implícita la referencia a las historias clínicas; es una narración ligada al ambiente de la medicina, los hospitales, los enfermos, los síntomas, etcétera; pero, desde luego, desde el punto de vista del paciente y desde una mirada humanista.²⁰

19 M. L. Puga: *op. cit.*, pp. 48 y 49.

20 La vida, tejida entre las lecturas literarias y la propia experiencia de la enfermedad, posibilita la presencia de “las historias clínicas”, como afirma Juan José Millás en “Literatura y enfermedad” en *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*, donde brinda reflexiones interesantes en torno del enfermo como un personaje dentro del historial clínico, ejercido casi siempre desde el punto de vista científico por parte del doctor, y casi nunca desde la voz del paciente. La narración de la enfermedad, su novelización, es un vínculo indisoluble, pues el enfermo enuncia y crea un relato desde su propia narración, como precisamente lo hace el psicoanálisis en el notorio caso de Freud.

El informe médico me reveló, después de asistir a una conferencia sobre la artritis reumatoide, el sufrimiento de Puga. Entendí cómo se deja de ser uno mismo para ser un cuerpo enfermo, otro, algo más que surge del cuerpo conocido. Cambios en la piel, en las articulaciones; las deformaciones, los impedimentos. La historia clínica y el reporte médico refirieron palabras y términos sin alma, información que me sensibilizó y atemorizó: la artritis reumatoide surge y se desarrolla en las partes diartrodiales, es decir, las extremidades de manos, brazos, pies, y así va minando todo el cuerpo.²¹

Al escuchar la conferencia anoté muchas palabras y términos, la mayoría realmente sonaban desagradables; uno de ellos, no: “dedo de cisne” o “cuello de cisne”, que aludía a la deformación de las manos que produce pérdida de su movilidad. Esto me llevó a pensar en el cuerpo y la

21 La artritis reumatoide es una enfermedad inflamatoria principalmente de las articulaciones diartrodiales, con manifestaciones sistémicas, de etiología desconocida, de naturaleza autoinmune y evolución crónica con curso y duración variable. Se puede definir como la destrucción del colágeno de los tendones, huesos, articulaciones y erosiones óseas. *Cuadro clínico*: rigidez, entumecimiento, remisiones y exacerbaciones progresivas, artritis en dedos y manos, los músculos se adelgazan, atrofia muscular de las muñecas, dedos y manos. Aparece el “cuello de cisne”: se doblan, se inflaman y se deforman los dedos, las manos, las rodillas, los codos, los hombros, los tobillos. Llega un momento en que cualquier movimiento duele, incluso respirar. Se presentan otros síntomas como paño, fatiga, febrícula, linfadenopatía (nódulos subcutáneos), anemia y palidez. Afecta los pulmones al respirar (fibrosis pulmonar). Se presentan afecciones cardíacas, lesiones valvulares, artritis coronaria (que es la inflamación de las venas), conjuntivitis, ojos secos, lesiones cutáneas, úlceras, quemaduras, gangrenas, isquemia visceral, infarto intestinal y vasculitis reumatoide. *Tratamiento*: para el dolor, la inflamación y la esfera afectiva (depresión y pensamientos suicidas): Hidrocortisona, naproxeno y supresores contra el dolor. Tanto estos medicamentos como las drogas anti-reumáticas y los inductores de remisión (cloroquinas y azatrioprina) pretenden el alivio, la preservación, integridad y rehabilitación de las articulaciones. En el futuro, a partir de estudios genéticos, se espera encontrar una vacuna.

enfermedad como una expresión de lo grotesco, como algo que hace referencia a un todo corporal y sus límites, a sus contornos. Lo grotesco, entendido también como una especie de apéndice que surge, se caracteriza por la exageración de un rasgo o parte del cuerpo.

En el texto, la narradora se expresa de sí misma en ese sentido, ha perdido la estética de un cuerpo sano; varias veces hace referencia a la falta de verticalidad y a la pérdida de habilidad motora, lo que le reitera el cuerpo que solía ver, gozar y ser antes. O sea que, además de la enfermedad, también la vejez, como proceso inevitable, degrada y deforma el cuerpo; en definitiva, socava toda posibilidad de retorno a un cuerpo sano, esbelto, bello y joven.²²

Ya casi cumpla un año de estar rodante así: rodante, no erecta, con malestares que antes no (por mucho que el dolor antes hubiera sido mucho peor). Lo que es la palabrita dolor ¿no? Le puse mayúscula y le hablé. Antes no lo nombraba. [...] En lugar de eso ahora tengo movimientos limitados; no camino; no me enderezo. Salvo en el agua, no me puedo estirar. Si me quedo en la casa y más que sentir, veo mi persona arrastrándose en la silla del escritorio (arrastrándose es demasiado patético) [...] Y la verdad es que me siento grotesca. Es que no soy yo. Y la verdad es que cojeando, doblada y con la cara estragada, tampoco soy yo. Elegantemente Dolor se inclina sobre mi oído izquierdo y murmura: Sí eres, lo que ya no eres es joven.²³

22 Aunque este trabajo no indaga una lectura feminista acerca del cuerpo, está implícita una mirada estética del mismo. Al respecto, ver: Almudena Grandes: “Las curvas de Fortunata. Una aproximación al tratamiento de la gordura” en *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*, pp. 51–81.

23 M. L. Puga: *op. cit.*, pp. 61–62.

La tematización del cuerpo y lo grotesco me llevó a la lectura de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, de Mijail Bajtín, donde se establece la relación entre el realismo grotesco y el lenguaje del carnaval como una expresión popular que forma parte de una cosmovisión de la cultura y la época. Estas imágenes grotescas del cuerpo, a diferencia del grotesco moderno (basado más en la burla y el aspecto negativo de la forma exagerada), dice Bajtín, abren la posibilidad de una “segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo parodia de la vida ordinaria, como un *mundo al revés*”.²⁴ El humor carnavalesco utiliza el cuerpo como fuente de muerte y de renovación, donde no hay restricciones, pero que, además, tiene dimensiones simbólicas y formales grupales más allá del individuo, es decir, una manifestación *universal y popular* (utilizando un lenguaje que “degradaba a la vez que regeneraba”). Entonces, esta presencia de lo grotesco y el cuerpo tienen un significado ambivalente fuera de un lenguaje oficial y prohibitivo, lo que este autor llama en François Rabelais *el principio de la vida material y corporal* y que, según Bajtín, adquiere forma a través del *realismo grotesco*.²⁵

Por supuesto, hay una gran distancia temporal y cultural entre Rabelais y Puga, quien se expresa sin siquiera rozar la parodia o la carnavalización, aunque sí notamos a veces un tono irónico en su diálogo con Dolor. La degradación a

24 M. Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, p. 16.

25 “La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Esta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo”. *Idem*, p. 29.

través de la enfermedad refiere la vida corporal como una cadena donde un cuerpo nace de la muerte de otro más viejo, donde la deformación elabora una continuidad entre la agonía del cuerpo físico, con todos sus impedimentos, y la lucha por seguir en la vida. La estética cultural y literaria presente en Rabelais se ha perdido, pues estos temas relacionados con actividades y procesos corporales han sido vistos como de mal gusto, y han separado al individuo de la consciencia de su cuerpo, de estar unido al universo, a su vida cotidiana. Precisamente, la enfermedad o el embarazo, procesos ligados a la vida y a la muerte, nos reiteran la idea de lo nuevo y lo viejo como una sola unidad que se desdobra y transforma la percepción de quien somos:

Esta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo en otro se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y el nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados [...] pues lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal.²⁶

26 *Idem*, p. 285.

El cuerpo grotesco que brota de Puga se identifica por toda su estructura, ya no puede erigirse ni realizar las actividades cotidianas, sus manos se han ido deformando, sus “dedos de cisne” brotan de lo viejo como algo nuevo que se ha contorsionado sin poder asir ningún objeto. Hay una interpretación de la enfermedad como algo negativo, pero que al final guarda una dura enseñanza; no obstante, a través de la escritura de su diario se puede visualizar como algo positivo, capaz de regenerar. Este mundo de las incapacidades y las pérdidas está ligado a la descripción de objetos, tales como la silla de ruedas, el bastón, la cama y la computadora. Se describen pequeñas acciones y espacios, objetos que identifican el acontecer diario en la vida de la autora, como sucede en el relato 16, “En estas condiciones, cómo hacer la cama”:

Lista de materiales: una cama, dos cobijas ligeras y calientes y una sábana, dos almohadas, un bastón, una silla de ruedas de esas de escritorio (nótese, no una silla de ruedas). Supongamos que usted tiene acceso a un solo costado. Ayudándose con el bastón y los pies, impúlsese hasta la orilla de la cama. Retire las cobijas jalándolas desde los pies con el brazo que le duela menos. Debe uno hacer a un lado los conceptos diestro y zurdo. Será lo que el brazo que duele menos permita [...] ya con el bastón alise la sábana. Alísela de manera que no quede la menor arruga. *Nada* más doloroso que una arruga en la sábana.²⁷

El cuerpo grotesco expone, sin duda, una mirada individual del sujeto frente a su propia transformación.

27 M. L. Puga: *op. cit.*, p. 18.

Podemos afirmar una degradación que “cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento”, según Bajtín, “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea, la transferencia del plano material y corporal elevado, espiritual y abstracto”.²⁸

Con toda certeza, Puga no explora un realismo grotesco, por el contrario, su diario es saludable en varios sentidos, pues es todo menos una descripción de imágenes grotescas o degradantes, más bien busca dar al lector una mirada lúdicamente dolorosa, incluso a veces, demasiado plena de ternura. Entonces, su proyecto literario se regenera, como un cuerpo textual que se comparte, y su relato personal de la enfermedad sobrepasa los límites o fronteras de lo individual. En Puga, esta falta de perfección, que nos reitera la enfermedad, la agonía, y que trae la conciencia de nuestra humanidad frágil y cambiante, adquiere una expresión literaria.

La curación y la salud de la escritura

El tema de la enfermedad tiene como personajes a los médicos, y, como espacios, las clínicas y sanatorios, que constituyen la atmósfera de agonía de la búsqueda por curarse. Sabemos que los médicos, que ejercen el poder debido a su conocimiento privilegiado de las enfermedades, pocas veces se sensibilizan ante la situación del enfermo: se limitan a recetar y a seguir un tratamiento sin atender el alma ni las emociones. En varios apartados de *Diario del dolor*, la voz narrativa expone su experiencia en la clínica y el trato, a veces inhumano, que allí recibía, al cual responde con ironía y un total desencanto:

28 M. Bajtín: *op. cit.*, p. 24.

¿No te he contado, Dolor, lo que me han dicho algunos médicos?: Uno dijo: Si yo fuera usted, no me operaría. Si fuera su médico, no la operaría. Si yo fuera su amigo le diría que no se operara en Morelia. Y luego añadió: ¿Para qué operarse? Usted es una escritora, ¿no? ¿Por qué no se compra una cama de hospital? Obliga a la cama a adaptarse a la movilidad de su cuerpo y sigue escribiendo. Dormirá mejor. Cierro, va a quedar un poco contrahecha, pero lo que usted hace es escribir, ¿no? Otro me dijo, no sé si con repulsión o con lástima: ¿Para qué quiere caminar? Los pies le van a doler de todos modos y no va caminar bien. Además, vea el color de la palma de su mano. Mire la mía, rosadita. Mi autoestima, Dolor, quedó por los suelos, de manera que le contesté: —Es que, doctor, yo soy de sangre azul y usted no. A ese doctor no lo he vuelto a ver, pero ya sabes, en Nutrición no tienes doctores, tienes expediente. Sólo así existes. Tú, por ejemplo, no eres más que anécdota. Así es la enfermedad.²⁹

Es imposible soslayar el hecho de que *Diario del dolor* es el último texto de Puga y que el tema, el proceso y el personaje de la escritura quieren, no solo salvar, sino también, postergar la vida, darle un último toque de humor y trascendencia a la muerte inevitable. La larga lucha de esta escritora tiene un doble sentido: por un lado, la convivencia con el dolor, la descripción de la agonía llevadera, y por el otro, su amor por escribir libros, por edificarse como una escritora silenciosa, callada, solitaria. En varios relatos, Puga menciona su oficio, habla de la construcción

29 M. L. Puga: *op. cit.*, pp. 86–87.

del diario y de las reflexiones en torno del acto de escribir. Escribir es una ruta de salvación, una personificación a través de un diálogo: “Es la escritura que me pregunta ¿te vas a curar?” y “Eso le digo a la escritura porque en realidad es ella la que no encuentra palabras para hablar de una posible realidad curada. Dolor guarda silencio en sí mismo”.³⁰ La salvación del cuerpo, según el informe médico, parece imposible, pero el alma va configurando sus opciones y subterfugios:

Hallarse en un agujero, en el fondo de un agujero, en una soledad casi total y descubrir que sólo la escritura te salvará [...] El miedo de todo inseparable de la vida misma. Uno se encarniza. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo. Para abandonar la escritura hay que ser más fuerte que uno mismo, hay que ser más fuerte que lo que se escribe.³¹

Escribir, entrañable libro de Marguerite Duras, evoca la salvación en el acto de la escritura. En Puga, no media una metáfora, sino la más concreta necesidad de seguir en la vida. En este sentido, Gilles Deleuze, en “La literatura y la vida”,³² apunta la salvación en el acto de crear, y enfatiza el acto de escribir como una iniciativa de salud en la que:

el escritor goza de una irresistible salud pequeña, producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y

30 M. L. Puga: *op. cit.*, p. 20.

31 M. Duras: *Escribir*, pp. 22 y 26.

32 En G. Deleuze: *Crítica y clínica*, pp. 11–18.

que le otorgan unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles. La salud como literatura y escritura consiste en inventar un pueblo que falta.³³

Inevitablemente, el cuerpo en *Diario del dolor* muestra en sus afecciones el deseo por la salvación, por volver a ser el de antes y seguir en la vida. Entre las afecciones del cuerpo y las del alma hay una delgada línea que en el espacio literario se traduce a la inventiva: a la imaginación de un diálogo con Dolor que, a final de cuentas, hace más evidente la soledad del escritor frente a su irreparable muerte. La salvación es un remedio creativo que dará esperanza a otros. Este diario íntimo es una suerte de comunidad para aquellos que estamos sanos, o hemos estado enfermos.

Este florecer del alma surge de la desgracia de saberse vulnerable, pero también de la fuerza que se adquiere en el duro aprendizaje de la enfermedad y, desde luego, de la intimidad con el lector a través de las vivencias provocadas por el acto de la lectura, a través de las muertes literarias, esas pequeñas muertes que no conoceremos solo si nos llegan en carne propia.

La enfermedad es decadencia, es un cuerpo grotesco que nos muestra la fragilidad humana, pero en manos del escritor puede transformarse en una salud creativa que brinda esperanza y vida a los lectores. Finalmente, la enfermedad nos obliga a meditar, ya sea en el afán aristocrático de los autores románticos o en la visión de Susan Sontag respecto de las ausencias de metáforas, pues estar enfermo confluye hacia un real y tajante encuentro entre el cuerpo y el alma.

³³ *Idem*, p. 14.

Referencias

- ALDECOA, Josefina *et al.*: *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*, Madrid, Taurus, 2001.
- BAJTIĆ, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (trad. Julio Forcat), Madrid, Alianza, 1988.
- DELEUZE, Gilles: *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher: *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- DURAS, Marguerite: *Escribir*, México, Tusquets, 1996.
- MAY, George Claude: *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MOLLOY, Sylvia: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- NIN, Anaïs: *Diario de infancia (1914–1918)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987.
- PARRINI ROSES, Rodrigo: *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación*, México, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- PICARD, Hans Rudolf: *1616, Anuario Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, 1981, núm. IV.
- PUGA, María Luisa: *Diario del dolor*, México, Alfaguara, 2004.
- SONTAG, Susan: *La enfermedad y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996.

LAS MARCAS EN LA PIEL, ETNICIDAD Y POLÍTICAS
MINORITARIAS EN *THE HOUSE ON MANGO STREET*
Y *CARAMELO O PURO CUENTO*, DE SANDRA CISNEROS

Por la mujer de mi raza hablará el espíritu.

GLORIA ANZALDÚA

*¿Cuál puede ser mi responsabilidad hacia las raíces,
tanto respecto a las blancas como a las oscuras?
Yo soy una mujer con un pie en ambos mundos.*

CHERRIE MORAGA

La narrativa chicana femenina: las güeras y las prietas

Las comunidades chicanas ejercen en todo momento su flexibilidad para moverse de un lugar a otro, sus experiencias culturales nacen del cruce constante de idiomas, recuerdos y vivencias que rearticulan un conocimiento más allá de formas fijas, y dan énfasis en su producción literaria a temas como las mujeres del tercer mundo o mujeres “de color”, la frontera y una escritura fronteriza e híbrida, la autobiografía y el testimonio, entre otros.

En estas escritoras e intelectuales, se enmarca la preocupación por relocalizar el conocimiento en un lugar con sentido ético y estético que permita transitar hacia una cultura de la inclusión, desde sus agendas feministas y literarias. Su estética fronteriza ubicada entre el español y el inglés, así como la vida cultural entre lo mexicano y lo anglo convocan en todo momento una literatura de confluencias y resistencias que habita geográfica y culturalmente en mundos divididos, y que expande la diversidad de las identidades.

Me propongo ahora abordar la representación en torno del género y la etnicidad en el marco de la literatura

chicana femenina, reflexión que parte de los enfoques del cuerpo y sus atributos relacionados con la localización de la identidad en términos raciales, relacionado al proceso de migración con la cultura de origen. La experiencia y situación de las chicanas se manifiesta en una escritura fronteriza evidente en su narrativa, en la que crean metáforas de cruces culturales y simbólicos referentes a la geografía y a los límites del cuerpo.

La narrativa femenina chicana ha explorado, en la segunda mitad del siglo xx y los primeros años del xxi, lo femenino y las identidades desde la mirada de las escritoras; Sandra Cisneros, una de las más reconocidas, incluye en sus dos novelas aspectos relevantes en relación al cuerpo y los cruces culturales. Los textos de análisis son *The house on Mango Street*³⁴ y *Caramelo o puro cuento*,³⁵ narraciones temporalmente lejanas entre sí, lo que permite apreciar la visión de la autora en dos épocas distintas.

En 2003, participé en un coloquio denominado “Las güeritas y las prietas. Género y raza en la construcción de nuevos mundos”, organizado por el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México, que reunía un importante grupo de investigadoras. La inspiración de la mesa tenía como enfoque teórico la mirada feminista de las chicanas, pero se extendía hacia el reconocimiento de la etnicidad en México desde de la mirada personal de cada las intelectuales.

Algunos títulos de ese coloquio fueron: “Mi madre es güera, ergo, yo soy prieta”, “Sin bolsa llena, ni rubia ni morena”, “Sin ton ni son: los vericuetos de las fronteras

34 Publicado en 1984.

35 Publicado en 2003.

invisibles”, “Ay, mira qué bonita, es güerita”, entre otros títulos que asociaban estos mismos conceptos en un franco tono de ironía, y que dejaba ver entre líneas las experiencias de mujeres universitarias de clase media y alta.

Aunque el atributo de la etnicidad es considerado un rasgo fundamental de la identidad chicana, por vivir dentro de otra cultura dominante, para las mexicanas, no formaba parte de un discurso político, sino de un discurso con trasfondo de desigualdad y contrastes entre clases sociales.

En cierto sentido, me pareció una forma de cruzar fronteras entre las realidades de unas y otras. Mientras para las chicanas el orgullo racial se convertía en la bandera que afirmaba su identidad política, cultural y de género, en México no se asumía la raza con un acento tan radical sino velado, había una división de clase social entre “güeras” y “prietas”, es decir, conceptos que mostraban cómo las mexicanas percibíamos la escritura de las otras, y cómo asumíamos la propia identidad en relación con el color de nuestra piel, pues, como mexicanas, no decimos que somos mujeres de color, pero en la práctica social cotidiana, este rasgo generó una serie de diferencias. Las chicanas, por su parte, construyeron una propuesta feminista radical, un discurso en voz alta que posteriormente empezaría a tener mayor sentido para México en términos culturales, sociales y políticos.

Mujeres de color:

el yo femenino a través del cuerpo y la piel

Estos discursos ensamblados en los textos literarios adquieren una lectura que recupera el yo femenino, el cuerpo y los signos de la migración, a la vez que recrea diversas posibilidades en la construcción de la identidad. Definitivamente, esta literatura “minoritaria” surge con un fuerte contenido

cultural, histórico, político y testimonial, y construye el sentido individual y colectivo de afirmación identitaria frente a la cultura dominante, cultura en la que impera el sentido de pertenencia a una comunidad que dinamiza la idea del espacio más allá de lo que se concibe como Estado-Nación.

Según Ramón Saldivar, autor de *The chicano narrative. Dialectics of difference*, la experiencia de lo “chicano” varía y se diversifica según la región que habiten los mexicoamericanos, lo cual propone una diferenciación étnica y de género.

Si bien la cultura y la literatura chicanas plantean el aspecto racial como parte de la afirmación identitaria, desde los años sesenta, el movimiento chicano afirmaba el significado de “la raza” con frases que reivindicaban su nacionalismo. En ese entonces, decir “somos la raza” era decir “somos chicanos”, no sin una fuerte carga política. Entonces, no hablamos de un proceso únicamente femenino, aunque fueran ellas las que asumieron teóricamente, y como parte de su cuerpo, la inclusión de esta circunstancia en las agendas teóricas, culturales y literarias.

Las chicanas se asumen como mujeres de color o mujeres del tercer mundo; su propuesta feminista surge de la percepción de su origen en la cultura mexicana y de su situación y experiencia de vida dentro de un grupo minoritario en Estados Unidos, una cultura dominante blanca. Las desigualdades raciales se han asumido con un énfasis positivo por algunos, y con prejuicios negativos por otros. La afirmación de la identidad física del cuerpo en sus propuestas teóricas y literarias muestra que la representación de personajes femeninos responde a la gama del color de la piel.

El aspecto racial aparece constantemente en diversos textos teóricos, como en *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, un conjunto de ensayos sobre la

experiencia de mujeres que pertenecen a grupos étnicos minoritarios y que eligen el color de su piel como característica distintiva. En este sentido, las chicanas proponen una perspectiva teórica de género, desde su diferencia, para tratar de llevar estos conceptos más allá de la experiencia posicionada como dominante. Por ejemplo, en relación con las mujeres de clase media, comenta Anzaldúa: “Nosotras intentamos explorar las causas, las fuentes, las soluciones y las divisiones. Nosotras queremos crear una definición que expanda lo que el ‘feminismo’ significa para nosotras”.³⁶ La vivencia y experiencia cultural de la escritora toman voz y representación en los personajes de mujeres que viven su cuerpo con todo un trasfondo cultural, social y político, y que asumen lo femenino como pauta para la percepción de sí mismas. La escritora chicana se autodefine desde su posición étnica; su mirada y su cuerpo (sexual, social, cultural, político y espiritual) determinan la representación de sus personajes.

Las palabras “prieta” y “güera” afirman, respectivamente, la presencia o la ausencia de color, así como la memoria que se elige para recrearse y lograr visibilidad. Por ejemplo, Anzaldúa, en el apartado “La prieta” de *This bridge call my back...*, dice: “To bad mijita was morena, muy prieta, so dark and diferent from her owmfair-skinned children”.³⁷ En esta cita, ser prieta es motivo de vergüenza y rechazo por parte de la cultura dominante, pero también de su propio grupo cultural.

36 G. Anzaldúa y C. Moraga: *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, XXIII.

37 *Idem*, p. 198.

La reconstrucción del yo remite a un nombre que adquiere un lugar vital y un espacio de experimentación, un sitio de identidad pleno de marcas culturales que lleva a cabo una conexión entre palabra y cuerpo. Las mujeres se definen por una subjetividad femenina que emerge en las posibilidades de su sentido comunitario, su ubicación política y su relación con la etnicidad, el género, la raza y la sexualidad. Esta experiencia les permite reflexionar en las formas y los temas que emergen de su narrativa, distintos de las formas y los temas de las comunidades afroamericana, asiática o latina, entre otras que han contribuido a redefinir las identidades. Sin lugar a dudas, las prácticas literarias y teóricas han puesto en consideración el lugar que ocupan estos grupos en el contexto estadounidense, es decir, revisan lo étnico en tanto aspecto determinante, y en tanto motor de particularidades y afirmaciones en un amplio espectro.

Según Sidonie Smith, la idea del cuerpo se relaciona con la presencia social y política, donde la subjetividad contempla una localización topográfica, cultural, social, temporal y lingüística a través de varios códigos de sentido. Esta autora reflexiona acerca de la relación de la piel con el relato autobiográfico, trazando una línea de las relaciones del cuerpo con el texto que se escribe, con la voz que narra, con el contenido cultural en relación al cuerpo, y con el cuerpo político que emerge de la piel y le brinda un sentido que configura la memoria personal y colectiva en torno de la experiencia.³⁸

Las posturas feministas de las minorías, basadas en el sentido de diferencia étnica, consideran al cuerpo femenino

38 S. Sidonie: "Identity's body" en Ashley Kathleen et al.: *Autobiography and postmodernism*, p. 266.

un espacio donde se vuelve tangible la subjetividad. La piel revela una marca cultural capaz de expresar el yo, es el caso de las mujeres de color, quienes subrayan las características de su tez como un acto de afirmación, es decir, el cuerpo se convierte en un modo de afirmación, y también de confrontación. El cuerpo femenino, igual que la narrativa de las chicanas, está inmerso en contextos políticos, sociales, culturales e históricos; es un espacio de resistencia y una metáfora social. Un ejemplo es el libro de Cherríe Moraga, *Loving in the war years. Lo que nunca pasó por sus labios*, que relata una historia personal a partir del cuerpo: "I sometimes hate the white in me so viciously that I long to forget the commitment my skin has imposed upon my life".³⁹ Esta chicana vive dividida, pues pertenece culturalmente a este grupo, pero su piel es blanca, lo cual provoca que también viva una confrontación con su propia gente.

Para Sidonie Smith, el color de la piel, más que un rasgo de identidad, es un espacio de resistencia en la narrativización del yo y en la dificultad para ubicarse a sí misma. Moraga evidencia el cuerpo autobiográfico bajo el proceso de un borramiento, asumiéndolo como un punto de partida narrativo. La voz femenina descubre que su cuerpo ejerce una serie de funciones complejas sobre la posición de la mujer, ya sea lesbiana o una chicana de piel clara. De inmediato se perciben las relaciones de un cuerpo donde se conecta lo personal y lo político.

La reafirmación de la piel y del cuerpo se presenta en la mayoría de las obras de las chicanas, una de ellas es *Borderlands/La frontera. The new mestiza*, de Gloria Anzaldúa, donde la autora expresa la conciencia de su etnicidad y

39 C. Moraga: *Loving in the war years. Lo que nunca pasó por sus labios*, p. vi.

corporeidad al reconocerse como mestiza y lesbiana. Pero no todas las escritoras asumen del mismo modo la *lectura* de su cuerpo: algunas aceptan ser “prietas”, mientras que otras manifiestan un conflicto con el tono de su piel.

La piel y sus tonalidades apuntan al origen y a la localización cultural para crear nuevos mapas trazados por la presencia de un cuerpo político y cultural, mapas que reconstruyen mundos en tránsito y que desdibujan una lectura hegemónica. Esta búsqueda me reitera la multiplicidad de lecturas del cuerpo como espacio físico, espiritual y literario que evidencia un camino de cruces fronterizos y transgresiones literarias.

Street y Caramelo

Sandra Cisneros nació en 1954 en uno de los barrios latinos de Chicago. De padre Mexicano, Alfredo Cisneros del Moral, y madre chicana, Elvira Cordero Anguiano; fue la única mujer de siete hijos; estudió la universidad en Iowa y, desde entonces, se convirtió en escritora. *La casa en Mango Street*, publicada por Random House, abre la puerta literaria para esta autora y la da a conocer. Podríamos decir que este libro logró una especie de *boom* en la literatura chicana femenina, no solamente por la calidad literaria, sino por trascender el lugar que hasta entonces había tenido esta “literatura menor”. Este logro acompañó a un personaje memorable que se volvió la voz de muchas mujeres de los barrios latinos. Esta novela sostiene una lectura feminista, atiende a la figura de la madre y sucede en Estados Unidos.

La protagonista es una niña llamada Esperanza, que vive en una calle con un nombre imaginario: la calle Mango, pero bien pudiera ser una calle de un barrio latino en la ciudad de Chicago. Esta novela, traducida por Elena Poniatowska y Juan Ascencio, fue publicada por Alfaguara en 1995, y se

convirtió en un *best seller*, además de integrarse a la currícula académica para referirse a diferentes áreas como estudios de mujeres, estudios étnicos, educación sexual, género y cultura, ciencias sociales, etcétera; es un libro dirigido a la comunidad mexicoamericana o latina, pero que llegó a un mayor público, por denunciar la situación marginal de las mujeres.

Esta narrativa no presenta el viaje migratorio, pero se intuye a partir de los nombres latinos de los personajes, su vivencia del racismo y sus dificultades de adaptación. Las historias de Minerva, Rafaela, Esperanza, Marín y Alicia derrochan nombres que delatan el origen hispano, además de sus costumbres y su continuación, a pesar de vivir en otra cultura, entre la resistencia y los cambios, como en el relato titulado “No speak english”, donde el proceso de adaptación sigue un camino adverso en personajes femeninos que viven la espera, el encierro o el miedo:

Cualquiera que sean sus razones, si porque es gorda, o no puede subir las escaleras o tiene miedo al idioma, ella no baja. Todo el día se sienta junto a la ventana y sintoniza el radio en un programa en español y canta todas las canciones nostálgicas de su tierra con una voz que suena a gaviota [...] Algunas veces el hombre se harta. Comienza a gritar y uno puede oírlo calle abajo. ¡Caray! estamos en casa. Esta es la casa. Aquí estoy y aquí me quedo. ¡Habla inglés, speak english, por Dios!⁴⁰

La narradora y protagonista, Esperanza, configura su identidad en un recorrido por la cultura latina, los deseos individuales y la infancia; al observar la realidad del barrio, la pobreza y

40 S. Cisneros: *The house on Mango Street*, pp. 85–86.

la sumisión femenina, crea, a través de la reflexión, su propio aprendizaje para convertirse en mujer, construir su percepción de la sexualidad, tener la capacidad de autonombrarse, ser escritora y conseguir un espacio propio. En general, el cuerpo es un aspecto clave que define al personaje, así como su identificación con la gente del barrio cuando afirma: "Moreno por todas partes", para sentirse parte del grupo, aunque emerjan las contradicciones y lo que no quiere de él.

Por el contrario, después de 20 años, Cisneros escribe *Caramelo o puro cuento* en su versión en inglés, que se traduce el siguiente año al español. Para los lectores, es evidente que quiere tomar un rumbo distinto, tanto en términos feministas como en términos geográficos. La autora comenta cómo surgió esta extensa novela:

Los personajes son autobiográficos y algunas de las situaciones del libro, también. Sin embargo, tuve que inventar bastante porque mi familia y la cultura mexicana en general se niegan a mencionar muchos aspectos del pasado. Entonces, además de los recuerdos, tuve que echar mano de la imaginación. Siempre empiezo a escribir con mi corazón. Empecé esta obra con la idea de honrar a mi padre. Al comenzar me di cuenta de que no sabía apenas nada de mi padre. Hay muchas cosas que un padre no puede contarle a su hija. Estuve nueve años preparando la obra hasta que conseguí meterme en el alma de mi padre. La mentira sólo es un recurso muy mexicano de decir lo que la gente quiere escuchar.⁴¹

41 "Sandra Cisneros, la literatura en 'los tiempos de sustos'". C:\Users\Doctorado\Desktop\Sandra Cisneros, la literatura en "los tiempos de sustos" Ediciones Impresas Milenio.mht

Si bien Cisneros siempre ha afirmado que para ella México es como una lejana postal que le invocaba las películas y las canciones viejas, en esta narración decide "regresar a México" de un modo distinto, se enfoca en personajes masculinos y les da un lugar sobresaliente en el texto. En este viaje, México adquiere mayor sentido y coherencia, se vuelve un conocimiento tangible que se quiere integrar; no obstante, Cisneros rearticula un concepto propio de lo mexicano.

El personaje principal y voz narrativa es una niña llamada Lala, Celaya Reyes, quien cuenta la diáspora de su familia. La versión original escrita en inglés utiliza formas gramaticales del español constantemente, incluso, se traduce de manera literal para enfatizar los sonidos del español. El concepto de "traducción cultural" en esta literatura tiene un sentido más profundo. Vemos que Cisneros remite al lector a notas a pie de página donde hay acotaciones que proporcionan información acerca de México: comida, ropa, canciones, historia, palabras en español, recuerdos, películas, dichos, revistas, etcétera; todos estos conocimientos y experiencias no forman parte de un lector anglo, y, quizás, tampoco de un mexicanoamericano que pertenezca a la tercera o cuarta generación.

La estructura de la novela reúne breves relatos con varios paratextos (textos intercalados que tienen una función específica en el relato), por ejemplo, dice en el epígrafe: "Para ti, papá", y en la siguiente página: "Cuéntame algo, aunque sea una mentira", y posteriormente hay un breve prólogo titulado "No me hago responsable, o no la quiero. Te la regalo, es demasiado hocicona para mí", que puede ser de Cisneros o de Lala hablando acerca de la verdad y los cuentos. Otro tipo de paratextos está en las citas al pie

de página, las referencias culturales, que escenifican una especie de ensayo “histórico-cultural personal”. Notamos que no solamente es un relato acerca de su padre, sino también un homenaje a la migración y la memoria.

En *Caramelo...* se narra la historia de la familia del padre de Lala, quien es la conexión con México. El texto está estructurado en tres partes: “Recuerdo de Acapulco”, “Cuando era mugre” y “El águila y la serpiente, o mi madre y mi padre”. La figura del padre se muestra en la historia de un migrante: cómo logró tener una familia, un trabajo de carpintero, una casa, es decir, una vida en Estados Unidos. Se evidencia el reconocimiento y la valoración de todos los personajes que son familia y que forman parte de una larga historia, de la que cada quien guarda una foto o una mentira que contar. A través del viaje a México, Cisneros recrea, con evocaciones afectivas y sensoriales, la memoria de tres generaciones de la familia Reyes que han migrado entre México y Estados Unidos: la de la abuela Soledad y el abuelo Narciso, la del padre Inocencio y, finalmente, la de Lala.

En *Caramelo...* hay dos ideas que remiten al proceso migratorio: el viaje a México y la narración de la memoria familiar y las imágenes alusivas a la herencia cultural mexicana. En la siguiente cita advertimos la palabra “caramelo” en relación al color de la piel morena (como rasgo étnico de afirmación de su grupo cultural), así también la identificación de imágenes de la infancia:

Y aunada a esa sensación, revoloteando en las notas de “Farolito”, recuerdo tantas cosas, tantas, todas a la vez, cada una distinta y separada, y todas entremezclándose. El sabor de un caramelo llamado Gloria en la lengua. En la playa de la Caleta, una niña con piel como cajeta, como

dulce de leche de cabra. El color caramelo de tu piel después de enjuagarte al salir de la espuma de Acapulco [...] Y no sé cómo es para los demás, pero para mí estas cosas, esa canción, esa época, ese lugar, se encuentran todas ligadas a un país extraño, que no existe ya. Que nunca existió. Un país que yo inventé. Como todos los emigrantes, atrapada entre aquí y allá”.⁴²

El tema del viaje a México es el motivo inicial, ella regresa con la familia cada verano y se reúnen en la casa de la abuela, denominada la calle del Destino. En general, toda la novela es un homenaje a los migrantes, ya sean los que viajan de México a Estados Unidos o los que retornan, como en este caso lo hace Celaya. Al final de la novela encontramos anexo cronológico que identifica fechas claves relacionadas con la migración, y donde reitera que dedica su novela a todos los migrantes que han muerto intentando cruzar la frontera.

Los temas de la migración, el retorno y la tradición cultural de origen forman parte importante de *Caramelo...*, pues se enfatiza el concepto de la etnicidad desde el título significativo. La palabra “caramelo” presenta un manejo suave e incluso romantizado del color de la piel, no es frecuente encontrar esa denominación en el habla cotidiana, se nota la intención de darle un sentido positivo, sin adentrarse en cómo estos tonos de la piel aluden a un racismo también en México.

En el viaje a México y en la casa de la abuela, “lo mexicano” adquiere otros significados metafóricos que giran como un espiral en un movimiento constante; por ejemplo,

42 S. Cisneros: *Caramelo o puro cuento*, (traducción al español de Liliana Valenzuela), p. 524.

cuando la abuela Soledad se queda sola, dice Lala: “Quizá, está viendo su futuro. Quizá puede predecir la venta de la casa en la calle del Destino, la mudanza de su vida y el nuevo comienzo en el norte, del otro lado”.⁴³ Entre tantos destinos, se expande el sentido del espacio, ya no solamente es un viaje de ida y vuelta, se trata de elegir un destino propio, no el de la familia, ni el de las otras mujeres, ni siquiera el del padre: se trata de encontrar un lugar para sí misma sin dejar de valorar a los otros.

El discurso femenino y étnico que hay detrás de la metáfora de *Caramelo...*, ya sea por la imagen del rebozo o por el color de la piel, representa este retorno de Celaya a su lugar de origen; aunque no nació en México, a través de la herencia mexicana interpreta y se apropia de la carga cultural para resignificar lo femenino y el lugar de destino: México y la familia. El destino, pues, reactualiza un sitio imaginario y simbólico que escenifica el retorno de varias generaciones de migrantes.

Notamos que en este proceso de migración real y simbólica hay un fuerte lazo con la herencia cultural. De este modo, el concepto de “comunidad” se extiende hacia ambos lados de la frontera. Las experiencias que aparecen en este tipo de narrativa literaria mantienen un registro documental, etnográfico, humano y estético de los sitios donde los migrantes viven sus experiencias, ya sea en un espacio fijo o en las rutas migratorias.

Las opciones entre un sitio u otro en ambas novelas hablan del proceso de Sandra Cisneros como escritora y de los temas que la preocupan, sin ceñirse a una consciencia de México o de “lo mexicano” *per se*, sino como algo que

43 *Idem*, p. 305.

se va fabricando en sus dos obras. Las escritoras chicanas, a partir su experiencia personal y comunitaria, escriben una literatura que busca el cambio de piel y la afirmación de la misma. Su literatura se inscribe en el empoderamiento, hacen visibles sus experiencias a través de un gesto de identificación cultural y una estrategia ideológica y política para generar un cambio desde los sujetos que viven la migración.

Ruta a contracorriente

He ponderado el aspecto de la etnicidad y el cuerpo. En *La casa en Mango Street*, el cuerpo femenino y sus cambios participan en un rito de paso que se debe enfrentar y que puede ser muy peligroso, es decir, el paso de la infancia a ser mujer, la búsqueda de los modelos femeninos que pueden continuar y los que se tienen que fragmentar para tener un destino diferente.

En *Caramelo...*, no se aborda de lleno la sexualidad, sino el color de la piel y su pertenencia a una cultura que para Sandra Cisneros siempre fue un tanto lejana; no obstante, decide hacer un reconocimiento a México, a su historia, a su comida y, sobre todo, al fenómeno de la migración, lo que se constata en la narración de la historia de tres generaciones; de hecho, el apartado final de la historia y cronología de la migración entre México y Estados Unidos presenta esta intención de manera detallada.

Para Cisneros, el desarrollo de los personajes en *La casa en Mango Street* sigue una ruta a contracorriente, es decir, trata de ir en contra de muchos valores que remiten a características de la herencia cultural de origen de las latinas: el encierro, el miedo y la violencia. El texto mantiene una lectura de denuncia. La protagonista quiere una vida, una casa y un destino diferentes.

En *Caramelo...*, hay una continuidad y un rescate del personaje de la abuela Soledad y de la cultura de origen. La protagonista viaja con su familia para visitar a otros de sus parientes y para conocer México; aunque al principio parece una obligación familiar, el viaje instaura el mundo al que ella pertenece, encuentra un sentido para sí.

La idea de destino se encuentra fija en las dos novelas. En *La casa...* el destino se va construyendo al ir en contra del origen cultural que ha mantenido a las mujeres sojuzgadas y marginadas; mientras que en *Caramelo...*, es la búsqueda de las raíces familiares, de las mujeres que fundaron generaciones, y, sobre todo, es la recuperación de la figura del padre.

Sandra Cisneros busca el equilibrio entre el lugar donde nació y su lugar de origen, ambas protagonistas de sus novelas, Esperanza y Lala, se convierten en narradoras de la vida de otras mujeres cuya subjetividad emerge del color de la piel. El tema del cuerpo se ubica finalmente en la confluencia de un rasgo esencial de identificación y pertenencia dentro de la cultura literaria chicana y de la teoría de las mujeres de color y sus opciones para construir sus identidades.

Referencias

- ANZALDÚA, Gloria: *Borderlands/La frontera*. The new mestiza, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- _____ y Cherríe Moraga (eds.): *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, Massachusetts, Persephone Press, 1981.
- CISNEROS, Sandra: *Caramelo o Puro Cuento*, Barcelona, Seix Barral (traducción al español de Liliana Valenzuela), 2003.

_____: *Caramelo o Puro cuento*, New York, Random House, 2002.

_____: *La casa en Mango Street*, México, Alfaguara, 1995.

_____: *The house on Mango Street*, Nueva York, Random House, 1984.

MORAGA, Cherríe: *Loving in the war years. Lo que nunca pasó por sus labios*, Boston, South End Press, 1983.

SALDÍVAR, Ramón: *The chicano narrative. Dialectics of difference*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.

SMITH, Sidonie: "Identity's body" en Asley Kathleen et al. (eds.): *Autobiography and postmodernism*, Amherst, University of Massachusset Press, 1994.

LA MIRADA "MÁS ALLÁ" DE LOS TRAZOS POÉTICOS/
PICTÓRICOS Y LA FIGURA FEMENINA EN *LAS MUSAS*
INQUIETANTES, DE CRISTINA PERI ROSSI

Yo os invoco:

Haced de la angustia un color.

CRISTINA PERI ROSSI

*Soy un salvaje, un niño —o un maniaco—;
olvido todo saber, toda cultura,
me abstengo de beredar otra mirada.*

ROLAND BARTHES

Los objetos amados: la poética de un libro

El inicio de toda lectura es el comienzo de una aventura literaria que invita al lector a pensar en los signos que lo punzan de manera particular, y a experimentar con el alma y con el cuerpo el proceso de su creación como objeto del deseo que surge del acto de mirar, ejercicio que no cesa.

Mi experiencia sensible me aproxima y me aleja del significado concreto. A manera de espiral, accedo a la producción de sentidos que surge de la presencia de diferentes códigos y discursos (contextos y tradiciones) que fluctúan con la visión personal del escritor: mirada subversiva del yo. La simultaneidad da la sensación de complejidad, una inercia de clasificar e interpretar lo visto, lo leído, lo imaginado, mientras que lo que acontece es la existencia de un objeto cultural y estético, que, desde la ironía o desde un acento romántico, gesta la poética que un libro contiene y pone en práctica.

Ahora me aproximo a la obra de Cristina Peri Rossi analizando la relación entre el cuerpo textual y el cuerpo

femenino en *Las musas inquietantes*,⁴⁴ obra que se teje entre la interpretación y la recreación de la poesía y la pintura, una historia de las miradas o de la experiencia de la apreciación del arte, una línea de autobiografismo de una intelectual y poeta que legitima, subvierte y juega.

El libro mismo nos brinda como objeto una presencia que nos inquieta y que nos provoca un placer visual. Sin duda, la hermenéutica inicia desde los detalles que lo conforman por fuera y por dentro, los poemas que lo integran encuentran un espacio habitable, así como la sutileza que se desplaza en un movimiento de rupturas. La lectura de esta escritora uruguaya nos lleva al reconocimiento de su obra en la literatura latinoamericana como provocativa ideológica y estéticamente, siempre desde una postura ética irrevocable.

El tema fundamental de los poemas consiste en un nuevo texto que se construye de la ausencia de seguridad ontológica del sujeto, aquí hay ambigüedad y la eminente construcción de la sujeción del sujeto de un modo particular. Lo que se mira es la sombra de lo que existe, y mi ojo la interpreta, le da sentido y la recrea en el movimiento sensorial de una mirada itinerante.

En este ensayo se destacan tres aspectos: 1) el cuerpo del libro como objeto bello íntimamente relacionado con la poética del mismo; 2) la construcción del sujeto a partir de la pintura y su representación, y lo que implica en la relación entre signo y significante en tres instancias: a) la mirada y la contemplación de la obra de arte, b) la interpretación poética y recreación por medio de la palabra, y c) el proceso de lectura que mantiene una valoración

44 Publicada en 1999.

simultánea y fragmentada de todo lo anterior; y 3) el sujeto femenino como eje de afirmación estética y ética, un mirar propio que involucra la fragilidad, la soledad y la dignidad ante la lectura de “los otros”; todo lo anterior cifrado desde un yo poético que se solidariza con aquellas mujeres que fueron pintadas por ojos masculinos.

Cristina Peri Rossi nace en Montevideo, Uruguay en 1941, durante la dictadura (que luego prohibió sus libros); al igual que muchos intelectuales, se ve obligada a exiliarse; vive en Barcelona desde 1972; tiene ambas nacionalidades; estudió música y biología, y se graduó en literatura comparada; fue muy cercana a Julio Cortázar. Su extensa obra se divide en textos narrativos, poéticos, ensayísticos y traducciones.⁴⁵

Excelente narradora, novelista y poeta, en su obra alude al desarraigo, a los viajes, al cuerpo femenino, al lesbianismo y al arte. Ciertas obsesiones acompañan su obra a través de su conocimiento del arte y la literatura; reflexiones personales reiteran una tradición literaria contemporánea, con particular interés en la escritura de las mujeres, especialmente en las traducciones y ensayos de la brasileña Clarice Lispector.⁴⁶

45 Su obra narrativa comprende *Viviendo* (1963), *Los museos abandonados* (1968), *El libro de mis primos* (1980), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *La nave de los locos* (1984), *Una pasión prohibida* (1986), *Solitario de amor*, *Cosmogonías* (1988), *La última noche de Dostoiévski* (1992), *Desastres íntimos* (1997) y *Las musas inquietantes* (1999). De su obra poética destacan *Erobé* (1971), *Descripción de un naufragio* (1974), *Díspora* (1976), *Lingüística General* (1979), *Europa después de la lluvia* (1987), *Babel bárbara* (1991), *Otra vez Eros* (1994). Aquella noche (1996) y *Poemas de amor y desamor* (1998). Otras de sus publicaciones son *El amor es una droga dura* (novela), *Te adoro y otros relatos* (1999), *Julio Cortázar (2000, ensayo testimonial)*, *Cuando fumar era un placer* (2002, ensayo), *Estado de Exilio* (2003, poesía), *Por fin solos* (2004, cuentos y relatos), *Estrategias del deseo* (2004), *Poesía reunida* (2005), *Mi casa es mi escritura* (2006), *Habitación de Hotel* (2007, poesía), *Cuentos reunidos* (2007) y *Playstation* (2009, poesía).

46 <http://www.escritores.org/biografias/264-cristina-peri-rossi>

Su definición de “ser mujer” se presenta desde su primer libro de poemas *Evohé*. También *Babel bárbara*, *Otra vez Eros* y *Estrategias del deseo* destacan el lugar de la mujer, la sexualidad y el cuerpo femenino. En toda su obra, evoca su situación de extranjería en constante movimiento a través de la palabra y su pensamiento; otra reiteración en sus textos son los museos y el arte, como en *Europa después de la lluvia*, libro de poesía y homenaje a Marx Ernst y a Berlín; y los libros de relatos: *Los museos abandonados* y *El museo de los esfuerzos inútiles*, que, además del libro que nos ocupa, muestran su aprecio y conocimiento de la pintura. Cristina Peri Rossi es una autora que va a contracorriente y que, de un modo contestatario, ejerce una escritura con un carácter lúdico y conceptual.

Los objetos amados son los libros en concreto, *Las musas inquietantes*, que está rodeado de intuiciones, sutilezas y fragmentos (heridas/cortes). Según el prologuista, Pere Gimferrer, esta obra “nos invita a abrir nuestras galerías interiores”.⁴⁷ El culto al libro tiene un recorrido propio, pues la valoración del libro puede ser por la producción de un conocimiento específico, por el lugar que ocupa en el tratamiento de determinado tema, es decir, como fuente de información y producción cultural. Si apelamos a las evocaciones de diversos escritores en torno del libro, encontramos opiniones como la de Italo Calvino: “cualquier libro es un objeto mágico, el espejo del caos cuya búsqueda puede entrelazarse con nuestro propio destino”.⁴⁸ El aprecio por el libro puede ser por la información que

47 P. Gimferrer: prólogo de *Las musas inquietantes*, p. 11.

48 W. Manrique Sabogal: “El culto al libro como objeto”, 2011. Ver: <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2011/04/dia-del-libro-el-culto-al-libro-.html>

contiene, por el placer que produce al lector apropiarse del conocimiento. La valoración surge también de su “hechura”, por ser un objeto bello, especial, con detalles propios que le dan una esencia.

Las musas inquietantes, como objeto, construye un concepto; su factura nos invita a verlo con otros ojos, a situarnos en la contemplación y en la provocación. Toda la propuesta de la editorial Lumen crea una idea de totalidad entre los poemas y los demás paratextos que los acompañan.⁴⁹ La poeta da un sentido conceptual al escribir su poemario, y la editorial lo concluye. La lectura del libro/objeto abarca una serie de ideas que implican una mirada contemporánea para definir el arte objeto; aunque se pudiera pensar que no todo libro puede convertirse en un objeto *per se*, pues también se hace referencia a libros que se han transformado en lámparas o portarretratos, por ejemplo, o en otras cosas en las que se deja en segunda instancia la información vertida en sus páginas. Este libro en particular no tiene esa dimensión; no obstante, me parece conveniente apuntar la relación sensible entre el objeto mismo y lo que provoca al tacto, a la mirada al dar vuelta a la página desde las múltiples combinaciones que evidencian un sentido lúdico, artístico y participativo.

En el libro de Cristina Peri Rossi, es palpable la textura de un papel viejo, *La princesa de Este* de Pisanello en la portada anuncia un libro agradable a la vista. El tipo de papel más grueso y el color brindan la idea de un producto

49 Gerard Genette establece el texto y la relación con sus partes: “Paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. Notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorias”. G. Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 11.

artesanal, así como el hecho de separar las páginas una por una con un corte filoso. Ya dentro del libro, se establece un patrón entre los poemas (texto principal) y todos los otros “textos menores” relacionados con este. En la primera página aparece únicamente un pequeño recuadro que antecede al poema y que es apenas perceptible: ojos, manos, perfiles o un breve gesto que atrapa la esencia del texto y la añoranza por las pinturas. El lector lee y regresa a fijar la mirada al recuadro —entre las pausas y las repeticiones, el mismo texto crea sus rupturas, sus claves, su poética—. Este detalle editorial da pausa a la lectura y completa el esquema entre lo visual y la palabra (incluso la numeración se suspende en esas contrapáginas). Ecos de alternancia, transfiguración del tiempo, mirada que retorna ante la ausencia y reitera el símbolo.

Rosalía Baltar, en “Pragmática particular: una lectura de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi”, habla de la percepción de impresiones románticas y nostálgicas en la obra; la define como una alegoría, un “naufragio cultural”, una lectura de algo “roto”. La excelente lectura de Baltar percibe el objeto estético en su completitud, para ella todo se muestra como una epifanía, como revelación a los sentidos. Por un lado, está el intelecto que interpreta el proyecto de un libro a través de la experiencia; por el otro, el enfoque del objeto libro:

El diseño de Lumen pone el acento en la imagen y en los placeres del tacto y del ojo, de modo que el cuerpo de los poemas y sus vestidos pictóricos colorean de primeras impresiones una escritura que se anticipa acicalada, sensible y exigente: [...] Todo esto conduce a constituir el objeto libro de Peri Rossi en una

preciosidad, en un objeto de detalle que recupera un aura que no es del todo el aura aquella, sino un vestigio que reproduce el aura perdida por la reproducción.⁵⁰

Aquí se recurre a la metáfora del “aura”, luz que rodea el cuerpo del libro como objeto revestido de una reflexión de un sujeto romántico con una pragmática particular, “improvisar una teoría estética” o “la mascarada irónica, una ilusión de totalidad, un desplazamiento de auras”, que, según esta ensayista, aparecen ya en la materialidad del texto: “La pérdida del aura de los objetos estéticos es expresada aquí a través de la minuciosa composición del aura de un objeto bello”.⁵¹

El poemario establece la intertextualidad entre la poesía y la pintura desplegando dos trípticos de cuadros al final, cada uno con su marco en miniatura, su título y el nombre del pintor. Todo se guarda allí, todo se acumula en el cuerpo del libro, obra de buena calidad que tiene como eje la mirada (del poeta, espectador, lector), y que definitivamente nos seduce y nos inquieta. El concepto de intertextualidad revisa diferentes textos que ubican la “visión de mundo” que pretende legitimar el escritor, es decir, desde qué voces y qué construcciones de sentido establece una relación que articula los textos principales y los paratextos en forma expresiva para que el lector vea,

50 R. Baltar: “Una pragmática particular: una lectura de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, p. 1.

51 *Ibidem*.

toque y después comprenda.⁵² La génesis de la poética obedece a un cruce de discursos que pretende poner en crisis el referente, al dar una nueva visión/versión de un nuevo texto que se construye a partir de otros en una elaboración recíproca.

La alusión y “referencialidad” al texto pictórico puede entenderse mediante dos formas de asumir la intertextualidad: la primera es la de Roland Barthes; en *S/Z* propone que todo ha sido leído. Para Barthes, el texto es un espacio abierto donde hay una “cámara de ecos” de otros textos, códigos o sistemas, discursos que le son conocidos al escritor. Este amplio concepto de intertextualidad me parece implícito en *Las musas inquietantes*, la forma en que la obra está creada ubica o inserta todo texto y sus códigos de significación en un espacio cultural. El concepto de Barthes apunta a la historia de la lectura, y a la producción literaria que se expande de modo universal desde la subjetividad —y desde el bagaje cultural del escritor y del lector— en la que el yo “se aproxima al texto desde una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos”:⁵³

La intertextualidad, condición de todo texto cualquiera que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen rara vez es identificado,

52 Michel Foucault advierte la “unidad material” del libro en cuanto a soporte, débil y accesoria, y acerca de la “unidad discursiva”, cuyos límites son inciertos, dice: “Es que los márgenes del libro no son nunca nítidos ni rigurosamente cortantes. Más allá del título, las primeras líneas y el punto final, está inmerso en un sistema de alusiones a otros libros, a otros textos, otras frases como un nudo en una red”. M. Foucault: *La arqueología del saber*, p. 34.

53 R. Barthes: *S/Z*.

de citas, inconscientes o automáticas, dadas sin comillas. Epistemológicamente, el concepto de “intertexto” es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: es todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación (imagen que asegura al texto el estatuto no de una reproducción, sino de una productividad).⁵⁴

La puesta en práctica de la intertextualidad abre el panorama. Julia Kristeva menciona la palabra “intertextualidad” por primera vez a propósito del trabajo de Mijail Bajtín.⁵⁵ “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. El lugar de la noción de intersubjetividad se instala a la intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos como doble”.⁵⁶ “Intertextualidad designa esa ‘transposición’ de un sistema de signos en otro”.⁵⁷ Esta “transposición” no se realiza con la simple yuxtaposición de los otros “sistemas de signos” (otros tipos de escritura o registros culturales), sino jerarquizándolos según el sentido que propone el nuevo texto que los asimila y los transforma.

El lenguaje poético es visto desde el proceso de escritura y lectura en esta visión intertextual que establece

54 R. Barthes: “Teoría del texto”, traducido y tomado de la Enciclopedia de la Pléyade, p. 13. La versión original francesa apareció en 1973, en el tomo xv de la Enciclopedia Universalis.

55 Ver J. Kristeva: “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualité*. Francia, en el origen de un término y el desarrollo de un concepto.

56 J. Kristeva: “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en D. Navarro (selecc. y trad.) *Intertextualité*, p. 3.

57 J. Kristeva: *La revolución del lenguaje poético*, p. 59.

una red de conexiones que presupone un plano de lo semiótico y otro de lo simbólico. Ambos autores dan un lugar al sujeto en la producción del signo y el significante en el texto, a sus pulsaciones semióticas, a la cultura e historicidad del individuo,⁵⁸ tanto de quien lee como de quien se encuentra en el proceso de la producción de un lenguaje poético.

Estos procesos evidentes de intertextualidad se convierten en una impostura donde “las musas” juegan un papel activo, no pasivo, en la producción de sentidos *ad infinitum* a partir de la “inspiración” pictórica sobre el poema; crean un fino hilo para tejer una serie de conexiones y relaciones entre el discurso poético, la supuesta referencialidad pictórica, la memoria, el tiempo, la historia y la cultura, para luego emerger como una revelación, resistencia, provocación, proyección del yo desde y hacia un universo inconsciente sugerido, como sucede, por ejemplo, en el psicoanálisis y en el surrealismo. La interpretación y la producción se concretan en el poema, metáfora y enigma (lo que revela y vela al mismo tiempo) cifrado en la figura de las musas:

El material cohesionante entre cuadros, detalles, ilustraciones y poemas en la musa; esta figura amante de los artistas, dispensable una vez cumplida su misión, perdida en las vagas aguas del entusiasmo y del mito, referida una y otra vez sin nombre, sólo en función de su papel para la creación, cuyo placer, privilegio o gloria,

58 “El ideograma es una función intertextual que se puede leer ‘materializada’ en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales”. J. Kristeva: *Semiótica*, p. 148.

por otra parte, no le pertenece nunca. Entre la prostituta y el eunuco, la musa representa a la vez la exuberancia y la impotencia, la dádiva y la codicia, el privilegio y la maldición. Es protectora a la vez que peligrosa, maternal y sensual, siempre relacionada con el exceso, y ante todo desechable. Peri Rossi convierte la musa en portadora de un nuevo lenguaje capaz de interpretar discursiva y visualmente la historia del arte sobre una base icono-textual.⁵⁹

La elección del pintor Giorgio de Chirico (1888–1978)⁶⁰ y de su obra *Las musas inquietantes*⁶¹ (también título del libro de Peri Rossi) es significativa, pues recurre a un artista que en sí mismo hace una síntesis de la historia del arte desde una mirada metafísica y surrealista con sus musas, maniqués o marionetas que nos hablan del cuerpo y la anatomía humana desde un sinsentido:

59 C. Karageorgou-Bastea: “El género prodigioso de la inspiración (las musas inquietantes y la violencia de la écfrasis)” en *La palabra y el hombre, Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 132, octubre–diciembre, 2004, p. 86.

60 Los cuadros que De Chirico realizó entre 1909 y 1914 son los que le han dado más reconocimiento. Este período se conoce como el período metafísico. Las obras destacan por las imágenes que evocan ambientes sombríos y abrumadores. A principios de este período, los modelos eran paisajes urbanos inspirados en las ciudades mediterráneas, aunque gradualmente, la atención del pintor se fue desplazando hacia estudios de cuartos atiborrados de objetos, a veces habitados por maniqués. [...] Otros artistas que han reconocido la influencia que han recibido de Giorgio de Chirico son Max Ernst, Salvador Dalí y René Magritte. Se considera a De Chirico una de las mayores influencias sobre el movimiento surrealista. <http://www.historiadelarte.us/pintores/surrealismo/surrealismo-giorgio-de-chirico-las-musas-inquietantes.html>

61 Realizada en 1917.

Estos seres sin brazos, parcialmente provistos de bisagras, escarpías y alambres y sostenidos en cierta medida por complejos dispositivos de apoyo, no admiten ningún tipo de identificación ni tampoco son soportes de sentimientos. [...] El mundo como escenario en que se desarrolla un teatro de marionetas absurdo y sin sentido es una idea que domina desde el principio los cuadros “metafísicos” de De Chirico y que adquiere mayor significación con la introducción de los frágiles muñecos articulados.⁶²

La forma humana y la perspectiva que elige para pintar son concretas, inmóviles, solitarias y frágiles al mismo tiempo. Son figuras sin rostro contextualizadas en un espacio urbano (industrial) que nos hablan del anonimato y que nos remiten a todas las ciudades que reflejan un pensamiento europeo y occidental. Dice al final del poema que refiere esta pintura: “Yo os invoco: / Haced de la angustia / un color”;⁶³ tal evocación a las musas parece una ironía de la inspiración romántica que invita a la creación, mientras que las figuras de Cristina Peri Rossi obedecen a una necesidad de afirmación en sí mismas, no como objeto para “inspirar al otro”. Las musas y los motivos de tal invocación, su lugar, su tiempo, sus variantes, crean y modifican la mirada del lector. El libro inicia esta saga de

62 <http://www.historiadelarte.us/pintores/surrealismo/surrealismo-giorgio-de-chirico-las-musas-inquietantes.html>

63 C. Peri Rossi: *Las musas inquietantes*, p. 77.

mujeres pintadas con el poema titulado “Claroscuro”⁶⁴ acompañado por *La encajera*, de Jan Vermeer de Delft.⁶⁵ En el recuadro se ven unas manos tejiendo, un pintor barroco, el detalle. El primer poema toma voz, la primera persona niega todo aquello se le ha impuesto: “Madre, yo no quiero hacer encaje / no quiero los bolillos / no quiero la pesarosa saga. / No quiero ser mujer”.

La aplicación de las manos
de los dedos
la concentrada inclinación de la cabeza
el sometimiento
una tarea minuciosa
como obsesiva
El aprendizaje de la sumisión
y del silencio
Madre, yo no quiero hacer encaje

64 A propósito del poema esta cita resulta sugerente: “Algunos quieren un texto (un arte, una pintura) sin sombra separado de la ‘ideología dominante’, pero es querer un texto sin fecundidad, sin productividad, un texto estéril (ved el mito de la mujer sin sombra). El texto tiene una necesidad de sombra: esta sombra es un poco de ideología, un poco de representación, un poco de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio claroscuro”. R. Barthes: *El placer del texto*, pp. 52–53.

65 Entre las intertextualidades descubrimos que este importante pintor inquietó a Marcel Proust, quien viajó en 1902 a los Países Bajos y retomó la pintura de Delft en su novela *En búsqueda del tiempo perdido*; su popularidad se acrecentó debido a *La joven de la perla*, de Tracy Chevalier. En 2005, Luigi Guarnieri escribió *La doppia vita di Vermeer (La doble vida de Vermeer)*, que cuenta la historia del falsificador Han van Meegeren, que consiguió hacerse famoso con sus falsificaciones de Vermeer. En específico, de la obra que nos ocupa: “En *La encajera*, hacia 1669, mejoró su nueva técnica de estilización. Representó la concentración en el trabajo cuidando el rostro y las manos y prescindiendo de detalles que desvían la atención. Dalí, que tenía admiración por este cuadro, realizó una copia y una versión surrealista del mismo”. https://es.wikipedia.org/wiki/Johannes_Vermeer

no quiero los bolillos
no quiero la pesarosa saga.
No quiero ser mujer.⁶⁶

La definición de “ser mujer” es el primer signo que elabora el poema, pero desde una negación, un aprendizaje que la autora se propone desaprender. Así, la aventura y el viaje desde la pintura de la Alta Edad Media (Bosh) hasta la de la posmodernidad en el siglo xx (Fini): un viaje imaginario que articula y desestructura un conocimiento previo del canon plástico.

En todo el libro hay una posición estética, cultural, poética e, incluso, política y personal, pues, a partir de la perspectiva como estrategia poética, sostiene la subjetividad. Este principio permea la elección de las pinturas, la mirada callada, rota o carente que se representa. A la lectura rodean todos los indicios que nos invitan al placer y al goce violento que se crea en la fisura, en los intersticios culturales y estéticos. Este ejercicio me reitera la postura estética de Roland Barthes en *El placer del texto*: seducido por la escritura y el lenguaje, acentúa la subjetividad e indaga en todo aquello que el texto le murmura y desborda en medio del reconocimiento o del distanciamiento de los signos culturales. Hay implícita una violencia, un “límite subversivo” que quiere no destruir, sino revisar el lugar de la “pérdida, la fisura, la ruptura, la deflación, el *fading* que se apodera del sujeto en el centro del goce. La cultura vuelve entonces bajo cualquier forma, pero como límite”.⁶⁷

66 C. Peri Rossi: *Las musas inquietantes*, p. 13.

67 R. Barthes: *El placer del texto*, p. 16.

La experimentación entre la poesía y la pintura no es una novedad, existen varios ejemplos, como lo menciona Pere Gimferrer: “—desde Heredia hasta Machado y desde Kavafis hasta D’Annunzio— con frecuencia, se adscriben los textos poéticos sobre obras plásticas”.⁶⁸ Esta relación establecida entre poema y pintura lleva a cabo una crítica cultural e histórica del arte plástico (pues solo hay una escultura, *La Dama de Elche*); de modo que la poética del libro junto con el embalaje del mismo guarda una experiencia de lectura basada en la subjetividad.

Surge la pregunta: ¿Qué significa esto para mí? Consiste en entrar al juego de significados y reproducir la postura crítica *ad infinitum*. Mi placer por el libro/objeto es lo primero que atiendo, pero a medida que leo, me son evidentes las reglas del juego: esto es lo que para mí acontece en *Las musas inquietantes*.

Entre la poesía y la pintura existe una atracción. Advierto preferencias por la galería personal, trazos de la escritura que fragmenta el primer texto, me hace “elegir” y me conduce ante la experiencia del yo y sus posibles contradicciones. Es decir, si bien la poeta sugiere un quiebre semántico, la yuxtaposición alimenta la afirmación del sujeto en la historia, sus elecciones, sus gustos. El texto irradia belleza y, como discurso “abierto”, recrea el espectro de un deseo de subversión.

La representación conecta con una realidad pictórica, artística, que se generó de una ficción: la mirada del pintor. No obstante, aquí los poemas saltan, salen de su marco y se leen en una confluencia de textos, el placer se expande, y el goce del texto retoma la anécdota, el detalle, el fragmento y el rostro de un cuerpo:

68 P. Gimferrer: prólogo de *Las musas inquietantes*, p. 9.

Cada vez que intento “analizar” un texto que me ha dado placer no es mi “subjetividad” la que reencuentro, es mi “individualidad”, el dato básico que separa mi cuerpo de los otros cuerpos y hace suyo su propio sufrimiento, su propio placer: es mi cuerpo de goce el que reencuentro. Y ese cuerpo de goce es también mi sujeto histórico, pues es al término de una combinatoria muy fina de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educación, clase social, configuración infantil, etc.) que regulo el juego contradictorio del placer (cultural) y del goce (no-cultural) y que me escribo como un ente mal ubicado, llegando demasiado tarde o demasiado temprano (este demasiado no designa una pena ni una falta ni una desgracia sino solamente convoca un lugar nulo): sujeto anacrónico, a la deriva.⁶⁹

Leer en voz alta estos poemas es una “exteriorización corporal del discurso”, es emprender una aventura en la que el texto te invita a “desaprender”, a olvidar todos los saberes para evocar una concepción diferente de lo femenino, una menos pasiva, menos condicionada, más libre y solitaria.

El lugar de los museos: diálogos y perspectivas

La amplia trayectoria del arte sugiere el juego entre representación y referencialidad, así como la escritura poética es una experiencia (creativa, cognitiva, sensorial) entre la constatación y la confrontación en relación al primer texto leído. Los pequeños cuadros que acompañan el poema nos dicen “mira esto”, para fijar una “idea visual” del poema que inicia en la siguiente página (imposible desvincular tal

69 R. Barthes: *El placer del texto*, p. 102.

relación, pues se insiste, entre paréntesis abajo del título, en dar el nombre del cuadro y del pintor).

La primera lectura es acompañada por la constatación de los cuadros; nos lleva a comparar, a ver las similitudes y las diferencias, “ver lo que ve” el sujeto poético. La segunda lectura se concentra en los poemas, no exige remitirse al museo que aparece al final. La lectura poética, con un movimiento más libre, deja fluir al lector después de la complicidad establecida. Aquí se privilegia al yo. Accedo a ver, como “un mirón”, lo que el otro ve; qué es lo que le seduce, qué le provoca goce o placer⁷⁰ de lo que se enuncia, asistimos a su perspectiva, a su crítica:

¿Cómo leer la crítica? Una sola posibilidad: puesto que en este caos soy un lector en segundo grado es necesario desplazar mi posición: en lugar de aceptar ser el confidente de ese placer crítico —medio seguro para no lograrlo— puedo, por el contrario, volverme su “voyeur”, observo clandestinamente el placer del otro, entro en la perversión; ante mis ojos el comentario se vuelve entonces un texto, una ficción, una envoltura fisurada. Perversidad del escritor (su placer de escribir no tiene función); doble y triple perversidad del crítico y de su lector y así al infinito.⁷¹

70 Según Roland Barthes: “Texto del placer: el que contenta, colma de euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de su gustos, sus valores y de su recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje”. R. Barthes: *El placer del texto*, p. 25.

71 R. Barthes: *El placer del texto*, p. 30.

Intensidad e inquietud son palabras significativas que reelaboran la experiencia de la creación literaria y su mirada histórica del arte.

La creación literaria aquí se traduce en palimpsesto e intertextualidad; pero, además, produce un fino tejido poético del yo femenino en un recorrido visual. El espacio y cuerpo del libro se completa con el espacio del museo expuesto al final en los trípticos del catálogo.

Los museos irrumpen en diferentes textos de Peri Rossi, constante inquietud que habla de su atracción por la pintura y la escultura y nos pone de frente a una peculiar concepción irreverente del arte occidental y de un pensamiento que ha ubicado las imágenes y los cuerpos en lecturas centralizadas (patriarcales).⁷² Asimismo, el concepto de museo se percibe intensamente codificado. A pesar de que no entramos al museo en sí, podemos apreciar las galerías imaginarias de Peri Rossi y el orden que siguen en los catálogos; su propio museo, pinturas que nos remiten a sentimientos, deseos, repulsiones.

El museo abre una grieta en su sentido de espacio institucional que educa y cifra una lectura de poder acerca de lo que es el arte, su función y sus rastros en el espectador. La mirada de Peri Rossi es la resistencia crítica que elabora un enigma de un conocimiento previo

⁷² “Una entidad privilegiada en la tarea de salvaguardar los productos considerados ‘culturales’. Así el museo es la institución que establece un recorte entre las obras que forman parte de su patrimonio y merecen ser exhibidas como representación de un arte nacional, y las que no. La historiadora de arte, Irma Arestizábal afirma que el museo, a partir de su tarea de reunir, catalogar, conservar, interpretar, exponer y dar a conocer, se erige como institución donde se establecen criterios de valoración de la obra de arte (galerías, críticos, órdenes político-administrativos se rigen en jueces de la calidad estética de las obras en instancias de consagración de las mismas)”. Ver P. Bertúa: “La experiencia artística como práctica política en la narrativa de Cristina Peri Rossi”, p. 3.

y que, a su vez, al elegir determinados elementos de un cuadro, crea una fisura, pero no destruye el primer texto, sino que lo decodifica y crea una opción posterior: un conocimiento cifrado. Estamos frente a una mirada basada en una dialéctica subversiva.

Marcel Duchamp, por ejemplo, hizo eso con *La Gioconda*; Peri Rossi, por su parte, retomó estas dos obras para crear el escenario de su cuento “Mona Lisa”, en el que conviven las tres Mona Lisas: la de Leonardo da Vinci, la de Marcel Duchamp y la suya. Esta última, creada de manera ingeniosa y “desvalorizada” por Rossi como obra de arte.⁷³ Lo vemos en otros libros suyos como en *Los museos abandonados* y *El museo de los esfuerzos inútiles*.

En la obra de Peri Rossi, todo ejercicio temático lleva a un cuestionamiento del orden y de la sintaxis del lenguaje, es un ruptura de pasados, de memoria y de rigidez. La metáfora del museo funciona como un espacio autorizado que controla las experiencias y vivencias humanas:

Generalmente, el museo se considera como un lugar en que los actos y los esfuerzos humanos se archivan; un archivo sistemático de la civilización [...] En el esfuerzo de los museos inútiles hay un museo imaginario en el que se guardan los esfuerzos inútiles humanos y no los actos significantes. Allá se los clasifica y eso añade otro esfuerzo inútil al catálogo de los esfuerzos inútiles. Pero el museo incluye casi todos los actos humanos triviales y eso simboliza la inutilidad intrínseca del quehacer humano. Además el lugar nos muestra que lo que no

⁷³ El poema que dedica en el libro a Duchamp, “El sueño de las cosas”, no tiene un cuadro como referencia.

incluye en el catálogo del museo real y autorizado es casi la mayor parte de la vida humana.⁷⁴

Peri Rossi elabora la idea de un museo vivo y propio con colecciones de sus pintores preferidos, se apropia de ellas y las transforma en la clave del libro. La mirada coteja. La obra establece un diálogo con el lector, obligándolo a mirar, recordar, conocer y pensar por qué eligió a estos pintores. Hay implícita una invitación a “caminar” por las galerías, a ser parte del proceso creativo, a mirar de otro modo. Y regresamos al poema. Entre el cotejar y el distanciamiento, al final, el poema es el tesoro máspreciado.

En la segunda lectura dejo los cuadros solos, ya había integrado la inercia de la mirada en el concepto que la autora realiza. Por ejemplo, en *Rayuela*, de Julio Cortázar, el lector tiene instrucciones dictadas, señaladas por el autor al inicio de la novela, entonces, “entra al juego” y completa/estructura los sentidos del texto.

El libro de poesía que nos ocupa semeja una instalación, el espectador participa del ejercicio creativo, lo termina, lo extiende y lo concluye. Sin tener bien definidas las reglas, el juego se va “descifrando” en la continuidad que intercala diferentes discursos. El espacio de las páginas que sostiene los poemas nos conduce por el espacio existencial e imaginario del museo. Pierre Bourdieu, en *El sentido del gusto social*, afirma que el museo es un lugar codificado y sagrado, donde se juega con una serie de convenciones:

74 J. Seung Hee: “El arte de la desorientación en la escritura de Cristina Peri Rossi” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 7.

Hay artistas que hacen obras con desechos y la diferencia sólo es evidente para quienes poseen los principios de percepción convenientes. Evidentemente, cuando se trata de obras en un museo, es fácil reconocerlas. ¿Por qué? El museo es como una iglesia: es un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada. Exponiendo un urinario o una rueda de bicicleta en un museo, Duchamp se ha contentado con recordar que una obra de arte es una obra que está expuesta en un museo.⁷⁵

La poeta recurre a tal colección de cuadros sin desacreditarlos como obras de arte; no obstante, se permite leerlos desde otra perspectiva, desde otro tiempo. Lo que acontece es un “juego abierto” donde se expone aquello que debe ser admirado.⁷⁶ El conocimiento y el gusto por el arte son en sí mismos un privilegio de una clase social elitista, donde el espectador accede a un bien material y simbólico, producto de la historia (colectiva e individual). Lo que se cuestiona en *Las musas inquietantes* es el lugar de un arte oficial o legitimado, su trayectoria; al “sacar” tales cuadros de sus museos y contextos, al darles un

75 P. Bourdieu Pierre: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, pp. 27–28. Un ejemplo certero del museo y desvirtuar lo sagrado: “Una artista contemporánea, Andrea Fraser, juega con esta distancia entre lo sagrado y lo profano, entre la obra de arte —y los esquemas de percepción que exige— y el objeto ordinario, que se entrega a cualquiera. Organiza falsas visitas a los museos, en las cuales lleva a un grupo de visitantes y los detiene delante de las bocas de incendio, haciendo comentarios eruditos: observen la construcción, el rojo, etc. Recuerda así las categorías de percepción producidas para comprender lo que sucede en ese mundo particular donde la basura puede ser una obra de arte”. *Idem*, p. 29.

76 “la creencia, la propensión a admirar como tal (una admiración puramente estética) lo que está socialmente designado como admirable (o que debe ser admirado) por la exposición en un museo o una galería consagrada”. P. Bourdieu: *op. cit.*, p. 31.

uso “menor” se inicia una resistencia. La transgresión no radica en desacralizar las obras de arte, pues guardan un sitio importante en el libro. Los saberes pictóricos son apropiados y manifiestos desde un punto de vista completamente subjetivo, están inmersos en un placer y goce que seduce y cuestiona.

Mirar, contemplar, describir, interpretar y escribir son procesos enlazados; pero cada uno guarda su propio momento e intención (e intensidad). Miro el *Retrato de una princesa...* que está ligeramente ladeada en la portada, imposible sustraerse a los signos externos que soportan su materialidad. La lectura crítica e intelectual de la poeta matiza el acto creativo desde la experiencia del espectador, desde la vivencia del mirar y el contemplar, no en la elaboración de conceptos teóricos o racionales.

El mismo ejercicio nos devela la fuente de la inspiración, la invocación de las musas; sin embargo, reitera la ausencia de correspondencia exacta, sitúa el lugar del enigma a develar. La relación entre la poeta y el lector recrean la falsa o artificial correspondencia entre signo y significante. Este desplazamiento interpretativo por parte de la poeta y del lector cruza la presencia de los dos textos, y la yuxtaposición crea una ilusión de referencialidad. La distancia y el acercamiento son el punto álgido de la poética de Cristina Peri Rossi.

¿Quién es el lector ideal de Peri Rossi para crear un diálogo entre la tradición (poética, pictórica, histórica, cultural) y la materialidad el texto (lenguaje escrito y visual)? Si bien existe un sujeto poético, un autor que mueve estos hilos, el lector interviene con su conocimiento de la pintura y la poesía. En todo caso, se “desubica” ese conocimiento autorizado y heredado por una institución, como sería el

arte o los museos. El poema, pensado como una vuelta de tuerca de significados donde la palabra manifiesta tal resistencia a la lectura visual, establece la fortaleza y posición dominante de la poeta, que ejerce su poder, su mirada.

La “confesión crítica” (soporte de la subjetividad) crea un “diario íntimo” o “memoria íntima” que reflexiona desde la agonía (acento de lo trágico) y desde la pasión de la elocuencia y del lenguaje. El deseo por la palabra se desata en este proyecto que trasciende lo racional, otorga un placer conceptual y personal y establece una mirada “más allá”. Los conceptos vertidos aquí de manera poética pueden llevarnos a lecturas diferentes; sin embargo, todo se encuentra enlazado, todo se proyecta hacia un nuevo objeto: el libro, un nuevo texto: *Las musas inquietantes*.

Los conceptos de “ordenar” y “clasificar” tienen un lugar secundario en *Las musas inquietantes*, más bien se busca desestructurar lo que durante siglos se había codificado de manera sistemática: el lugar pasivo, invisible y menor de la mujer. De la lectura de lo femenino, su resistencia es lo más inmediato, pero el ejercicio poético se presenta como un aprendizaje para el lector, espectador y crítico. La puesta en práctica de los roles o posiciones del sujeto concretan una experiencia digna de ser tomada en cuenta. El contenido y la estética del libro, pleno de códigos literarios, artísticos y culturales, se ensamblan, como veremos, hacia lo simbólico, discurso ávido de imágenes del cuerpo femenino en los poemas.

Peri Rossi parece haberse preguntado “¿qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la pintura?” Con esto, generó un proceso cognitivo y de adquisición de la experiencia que podemos enlazar con algunas categorías que Roland Barthes elige en su aproximación a la fotografía, en *La*

cámara lúcida. Notas sobre la fotografía: “la fotografía no es más que un canto alternado de ‘vea’, ‘ve’ ‘vea esto’, señala con el dedo cierto *vis-à-vis* y no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico”;⁷⁷ de modo que en su estudio señala las siguientes figuras: el *operator* (el pintor), el *spectator* (el que mira y contempla) y el *spectrum* (referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto).⁷⁸ Lo que se plantea aquí es ser objeto y sujeto de la mirada, ser aquello que se mira y desde donde se mira. Entonces, Barthes determina el *spectator* y agrega a esta experiencia el *studium* y el *punctum*:

Como *Spectator*, sólo me interesaba por la Fotografía por “sentimiento”; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” [...] El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el *studium*. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi consciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación [...] Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza). [...] El *studium* consiste de una

77 R. Barthes: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, p. 32.

78 *Idem*, p. 38.

manera en leer y descifrar, intentar comprender aprobar, desaprobar, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores. El *studium* es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar al *Operator*, vivir las miradas que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer de *Spectator*. [...] El *studium* está siempre en definitiva codificado, el *punctum* no lo está.⁷⁹

El proceso de “mirar” del yo poético sigue de algún modo este juego. La imagen y la mirada llevan a un nuevo texto, el poema. Lo escrito parte del *studium* (el conocimiento que tiene Peri Rossi del arte, la cultura y la historia; de su percepción individual, su postura de género y política); todo esto junto provoca el *studium* que no quiere la lógica: un estudio académico artístico de lo que la pintura dispone como texto acabado. La poeta elige su propio esquema de mirada, de percepción, la elocuencia surge cuando la palabra poética se sostiene en la representación y el simbolismo poéticos: el espejo, el tiempo, el cuerpo, la soledad, las ciudades, la viajera, la naufraga.

Establece un diálogo con la pintura en el que cuestiona al pintor, pues su relación como espectadora le permite ir “más allá” de la simple contemplación: interroga al *deus*, que se supone es el artista. Una aprehensión aparentemente ingenua, que no quiere retomar el código del arte o del academicista de la pintura trasciende en la mirada de un espectador que integra su mundo inmediato, su mundo de saberes para leerla, para fragmentarla.

79 *Idem*, pp. 58, 64, 67 y 100.

En el poema la “Gioconda”, a través de esta figura femenina (*La Gioconda* de Leonardo da Vinci), refiere la “melancolía de occidente”, e imagina cómo “la joven florentina / esposa de Giocondo / vista por Leonardo a la salida de la iglesia / a quien el pintor —mientras pasaba— / hizo entretener con música y cantos”,⁸⁰ es decir, juega a visualizar lo que miró Leonardo.

En “Europa después de la lluvia”, alusivo a *Europa después de la lluvia*, de Marx Ernst, dice: “Europa es una masa indefinible de deshechos”,⁸¹ para ubicar un diálogo con la plástica occidental. No obstante, en el poema “Vista del gran canal” (referente a la pieza *Vista del Gran Canal*, de Francesco Guardi), la voz poética dialoga con el pintor: “Ese cielo, Guardi, anuncia una guerra, / No sólo una tormenta. Ocre que fuga” [...] “Ese cielo, Guardi, pintado desde la góndola / que quiebra la cúpula de la iglesia”.⁸²

Guardi, por ese cielo veneciano
Los mercaderes no te amaron
Y los Papas no te bendijeron
En su fría claridad
Había un estremecimiento demasiado humano.⁸³

El diálogo apunta aquello que miró Francesco Lazzaro Guardi (1712–1793), pintor italiano representante de la

80 C. Peri Rossi: *Las musas inquietantes*, p. 13.

81 *Idem*, p. 45.

82 *Idem*, p. 21.

83 *Idem*.

escuela clásica Veneciana.⁸⁴ Cada estrofa invoca el nombre del pintor y coincide con esa mirada, asiente; aquí no hay imágenes femeninas, pero sí se denota el lugar menos aristocrático de Guardi, el lugar de los mercaderes en el lienzo, el paisaje abierto veneciano transmitiendo un acento melancólico. Lo que irrumpe al inicio es el punto de vista, desde dónde se colocaron el pintor y la poeta respecto del lienzo. Guardi, pintor exclusivo de la ciudad de Venecia, establece un acento en las diferencias de clase social entre príncipes y pobres, todo aparece como parte del conjunto que es la ciudad, su belleza, su singularidad, lo que resulta interesante si analizamos la perspectiva del pintor:

En estos paisajes urbanos de aparente objetividad, la visión del artista cobra una importancia cada vez mayor. El punto de vista es el lugar donde se ha colocado el artista para pintar el asunto. Los espectadores contemplamos lo representado a través de los ojos del artista, y, según el lugar en que este se sitúe, manipula nuestra percepción de dicha escena. En el siglo XVI se empleaba mucho un punto de vista muy alto, llamado vista de pájaro, en el que el artista supuestamente se coloca en el cielo y pinta de arriba abajo.⁸⁵

84 “La larga trayectoria artística de Francesco Guardi, pues vivió hasta los ochenta y un años, le hizo testigo de la transición de una Venecia gloriosa a una que política y económicamente estaba en decadencia, en un declive que culminará con la pérdida de la independencia de la Serenísima poco tiempo después, en 1806. Cuando Guardi pinta este lienzo, en 1780, Venecia hacía tiempo que vivía de los recuerdos. Quizá por ello, Guardi destaca entre los vedutistas por presentar la Venecia más lírica y melancólica, con una atmósfera que se aleja de lo topográfico”. http://www.educathyssen.org/captulo__francesco_guardi

85 http://www.educathyssen.org/captulo__francesco_guardi

Encontramos un diálogo implícito en todo el libro; pero en algunos casos es más directo, como lo vemos en el poema “La gran guerra”, inspirado en *La gran guerra* de René Magritte, donde el tono del sujeto poético es inquisitivo con la forma en la que el pintor concibió la figura femenina, incluso, parece que la poeta propicia una guerra menor:

¿Quién arrojó ese ramo de violetas
Como un insulto
A la cara de la dama bien vestida
Con parasol blanco
Y su manguito? [...]
¿Quién borró las líneas de su rostro
Con el estallido de una granada,
Flor y arma?
(Al fondo, un cementerio.)⁸⁶

En el recuadro previo al poema solo aparecen las manos de la dama, la cara permanece oculta. La interrogante inicia con “¿Quién?”, es un diálogo hacia el mismo sujeto poético, pero también muestra su enfado por que el pintor haya sido capaz de borrar el rostro de esa dama. ¿Qué historia (narración) hay detrás de este acto?; no importa que sea el admirado y contrapunteado René Magritte, de quien incluye nueve pinturas y sus correspondientes poemas.

En otro poema, “La memoria”, hay un delicado tono de confrontación con el punto de vista del pintor, una descripción de lo visto encierra la sugerencia de que “aquello que no aparece” inquieta a la voz poética. Situarnos en el

86 C. Peri Rossi: *Las musas inquietantes*, p. 61.

paso del tiempo (histórico, personal) es la necesidad de este libro, el tiempo nos vuelve frágiles, nos devela lo que no ha sido y trae la nostalgia de aquello que es una herida permanente: “ha perdido la voz, su dignidad”;⁸⁷ lo que parece una simple descripción escoge palabras para leer el cuadro de la figura femenina lastimada por el tiempo (la cabeza con un rostro clásico, perfecto, bello, de mármol blanco, junto a un telón teatral, y una bola blanca dividida, como un pequeño mundo de tiempo callado). Los elementos me dicen otras cosas, no obstante, regreso al poema, y lo que punza es el silencio, el no poder mirar hacia atrás, vivir una historia no reflexionada. La palabra “agonía” determina lo que mira la poeta, sentencia que ilumina el aura más allá de la sombra:

Herida en la frente
la bella mujer
ha dejado caer una hoja
El tiempo transcurre a sus espaldas
y ella no lo ve
tiene los ojos cerrados
recogidos
Ha perdido la voz
Su dignidad es empero humilde
descubre sólo a medias el paisaje
Permanece en agonía.⁸⁸

El poema “Homenaje a Antonio Machado”, a propósito de *En el lindero del bosque*, de Henri Rousseau, ejerce la intertextualidad de tres textos, el diálogo se extiende: el

87 *Idem*, p. 13.

88 *Idem*, p. 59.

cuadro de Rousseau, el poema de Machado, que recuerda el sujeto poético, y el mismo poema de Peri Rossi, que brinda una conexión entre los anteriores, en los que la amada (la musa) es objeto para la creación, pero ella está ausente en la enunciación: “que la amada no haya existido jamás”; y aunque el amor parece un eje de sentido (de existencia), tampoco es una certeza que dé vida a una figura evocada en medio del bosque: “El perfil de una mujer / Las ramas que dibujan el torso de una mujer / Las aguas susurran el nombre de una mujer”.⁸⁹ El bosque dibuja el cuerpo de una mujer, como una especie de invocación: “El hombre persigue una forma que huye / Entre las lianas”, pero los últimos versos (parte de un poema de Machado) son la sentencia, la mujer como un ser intangible:

En el lindero del bosque
los árboles dibujan
el perfil de una mujer
Las ramas dibujan
el torso de una mujer
Las aguas susurran el nombre de una mujer
El cielo, en lo alto, está sereno
El hombre persigue una forma que huye
entre las lianas,
No sabe, empero,
*que contra el amor,
no prueba nada
que la amada no haya existido jamás*⁹⁰

89 *Idem*, p. 71.

90 *Idem*, p. 71.

La mirada sensible de Peri Rossi desarticula una percepción pura y coloca una lectura personal que juega con los códigos implícitos de la obra pictórica; el poema y la palabra recrean, transforman, transgreden sin apearse o contener en sí mismas la obra. Además de ser reconocida como poeta y como escritora, el aprecio de la poeta por el arte contemporáneo la ubica como una intelectual. No hablamos de una mirada ingenua: abre un abismo, Peri Rossi separa su conocimiento para posicionar al sujeto femenino, su cuerpo y asirlo; su herramienta más sutil es la mirada.

Las musas: “una historia de las miradas” entre el deseo y el cuerpo

La autora nos invita a desentrañar sus conceptos de “historia”, “arte” y “poesía” en una conjunción sui géneris de dos discursos artísticos; brinda un objeto/libro que nos seduce y nos envuelve en la nostalgia de las identidades ausentes, las voces calladas de mujeres evocadas por los otros.

Al principio, los poemas me informan, describen: me dicen lo que ella ve, después, la mirada objetiva se disipa. La mirada poética aprecia, revela, posterga, violenta los lienzos, ahora estos le pertenecen a la poeta (pretexto del proceso creativo). El libro es un conjunto de 50 poemas que aluden a 47 pinturas y a una escultura; es un museo que incluye a 30 artistas. El contenido del libro —presencia y ausencia— dispone en las páginas poemas acompañados de trazos pictóricos y poéticos, la mirada contournea las siluetas de cuerpos en medio del deseo. Según Clara Umpiérrez, en la poesía de Peri Rossi

se une el placer del lenguaje con el placer erótico, que conjuntan a la mujer y la palabra en el acto de escribir, como sucede en su poemario *Lingüística general*.⁹¹

La expresión del deseo toma cuatro caminos distintos: la expresión directa y espontánea del mismo, el recurso irónico y sarcástico, el juego con el lenguaje y la elevación del deseo a proporciones míticas. Todo esto se limita a una única cosa: “movido por el deseo, el hablante genera posibilidades de liberación de la prisión mental, de rebelión del cuerpo y de las palabras, de comunión con lo otro.”⁹²

El espacio de la página adquiere forma y textura, el corte remite a la dinámica del juego que se ha iniciado entre poesía y pintura, es decir, a la reflexión visual. De esta mirada y su percepción totalmente subjetiva surge el *punctum*, “lo que elijo y me elige”, entonces es cuando la sutileza de la poesía crea un cuerpo poético: metáforas, sinestesias y figuras visuales que conforman la plenitud de recursos poéticos de una visión diferente del sujeto femenino.

La propuesta poética de Peri Rossi se afirma en dos conceptos: “subversión” y “transgresión”. A la poeta no le interesa contextualizar, aunque de alguna forma está implícita la competencia del lector/espectador y su conocimiento de los códigos estéticos de la pintura: técnica,

color, o hasta la trayectoria e importancia del pintor, pero esto no es todo el asunto. La contemplación sugiere un acto de conocimiento —experiencia unida al objeto mirado—; es el momento en que el deseo constituye un eje vital en la forma de relacionarnos con la realidad y la percepción del yo.

La subjetividad y la fragmentación son dos signos del cuerpo. Los poemas y la figura femenina, su corporeidad y marginalidad, a lo largo de la pintura y la historia, ubican el contenido/sentido de la experiencia de caminar por el museo en la simultaneidad, en ambos textos: el pictórico y el poético, para después ver los dos códigos en una paradoja (con una distancia) creada por el corte que realiza la escritora. El espacio de la página y el de las estrofas son indicios de los silencios y las rupturas:

Puntuación y disposición gráfica y materialidad de poemas y reproducción están, entonces, presentes en la construcción de las múltiples referencias al cuerpo (de la escritura, de las pinturas, de las mujeres, de las ciudades, de las barcas, de las cosas) y a los cuerpos y las partes de una tradición resquebrajada como un óleo antiguo, torcida por el trabajo sobre el espacio y sobre el punto y sobre los pensamientos de sus objetos.⁹³

91 Publicado en 1979.

92 H. Verani: De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920–1995) en C. Umpiérrez Nova: “Cristina Peri Rossi, mujer, lenguaje, poesía”, núm. 42, p. 12, 2013.

93 R. Baltar: “Una pragmática particular: una lectura de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi” en *Espéculo*. Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2004, p. 7.

Las musas inquietantes de Chirico, realizada en su estadía en la ciudad de Ferrara,⁹⁴ se ubican en la pintura metafísica y desestructuran la idea clásica del trazo y la perspectiva. En todo el libro hay una diáfana y directa intención de referirse al sujeto femenino y su representación. En la mayoría de los poemas, el sujeto/cuerpo femenino adquiere tonalidades políticas; la escritora asume una postura poética/política frente a la lectura del cuerpo femenino a través del pensamiento masculino en el discurso pictórico. La metáfora de las musas impregna todo el concepto del libro, lo vemos en el poema de las “Las musas inquietantes I”, que aparece a la mitad del libro bajo una descripción acerca de la pintura; pero al final del poema, siempre hay una ruptura de sentidos. Lo que describe asume la dislocación de las figuras, surge el color, la ciudad con sus muros, sus puertas y sus recovecos bien trazados: “Una musa sin brazos”, “Otra espera, sentada/Sin cabeza, como una madre cansada de viajar”; el poema abre y cierra con el color rojo, que punza y remite a figuras sostenidas en el tiempo histórico y en el tiempo interior:

94 “Las vírgenes inquietantes se convierten desde un punto de vista conceptual en las ‘vírgenes–musas’ de un pseudo–Parnaso, de un espacio absurdo, antieuclediano, en el seno de la perfecta trama geométrica ferraresa. El castillo Estense se sitúa en el horizonte de una ‘plaza’ transformada en escenario sobre el cual las ‘musas’ desarrollan su propia función metafórica: un recital de máscaras solas, personajes que aluden a un mundo petrificado en el cual la luz y la sombra, si bien aparentemente aún conectadas con los fenómenos físicos relacionados, forman parte de un universo paralelo, basado en reglas acrónicas espacio–temporales y, precisamente, no euclidianas: la técnica es ‘clásica’, pero el resultado formal es ‘anti-clásico’, proyectado más allá de la forma, ‘metafísico’”. M. Marini: “De Chirico. 1917. ‘Las musas inquietantes’. Obras fundamentales del arte del siglo XX”, http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/14946/De_Chirico

En el suelo rojo
de madera
que conduce de la actualidad
al pasado
se eleva
monumental
una musa sin brazos.

(A lo lejos,
una estatua romana,
una fábrica,
un templo.)

Hay máscaras en el suelo,
cubos de colores,
un bastón y un pedestal.

Otra espera, sentada,
sin cabeza,
como una madre cansada de viajar

Yo os invoco,
haced de la angustia
un color⁹⁵

El poema “Las musas inquietantes II” no aparece en el catálogo de cuadros como referencia. Este segundo poema se distancia y la interpretación se expande; parece inventar un cuadro. La poeta decide que las figuras de Chirico son mujeres rotas, especie de muñecas o maniqués inmóviles

95 C. Peri Rossi: *Las musas inquietantes*, pp. 77–78.

que esperan eternamente el paso de la historia, del tiempo. Desplaza la idea de una estatua rígida y sin rostro por la imagen actual y presente de las mujeres “reales”, es decir, una madre cansada de viajar o una mujer sentada al borde de la calle, la imagen de una prostituta o de una musa doméstica. El hecho de invocarlas, hacer de ellas un color, enfatiza la inclusión de mujeres de diferentes tipos y diferentes clases sociales, y no solamente aquellas idealizadas por el arte: siempre bellas, perfectas.

Las musas de Peri Rossi, que evocan las de Chirico, se muestran descabezadas, incompletas, engordan, pierden un brazo o se quedan calvas, “como quien espera un auto o un cliente”. La lectura inmediata devela una jerarquía de inclusión y exclusión de lo que la poeta mira y disecciona,⁹⁶ lo que permite una textura de lo colectivo y lo social.

La palabra “mecánica” nos ubica en un contexto citadino donde el sujeto se siente perdido, automatizado. Los diferentes sujetos que intervienen en el proceso de lectura ejercen rupturas y continuidades, anteponen su mirada, su deseo, su pasión ante una larga trayectoria de tradición y de cultura estética.

Un tema constante en los poemas es el naufragio, motivo de juegos polisémicos, donde el náufrago/la náufraga encalla

96 “La ‘mirada’ es un producto de la historia reproducido por la educación. Forma parte del modo de percepción artística que hoy se impone como legítimo, es decir, la disposición estética como capacidad de considerar en sí y para sí misma, en su forma y no en su función, no solo las obras designadas por tal aprehensión, es decir, las obras culturales que no están todavía consagradas —como, en su tiempo, las artes primitivas, u hoy la fotografía popular o el *kitsch*— o de objetos naturales. La mirada ‘pura’ es una invención histórica correlativa con la aparición de un campo de producción artística autónomo, es decir, capaz de imponer sus propias normas tanto en la producción como en el consumo de sus productos”. P. Bourdieu: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, p. 235.

en el mar y está a la deriva. Sugiere la pérdida de certezas de aquello que ha sostenido la cultura, el arte y la historia en función de los roles y el cuerpo femeninos, incluso del deseo, regido por una mirada patriarcal.

Deseo indagar en tres imágenes del cuerpo del sujeto que se arriesga a mirarse en el espejo: la dignidad, la soledad y el viaje, tres imágenes del yo femenino que se reiteran, y que salvan la libertad de ese yo que históricamente ha sido negado. El cuerpo ejerce un deseo y un poder de aquel que mira, volviendo al sujeto mirado a una posición vulnerable, pero aquí hay un discurso de afirmación del cuerpo sexual y físico, del cuerpo cubierto, expuesto, roto o carente de memoria, como lo vemos en “La princesa de Este” centrada en el rostro (el *punctum*): “Severa / La ignota Princesa del Este / Se pasea, digna, entre las mariposas./ De un jardín de Ferrara” que lleva la evocación del jardín, y concluye con el *studium*: “Nadie supo nunca/ El nombre de esa princesa del Este”. La dignidad y la nobleza son un signo de fuerza que también se aprecia en “La dama de Elche”, poema basado en la escultura *La dama de Elche*, de autor anónimo, en la que los rasgos del rostro y el gesto crean un juego entre la dureza y la supuesta fragilidad femenina:

Si no fuera
que esos fríos ojos
solemnes como el resto
pero apenas dilatados
esa mirada como desprendida
del contexto
y que el pasado,
el servicio familiar

y la tradición
no pueden controlar por completo
anuncian tu modernidad
son el presagio de una sonrisa
llena de ironía
que ninguna estirpe puede ocultar.⁹⁷

El poema “Así nace el fascismo”, escrito a propósito de *La lección de guitarra*, de Balthus, irradia desprecio por el cuadro debido al abuso sexual al que la niña se ve sometida por parte de la maestra de música. En el poema se establece la relación lésbica y erótica.⁹⁸ Las figuras profesora–alumna, ejecutante–ejecutada (instrumento–guitarra) impregnan la ambigüedad de la imagen y contrastan con las ondulaciones de los cuerpos femeninos y de los instrumentos (guitarra y piano). La representación amorosa y erótica adquiere una significación relacionada a la mirada, a la posesión y al deseo por el otro: primero, el pintor y lo que mira, después, lo que elige el mirar de Peri Rossi, y, posteriormente, lo que ve el lector/espectador.

Cada una de estas instancias extiende la representación, la mirada y la intertextualidad. Finalmente, lo que define al poema es la palabra “lección”, que implica la relación de

⁹⁷ *Idem*, p. 26.

⁹⁸ “También sabemos que la guitarra–mujer ha sido una diada usada corrientemente. Pues bien, en el texto de Balthus se visualizan, junto a la cópula lésbica, los instrumentos antes citados. He de notar que la posición de los cuerpos deconstruye violentamente a la piedad, por lo cual esta relación intertextual plantea un diálogo polémico con la tradición artística; máxime si pensamos que en el poema de Peri Rossi se alude a la relación entre ambas mujeres con el reverso del nombre de la obra de Miguel Ángel, sin piedad”. M. Pino: “El otro poder en ‘Así nace el fascismo’, poema de Cristina Peri Rossi”, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112004001500006&script=sci_arttext

jerarquía entre la maestra y la alumna, por extensión en el poema (sometimiento/fascismo). Este poema manifiesta violencia y resistencia en su escritura, la postura de la poeta marca un desacuerdo. La guitarra y la lección son los objetos de un escenario donde el cuerpo femenino es sometido y llevado a la situación de amo–esclavo. La música —pretexto para el erotismo— evoca un placer que pervierte, y que la mirada de la voz poética traduce como una forma de fascismo. Si bien la interpretación depende de quien mira, la escritora enfatiza una visión diferente de la del pintor: critica y subvierte un erotismo que abusa de la niña:

En el campo de concentración
De la sala de música o ergástula
La fría, impasible Profesora de guitarra
(Ama rígida y altiva)
Tensa en su falda el instrumento:
Mesa los cabellos
Alza la falda
Dirige la quinta de su mano
Hacia el sexo insonoro y núbil
De la Alumna
Descubierta como la tapa de un piano
Ejecuta la antigua partitura
Sin pasión
Sin piedad
con la fría precisión
de los roles patriarcales.
Así sueñan los hombres a las mujeres.
Así nace el fascismo.⁹⁹

⁹⁹ C. Peri Rossi: *op. cit.*

En “Cuarto de hotel”, otro de los poemas, inspirado en *Habitación de hotel* de Edward Hopper, hay un mínimo cambio en el título, de la palabra “habitación” por la de “cuarto”. La estada de la mujer es representada en soledad tanto en la pintura como en el poema: “La soledad de la viajera / al borde de la cama [...] tan sola / en la habitación / como cualquier viajera / recién llegada / a un mundo hostil / a una ciudad sin nombre”.¹⁰⁰

Así, el poema “La Solitaria”, llamado de la misma manera que el cuadro de Edvard Munch, teje la idea de la fortaleza en soledad, la mujer da la espalda al mar y mira la arena (en el cuadro eso no sucede); sin embargo, la intención de la voz poética es dejarnos ver que la mujer asume esa imagen solitaria de una manera positiva: “La mujer sola frente al mar”.¹⁰¹

Finalmente, la representación y el simbolismo de la soledad develan un enigma y un círculo entre la mirada y lo que se proyecta del yo. El breve poema “Autorretrato” acompañado por *Autorretrato* de Edvard Munch sugiere la unión del yo y el espejo, como una especie de encierro para sí, pero que también puede liberarnos: “La soledad / alucinada / se refleja a sí misma”.¹⁰²

En “Naufragio”, referente a *El naufragio* de Jules Garnier, hermosa pintura seductora y triste, primero miro el cuadro y después voy al poema. La imagen del yo femenino se impregna de un mirar en soledad, que además confluye con la náufraga (objeto del deseo del mar, “amo absoluto”), quien es una sobreviviente, pues ya todo ha sido destruido; sin

100 C. Peri Rossi: *Las musas inquietantes*, p. 103.

101 *Idem*, p. 83.

102 *Idem*, p. 85.

embargo, la intensidad de la imagen se fija en la calma, en el cuerpo voluptuoso “desnudo”: “se echa a descansar / con la mansa ingenua inocencia de las bestias”. La otra imagen enigmática y poderosa es cuando dice “su roja cabellera de medusa / desplegada / despeinada / sin tiento / sin rienda”.

En el cuadro, el cuerpo seduce todo el espacio, sabemos que el mar está atrás, pero en un primer plano su cuerpo descubierto no la hace frágil; por el contrario, es su desnudez, su soledad, su quietud lo que impresiona de tal modo que a pesar de ser una musa devorada por el mar, violada por el mar, lo que irradia es fuerza, presencia, sobrevive a pesar de todo:

Inmensamente sola
frente a un mar en calma
que ya ha deglutido
todo bajel
todo navío
Y después de devorarlos
se ha echado a descansar
con la mansa ingenua inocencia de las bestias

La náufraga
desnuda
—única sobreviviente de la tragedia ya acaecida
ya olvidada por las aguas—
yace
después de la violación del mar
Su roja cabellera de medusa
desplegada despeinada
sin tiento sin rienda
su rostro contraído por el dolor
desamparada

Inmensamente sola
los labios entreabiertos
en muda súplica
el dorado cuerpo
de caderas opulentas
entregado a la voracidad del agua:
El mar la penetrará cuando quiera,
Amo absoluto.¹⁰³

Un ejemplo de la desnudez de los cuerpos es la pintura de Botero. En “La toilette”, motivado por *La toilette* de Fernando Botero, la figura femenina muestra sus excesos y la sombra de ser mujer (la ideología y la cultura) como una imposibilidad de serlo, estamos frente a una eterna niña. El erotismo de la pintura contrasta con el poema (corporalidad y palabra, enunciado de un cuerpo negado): “en el esfuerzo imposible / de convertirse, por primera vez, en mujer”:

Eterna niña sin pelos
sin pubis
sin pestañas
exonerada de vellos
Gorda como un dichoso globo inflado
se contempla en el espejo
Suspendida para siempre
En el esfuerzo imposible
De convertirse, por primera vez, en mujer.¹⁰⁴

103 *Idem*, pp. 89–90.

104 *Idem*, p. 107.

Accedemos a la negación del yo femenino, quien se mira en el espejo un cuerpo vital, real, pero que tiene una carencia, como dice en “Mujer tocando Guitarra”: “Redondez sin sexo, casta opulencia carnal” y “mujer niña”. Si bien la primera parte enuncia, como en el anterior poema, las partes del cuerpo y las curvas, la segunda parte del poema enuncia “la mirada”, el objeto guitarra como una especie de fetiche seducido por la corporalidad de un yo femenino ambiguo.

En la escritura de Peri Rossi hay constantes que responden a su sentimiento de extranjería acompañada de soledad y exilio. En varios poemas, advertimos la imagen de la “viajera”, la extranjera que visita Madrid, New York, París, Barcelona, poemas que con certeza recuerdan a Alejandra Pizarnik en la “Viajera con el vaso vacío”.

Sólo la sed
y el silencio
ningún encuentro

cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
de la sombra de su sombra.¹⁰⁵

La poeta enfatiza el espacio social: museo, ciudad, mar, salón de música, jardín, evocación del sujeto y su cuerpo en movimiento, fortaleza y libertad que surgen del concepto del viaje. En varios libros se enmarca su condición de extranjera, su situación de exilio y de soledad. En cada lugar hay un sistema y un orden; pero la mirada interior

105 *Idem*, p. 105.

de la poeta los desarticula, el espacio que la circunda afirma una condición inhóspita que busca el punto de quiebre, aquel donde estar a la deriva se asume como una condición de madurez del alma:

La soledad de la viajera
al borde de la cama
en el cuarto de hotel
las maletas sin abrir
los zapatos altos
desbocados
caídos en el suelo
como frutos maduros
Ella lee un menú
un programa
un horario de ferrocarriles
tan sola
en la habitación
como cualquier viajera
recién llegada
a un mundo hostil
a una ciudad sin nombre.¹⁰⁶

En el siguiente poema, la soledad de nuevo en referencia a Edward Hopper, una mujer sola se relaciona a la identidad de otras mujeres “reales”, mujeres con rostro: “la soledad de una mecanógrafa”, “idéntica a la soledad de una doméstica en El Retiro”, “a la soledad de una mujer enferma en Boston”, “la suma de las soledades no acompaña a la viajera que muere o duerme en el

106 *Idem*, p. 103.

andén de Plaza Cataluña”, y “Aritmética imposible en París y en Barcelona”.¹⁰⁷

El libro termina con el cuadro de Leonor Fini, la única mujer pintora incluida en el poemario. Es significativo cerrar con una pintora como Fini, pues parece un homenaje a sus “musas” y su mirada surrealista. La vida de Fini, parisina nacida en argentina, puede equipararse a todas estas mujeres apasionadas, artistas, solas y viajeras que, desde un mirar femenino, articulan la conexión con los lienzos, como en su cuadro *Las mutantes*, del que Peri Rossi crea su poema con el mismo título. La referencia a los gatos es un símbolo de la pintura de Fini, el deseo de transformación de las “falsas niñas” recurre al personaje de Alicia y al símbolo del espejo como un reflejo falso (desconexión entre el interior y el exterior).

Pudiera verse el Surrealismo como una de las vanguardias más expresivas y determinadas del siglo xx, la poeta elige esta para ver y modificar la realidad a través de su poesía y de su poética, a manera de ética literaria que se dispone desde un concepto de realidad que se vacía de lo real.

Falsas niñas
mujer y pájaro
pastoras en un campo de esfinges
a punto de convertirse en gatos
como si la mutación fuera uno
de los juegos infantiles,
la manera que tiene toda Alicia
de mirarse en el espejo¹⁰⁸

107 *Idem*, pp. 105–106.

108 *Idem*, p. 111.

“La mirada es la erección del ojo”, epígrafe que establece una relación con Jaques Lacan y su *Seminario Número XI, los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*. Peri Rossi crea la conexión a través del lenguaje del deseo y de la pasión por el significante, por su representación, el sustento de la palabra, para explicar las pulsiones más profundas, el saber y el conocimiento que provoca un goce. En este libro, tal goce es el producto sensible de la inmersión en el enigma, la interrogación abierta que plantea la poeta acerca de la poesía, la palabra, el espacio de la crítica, el conocimiento y la experiencia. Uno de los caminos visibles es la pasión de Cristina Peri Rossi por los pintores surrealistas que cambian la perspectiva —la forma de la figura humana—, y establecen el mundo de lo onírico, lo incomprensible, lo sin-sentido, y, desde un punto de irrealidad, de la ruptura.

El sujeto femenino, su subjetivación y su corporalidad establecen un ensamble entre la representación y el significante, la enunciación de la palabra y el deseo por un objeto (cuerpo, figura, silueta). El cuerpo se nombra, se contornea, pero no se apresa: “suyo es el territorio de las pulsiones últimas: el deseo, la posesión, el riesgo, el acoso, el centro esencial de nuestra soledad. Nos enfrentan a nuestra propia imagen; nos turban, en la medida en que nos obligan a saber qué o quiénes somos”.¹⁰⁹

El lugar del enigma interroga al sujeto en su proceso de indagar y saber, hay extrañeza e interrogación; pero se prefigura un conocimiento nuevo, significantes nuevos que, en el encadenamiento de miradas, deseos y reflejos en el espejo, posibilitan la producción de algo nuevo: “un enunciado hasta entonces impensable”.

109 P. Gimferrer: prólogo de *Las musas inquietantes*, p. 10.

En *Las musas inquietantes* el ejercicio une el saber y el goce, el deseo, la mirada desajustada a la realidad, para abrir sitios como la poesía donde surja el despertar.¹¹⁰ Parece que también la poesía en Lacan tiene un lugar reconocido: “no hay más que la poesía que permita la interpretación”. El puente es el sueño, tanto en los surrealistas como en el psicoanálisis, ¿dónde se materializa lo irreal, lo ambiguo, sino en el sueño y en el deseo?, dos palabras enlazadas que abren una puerta al inconsciente que se hace consciente en el saber y el goce, que busca la conexión con aquello que punza dentro de nosotros mismos, por eso el espejo como símbolo de la identidad. Precisamente, el poema “El sueño de las cosas”, a propósito de *El sueño de las cosas* de Marcel Duchamp, dice:

Del sueño de las cosas
surge el lenguaje de lo inanimado:
muebles que crujen en el silencio oscuro de la noche
el murmullo del agua encerrada en los cristales
el aleteo de las hojas íntimas de los árboles
de los libros
Sutiles acoplamientos de goznes entre sí
Imperceptibles reajustes de los dientes
del reloj:
Todo sueña
y al soñar habla.¹¹¹

110 “La interpretación de los sueños choca con límites, pero ellos no están determinados por la dificultad para encontrar todos los sentidos posibles del cifrado onírico. Aunque tal dificultad es real, el límite está en el cifrado mismo. Ese límite es lo que Lacan llama despertar. Es el punto que constituye la frontera misma del lenguaje, que así puede concebirse en su articulación con la falta de relación sexual, ‘como lo que prolifera al nivel de esta no-relación’”. J. Lacan: “Respuesta a Catherine Millot”, 1974, inédito. Ficha de circulación interna de EFBA.

111 C. Peri Rossi: *Las musas inquietantes*, p. 47.

La negación del primer poema (“no quiero ser mujer”) nos lanza a la historia, a la mirada patriarcal, al goce de la palabra como descubrimiento para terminar con la imagen del espejo; Alicia es quien habla de la mutación y de la esfinge, de la transformación y del acceso al conocimiento de un enigma que inicia un recorrido de incerteza, un agujero, un silencio, un desbordamiento que hace olas en el interior del sujeto desde una aproximación poética (ambigua, irreal, violenta, libertaria, surrealista, deseosa) que goza y repudia el canon del cuerpo en la pintura, proponiendo la voz de las musas como punto de partida, creación de la palabra y origen. La mujer, inspiración, toma la palabra en la soledad del lenguaje, en los intersticios de la memoria y el tiempo.

El poema remite a la contemplación como ejercicio; no se queda solo en una connotación de lo femenino es “El viajero sobre el mar de nubes”, referente a *El viajero sobre el mar de nubes* de Gaspar D. Friedrich. Este poema va “más allá” de los trazos pictóricos y poéticos y nos regresa al acto que se sitúa en el vórtice de este libro: mirar hacia adentro y mirar hacia afuera:

Se yergue de espaldas —solitario mástil en la densidad de la niebla—

y contempla la vasta inmensidad

como quien contempla a Dios

inaudita y silenciosa visión revelación

un paso más allá de la cima

un paso más allá de la muerte

donde toda contemplación

es contemplación de la contemplación.¹¹²

112 *Idem*, p. 31.

Referencias

- BALTAR, Rosalía: “Una pragmática particular: una lectura de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2004. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/cperiro.html>
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989 (1980).
- _____: *El placer del texto*, México, Siglo XXI, (1973).
- _____: *S/Z*, México, Siglo XXI, 2001 (1970).
- BERTUA, Paula: “La experiencia artística como práctica política en la narrativa de Cristina Peri Rossi” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- BORDIEU, Pierre: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, México, Siglo XXI, 2010.
- ECO, Umberto: *Historia de la belleza*, Barcelona, Debolsillo, 2010.
- FARIÑA BUSTO, María de Jesús: “Condición de mujer. Las políticas del género en la obra poética de Cristina Peri Rossi” en Beatriz Suárez, Ma. Belén, Martín y María Jesús Fariña (eds): *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria, 2000.
- GENETTE, Gerard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1962.
- KARAGEORGOU-BASTEA, Cristina: “El género prodigioso de la inspiración (las musas inquietantes y la violencia de la écfrasis)” en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 132, octubre–diciembre, 2004.
- MARINI, Maurizio: “De Chirico. 1917. ‘Las musas inquietantes’.” Obras fundamentales del arte del siglo xx”, http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/14946/De_Chirico

- M. COUSO, Osvaldo: “La interpretación psicoanalítica: de pasión significativa a inspiración poética”, <http://www.efba.org/efbaonline/couso-15.htm>
- MICHELI, Mario de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1995.
- PERI Rossi, Cristina: *El museo de los esfuerzos inútiles*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- _____: *Europa después de la lluvia*, Madrid, Banco Exterior de España, 1987.
- _____: *Evohe*, Montevideo, Girón, 1971.
- _____: *Las musas inquietantes*, Barcelona, Lumen, 1999.
- _____: *Los museos abandonados*, Montevideo, Arca, 1968.
- SUÁREZ, Modesta: “De la forma y del caos: interdiscursividad en *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi” en Roland Forgues y Jean-Marie Flores (eds.): *Escritura femenina y reivindicación de género en América latina*, 2004.
- PINO, Mirian: “El otro poder en ‘Así nace el fascismo’, poema de Cristina Peri Rossi”, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112004001500006&script=sci_arttext
- SEUNG Hee, Jung: “El arte de la desorientación en la escritura de Cristina Peri Rossi” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- UMPIÉRREZ Nova, Ma. Clara: “Mujer, lenguaje y poesía” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- VERANI, H: *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*, Montevideo, Trilce-Linardi y Risso, 1996.

EL CUERPO TEXTUAL Y LAS CORPORALIDADES FRAGMENTADAS EN *LA MUERTE ME DA*, DE CRISTINA RIVERA GARZA*

Hacia la noche.

Luego todo se calma, súbitamente.

Y el ruido del silencio es más voluminoso
que el ruido de la violencia.

CRISTINA RIVERA GARZA

Desmembrado. El cuerpo. El texto. Todo es superficie.

Una grieta. Corte. Pausa. Ve. [...]

El que analiza asesina.

Estoy segura de que sabías eso, profesora.

El que lee con cuidado descuartiza. Todos matamos.

CRISTINA RIVERA GARZA

Castración sexual y textual

La narrativa de Cristina Rivera Garza ofrece a sus lectores una experiencia fronteriza entre los géneros, los espacios y los recursos literarios. *La muerte me da*, publicada en 2008, es un ejercicio que se desplaza alrededor de tres aspectos: la metaficción, que reflexiona sobre el proceso de la escritura; la autoficción, escritura entre lo novelesco y lo autobiográfico; y la novela negra o policial, que es el género más evidente. Al mismo tiempo, replantea la función entre lector y lectura, lector y poesía, lector y prosa y lector y crítica literaria; también de los lectores de Alejandra Pizarnik y, finalmente, del lector de *La muerte me da*.

La historia detectivesca o policial funciona como telón de los eventos; sus convenciones otorgan una dirección al texto, tan abierto y fluido que hace que se desdoble en

diferentes interpretaciones en torno de la violencia tanto sexual como textual. La novela se sostiene en la indagación de un “secreto”, en todas las interrogantes que se abren acerca de la identidad y los motivos de ese asesino o asesina para seducir, castrar y matar a hombres jóvenes. Tras los pasos de este enigma, la narración nos va develando la intriga de la historia, a través de una forma lúdica e imaginativa. En *La muerte me da*, la consciencia de la escritura y el cuerpo del texto ocupan un lugar privilegiado.

En este ensayo se revisan algunas imágenes de la violencia que genera un cuerpo muerto y castrado, y cómo este enfatiza la idea de fragmentación y la de anonimato. Además de los significados puntuales que tiene en el texto, esta castración conecta intertextualmente la violencia con el arte, lo masculino con lo femenino y la sexualidad con la textualidad.

En una segunda instancia, este ensayo se enfocará en el cuerpo del texto, es decir, la estructura formal, los paratextos y las reflexiones metatextuales acerca de la escritura femenina y el cuerpo, para demostrar que la novela busca un nuevo orden subvirtiendo las convenciones previas, y enfatizando las diferencias entre el cuerpo biológico, el cultural, el histórico y el simbólico.

Entre un sinnúmero de juegos narrativos, como el intercambio constante de las voces narrativas, la novela es un homenaje a la poeta Alejandra Pizarnik y un desdoblamiento de Cristina Rivera Garza, la autora, quien también participa como personaje (estrategia narrativa que integra a la obra elementos de autoficción). Mientras que la referencia a Pizarnik manifiesta una reflexión explícita sobre la violencia —sobre todo por las obsesiones y el trágico fin de la poeta argentina—, los demás recursos literarios,

como la fragmentación y la autoficción, conforman una especie de violencia implícita. El lector se ve obligado a descifrar y a reconstruir el mutilado cuerpo textual tal como lo haría el detective que descifra y reconstruye el cuerpo del delito. Igualmente significativo es el escenario de la novela, que se desarrolla en una ciudad anónima, una especie de basurero donde aparecen cuerpos muertos, como afirma varias veces la Informante: “Una ciudad siempre es un cementerio”; donde las calles tienen nombres tan ambiguos y explícitos como: “La calle del castrado”.

Los primeros signos de violencia se manifiestan como es característico de la novela negra o policial: la muerte violenta, el asesino, la víctima, los motivos del homicidio, el detective, el secreto, las pistas relacionadas con un cuerpo sin vida; sin embargo, estas convenciones del género son transgredidas: el detective es una mujer, las víctimas son hombres, y el asesino guarda un lugar ambivalente, pues ignoramos si se trata de un asesino o de una asesina. En la lectura palpamos detalladas descripciones visuales de la muerte, el asesinato y la mutilación, pero siempre hechas con un sentido estético, pues estas descripciones aluden a obras de arte muy específicas, como los poemas de Pizarnik, los aguafuertes de Goya o las terroríficas instalaciones de los hermanos Jake y Dinos Chapman.

Como toda novela negra o policial, *La muerte me da* comienza por enfocar el cuerpo muerto antes de emprender una cuidadosa disección del mundo urbano y sus habitantes. Adaptándose a cada época y a cada generación, este género contextualiza las ciudades y sus valores, y desarrolla una relación fuerte entre el escritor y el lector. La historia del crimen y la novela policial se vuelven un espacio de lectura que implica al lector para establecer un circuito

de comunicación en el que la historia queda en suspenso, como afirma Marius Littschwager en “Fragmentos de la violencia fronteriza”:

A nivel del *discours* es la representación de la investigación policial dentro de la macroestructura parodiada fracasada del género detectivesco clásico que enmarca la novela y cada una de sus partes. Asimismo la investigación policial se sobrepone encima de la investigación literaria, lo que hace otra vez evidente la combinación performativa entre la escritura con los crímenes y los cuerpos. [...] *La muerte me da* en su postura negocia el secreto a lo largo de la narración incluso para dejar espacio a los lectores para involucrarlos a la investigación y en la creación de preguntas acumuladas en los fragmentos textuales y su transgresión de los géneros literarios.¹¹³

Dentro de los signos de violencia corporal en la novela, destacan: el asesinato, la castración, el lugar de la víctima y la ambivalencia/dualidad del asesino. La castración resalta por su violencia extrema y por las diferentes interpretaciones que acepta: puede connotar una amante celosa, una venganza de amor, una envidia del pene, un asesino transexual o una expresión del arte contemporáneo; en todo caso, debe interpretarse como la profanación sexual de un cuerpo masculino y joven, hermoso y pleno, que es extraído de su mundo para ser convertido en un “texto” sanguinolento, abandonado en un lugar sórdido y vergonzoso:

113 M. Littschwager: “Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño)”, Mayo 2011. <http://www.interamerica.de/volume-4-1/littschwager/>

Desmembrado. Sin genitales. Cubierto de sangre. Lo encontraron unos cuantos jóvenes que habían ido a acampar a las afueras de la ciudad, en las orillas de un lago. Cuando se bajaron de la camioneta en la que viajaban les llamo la atención el olor y el ruido de las moscas que zumbaban detrás de los matorrales.¹¹⁴

Todo el primer capítulo se enfoca en los cuerpos de seis hombres castrados, sobre los cuales se teje la escritura de los crímenes, la intriga policial; sin embargo, el texto de Renata Salecl, que sirve como epígrafe al apartado “Los hombres castrados”, devela el sentido simbólico de esta violencia:

La castración le permite al sujeto entender a los otros como el Otro en lugar de lo mismo, ya que sólo después de experimentar la castración simbólica, el sujeto empieza a preocuparse por cuestiones como ‘¿qué desea el Otro?’ y ‘¿qué soy para el Otro?’¹¹⁵

Es decir, si bien la primera lectura sugiere un crimen sexual, el epígrafe obliga al lector a interpretar simbólicamente la ausencia del falo, lo cual nos lleva a entender el homenaje implícito de Rivera Garza a la teórica francesa Hélène Cixous, quien define lo masculino en función del miedo a la castración, y lo femenino como la ausencia de ese miedo.

De ese modo, el acto violento se convierte en una provocación estética, sobre todo cuando nos conduce hacia la poesía de Alejandra Pizarnik, hacia *Los horrores de la guerra* de Goya, o hacia las instalaciones de los hermanos Jake y

114 C. Rivera Garza: *La muerte me da*, p. 69.

115 *Idem*, p. 13.

Dinos Chapman para “reproducir” tridimensionalmente los aguafuertes del pintor español. Cuando se convierte en violencia estética, la violencia sexual no se atenúa ni se oculta, se multiplica y se ilumina. Según Robert Muchembled, autor de *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad*, esta violencia guarda sentidos negativos y positivos; aunque su significado varía de acuerdo con los contextos, épocas, y sujetos implicados. El ejercicio de la violencia se trata, sobre todo, de una experiencia masculina:

La palabra violencia aparece a principios del siglo XIII; deriva del latín *vis*, que significa “fuerza”, “vigor”, y caracteriza a un ser humano de carácter iracundo y brutal. También define una relación de fuerza destinada a someter o a obligar a otro [...] La violencia tenía unos efectos positivos que servían para regular la vida colectiva y su sustitución por otra cultura que la marcó como profundamente ilegítima. Convertida en tabú supremo, la violencia sirvió a partir de entonces para definir los roles normativos en función del sexo, de la edad y de la pertenencia social.¹¹⁶

Desde la cita inicial de Hélène Cixous: “Víctimas de las preguntas: ¿Quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando

116 A la vez que sostiene que la violencia ha sido una experiencia masculina, innata o una construcción cultural, establece una “relación simbólica” entre diferentes épocas y contextos sociales-culturales. Si siempre hemos vivido en un mundo violento debido a la naturaleza humana, los códigos culturales y las expresiones simbólicas de fuerza y poder, también se ha reinventado “la civilización de las costumbres”, concepto que, en palabras de Muchembled, “pretende limitar la agresividad ‘natural’ de las nuevas generaciones masculinas imponiéndoles el tabú del asesinato”. R. Muchembled: *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad*, pp. 11, 17 y 37.

para que me mate?”¹¹⁷ la novela comienza con una interrogante esencial: cuál es la verdadera identidad de la víctima y del victimario. Invirtiendo el sitio reservado al cuerpo femenino como víctima de la violencia, *La muerte me da* coloca el cuerpo masculino en el altar del sacrificio. El cuerpo femenino, cuando se le describe o se le nombra, alude más a sus imperfecciones que a sus “bellezas”, como ocurre con la periodista jorobada, la afirmación de su yo/cuerpo se fundamenta en su capacidad de tomar la palabra y apoderarse del discurso.

Si “lo femenino” es una construcción social y cultural, al igual que la virilidad o el homicidio, nuestra idea de “lo femenino” no acepta la imagen de una mujer asesina; mucho menos la de una capaz de matar de manera tan premeditada, ritualizada y violenta. La mujer como víctima de la violencia es una constante histórica; la mujer como asesina serial es un tabú. El simple hecho de que la novela plantee la posibilidad de que sea una mujer la culpable de los cuatro asesinatos, implica una transgresión de las convenciones sociales, culturales y literarias. Nos resulta casi inaceptable que la víctima sea un hombre, y el victimario, una mujer; como lo sugiere un subtítulo de la novela, “La víctima siempre es femenina”.

Esa pasividad exigida por las normas culturales construye a la mujer como un ser dulce e inerte, normalmente incapaz de violencia asesina. La que se abandona a la agresividad parece anormal, por no decir totalmente otra. [...] la figura de la “mujer civilizadora” cuya misión es a la vez pacificar las costumbres, apartar al hombre de la violencia y refrenar la brutalidad de sus deseos sexuales.¹¹⁸

117 C. Rivera Garza: *op. cit.*, p. 11.

118 R. Muchembled: *op. cit.*, pp. 33–34.

Doblemente feminizados, por ser víctimas del crimen y por haber sido castrados, los personajes masculinos de la novela son casi inexistentes, casi banales. Los personajes femeninos, en cambio, están llenos de vida: mujeres que buscan y leen, como la Detective; mujeres que investigan y escriben, como la periodista que quiere entender a Pizarnik; mujeres que asumen roles sociales privilegiados, como la Informante, una académica que se divierte disfrazándose con una barba; mujeres capaces de tomar la violencia en sus manos, como la posible asesina-castradora. En *La muerte me da* hay una reflexión y expansión de la consciencia de todos los personajes femeninos que se manifiesta en la feminización-castración de los pocos personajes masculinos: los cuatro asesinados, el amante de la escritora, o Valerio, ese policía que en secreto juega con las muñecas de su hermana.

La muerte me da parece un título paradójico. Cuatro cuerpos asesinados nos conducen a una identidad ausente y a una situación límite de ejercicio de poder y subordinación. En el pasado, el asesino era siempre un hombre anónimo, y la víctima siempre era una mujer violentada, desechada, mutilada. Esta transgresión de los sujetos y los objetos de la violencia, central en la novela, convierte cada cuerpo castrado en un texto al que lo acompaña un epígrafe literario: las prosas y los poemas de Alejandra Pizarnik.

La analogía entre violencia corporal y violencia textual se refuerza por el hecho de que la novela misma contiene en sus páginas centrales un ensayo muy académico y literario sobre el anhelo de Alejandra Pizarnik por escribir prosa. La violencia explícita del asesinato, por tanto, es una metáfora o emblema de la violencia implícita en la escritura, tal como lo vemos en el apartado “Nítida Luz”, donde aparece el verso de Pizarnik que da nombre a la novela:

A inicios de marzo, en un día de nítida luz, apareció el cuarto hombre./ Desmembrado. Sin genitales. Cubierto de sangre [...] Otros dos tardaron todavía treinta o cuarenta y cinco segundos más en poner las piezas juntas y formar, con eso que estaba diseminado sobre el suelo, el cuerpo de un hombre. El rompecabezas de un cuerpo [...] Y entonces el terror y la nítida luz de inicios de marzo se convirtieron en uno. La línea del poema la encontraron después, durante las indagatorias primeras. La Detective y el Ayudante de la Detective no pudieron evitar reconocer la belleza de la frase y la belleza de la composición de la frase: Y la precisión macabra de la frase: esa belleza./ “Es verdad, la muerte me da en pleno sexo”.¹¹⁹

Ante este “lenguaje de la violencia”, que no es sino el reverso de la violencia implícita en todo lenguaje, cabe preguntarse cuál es el nexo, el vínculo que une estos asesinatos, estos desmembramientos, estas castraciones con la escritura de Alejandra Pizarnik, escritura fragmentaria, enunciación escindida, desgarrada, incapaz de dar cuenta de lo exterior a sí misma. Por eso la crítica María Negroni, afirma, a propósito de Pizarnik, que “escribir, desde esta perspectiva, equivale a inscribir algún signo sobre la superficie de un cuerpo desmembrado”.¹²⁰ Esta inscripción asemeja a la escritura con el crimen, en tanto que “al asesino serial le interesa, sobre todo, husmear el adentro. Provocar la herida. Abrir el pliegue. Observar. Enterarse. Implicarse”, y esta semejanza obliga a la Detective a poner como principal sospechosa

119 C. Rivera Garza: *op. cit.*, pp. 69–70.

120 *Idem*, p. 179.

a la Informante, que no es sino la autora de esta novela, desdoblada mediante un proceso de autoficción:

¿No sería alguien así, alguien que había leído, además, a Pizarnik, y que lloraba ante el recuerdo de alguno de sus poemas, tal como lo había constatado la Detective en más de una ocasión, la culpable? No tenía ella, como lo decía el experto en asesinos seriales, esa malsana curiosidad de “mirar por dentro”? ¿Sería suficiente esa curiosidad como para abrir la herida? ¿Y no era eso, a fin de cuentas, escribir?¹²¹

El crimen como escritura, la escritura como crimen que revela lo interior. Este “mirar por dentro” en *La muerte me da* se traduce en una poética muy particular, donde a los sujetos de la narración, más que mirar afuera —las evidencias del crimen, las motivaciones sociales, las condiciones económicas, los indicios materiales—, se les obliga a mirar siempre hacia adentro del cuerpo y la mente de sus personajes. De ese modo, la novela intenta develar lo oculto a nuestra mirada mientras nos obliga a pensar quién lee esta historia y a quién le damos el poder para leernos o, todavía más allá, para nombrarnos o definirnos. Pareciera como si el acto de nombrarnos, tanto en la historia del texto literario como en el mundo, siempre nos pusiera en el lugar de un “otro”, y, por lo tanto, nos convirtiera en víctimas de una violencia que, dentro de la novela, se expresa como violencia de lenguaje, como fragmentación textual, como sintaxis mutilada y castrada que se convierte en una fragmentación de una identidad también mutilada y castrada.

121 *Idem*, pp. 241–242.

Parafraseando el epígrafe de Renata Salci con que inicia el primer capítulo, habría que preguntarnos si la castración (textual) debería ser entendida, simbólicamente, no como fundamento de la negación a la relación (textual), sino como el prerrequisito para cualquier relación (textual), “ya que sólo después de experimentar la castración simbólica, el sujeto empieza a preocuparse por cuestiones como ‘¿qué desea el Otro’ y ‘¿qué soy para el Otro’”.¹²² Es decir, solamente entonces podríamos empezar a leer dentro del otro que, muchas veces, se esconde dentro de uno mismo.

Violencia e intertextualidad

*La violencia es la imagen del coito reflejada
en el espejo de la muerte.*
SALVADOR ELIZONDO

La violencia implícita en el tema del asesinato y en el acto de cortar el cuerpo generan un paralelismo con los cortes textuales en *La muerte me da* elaborando un discurso literario híbrido y de intertextualidad que activan su estrategia textual. Esta analogía entre violencia corporal y violencia textual no es nueva: para el lector mexicano, una de las referencias más inmediatas, aunque poco explícitas, es la alusión a Salvador Elizondo, cuya novela *Farabeuf* plantea un ejercicio límite de fragmentación textual en torno del Leng T'ché, esa mutilación corporal practicada por verdugos con alta pericia técnica que consistía en practicar cien cortes sobre el cuerpo del condenado antes de infringirle la muerte. La novela como tortura ritual,

122 *Idem*, p. 13.

como desmembramiento del enunciado ante la violencia del poder expresada como escritura sobre el cuerpo. La novela como cirugía que es metáfora del coito, que es metáfora de la tortura. De hecho, Salvador Elizondo aparece citado en *La muerte me da*:

De la violencia futura emana hacia el pasado, hacia el presente de quienes estamos esperando en su propio pasado, como un efluvio siniestro que los sentidos saben distinguir sin husmear. La violencia es cosa de cuerpos humanos; de cuerpos que esperan lo inesperable: lo que ya pasó, lo súbito, lo que no pasará jamás.¹²³

Este fragmento fue extraído de un ensayo titulado “De la violencia”, donde el narrador mexicano reflexiona sobre las relaciones de la violencia con el tiempo, con la sexualidad y con el lenguaje. La tesis central de este texto concuerda con la tesis literaria de *La muerte me da*: la irrupción de la violencia sobre el cuerpo no puede ser representada mediante las técnicas habituales de escritura, sino mediante una escritura sin causa ni forma, súbita, fragmentaria, desquiciada, interrumpida:

[La violencia es] un hecho sin causa y sin forma, el juicio es imposible y el lenguaje se des-significa. No hay modos o formas de violencia; la violencia es lo súbito y lo informe; como tal sólo tiene el modo y la forma de la ruptura, del desquiciamiento, de la interrupción; la interrupción abrupta del lenguaje, el silencio de la imposibilidad del juicio, de un haber sido silenciado [...] la

123 S. Elizondo *apud* C. Rivera Garza, *La muerte me da*, p. 207.

violencia se sufre en el modo más perfecto de este verbo; no se espera ni se recuerda, sólo se teme y se sufre.¹²⁴

Mucho más evidentes son las referencias acerca de la prosa, la poesía y la poética de Alejandra Pizarnik, cuya presencia influye de manera profunda en la trama como una especie de “secreto”. Mediada por la lectura de Cristina Rivera Garza, puede suponerse que la escritura de Pizarnik ha determinado en gran medida la forma de *La muerte me da*. Por su importancia explícita dentro de esta novela, resultaría muy productivo investigar las conexiones posibles entre la escritura de Rivera Garza y la de Pizarnik; para empezar, el título, así como las citas de *Árbol de Diana*, de Pizarnik,¹²⁵ que aluden a la castración masculina y al desmembramiento del poema; en seguida habría que reflexionar sobre la influencia estilística de *Prosa completa* de Pizarnik y, muy en especial, en la conexión del ensayo “La condesa sangrienta”¹²⁶ con *La muerte me da*, en tanto alude al asesinato, al corte y a la tortura “estética” del cuerpo.

La escritora argentina Pizarnik es citada, parafraseada o intervenida mediante el ejercicio literario de Rivera Garza, que tiende a cortar la sintaxis para crear un texto vivo, a manera de un árbol que da vida y se nutre de las palabras. En *La muerte me da*, como intriga policiaca, la poesía de Pizarnik es el único indicio que deja el criminal detrás de sus crímenes, fragmentos textuales escritos con sangre o con lápiz labial, a manera de epígrafe que explica el enigma policiaco. De este hecho se puede inferir que el

124 S. Elizondo: “De la violencia” en *Cuaderno de escritura*, p. 61.

125 Publicado en 1962.

126 Publicado en 1966.

asesino o la asesina intenta dirigir su mensaje a un público muy preciso: los hombres y las mujeres que conocen la poesía de Pizarnik, y que, por tanto, pueden reconocer la ironía intertextual implícita tanto en el crimen como en sus “epígrafes”:

Dígame, por favor, Cristina, quién es ese ‘todo mundo’ que conoce tan bien este tipo de poesía —y entonces me volví a ver a la Detective como si acabara de regresar de un largo viaje o de despertarme de un sueño muy oscuro. Poesía. Este tipo de poesía.¹²⁷

“La viajera con el vaso vacío”, como se hace llamar el asesino o la asesina, procura implicar dentro de su sistema a los lectores que conocen ese “tipo de poesía”, y que, por lo mismo, se vuelven sospechosos de los asesinatos. En primer lugar, se involucra a la protagonista o informante o testigo que se llama Cristina Rivera Garza y es especialista en Pizarnik; en segundo lugar, se sospecha de la Detective, quien intenta acercarse a la obra de esta escritora a partir de las pistas forenses y los enigmas poéticos; en tercer lugar, de la “Periodista de la Nota Roja”, que procura a la Informante y a la Detective para entrevistarlas sobre la relación entre Pizarnik y los castrados, y por último, de una tal Anne-Marie Bianco, la poeta sin rostro que escribe el poemario *La muerte me da*, incluido en el capítulo VII de la novela, y que está basado en los crímenes de los castrados.

La trama de la obra mantiene el interés del lector no tanto porque lo conduzca a través de pistas sueltas hacia

127 C. Rivera Garza: *op. cit.*, p. 33.

la solución de los crímenes, sino por la enunciación y elocución de sus palabras, por los silencios y los guiños intertextuales, y, sobre todo, por la experimentación lúdica con la escritura y sus múltiples lecturas a partir de una obsesión central por la violencia y su expresión literaria.

Todas estas características de *La muerte me da* son afines a las características más explícitas de la obra de Pizarnik. Cada poema y cada prosa de la autora argentina parecen ejecutar una misma obra a través de intenciones, formas y sonidos diferentes. La muerte, el suicidio, el jardín, el lila, las sombras, la noche, los cuerpos, las voces, la viajera, la niña y la dama de rojo son imágenes de un dolor existencial que remite a la infancia de la autora, así como a su persistente estado de desequilibrio, un desequilibrio al que procura darle forma, aunque sea imposible fijarlo, estabilizarlo. Su poesía no es una estancia habitable, sino un constante movimiento signado por el viaje y la sensación de pérdida, ausencia y falta.

Árbol de Diana empieza con una breve introducción de Octavio Paz, estableciendo definiciones de este peculiar árbol que constituye una forma poética de apreciar su poesía —el cuerpo del poema, sus partes, sus rajaduras, sus cicatrices—, y jugando con las definiciones de este árbol simbólico y mítico:

Los antiguos creían que el arco de la diosa era una rama desgajada del árbol de Diana. La cicatriz del tronco era considerada como el sexo (femenino del cosmos). Quizás se trata de una higuera mítica (la savia de las ramas tiernas es lechosa, lunar). El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la

profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores). El árbol de Diana es uno de los atributos masculinos de la deidad femenina.¹²⁸

Es posible que en estas palabras que Paz escribe sobre Pizarnik, Rivera Garza encontrara el vínculo que le permitió relacionar los crímenes de su novela con el sacrificio “por desmembración” de un adolescente al que alude el mito de Diana. Desde ese punto de vista, las castraciones de *La muerte me da* tendrían un sentido sacrificial: la castración del “árbol de Diana”, el desmembramiento de los jóvenes es un sacrificio que permite estimular las palabras de la “profetisa”, es decir, de la “poeta” o de la “novelista”.

El desmembramiento establece la supremacía de lo femenino (simbolizado por la diosa) sobre lo masculino (simbolizado por el adolescente sacrificado), pero no visto este último como opuesto, sino como atributo de lo masculino en Diana; el desmembramiento del árbol (la pérdida de sus ramas, de sus hojas) es un signo no de ausencia, sino de un corte que suma o provoca un secreto que se queda abierto y que permite la proliferación de voces o la proliferación de lecturas, que propicia la castración del falocentrismo occidental.

Si vemos en su conjunto *Árbol de Diana* de Pizarnik, notamos que está compuesto por breves poemas que semejan las hojas y las ramas de un árbol, un árbol que se va deshojando pero que mantiene su unidad. En este sentido, el tercer poema es muy interesante por su velada reflexión sobre la escritura femenina: “Sólo la sed / el silencio / ningún encuentro // cuídate de mí amor mío / cuídate de la silenciosa en el desierto / de la viajera

128 O. Paz: prólogo de *Árbol de Diana*, p. 101.

con el vaso vacío / y de la sombra de su sombra”.¹²⁹ El capítulo II de *La muerte me da* se titula, precisamente, “La viajera con el vaso vacío”, y está formado por los mensajes secretos —con partes de poemas, con partes de secretos, como si las palabras, los nombres y las identidades fueran un rompecabezas— que alguien escribe directamente a la académica y personaje y testigo Cristina Rivera Garza. A partir de estos mensajes, jugando con las voces, la identidad y el referente, la imaginación se transforma e hilvana el tema de la escritura: el cuerpo y la violencia.

Si tuviera un cuerpo, un cuerpo, una unidad y no esta aglomeración de miembros fantasmas, también estaría aquí frente a ti [...] si fuera un vaso vacío lo colocaría aquí, dentro del sexo. [...] Si esto fuera un video. Si tuviera un cuerpo. Si fuera un vaso vacío. Si escribiera. Si yo fuera una mujer increíblemente pequeña. Mi nombre es Lynn. Lynn Hershman. Y mi nombre, como te lo imaginas, como lo sabes, como en tu propio caso, mi nombre no soy yo.¹³⁰

La obsesión de Rivera Garza por Pizarnik gira en torno de un grupo semántico de palabras que reiteran la ausencia de sí misma, el desdoblamiento de la identidad, la memoria y el silencio de la palabra que, paradójicamente, es el único instrumento que posee para dar sentido a la realidad que vive. La escritura es un viaje de lecturas y de recreación de sentidos: “La pequeña viajera / moría explicando su

129 A. Pizarnik: *Árbol de Diana*, p. 105.

130 C. Rivera Garza: *op. cit.*, pp. 91–92.

muerte / sabios animales visitaban su cuerpo caliente”.¹³¹ Otro poema significativo de Pizarnik es “Fragmentos para dominar el silencio” de *Extracción de la piedra de locura*,¹³² Este texto, escrito en prosa, conmueve porque la autora expresa una nostalgia de sí misma, una pérdida ancestral casi irremediable que se convierte en un ejercicio de metaescritura —reflexión sobre las posibilidades de significar del lenguaje— que se sostiene en el silencio y en la muerte:

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos.¹³³

En el capítulo IV de la novela, “El anhelo de la prosa”, Cristina Rivera Garza recurre al ensayo de crítica literaria para analizar no la prosa de Pizarnik, sino su deseo de escribir una prosa “propia”. En este relato, se entrelazan las dos vocaciones de las dos escritoras que es Cristina Rivera Garza: como autora y como personaje de *La muerte me da*. Jugando con los paratextos, desde el epígrafe se sugiere la publicación de este ensayo en una revista real, la *Revista Hispanoamericana*,¹³⁴ estableciendo un interesante juego entre la ficción, la autoficción y la metafiction que

131 A. Pizarnik: *op. cit.*, p. 136.

132 Publicado en 1968.

133 A. Pizarnik: *Extracción de la piedra de locura*.

134 C. Rivera Garza: *op. cit.*, p. 179.

nos brinda una serie de datos y reflexiones sobre Pizarnik y su obra. El asesino utiliza los mensajes como un secreto que esconde el culpable de los asesinatos, parece como una especie de pliegue deconstructivista¹³⁵ para explicar cómo la fragmentación de la obra de Pizarnik fundamenta la fragmentación propia de *La muerte me da*:

La desmesura de un texto sin yo. Porque cuando aparece el deseo de la prosa, también está ahí “el deseo doloroso de escribir sobre algo o alguien no sea yo ni se relacione conmigo, deseo de enlazarme a lo de afuera, de mirar y describir, aun desfigurado (sí, como siempre será).¹³⁶

Este posicionamiento extrínseco al texto, esta introducción de la referencialidad en el cuerpo del texto, constituyó para Pizarnik un soporte temático, como lo fue en el caso de Erzsébet Báthory, la condesa húngara con un pasado sangriento; pero también como un soporte formal, como funcionó en la apropiación de lo que llamó modelos o moldes.

135 Respecto de los pliegues deconstructivistas: “Ahora bien todo texto es autorreferencial. Siempre se desborda y dice más de sí mismo, de lo que pretende: de su funcionamiento, de sus carencias, limitaciones y paradojas. Derrida hace minuciosos análisis de partes del texto para analizar otras y, de esta manera, comprobar su autorreflexividad. Esto sucede porque el texto se envuelve en sí mismo, produciendo pliegues [...] Una lectura sí abre el texto, pero se le escucha de otra manera. Así como es necesaria la crítica tradicional la propuesta derrideana contribuye a dar vida, a desmovilizar, a encontrar la fuerza. Aunque en un inicio parezca una destrucción, en realidad es una búsqueda para desentrañar el funcionamiento del texto, de la lengua y del trabajo crítico, al mismo tiempo que busca desdoblar la lectura y encontrar lo oculto en sus pliegues” en G. Y. Uchisato: “El binomio palabra/silencio en la poesía de Alejandra Pizarnik” en *Signos Literarios*, 12, julio-diciembre, 2010, pp. 76-77.

136 C. Rivera Garza: *op. cit.*, p. 187.

Cuando se lee *Prosa completa*,¹³⁷ es imposible no sorprenderse ante la variedad lúdica, irreverente y creativa de la escritura de Pizarnik, que explora la poesía en prosa, el teatro experimental, la minificción y la reseña crítica, en la que sobresale por su claridad para verter sus opiniones. Entre estas prosas críticas, destaca el ensayo “La condesa sangrienta”, en el que vemos la claridad y fluidez argumentativa con la que sintetiza y transmite sus propias lecturas, sus apropiaciones de textos que le son ajenos y que le permiten, por tanto, satisfacer “el deseo doloroso de escribir sobre algo o alguien no sea yo ni se relacione conmigo”; aunque en el proceso deba apropiarse de un texto ajeno, al que cita de manera casi literal.

La condesa sangrienta de Pizarnik es una reescritura de *La condesa sangrienta* de la poeta Valentine Penrose acerca de la condesa húngara Erzsébet Báthory, quien asesinó a 650 mujeres jóvenes para bañarse con su sangre. La obra de Pizarnik es reescrita por Rivera en *La muerte me da*.

Aludiendo a la locura y a la violencia de la condesa, tal como las expresa el “ensayo/cita” de Pizarnik, Cristina Rivera Garza sugiere al lector que el asesino de *La muerte me da* es en realidad una asesina inspirada por Erzsébet Báthory, tal como lo sugiere en el undécimo mensaje que el asesino o la asesina escribe a la informante y personaje y académica y novelista Cristina Rivera Garza: “Nada es para tanto, ni siquiera un pene. Tu detective debería saberlo. Ya dejen de jugar al escondite. Ya empiecen a jugar. [...] Erzsébet Báthory. Un nombre y un apellido. Ninguno de los dos es el mío”.¹³⁸

137 Publicado en 2002.

138 C. Rivera Garza: *op. cit.*, p. 95.

Este juego de reflejos en torno de la violencia corporal “femenina” y la violencia textual como preocupación estética no solo sirve para narrar los actos macabros de la condesa —que buscaron el placer o el perfeccionamiento de su propia belleza—, sino también para conjugar lo bello con el dolor a partir de una mujer que ejerció su maldad hasta su predecible final: cuando son descubiertos sus terribles actos, es condenada a la reclusión perpetua en su castillo. Sin arrepentirse, la condesa declaró entonces que “todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango”, con lo cual revalorizaba su “derecho” a ejercer los mismos sangrientos privilegios que ejercían los hombres de su clase social, su derecho por la igualdad de género expresada mediante el crimen de clase.

Desnudar es propio de la muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas. [...] Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzsébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para su poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. Pero ¿quién es la Muerte? Es la dama que asola y agosta como y donde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Porque, ¿cómo ha de morir la muerte?¹³⁹

La escritura escindida y fragmentada que Rivera Garza adopta de la prosa de Pizarnik nos remite a una “violencia del lenguaje” que se manifiesta, también, como una violencia sobre la propia persona, en la que el primer efecto es el

139 A. Pizarnik: *Prosa completa*, pp. 286–287.

desdoblamiento de la identidad. Este recurso narrativo crea un juego de autoficción, tal como lo explica Manuel Alberca.¹⁴⁰

La autoficción parte del reconocimiento entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, es decir, cuando un relato que se presenta como ficción retoma elementos autobiográficos. Esto sucede en *La muerte me da*, donde el nombre “real” de la autora y la mención de su oficio “real” como novelista y crítica literaria fusionan ambos planos, el “real” y el “ficticio”. Más que escribir una novela autobiográfica, Cristina Rivera Garza desea crear vacilación y ambigüedad en la interpretación del lector:

La autoficción pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerlo vacilar) al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica. [...] Pero sobre todo, y esto es para mí lo más importante por controvertido que pueda ser desde la poética del relato, permite precisar el gradualismo variable y complejo con que el lector tiene que descifrar en estos textos situados a caballo de los dos grandes pactos narrativos, el autobiográfico y el ficticio. A este escenario literario lo he llamado en otro lugar el “pacto ambiguo”.¹⁴¹

140 La autoficción se da a partir de la “identificación nominal entre autor, narrador y protagonista, signo clave de la propuesta autoficcional [...] [sin embargo] la forma de identificar la identidad nominal, así como su significado, presenta una casuística muy variada [...] [la que puede tener un uso] reflexivo–especular o metalepsis discursiva del autor en un relato de ficción con fines paródicos, humorísticos o megalómanos”. M. Alberca: “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” en Cuadernos del CILHA, núm. 7/8. 2005–2006, p. 8.

141 M. Alberca: *op. cit.*, p. 9.

Este es un pacto ambiguo donde las autoras Pizarnik y Rivera Garza desaparecen, transmutando su yo en un ejercicio poético que las afirma más que la realidad misma, donde viven ausentes y rodeadas de una vida plena de soledad y vacío. La escritura, en este caso, afirma el yo a través de la ficción, porque tanto Cristina como Alejandra parecen decirnos que no existe otra realidad sino la del lenguaje, y en este caso, un lenguaje literario que proyecta la experiencia fragmentada del yo. El nombre y presencia de Alejandra Pizarnik y el nombre de Cristina Rivera Garza no regresan a un referente, sino a una construcción subjetiva del lenguaje literario que emerge del texto y es cortado una y otra vez por el lector, por la escritora y por la misma Pizarnik, como dice una parte de su poema “Sólo un nombre”: “Alejandra Alejandra / debajo estoy yo / Alejandra”.¹⁴²

En este metadiscurso, la novela se vuelve un espacio de interpretación múltiple donde el lector lee las huellas del asesino, pero también las huellas escriturales de Alejandra Pizarnik y de la violencia y la muerte como textualidad e intertextualidad. La ficción literaria como reflexión de sí misma y de su escritura, y el reiterado tema de la muerte y el suicidio dan materia para escribir poemas como el ya citado “Fragmentos para dominar el silencio”: “La muerte ha resucitado al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino”.¹⁴³ Entre las voces de Cristina y Alejandra, se deconstruyen los sentidos y la necesaria presencia/ausencia de un destino concretado por las lecturas posibles de la novela.

142 A. Pizarnik: *Poesía completa*, p. 65.

143 A. Pizarnik: *Extracción de la piedra de la locura*, p. 223.

Referencias

- ALBERCA, Manuel: “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” en Cuadernos del CILHA. núm. 7/8. 2005–2006.
- ÁLVAREZ, Enid: “A medida que la noche avanza” en *Debate feminista* 8, núm. 15 (1997): 3–34.
- ELIZONDO, Salvador: “De la violencia” en *Cuaderno de escritura*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.
- LITTSCHWAGER, Marius: “Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y 2666 (Roberto Bolaño)”, Mayo 2011. <http://www.interamerica.de/volume-4-1/littschwager/>
- MUCHEMBLED, Robert: *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad*, Barcelona, Paidós, Contextos, 2010.
- Negrón, María: *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- PIZARNIK, Alejandra: *Árbol de Diana*, Buenos Aires, Lumen, 2002.
- _____: *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2001.
- _____: *Extracción de la piedra de la locura*, Barcelona, Lumen, 2001.
- _____: *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2002.
- RIVERA Garza, Cristina: *La muerte me da*, México/Barcelona, Tusquets, 2007.
- UCHISATO, Gabriela Yumi: “El binomio palabra/silencio en la poesía de Alejandra Pizarnik” en *Signos literarios* 12 julio–diciembre, 2010, 67–108.

* Presentado junto con Gonzalo Lizardo Méndez en el seminario “Construcciones de la violencia en la literatura latinoamericana contemporánea”, organizado por la Universidad Veracruzana a través del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias y la Facultad de Letras Españolas.

Agradezco el apoyo brindado para la publicación de este libro a:

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DEL ESTADO DE ZACATECAS (UTEZ)
LIC. ANA MARÍA ROMO FONSECA
PROF. MARCO VINICIO FLORES CHÁVEZ

En esta colección de ensayos, la investigadora Elsa Leticia García Argüelles explora minuciosamente cómo la escritura es reflejo y extensión de la identidad femenina; a través de la visión de cuatro escritoras americanas, devela la manera en la que la palabra hace estallar las paredes de lo estipulado, y la capacidad espiritual que tiene toda mujer para recrearse más allá de los límites fijados por la historia, la cultura y el poder.

La autora de *Las seducciones literarias* no propone aquí un estricto análisis académico, sino que establece un diálogo con textos de cuatro escritoras que representan distintos puntos del continente americano: *Diario del dolor*, de María Luisa Puga; *The house on Mango Street* y *Caramelo o puro cuento*, de Sandra Cisneros; *Las musas inquietantes*, de Cristina Peri Rossi y *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza. En este proceso de escritura y lectura se esboza una extraordinaria figura de mujer.



SEDUZAC
SECRETARÍA
DE EDUCACIÓN

