

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

**Bell & Howell Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600**

**UMI<sup>®</sup>**



A

**Ética y estética de la narrativa femenina hispanoamericana contemporánea: un diálogo con  
las teorías bajtinianas del discurso literario**

by

Aránzazu Borrachero

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in  
partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City  
University of New York

2000

**UMI Number: 9986305**

**Copyright 2000 by  
Borrachero, Aranzazu**

**All rights reserved.**

**UMI<sup>®</sup>**

---

**UMI Microform 9986305**

**Copyright 2000 by Bell & Howell Information and Learning Company.**

**All rights reserved. This microform edition is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.**

---

**Bell & Howell Information and Learning Company  
300 North Zeeb Road  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346**

© 2000

**Aránzazu Borrachero**

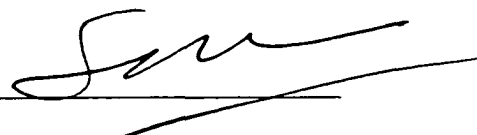
**All Rights Reserved**

This manuscript has been read and accepted by the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy

9/14/2000

Date

Prof. Susana Reisz

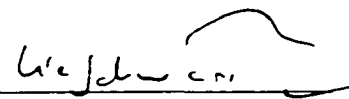


Chair of Examining Committee

9/12/2000

Date

Prof. Lia Schwartz



Executive Officer

Prof. Oscar Montero

Prof. Electa Arenal

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

## Abstract

**Ética y estética de la narrativa femenina hispanoamericana contemporánea: un diálogo con las teorías bajtinianas del discurso literario**

by

Aránzazu Borrachero

Adviser: Professor Susana Reisz

This study traces textual contradictions in the narrative of some contemporary female writers of Latin America: Isabel Allende's *La casa de los espíritus* (1982), Laura Esquivel's *Como agua para chocolate* (1989), Cristina Peri Rossi's "Desastres íntimos" and "Entrevista con el ángel" (1997), Zoé Valdés' *Te di la vida entera* (1996), Eva Sefchovich's *Demasiado amor* (1990), Carmen Ollé's *Las dos caras del deseo* (1994), and Sylvia Molloy's *En breve cárcel* (1981).

I define "contradiction" as the coexistence of conflicting discourses within one narrative voice, i.e. discourses of love and violence, of romance and rape, of female strength and submission. I contend that the texts included in my analysis show different degrees of awareness of these tensions, as well as different textual strategies to deal with them.

I have employed Bakhtin's theory of discourse because it conceptualizes narrative as an arena for the interaction of diverse perceptions of the self and the world. His approach has allowed me to observe whether there is, in the narratives chosen, a dialogue between the forces of internalized tradition and the wish for change. Conversely, it has helped me examine a denial of such internalized tradition and a celebration of some sort of rapid, liberating sense of freedom

that is deeply marked by a problematic complicity with ideological systems of control of female sexual behavior.

The two Latin American best-selling novels written by women in the past twenty years—*La casa de los espíritus* and *Como agua para chocolate*—achieve this latter type of compromise. They avoid an active dialogue of conflicting discourses and cover, with the fantastic and apparently overpowering qualities of their protagonists, troubling tones of violence that derive from traditional romantic relations between the sexes.

The rest of the narratives examined in my work deal with contradiction in a different way. Peri Rossi, Sefchovich and Valdés make use of the subtleties of humor to reveal the absurd tragedy of females whose lives are strained by competing social demands. Ollé and Molloy employ narrative techniques of estrangement—a schism of the self—to be able to establish a dialogue with discourses of violence and homoerotic desire which confront pervasive and ingrained ideas of idealized, romantic and heterosexual love.

## Índice

<b>Prólogo</b>	<b>1</b>
<b>I. Una revisión de la crítica feminista hispanoamericana</b>	<b>7</b>
<b>II. Contextos sociales y teóricos</b>	<b>26</b>
La sexualidad femenina en la segunda mitad del siglo XX	26
Las ideas de Bajtín y Voloshinov en el análisis de la narrativa hispanoamericana contemporánea de mujeres	35
Narrativa y dialogía	41
I. Dialogía y bivocalización. 41 II. Las relaciones entre las voces de la narración. 42 III. Los personajes. 43 IV. Los valores éticos de la novela. 44	
Bajtín y la crítica contemporánea	46
<b>III. Las fantasías de dominación sexual</b>	<b>49</b>
Las narraciones consonantes y la armonía de Eros en <i>La casa de los espíritus</i> , de I. Allende	53
I. La voz impersonal. 55 II. Las voces de los personajes. 58 III. La sorpresa, el devenir y algunas cuestiones de estilo. 63 IV. Eros y Tánatos. 69	
Las voces del narrador y de los personajes en <i>Como agua para chocolate</i> , de L. Esquivel	81
Conclusiones	91
<b>IV. La risa</b>	<b>94</b>
El carnaval y el género de lo “cómico-serio”	94
Tánatos es una botella de lejía en “Desastres íntimos”, de C. Peri Rossi	100
Los amores de bolero de <i>Te di la vida entera</i> , de Z. Valdés	109
I. Las voces de las narradoras. 111 II. La voz y la conciencia de Cuca Martínez. 125 III. Madres e hijas. 127	

Los templos del deseo femenino en <i>Demasiado amor</i> , de E. Sefchovich	131
I. El discurso amoroso. 132 II. El discurso epistolar. 136	
III. El entrecruzamiento de los discursos y las historias. 139	
Eros es un ángel en “Entrevista con el ángel”, de C. Peri Rossi	143
Conclusiones	149
<b>V. La enajenación</b>	<b>152</b>
Unas palabras sobre la posmodernidad en Latinoamérica	153
Una pantalla muy pequeña para una realidad muy grande en <i>Las dos caras del deseo</i> , de C. Ollé	157
I. Un contexto narrativo que no coopera con el lector. 158	
II. Las voces de los personajes. 162 III. Violencia, paranoia y deseo. 165	
Las fronteras de la conciencia de <i>En breve cárcel</i> , de S. Molloy	167
I. Las zonas del personaje. 170 II. Cuerpo y voz que son del <i>otro</i> . 173	
III. El discurso de la violencia. 174	
Conclusiones	178
<b>VI. Conclusiones finales</b>	<b>180</b>
<b>VII. Apéndice</b>	<b>186</b>
El lenguaje, según Bajtin y Voloshinov	186
Voloshinov, las instancias literarias y el discurso de los personajes	193
Bajtin y la novela	207
<b>VIII. Obras citadas</b>	<b>219</b>

## Prólogo

Esta investigación se centra en un grupo de textos de narrativa hispanoamericana contemporánea, escritos todos ellos por mujeres. Como su título indica, el análisis quiere vincular la estética de las narraciones con sus aspectos éticos y, en particular, con su capacidad para dialogar con el conflicto y con la contradicción. Para la mujer hispana de fines del siglo XX<sup>1</sup>, el conflicto y la contradicción emergen de la coexistencia de varias construcciones sociales del género femenino que no son siempre compatibles. Mi propósito es buscar estas tensiones dentro del discurso de una misma conciencia, de un mismo texto, porque creo que ciertas nociones fuertemente arraigadas de *feminidad*, convertidas en códigos internalizados y en aspectos de la fantasía y del comportamiento femeninos, obstaculizan seriamente el progreso social y personal que las mujeres buscamos públicamente.

El punto de partida de mi análisis fue la observación de notables ambigüedades ideológicas en la narrativa de algunas de las escritoras actuales de más éxito y la constatación de que dichas ambigüedades no estaban recibiendo la debida atención de la crítica. El concepto que posibilitó la concreción de mis ideas preliminares fue el de “estándar ideológico doble”, con el que Fredric Jameson describe aquellos textos o fragmentos narrativos que contienen dos posturas éticas distintas: una, más superficial o fácilmente perceptible, de crítica de un aspecto de la sociedad que parece considerarse

---

<sup>1</sup> Esta afirmación es aplicable a la mujer hispana de clase media con cierto nivel educativo. Los conflictos que afectan a las mujeres de los sectores menos privilegiados no están tan marcados por la contradicción entre valores progresistas y tradicionales como por la dificultad de superar ancestrales patrones de relación entre los sexos en circunstancias vitales de penuria económica.

injusto; y otra, menos visible, que permite que el lector goce vicariamente de ese aspecto socialmente censurable.

Pero además del concepto de Jameson, desarrollado dentro de un contexto ideológico marxista que no era del todo aprovechable para mi investigación, necesitaba un marco teórico completo para el análisis de esta contradicción en el *discurso*, en el tipo de enunciación y en la perspectiva de los enunciados. Me daba cuenta de que el examen limitado a las *ideas*, es decir, a los contenidos puros, perdía de vista el ángulo de la enunciación y, por lo tanto, la *manera* de la enunciación—suspica, admirativa, complacida, etc. Esta omisión equivalía a realizar solamente la lectura de uno de los niveles del estándar ideológico doble—el más superficial—y era responsable, posiblemente, de la producción crítica que celebraba a las escritoras de mi análisis como abanderadas del feminismo literario hispanoamericano.

De las teorías que se acercan al discurso narrativo como un instrumento ideológico y ético, considero que la de Mijail M. Bajtín es la que ha desarrollado con mayor complejidad y sofisticación el análisis de la contradicción dentro de un mismo enunciado o entre varias voces. Bajtín va un paso más allá de Jameson al afirmar que la contradicción es deseable—es elemento indispensable en la polifonía de la vida y de la literatura—siempre y cuando los discursos incorporen las dualidades de una manera *consciente*. De no ser así, se encubre la tensión que deriva de la contradicción y el resultado es un discurso “monológico”. En él, una voz investida de grandes poderes controla los tonos del resto de las voces y acalla la disidencia.

Entre los trabajos críticos que aplican las teorías del círculo de Bajtín a la literatura contemporánea, los de Susana Reisz sobre los enunciados bivocales bajtinianos

en la poesía hispanoamericana femenina y sobre la capacidad de los textos para dialogar con los discursos de autoridad u otros discursos, han demostrado la validez y ductilidad de estos conceptos para el análisis feminista de las escritoras hispanoamericanas y han resultado clave para la concepción y el diseño de mi propio análisis. Por otro lado, la revisión que realiza Luis Beltrán de la novela española según las categorías arquitectónicas de Voloshinov—miembro del círculo de Bajtín—me ha proporcionado un ejemplo de estudio riguroso y sistemático de las voces del narrador y de los personajes desde un punto de vista dialógico, es decir, a partir de sus interacciones.

Para situar al lector dentro del área de la crítica feminista hispanoamericana, resumo sus puntos más debatidos en el primer capítulo y propongo el análisis de la contradicción como un aspecto a considerar a la hora de valorar el compromiso político e ideológico de los textos y de la teoría.

En el segundo capítulo, explico los contextos sociales y teóricos de mi trabajo. Comienzo con el comentario de varios estudios extraliterarios recientes sobre la sexualidad femenina que me permiten establecer conexiones entre los conflictos representados en las narraciones y las tensiones psíquicas y sociales que existen en el período histórico en el que nacen. Después explico brevemente los conceptos del círculo bajtiniano que me son de utilidad para el análisis de estos conflictos dentro de una narración. Una exposición más completa de los presupuestos teóricos de esta escuela aparece en el Apéndice, al final de este trabajo.

En el resto de la investigación, me ocupo de algunos temas y aspectos formales que despertaron mi curiosidad hace ya algunos años, pero que no había podido

comprender plenamente desde los marcos teóricos que usaba entonces, menos enunciativos y más enfocados en el referente. Uno de ellos es la expresión literaria del deseo femenino y de las contradicciones ideológicas que lo acompañan: ¿es la escritura de la violencia sexual una instancia de complicidad de los discursos literarios femeninos con los discursos culturales y sociales de abuso del cuerpo de la mujer?

En el tercer capítulo, intento dar una respuesta a esta pregunta mediante el análisis de la función de los narradores de *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende y de *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, y explico cómo la violencia sexual puede pasar por amor romántico en textos que describiré como “monológicos”.

En el cuarto capítulo, analizo ciertas estrategias de escritura, como la risa y el carnaval de Bajtín, que incorporan a la arquitectura del texto actitudes ambivalentes respecto a los modos tradicionales de la sexualidad femenina, dialogan con la contradicción y rompen con la unicidad de las voces narrativas de los textos anteriores. Las novelas *Te di la vida entera* (1996), de Zoé Valdés y *Demasiado amor* (1990), de Eva Sefchovich, junto con los cuentos “Desastres íntimos” y “Entrevista con el ángel” (1997), de Cristina Peri Rossi, me servirán para ilustrar este punto.

Las dos novelas del quinto capítulo—*Las dos caras del deseo* (1994), de Carmen Ollé y *En breve cárcel* (1981), de Sylvia Molloy—realizan la ruptura con el discurso monológico que encubre la contradicción mediante narradores personales que adoptan la forma de un *ella* concreto y particularizado. El propósito aquí no es el de despersonalizar al narrador para construir una cosmovisión universalista—ese sería el caso de las novelas del tercer capítulo—sino el de posibilitar la exposición literaria de voces y contenidos—

la violencia, la homosexualidad—difíciles de integrar en un yo femenino regulado por estrictos códigos sociales.

Cada uno de los grupos de narraciones que presento se distingue por su particular reflexión acerca de la condición femenina. De la variedad de sus respuestas, es posible deducir que no existe “la mujer”—como ya han señalado las feministas del Tercer Mundo—ni existen las identidades inmutables. Sin embargo, afirmo que no es posible el diálogo sin una asunción de identidad, sin una concreción, quizás momentánea, de quiénes somos y de cómo nos queremos representar. La aceptación de esta toma de posiciones que favorece el diálogo es, como diría Bajtín, un acto de responsabilidad.

Por esta razón, mi trabajo es crítico y evaluativo, y se une a otros que han señalado la necesidad de comprender la contradicción y la complicidad de las mujeres con los mecanismos que cercenan su propia libertad. Al decir esto, admito que creo en el vínculo entre la narrativa y la vida y en las posibilidades transformativas de la literatura. Para los que vivimos en un “mundo literario” y somos quienes somos por lo que hemos leído, nuestra actividad crítica debería intentar siempre una respuesta al interrogante sobre este vínculo, aunque al mismo tiempo sepamos que, en la práctica, nos sentiremos siempre como Tántalo y su esquiva manzana.

No puedo cerrar este prólogo sin unas palabras de agradecimiento a todos aquéllos que han hecho posible este trabajo. Con el valioso impulso del profesor Isaías Lerner, la fundación Lane Cooper de Nueva York me proporcionó una ayuda económica sustancial para crear el espacio y el tiempo mínimos que todo trabajo intelectual necesita.

Mis amigos, y en especial mis amigas, mis hermanas y mis estudiantes, aparecen aquí y allá en las páginas que siguen, en forma de ideas reveladoras que han surgido en el transcurso de nuestras muchas conversaciones sobre el tema de los roles sexuales y de las que me he apropiado para construir una argumentación convincente.

Los profesores Oscar Montero y Electa Arenal, miembros del Comité que ha leído esta tesis, han hecho gala, en todo momento, de paciencia, comprensión y generosidad intelectual.

Los cimientos de mis reflexiones sobre la expresión literaria de la “condición femenina” están en la primera clase que tomé, años atrás, con la profesora Susana Reisz, quien ha supervisado este trabajo con el rigor, la astucia y la genialidad que la caracterizan. Las vigas, los ladrillos y las estancias, cada vez más amplias, de mi análisis feminista, se han ido desarrollando en relación dialógica y bajtiniana con su propio pensamiento e incesante trabajo de investigación, por lo que hoy en día quiero agradecerle haber sido y seguir siendo mi mentora en este diálogo hermoso e infinito con la vida y con los libros.

## I

**Una revisión de la crítica feminista hispanoamericana**

En cierto momento de su carrera como crítico, Fredric Jameson presentó la idea de que la narración no es sólo un género literario, sino también una categoría epistemológica, es decir, un esquema del que nos valemos para entender y organizar la realidad<sup>2</sup>. Pues bien, si la actividad fundamental del ser humano es la de narrar—contar historias científicas, religiosas, literarias o de otro tipo sobre el fenómeno mismo de la vida—entonces podemos describir el trabajo intelectual de las feministas occidentales de la segunda mitad del siglo XX como una revisión monumental de las narrativas que las distintas disciplinas del saber han ido creando desde que la humanidad empezó a reflexionar sobre su existencia<sup>3</sup>.

En el campo de la literatura, esta voluntad revisionista ha producido un corpus variadísimo de textos artísticos y de crítica y ha inspirado posiciones de signos muy distintos: desde el análisis representacional—cómo aparecen las mujeres retratadas en los textos escritos por hombres—hasta la propuesta sobre la necesidad de recuperar un lenguaje reprimido, femenino en un sentido más filosófico que genérico, que no se rige, ni gramatical ni semánticamente, por los mismos principios del lenguaje masculino. En estos y otros modos de análisis, la crítica feminista hispanoamericana, que es la que me interesa en estas páginas, ha sabido estar al día de las innovaciones teóricas desarrolladas

---

<sup>2</sup> *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981). A lo largo de este trabajo, cito los títulos en el idioma de la edición que he consultado. Todas las traducciones del inglés son mías.

<sup>3</sup> Ejemplo de este tipo de examen son los siguientes textos: *Espejo de la otra mujer* (1974), de Luce Irigaray (escrito originalmente en francés), *The Creation of Patriarchy* (1984), de Gerda Lerner, *The*

por la crítica norteamericana y la europea. A continuación expongo algunas de sus reflexiones para situar el trabajo que realizo en los restantes capítulos de esta investigación.

Uno de los primeros y más acalorados debates del feminismo literario gira en torno al problema de la delimitación del objeto de estudio y plantea la pregunta de si existe una escritura propiamente femenina o de mujeres, distinguible de la escritura de los hombres. La introducción a una de las primeras colecciones de crítica feminista hispánica—*Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols* (1983), de Beth Miller—recoge este interrogante y lo reformula con ciertas especificidades: de existir diferencias, ¿serían las mismas en el caso de la mujer hispanoamericana que en el de la norteamericana o la europea? ¿puede hablarse de una tradición de escritoras latinoamericanas a partir de la exploración de sus características comunes?

Eliana Ortega y Patricia E. González, editoras de *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas* (1985), se hacen las mismas preguntas que Miller y, como ésta, rechazan la idea de que el texto pueda ser una manifestación de cualidades femeninas esenciales, constitutivas de la mujer. Lo “femenino”, según estas autoras, es circunstancial o situacional, producto de unas condiciones de vida específicas. Josefina Ludmer, con un ensayo de amplia repercusión sobre la “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”, de Sor Juana, presenta una aplicación práctica de esta posición teórica afirmando que lo “femenino” tiene muy diversas formas y manifestaciones, según el país, la clase social y la raza, pero puede caracterizarse por la utilización de estrategias con las que se inscribe dentro de un orden social del que ha sido marginado. Ludmer llama a

---

*Second Sex* (1949), de Simone de Beauvoir (escrito originalmente en francés) y *Dialéctica de la sexualidad* (1992), de Alicia Puleo. Las fechas citadas son las de la primera edición.

estas estrategias “las tretas del débil”. La utilización de lugares tradicionalmente asignados a la mujer, como los domésticos, el recurso al *topos* de la modestia, la negación, la paradoja y el silencio serían ejemplos de estrategias textuales cuyo fin es infiltrar un discurso intelectual evitando la confrontación directa con “la autoridad” que impide, de maneras más o menos directas, la producción de este discurso. La “treta”, según Ludmer actúa desde lugares asignados y aceptados—narrar desde la casa o desde la cocina—para cambiar el sentido del lugar y de lo que se instaura en él. Lo privado y cotidiano se convierten en punto de partida y perspectiva para otros discursos, transformándose, así, en público y social. Algunos de los textos que la crítica hispanoamericana señaló como exponentes de este tipo de estrategia fueron novelas que gozaron de grandes éxitos de público: *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel y *Arráncame la vida* (1986), de Ángeles Mastretta.

El desarrollo del tema sobre las marcas de escritura femenina trajo consigo una pregunta relacionada: la de la identidad. ¿Existe una identidad femenina, un modo de ser que caracteriza a las mujeres y que no es solamente un producto social y cultural? Sara Castro-Klarén, en su artículo “La crítica feminista y la escritora en América Latina”, también incluido en *La sartén por el mango*, rechaza rotundamente la idea de una estética propiamente femenina, o de una “imaginación femenina”—idea desarrollada por la norteamericana Patricia Spacks—desde una reflexión sobre los ataques contemporáneos al concepto tradicional de “identidad” como “algo visible, fijo, constante y siempre igual a sí mismo” (35). Una muestra de otro modo de entender el problema de la identidad se halla, a decir de Castro-Klarén, en el trabajo de la teoría francesa:

La búsqueda, por tanto, no es de identidad sino de un espacio desde el cual podamos hablar, el cual se convierte para Irigaray en un espacio “más allá del espejo [es decir lo femenino como reflexión de lo masculino] [*sic*], un lugar más allá de la economía psíquica del patriarcado, más allá de la ciencia unificada de Occidente”. (37, la cita entrecomillada es de Irigaray)

Castro-Klarén termina este artículo con una mención de lo que Foucault llama “la insurrección de los conocimientos subyugados”, que—intuyo—la autora relaciona con la búsqueda de “un lugar más allá de la economía psíquica del patriarcado” (38). Con ello, Castro-Klarén quiere relacionar la marginalidad de la escritora latinoamericana con la del lector, escritor y crítico de Latinoamérica y vincular los esfuerzos de ambos por encontrar “un lugar desde el cual expresar [su] experiencia” (39).

Los conceptos mencionados de “lugar” y “espacio para la escritura”, en el sentido en que los usa la crítica feminista, exceden la posición del mero enunciador. No basta con “decir” o “escribir”, sino que es preciso dismantelar las agrupaciones semánticas para originar nuevas “palabras” (Castro-Klarén, 39). Milagros Rivera Garretas define dicha actividad como “hacer orden simbólico”: una “obra de reconocimiento y creación de significado” (11)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Para ilustrar estas ideas de Castro-Klarén y el concepto de orden simbólico de Rivera Garretas, que pueden resultar algo elusivos sin ejemplos concretos, valga el artículo “Discurso erótico y escritura femenina” (1990), de Marta Morello-Frosch, en el que la autora realiza un análisis de *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende y de dos cuentos de la colección *Cambio de armas*, de Luisa Valenzuela—“La palabra asesino” y “Ceremonias de rechazo”. Morello-Frosch sostiene que, tanto en la novela de Allende como en los cuentos de Valenzuela, “la sexualidad femenina es un *locus* de ambivalencia, en el cual el sujeto femenino si bien asume su propio discurso, lo hace a menudo bajo las mismas condiciones de subordinación que el cuerpo social le ha impuesto” (22). Insiste la autora en que estos textos practican una desautorización del discurso masculino represivo que le niega a la mujer la posibilidad de manifestarse sobre aspectos como la propia sexualidad, pero no llegan a construir un espacio “psíquico y material” propio desde el cual se articulen las posiciones del sujeto femenino del discurso como tal y no como el objeto que era en los discursos masculinos. La protagonista de “La palabra asesino”, por ejemplo, realiza “una inversión de la situación sexual tradicional” al describir a su pareja como “un hermoso fetiche pasivo del deseo” (24). La protagonista del cuento “Ceremonias de rechazo” inventa un sofisticado ritual de

En 1989, Castro-Klarén vuelve sobre sus aserciones de 1985 en “The Novelness of a Possible Poetics for Women”. Reitera, por un lado, su distancia respecto a la búsqueda de marcas de identidad masculina o femenina en los textos y relaciona dicha búsqueda con el trabajo de la escuela norteamericana, principalmente. Por otro lado, acusa al feminismo francés de identificar injustificadamente el concepto de “otredad”—cajón en el que cabe todo lo que el pensamiento occidental rechaza para sí: la pasividad, la impulsividad, la falta de abstracción, etc.—con el de mujer. En un esfuerzo parecido al que realizó en 1985 por conectar la particularidad del pensamiento latinoamericano con la teoría feminista, Castro-Klarén objeta que el llamado Tercer Mundo también actúa como “el otro” del Primer Mundo, es decir, que un continente entero, y no sólo la mujer, puede ocupar posiciones “femeninas”. La teoría norteamericana y la francesa parecen partir de ideas preconcebidas sobre lo que sea la “mujer”, cuando, según la autora, “tanto la mujer como el hombre son, en el mejor de los casos, categorías contingentes, situaciones *sartreanas*” (103). Para estudiar cómo estas categorías emergen en el pensamiento occidental, Castro-Klarén recomienda una práctica cercana a la de los estudios de género y de crítica cultural: un tipo de crítica que desarticule los conceptos asumidos de autoría, sujeto, otredad, lengua, género y período literario para permitir el juego libre de textos, conceptos de nación y modos de entender el género sexual.

Lucía Guerra-Cunningham (1989 y 1990) contradice indirectamente las ideas de Castro-Klarén sobre el valor de la alteridad femenina al afirmar que, si bien la identidad

---

limpieza con el propósito de superar el daño emocional provocado por el abandono de un hombre, cuyas ausencias obedecen a actividades políticas clandestinas fuera de los intereses del personaje femenino. Según Morello-Frosch, tanto en el primer ejemplo como en el segundo se adoptan lugares comunes del discurso masculino sobre la mujer: los que definen a la pareja sexual como “pasiva” y los que asignan los espacios públicos de la política al hombre y los privados de los sentimientos y de la dependencia emocional a la mujer. El desmantelamiento y reagrupación de significados que propone Castro-Klarén parece no producirse en los textos estudiados por Morello-Frosch.

latinoamericana—siempre frágil por razones históricas—ha sido generalmente definida en relación de semejanza o de diferencia con el pensamiento occidental, la escritora latinoamericana, prácticamente excluida del término de “lo latinoamericano”, se ubica dentro de otro ideologema, el del género, es decir, define su mundo representacional en cuanto a un “otro” que no es ni la cultura nacional ni la de occidente, sino el orden masculino. Ese “otro”, que es el hombre en sentido real o figurado, es punto de referencia para la escritora latinoamericana, que vive una condición de alteridad permanente<sup>5</sup>.

Guerra-Cunningham utiliza este principio para realizar un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana según una configuración binaria y jerárquica. Pasa revista cronológicamente a los textos buscando sus posiciones respecto a lo que denomina “el Ser femenino” y, tanto por la terminología que emplea—“el Ser”, “ontología”, “identidad”—como por el tipo de teorías que cita, es patente que sus ideas también se diferencian de las de Castro-Klarén en el énfasis asignado al concepto de “identidad femenina”, que sí admite generalizaciones e incluso un trazado histórico. Gertrudis Gómez de Avellaneda, por ejemplo, expresa la identidad como conciencia del “no-ser hombre”, que se enajena en el “deber ser”—ser madre, ser esposa—o en la “imposibilidad del ser,” Juana Manuela Gorriti escribe sobre la “tangencialidad del ser” respecto al devenir histórico, y así hasta llegar a los textos contemporáneos, donde por fin se vislumbra “[e]l rechazo consciente de las imágenes y modelos impuestos por el Orden masculino, la reivindicación del Hacer femenino como praxis cultural” (“Discurso” 383). Empieza entonces a surgir un nuevo concepto de la identidad que no ha de estar

---

<sup>5</sup> Castro-Klarén, parafraseando la teoría francesa, hablaba de la mujer como “el otro” del hombre y rebatía la preeminencia de esta relación sobre la de Latinoamérica como el “otro” de Occidente. Guerra-Cunningham habla del hombre como “el otro” de la mujer y afirma la mayor presencia de esta relación referencial en la experiencia femenina.

subordinado a las configuraciones simbólicas creadas para la mujer por la cultura masculina, sino como “entidad en vías de asumir una verdadera autonomía e individualidad”. Lo femenino comienza a tener un lugar dentro del “complejo significativo de lo ontológico, lo cultural y lo histórico” (“Discurso” 385).

La atención a las categorías “mujer” y “femenino” reciben una reformulación teórica con el desarrollo de los “estudios de género”. de los que ya vimos una muestra incipiente en las recomendaciones críticas de Castro-Klarén. Es ésta una disciplina más amplia que la del análisis de la mujer como grupo subordinado, pues extiende su foco de observación a “todas las relaciones sociales que separan a las personas en diferentes posiciones de género” (Lorber 3). Paul J. Smith (1989), por ejemplo, propone el estudio de las contradicciones que los textos hispanos presentan, porque es en ellas donde se pone de manifiesto que el género, lejos de ser una categoría natural, eterna y universal, es social y cultural, y necesita ser mantenida por la creación incesante de *discursos* que suelen atribuirse la “autoridad” y la “autoría” del conocimiento. Smith presenta claras objeciones al tipo de trabajo descriptivo y de contenido que realiza Guerra-Cunningham: las comparaciones de ciertos aspectos de los textos con modelos preestablecidos—con un ideal del “ser femenino”—suelen limitarse a encontrar carencias en éstos y, lo que es más grave, parecen olvidar que el género masculino es el resultado de una construcción tan elaborada como la del femenino. La práctica crítica de este autor es deliberadamente ecléctica y libre en el uso y aplicación de teorías postestructuralistas. En el caso de María de Zayas, por ejemplo, Smith descubre que los discursos fundamentalmente masculinos y característicos del Siglo de Oro—el esencialismo biológico y el “ingenio”—aparecen

amenazados por un desarrollo lingüístico cercano a lo que Irigaray denomina “parler femme”, cuyos efectos en el lector son, de por sí, subversivos e inquietantes.

En “Hipótesis sobre el tema ‘Escritura femenina e Hispanidad’” (1990). Susana Reisz elogia el trabajo de Smith por su capacidad de descubrir entre los textos “zonas de confluencia o de coherencia” (200). Critica, sin embargo, la aplicación indiscriminada de conceptos posmodernos—como el mencionado anteriormente de “parler femme”—a períodos literarios en los que ni la idea de individuo ni la de escritura eran idénticas a las de la posmodernidad: ¿no representan esas crudas conexiones entre textos femeninos una versión más de la idea de “esencia femenina universal e inmutable”?<sup>6</sup> Respecto a la crítica que Smith hace de las tendencias “empiristas” que se limitan a rastrear y catalogar imágenes positivas y negativas en los textos, Reisz puntualiza que no todos los estudios representacionales tienen que seguir “una metodología positivista” o meramente clasificatoria, “ni que el único modo de [llevarlos] a cabo sea inventariar banalidades” (205). La propuesta de esta autora en cuanto al estudio de representaciones parte de la reflexión sobre la escritura y su mundo referencial: dado que la literatura es “un sistema de modelización de la experiencia de la realidad”—según la definición del lingüista Yuri Lotman—es fundamental “indagar en cada caso qué imagen de la mujer, del hombre y del mundo produce una mujer que escribe” (206). Reisz propone, además, el estudio de las interacciones o diálogos que se establecen entre los textos de las escritoras latinoamericanas recientes y otros discursos, entre los que suelen estar la autoridad textual (“la institución literaria de carácter patriarcal”) y el “representante acreditado” u

---

<sup>6</sup> La crítica que se le puede hacer a Guerra-Cunningham cuando postula que la búsqueda de identidad es observable tanto en los textos antiguos como en los contemporáneos, es aplicable a la metodología de Smith.

oyente ideal. El uso que la autora hace del término “diálogo” sigue las pautas marcadas por Bajtín en sus estudios sobre narrativa: los diálogos, en este sentido, son relaciones dinámicas entre lenguajes sociales, entre ideologías y puntos de vista sobre el mundo, y están incorporados al tejido textual. A partir del examen de un nutrido grupo de textos de narrativa y poesía contemporánea, Reisz concluye que existe, en verdad, “una escritura femenina”: un conjunto de estrategias de escritura que crean relaciones dialógicas entre diferentes voces y discursos<sup>7</sup>. Este conjunto de estrategias está marcado históricamente, es decir, es mutable, y no tiene por qué restringirse al corpus literario escrito por mujeres. La mimesis, el retorno a la linealidad, la explotación de *topoi* típicamente femeninos (“las tretas del débil”) y la destrucción de las fronteras entre el arte popular y el intelectual son expresiones de las relaciones dialógicas que los textos contemporáneos escritos por mujeres establecen con las voces de la tradición literaria, del estereotipo femenino, de la novela rosa, etc.

También Jean Franco estima que es preciso estudiar las relaciones entre los textos y otros discursos, específicamente, los de las instituciones que ostentan el poder. En *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico* (1989) y en “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”(1986), esta autora explica la función política que la teoría feminista ha de tener en Latinoamérica: la historia de la literatura latinoamericana, dice, se ha construido artificialmente, como todo canon, y este canon refleja y mantiene los discursos dominantes de cada período: el del dogma de la Iglesia, primero; el de la construcción de la nación, después; y, finalmente, el del derrumbe de las creencias nacionales y patrióticas. La construcción del canon, por lo tanto, está

---

<sup>7</sup> En *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (1996). Reisz extiende el estudio de las relaciones dialógicas de las voces textuales a un corpus poético mucho más completo.

intrínsecamente aliada con las instituciones y sus intereses. La labor de la crítica feminista es poner de manifiesto esta alianza, que ha resultado en procesos de selección y exclusión de textos en los que la jerarquía y el binarismo masculino/femenino han servido como elemento estructurante.

En 1996, la misma autora publica “From Romance to Refractory Aesthetic”, en que presenta un ejemplo claro de crítica de las instituciones a partir del discurso narrativo. En esta fase de su trabajo, Franco enfatiza el valor del estilo, de la manera de narrar, para expresar el compromiso de la autora con la ruptura, con la perturbación de un orden inhumano identificado con la sociedad capitalista de consumo en su nueva versión del neoliberalismo. Al trasladar estas consideraciones al comentario sobre las novelas más conocidas de Allende, Mastretta y Esquivel, Franco colige que su hechura formalmente tradicional, a la manera de la novela rosa o romántica, expresa una alianza, voluntaria o no, con la seducción impuesta por el mercado de consumo. Para enfrentar el insidioso sistema neoliberal es preciso crear un discurso marginal, pues sólo desde esta posición es posible concebir “una nueva estética” o una “estética refractaria” (228) que ponga en entredicho la validez del discurso hegemónico o lo muestre a la luz del absurdo (229). Otros textos, los de Diamela Eltit y Tununa Mercado, añade Franco, ponen de manifiesto esta “radical reflexión sobre la escritura en sí” que rechaza, entre otras cosas, el hilo argumental de la narrativa tradicional (230)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Aunque Franco no explica cuál es la relación entre el neoliberalismo y la condición social de la mujer, es posible deducir de sus palabras que la construcción del aparato romántico con que la sociedad occidental dirige la imaginación femenina es parte del sistema socio-económico neoliberal. La lógica neocapitalista de la libertad de consumo necesita, entre otras cosas, mantener viva la llama romántica que controla los modos de relación de la mujer.

En 1992, aparece *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, de Debra Castillo, que se propone examinar tres puntos fundamentales: los problemas implicados en la construcción de un feminismo hispánico, las estrategias que se pueden usar para leer los textos dentro del contexto latinoamericano y finalmente, la aplicación de estas estrategias a los textos, con ejemplos de crítica de la propia autora.

Entre los obstáculos que Debra Castillo observa en la emergencia de un feminismo propiamente hispánico está el peso del estereotipo de Latinoamérica como tierra de evolución y no de ideas, estereotipo que mantiene la propia Latinoamérica tanto como los centros intelectuales que la ven desde fuera. Añade Castillo que la adopción arbitraria de teorías—el “ventrilocuismo teórico”, en palabras de la autora—no es una solución válida para llenar el vacío creado por el estereotipo. Señala también otros aspectos característicos de las sociedades latinoamericanas que, por su condición de antiguas colonias, se han visto revestidas de “valores femeninos” como el de la “pasividad” o han utilizado la imagen de la violación sexual para describir la enajenación. Estas sociedades, dice Castillo, necesitan reforzar los valores masculinos al extremo y, por tanto, los estereotipos femeninos, para proteger una precaria identidad masculina.

Tampoco puede olvidarse, en el análisis literario, la combinación latinoamericana de tradiciones árabe, judía, griega, cristiana e indígena, que confinan a la mujer a la casa, y los iconos derivados de esta tradición (la nana, la niña bien, la madre o la solterona), que pueden y han de estudiarse, dice Castillo, desde posiciones que no tienen que partir de teorías psicoanalíticas o históricas eurocéntricas<sup>9</sup>. En cuanto al debate sobre la

---

<sup>9</sup> Por ejemplo, la mujer latinoamericana aprovecha estas mismas instancias (la madre, la figura del eterno femenino) para incidir en el discurso nacional e interrumpirlo (Madres de Plaza de Mayo) o para alcanzar ciertas prerrogativas políticas, como es el caso de Eva Perón.

creación de una teoría propia, auténtica, Castillo toma prestadas las advertencias de Nkosi y Appiah dirigidas a los estudiosos de culturas minoritarias: a veces, el acto de buscar “la autenticidad” se inserta dentro del propio discurso crítico occidental que crea, en realidad, mitologías exóticas de realidades ajenas. Por otro lado, continúa, es ingenuo pensar que la cultura popular de estas regiones minoritarias no está impregnada de los valores de la cultura de masas, es decir, de los valores de los centros del poder mundial.

La solución de Castillo al problema de la ausencia de una teoría específicamente latinoamericana no es, sin embargo, crear una. Las fronteras entre el ventrilocuismo teórico, que rechaza, y su propia práctica crítica son difíciles de marcar, puesto que Castillo, usando la metáfora de la receta culinaria y de las tareas del hogar, toma prestado de aquí y de allá y decide “tomarse la tarea de la indecisión en serio”: aceptar que nuestras lecturas siempre van a ser malas lecturas, según apunta Paul de Man, y que la tarea de leer es una cadena de situaciones provisionarias.

Castillo justifica su proceder aludiendo a que el cuerpo de textos necesario para formar una teoría todavía está en formación y afirmando que sería prematuro insistir en intervenciones teóricas cuando los cimientos todavía se están construyendo. Para muchas investigadoras, de momento, es suficiente con los retos que la literatura femenina le impone al canon y a las voces dominantes.

En 1993, Amy Kaminsky publica *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Kaminsky reconoce el creciente espacio que la crítica feminista latinoamericana está actualmente conquistando y los problemas que tiene que enfrentar: principalmente, dice, la presencia de una institución académica sexista. Enumera las varias estrategias de esta crítica: análisis feminista de textos

canónicos escritos por hombres, revisiones del canon, entrevistas con las escritoras, traducciones, exploración teórica, etc. Como Franco, afirma que la recuperación de textos es base importantísima de la crítica feminista, pero resulta limitada en extremo si no va acompañada de un análisis de los desequilibrios de poder que acompañan las diferencias genéricas. De hecho, la mera recuperación de textos puede resultar en gesto simplista, en el afianzamiento de viejos patrones sexistas<sup>10</sup>. Con una clara referencia al feminismo francés, se distancia de las teorías psicoanalíticas que sustituyen a la mujer real con arquetipos maternos libidinosos. Una tercera instancia de la crítica, la marxista, le parece objetable en tanto en cuanto reconoce la represión por razón de género como una subcategoría de la represión por razón de clase social. Como ya habían comentado otras críticas, Kaminsky constata que el control ejercido sobre la sexualidad de la mujer es histórico y universal, no depende directamente de la infraestructura económica y, en Latinoamérica en concreto, refuerza también actitudes compulsivas de heterosexualidad. Al igual que Castillo, Kaminsky menciona algunas razones que dan cuenta del lento progreso de la crítica feminista dentro de Latinoamérica, entre ellas, el temor de la mujer que se ocupa del análisis de estos textos a ver interrogada su sexualidad. La homosexualidad, en concreto la femenina, es un tema particularmente delicado en Latinoamérica y así se expresa también en la academia. Kaminsky, es de señalar, es una de las pocas críticas que incorpora este tipo de investigación a su trabajo<sup>11</sup>.

La postura de la autora, finalmente, reconoce los aportes de cada una de las

---

<sup>10</sup> Es lo que ocurre, por ejemplo, con algunas de las antologías femeninas preparadas por críticos masculinos como gesto conmemorativo y condescendiente.

<sup>11</sup> El libro de Elena Martínez, *Lesbian Voices from Latin America. Breaking Ground*, de 1996, también intenta paliar esta notable omisión.

escuelas arriba mencionadas (psicoanálisis, marxismo, recuperación de textos y de tradición femenina de escritura) y articula su propia línea, que consiste en aprovechar la tradición de la crítica latinoamericana que exige un compromiso político en el estudio de los textos y en los textos mismos (Ángel Rama, Jean Franco), pero otorgando centralidad a la manipulación del género y de la sexualidad en el entramado de poder que representa la institución literaria.

En este breve resumen, que podría extenderse con muchos otros nombres, trabajos y matices teóricos, es posible percibir que la crítica feminista latinoamericana privilegia las interpretaciones pragmáticas por encima de las conceptualizaciones sin clara aplicación práctica. Esto es, prefiere aquellas teorías que reflexionan sobre lo que el lenguaje literario dice de la cultura, de la sociedad y de la historia a aquéllas que crean conceptualizaciones universales y abstractas sobre lo que el lenguaje en sí representa.

El pragmatismo, sin embargo, no impide la adopción de conceptos de teorías diversas cuando éstos muestran un alto grado de utilidad para el contexto hispanoamericano. Es el caso de las recientes teorizaciones de la deconstrucción sobre la inestabilidad y la mutabilidad de la identidad del individuo, que han encontrado el terreno bien preparado en culturas como la latinoamericana, donde la pregunta sobre la identidad ha tenido una importancia histórica.

A pesar de sus tendencias pragmáticas—o precisamente por ello—la crítica feminista hispanoamericana es consciente de los peligros que encierra el llevar el pragmatismo demasiado lejos o, en palabras de Brooksbank y Davis, de considerar los textos como “ventanas transparentes” a través de las cuales, y sin refracción alguna, podemos observar la realidad, el mundo. Este tipo de análisis, que nuestra crítica quiere

evitar, suele evaluar la literatura por su grado de mimetismo, olvidándose de que el vínculo entre la literatura y la realidad fuera de ella no es lineal ni directo, y de que la literatura tiene sus propias reglas de construcción de significado.

El extremo opuesto, la ruptura de la crítica, de la teoría o de los textos, con la vida, es también una posibilidad de la que huye la crítica feminista hispanoamericana, y que aparece expresada como el temor a la pérdida del valor *politico* del análisis. Sospecho que este temor está relacionado con dos aspectos de la crítica contemporánea. El primero tiene que ver con que, además del grado de abstracción que la teoría en sí posee, algunos trabajos teóricos carecen de claridad en la exposición y abusan de términos que, por su polivalencia, han perdido capacidad descriptiva. Tal es el caso de las palabras “cuerpo”, “espacio”, “otredad”, “patriarcado”, etc. La crítica feminista hispanoamericana no está exenta de este problema.

El segundo aspecto es el interrogante que existe hoy en día sobre la validez y las capacidades transformativas de las tendencias más radicales de la crítica postestructuralista que ha dominado el pensamiento de la segunda mitad del siglo XX. Empeñada en una saludable desarticulación de modos arcaicos de interpretación de los textos como transcripciones de la conciencia de su autor—crítica subjetivista—o construcciones miméticas de la realidad fuera de la ficción, la crítica postestructuralista ha complicado ciertas instancias del análisis hasta ahora axiomáticas: el vínculo entre los textos, sus autores y sus referentes de realidad, y las posibilidades semánticas del lenguaje literario. En la advertencia sobre el distanciamiento entre la teoría y la práctica feministas resuena el temor a la desaparición absoluta del sujeto concreto y a la

proliferación de textos como entes abstractos, surgidos del vacío, productos de una cultura que se reproduce y funciona por sí sola.

El trabajo que presento en las páginas que siguen es un análisis de la narrativa hispanoamericana actual escrita por mujeres, que quiere vincular la teoría literaria y el análisis textual, la evaluación del potencial político de los textos y la de su potencial artístico. Como muchas de las investigaciones comentadas hasta aquí, la mía se desarrolla desde la comprensión del género como constructo social y se interesa por los discursos sexuales que lo sostienen hoy en día. Nace de un interés por entender qué aspectos narrativos de la escritura de mujeres representan una revisión auténtica de las definiciones tradicionales de la sexualidad femenina. Comienza con la narrativa de Isabel Allende y de Laura Esquivel, porque son sus textos los que me hicieron reflexionar sobre la insuficiencia del análisis que se limita a las ideas o, por el contrario, a la ruptura formal<sup>12</sup>. En lo que sigue, me gustaría resumir brevemente este proceso de reflexión.

La crítica y el público de Allende y de Esquivel han elogiado, por lo general, el espíritu revolucionario de los libros de estas autoras, capaz de sacudir los estereotipos y de representar los nuevos valores de la mujer contemporánea. Mi propia crítica, sin embargo, fue siempre mucho más escéptica: veía en estos textos un camuflaje de las ideas más tradicionales sobre el género y una coincidencia con los aspectos de dominación sexual de la mujer que moldean el deseo femenino desde hace muchos

---

<sup>12</sup> Morello-Frosch, en "Discurso erótico", examina el *contenido* del discurso de Allende y Valenzuela y concluye que sigue expresando esquemas de comprensión y de evaluación de la realidad fundamentalmente masculinos. Franco, en "From Romance" sostiene que la falta de compromiso de Allende y Mastretta con el cambio social se expresa, fundamentalmente, en el *estilo* con el que construyen sus narraciones.

siglos<sup>13</sup>. Pero en el debate oral o escrito de mis puntos de vista, me enfrentaba constantemente con el hecho de que las mismas ideas que yo condenaba como arcaicas y represivas, a otras lectoras les parecían liberadoras y modernas. Por ejemplo, en *Como agua para chocolate*, yo percibía una apología contemporánea de la fidelidad femenina a los amores imposibles, una glorificación de la mujer que consagra su vida a un hombre ausente por el que, incluso, decide morir<sup>14</sup>. Otras lectoras, sin embargo, rebatían estos argumentos con facilidad: se identificaban con la fuerza de Tita—el personaje principal—para perseguir sus deseos aun en contra de los designios crueles de su madre, derivados precisamente de nociones antiguas sobre los deberes de las hijas. Percibían, también, una crítica clara a las ideas sobre el sacrificio femenino y se identificaban con la creatividad que la protagonista imprimía en cada una de sus abyectas labores domésticas, como una manera de supervivencia y de expresión de deseos profundos.

Empecé a sospechar que el ataque a ciertos principios de subordinación y la complicidad con los mismos, no eran posiciones ideológicas excluyentes en la narrativa hispanoamericana de mujeres, aunque sí contradictorias. Puesto que los textos en cuestión habían sido ya suficientemente celebrados por sus novedosas contribuciones, me propuse prestar algo de visibilidad a los aspectos ideológicos que, evidentemente, provocaban mayor incomodidad y que eran más difíciles de aceptar y menos perceptibles.

Para ello, se me hacía cada vez más claro que la perspectiva desde la que se

---

<sup>13</sup> Morello-Frosch, Franco y Castillo sí han hecho comentarios o análisis más críticos de estas u otras escritoras de similares características, pero no se han enfocado en la representación de la sexualidad femenina en sus textos.

<sup>14</sup> El que en el transcurso de la historia se ensalzaran las posibilidades de la cocina como una manera de reivindicar y de reconvertir los vituperados espacios femeninos, no me parecía un argumento que pudiera contrarrestar el masoquismo de la protagonista y la futilidad de su amor eterno.

narraba podía, efectivamente, mostrar un punto fuerte de complicidad con los valores de represión y control sexual que aparentemente los contenidos de los enunciados negaban. y ésta era la contradicción que necesitaba explicar. El problema, pensé entonces, no residía tanto en las imágenes o ideas presentadas como en *la manera* del discurso, es decir, en las relaciones que se establecen entre quién enuncia, qué se enuncia y cómo se enuncia. El concepto bajtiniano de “la ideología que da forma” resultó fundamental para iluminar estas primeras impresiones: estilo y contenido son manifestaciones inseparables del fenómeno narrativo y de sus aspectos éticos.

La extensión de este análisis a otros textos y a otras autoras derivó del interés por poner a prueba los mismos instrumentos teóricos con discursos diferentes, y de ver, en la medida de lo posible, cuáles eran las alternativas a los modelos contradictorios de Allende y de Esquivel. Los resultados de mi análisis no indican que las narraciones “liberadas” sean aquéllas que han podido deshacerse de la contradicción, sino más bien las que la pueden ver y utilizar de manera dialógica.

Ideológicamente, escribo este trabajo desde un concepto de la mujer como “sujeto agente”, y no sólo como sujeto subordinado, es decir, acepto la responsabilidad de las mujeres en el empleo de un discurso que, en principio, no tiene género, sino que es pura potencialidad que se materializa siempre de modo único en el momento en que dos personas intervienen en un acto de comunicación. En este sentido, me alejo de las escuelas teóricas que consideran que existe un lenguaje femenino escondido que ha de salir a la superficie<sup>15</sup>, ya que considero que niegan la participación de las mujeres en la construcción del lenguaje que ya existe y, por lo mismo, su colaboración con los

---

<sup>15</sup> Una propuesta alternativa y relacionada con ésta es la de la “creación” de un lenguaje femenino distinto al que hoy en día usamos para la comunicación, que ha sido impuesto por la economía del patriarcado.

discursos de dominación y su elaboración de los de resistencia. Me distancio también de las conceptualizaciones que niegan la importancia del “sujeto autor” en el análisis, por razones parecidas: si bien es cierto que los textos son productos sociales, no lo es menos que son, también, materializaciones *individuales* y *únicas* de ciertos aspectos del pensamiento social. Pero de estos temas, y de otros, me ocuparé en el capítulo que sigue.

## II

### Contextos sociales y teóricos

#### *La sexualidad femenina en la segunda mitad del siglo XX*

El pensamiento intelectual del siglo XIX reparó por primera vez en las posibilidades gnoseológicas y ontológicas de la sexualidad humana y la convirtió en objeto de estudio de la filosofía y de la metafísica. Para los más influyentes filósofos de aquel siglo—Schopenhauer y von Hartman, entre otros—la sexualidad era la trampa de la Voluntad de vivir o del Uno-Inconsciente, conceptos que representaban la fuerza universal por la que los organismos tienden a la preservación y reproducción de la especie. A pesar de las connotaciones claramente negativas que este pesimismo decimonónico le adjudicaba a la sexualidad humana, la centralidad que adquirió en las esferas intelectuales supuso un cambio de paradigma que preparó el psicoanálisis al introducir la praxis corporal en la filosofía (Puleo 1).

Por el prurito explicativo que asigna a la sexualidad, el psicoanálisis ha sido frecuentemente calificado de teoría pansexualista<sup>16</sup>. En este aspecto y en la caracterización del ser humano como conflicto, Freud continúa la tradición de Schopenhauer. Según la teoría psicoanalítica, el conflicto que caracteriza al ser humano se origina en la represión del “deseo”, también llamado por Freud “libido” y “Eros”. El deseo está presente en la infancia del ser humano en su estado más puro y consiste en una búsqueda constante de placer que se vale del instrumento del cuerpo. Esta actividad, sin

---

<sup>16</sup> Para el breve resumen de Freud que sigue, me valgo del libro de N. Brown: *Life against Death. The Psychoanalytical Meaning of History*.

otro propósito que la satisfacción inmediata, es lúdica y erótica en sentido amplio. puesto que convoca al cuerpo entero y no se centra en los órganos genitales.

La especie humana, para su supervivencia, exige un tiempo mucho más prolongado de dependencia parental que el que necesitan otras especies. Por ello, la fantasía omnipotente de libertad absoluta y placer continuado es también más intensa en los humanos, y su represión—necesaria para el funcionamiento social—más traumática. La represión hace al humano inconsciente de su deseo, lo convierte en un ser en busca siempre infructuosa de algo enterrado en la memoria reprimida.

Ahora bien. una sociedad que reprime su impulso primario es una sociedad enferma. Freud propone el psicoanálisis como medio para traer a la conciencia el material reprimido en el individuo, que sería lo mismo que poner a la persona en contacto con su erotismo perdido, con su infancia.

La idea del erotismo reprimido influyó sobremanera en la conceptualización del individuo y de la sociedad que se desarrolló en el siglo XX. El concepto de género—la masculinidad y la feminidad—se vinculó estrechamente con *la expresión* sexual. Las explicaciones científicas sobre la conveniencia de la actividad sexual para la salud física y mental alcanzaron gran popularidad. La segunda ola del feminismo europeo y norteamericano—la de los años sesenta—incorporó esta nueva conceptualización de la sexualidad y reclamó la igualdad con los hombres, igualdad en cuanto al reconocimiento de su existencia en la mujer, en cuanto a la posibilidad de acción y también en cuanto al derecho y libertad de expresión (Bulbeck 133).

A la par de estas reformulaciones acerca de la importancia de la actividad sexual humana y de su papel estelar en la vida de las mujeres, el movimiento de liberación de la

mujer de los años sesenta realizó una idealización de ciertos aspectos que ya la tradición patriarcal había considerado femeninos: la fuerza y solidez de los vínculos afectivos que se dan entre las mujeres—*female bonding*—la menor predisposición de éstas hacia el desarrollo de comportamientos competitivos y su natural tendencia a establecer relaciones sociales igualitarias y antijerárquicas (Coward 179). La conjunción del interés en la sexualidad *liberada* y de la creencia en el natural talante democrático de la mujer hizo pensar que una vez que ésta asumiera y desarrollara los derechos de expresión de su sexualidad, contribuiría significativamente a la difusión de prácticas sexuales libres de la tensión provocada por las desigualdades de poder y libres también de las fantasías de dominación tan frecuentes en la expresión de la sexualidad masculina.

En cuanto a la libertad de expresión sexual, es innegable que los esfuerzos por hacer que la sexualidad femenina dejara de ser invisible tuvieron éxito e impregnaron nuestra cultura de masas, desde el cine hasta la literatura, pasando por la televisión y las revistas del corazón y de belleza. En sociedades de tradición católica y represiva como la española y la hispanoamericana, que se incorporaron con algunos años de retraso al tren de la revolución feminista, uno de los tópicos que exploraron las escritoras de fines del siglo XX con mayor interés fue el de la sexualidad, y se alzaron así voces atrevidas, provocadoras y refrescantes. Desde las románticas escenas de cama de Isabel Allende hasta las perturbadoras perversiones de las novelas que se presentan cada año al premio español de novela erótica de “La sonrisa vertical”, pasando por las fantasías sexuales de las protagonistas de Eva Sefchovich o de Zoé Valdés, no cabe duda de que muchas de las prohibiciones asociadas con la privacidad de la sexualidad femenina han sido

cuestionadas sin piedad<sup>17</sup>.

Pero si bien las mujeres *sí* han abierto un espacio para la expresión del deseo, la segunda asunción del feminismo de los sesenta—la expectativa de creación de nuevas imágenes sexuales desprovistas de aspectos de dominación, sometimiento o desigualdad—ha fracasado estrepitosamente. Tania Modlesky ha señalado en su libro *Feminism without Women* que las conquistas del movimiento de liberación de la mujer no han modificado la opinión común y profundamente internalizada de que los comportamientos femeninos de subordinación no sólo son inherentes a la manera de ser “femenina”, sino que son socialmente deseables. El peligro que conlleva la persistencia insidiosa de estas actitudes se pone de manifiesto en estudios que relacionan la alta incidencia de crímenes domésticos con nuestras definiciones culturales del romanticismo y del erotismo en las relaciones heterosexuales: la mayoría de los mensajes que las niñas de la cultura occidental aprenden a considerar románticos son los mismos que acompañan las relaciones de abuso y violencia entre las parejas<sup>18</sup>.

Rosalind Coward también ha escrito extensamente sobre la conexión entre el romanticismo y el masoquismo femenino al intentar explicar en *Our Treacherous Hearts*

---

<sup>17</sup> Comparemos, por ejemplo, las siguientes escenas sexuales procedentes de dos narraciones entre las cuales median unas tres décadas y la revolución femenina de los años sesenta:

Los labios de Ernesto se posaron en su mejilla y fueron borrando las arrugas, una por una. Volvió a ser joven como antes. Como cuando se sentaba bajo la lámpara de cristal, sosteniendo una copa entre su mano ... Miró primero los zapatos. Eran viejos ... Y por fin el rostro, el rostro de Ernesto. Su mano soltó la copa que fue a estrellarse contra el suelo. (*Balún Canán* 125)

Dejábamos a la niña jugando en la salita y ella me arrastraba hacia la cama, excitada como una gata callejera, me tumbaba de espaldas primero y se sentaba a horcajadas sobre mi nuca. “Ahora, date la vuelta”. La obedecía, claro, quedaba yo totalmente expuesto al universo rojinegro de su carne, entonces ella emprendía esa caricia de medusa ... (*La última noche que pasé contigo* 17).

<sup>18</sup> “When Women Find Love Is Fatal: A Pattern Emerges”. Erica Goode. *The New York Times*, 15 February, 2000. F1. En Hispanoamérica, según un estudio de Morrison y Orlando, el 40% de las mujeres chilenas entrevistadas dicen sufrir algún tipo de violencia doméstica. En Managua, el 52% de las mujeres

cuáles son las razones que todavía obstaculizan el desarrollo profesional y personal de las mujeres, décadas después de su incorporación al mundo del trabajo. En los años ochenta, dice Coward, las mujeres se mostraron dispuestas a perseguir el éxito en los campos de la vida pública *únicamente* si dicha conducta no ponía en peligro la relación tradicional entre los sexos. De ahí la extraordinaria importancia que en la cultura empresarial de aquella década cobró el atuendo *femenino y sensual* de las mujeres. El énfasis en la sexualidad amortiguaba el miedo que subyace al logro profesional, que es el del rechazo masculino. Según Coward, era preciso—y lo es todavía—preservar a cualquier precio la aprobación sexual y, muy frecuentemente, los esfuerzos femeninos por mantener ese enclave terminan por convertirse en conductas masoquistas.

En nuestra cultura de masas, este movimiento regresivo de los ochenta se manifestó en la proliferación de películas en torno a relaciones sado-masoquistas, en la atención a modelos femeninos hiperbólicamente sexualizados y en la creación de colecciones de moda cargadas de símbolos sexualmente agresivos. Justo cuando nos decían que las mujeres habían llegado al cenit de su liberación, el icono femenino hiperbólicamente sexual, capaz de adoptar las máscaras del masoquismo a voluntad, adquiría inusitada difusión<sup>19</sup>. La revolución sexual, se nos hizo creer, había resultado en detrimento de la preciada feminidad que ahora había que recuperar y que era posible recuperar sin perder otras prerrogativas conquistadas por la revolución femenina (Coward 149). De ahí, también, la popularidad que adquirieron otros modelos ultra-femeninos,

---

declararon haber sufrido abuso, así como el 20% de las mujeres colombianas y el 60% de las mujeres de barrios pobres de Quito.

<sup>19</sup> Coward cita el ejemplo de la cantante Madonna, cuyos comportamientos y atuendos parecen representar la superación de los aspectos negativos de la explotación pública del cuerpo femenino por el mero hecho de ser asumida a conciencia y, aparentemente, deseada.

como el de la poderosa sirena y el de la mujer que es víctima de la atención sexual no buscada. En cualquier caso, concluye Coward, la explotación de la sexualidad como recurso de poder sigue siendo paradigmática práctica femenina de fines del siglo XX y principios del XXI. La frase “dormir con el enemigo”, dice la autora, ha de explorarse en todas sus consecuencias (137).

¿Qué ha sido de nuestros esfuerzos por adquirir un control propio de la fantasía y creación de imaginaria sexual? La socióloga Margaret Leroy apunta conclusiones idénticas a las de Coward en *Pleasure*, una investigación sobre el estado de la sexualidad femenina en nuestra cultura occidental contemporánea. En el examen de las imágenes que arrojan los medios de comunicación y la cultura de entretenimiento, Leroy halla que muchos de los prejuicios y distorsiones sobre la sexualidad femenina que precedieron a la revolución sexual siguen vigentes. Entre ellos, la creencia en la mayor impulsividad sexual masculina, la convicción de que los estímulos visuales son necesarios y suficientes para provocarla—no así en el caso de la mujer—y la equiparación de la sexualidad femenina con la apariencia física de la mujer: la mujer más sexual es la más atractiva físicamente. El baremo de la sexualidad masculina responde, en cambio, a otros indicadores, fundamentalmente económicos y de poder social.

Leroy hace un esfuerzo interesante por explicar o encontrar respuestas a preguntas que gravitan en las esferas del feminismo y de los estudios de género: ¿hasta qué punto afecta el estereotipo de la impulsividad sexual masculina a la frecuencia y tolerancia del abuso físico que reciben las mujeres? ¿En qué medida las fantasías sexuales públicas que explotan la imagen del cuerpo femenino y su vulnerabilidad frente al masculino determinan las propias fantasías femeninas privadas de dominación?

Las fantasías sexuales públicas de los cuentos de hadas, de las películas de Hollywood y de la pornografía adornan la dominación masculina con un claro matiz erótico y la extensión lógica de los desequilibrios de poder en la pareja, dice Leroy, es la violencia contra el más débil—violencia que también aparece revestida de sensualidad y deseo. La erotización de las diferencias de poder está en la base del masoquismo sexual: el hombre “lobo”, el “héroe romántico”, el “vampiro” y la “bestia enferma” son las categorías que Leroy encuentra entre las fantasías públicas románticas y eróticas. En el dominio público, concluye Leroy, las fantasías masculinas encajan perfectamente bien con las femeninas: si el hombre elige, la mujer atrae, si el hombre mira, la mujer se prepara para ser vista<sup>20</sup>. En el dominio de las fantasías privadas, en cambio, Leroy encuentra una vasta variedad de fantasías eróticas femeninas<sup>21</sup>. Algunas tienen relación directa con las públicas que comenté en el párrafo anterior. Otras no: éstas no reciben atención pública y, por lo tanto, nunca llegan a impregnar los productos de la cultura de consumo.

La fantasía sexual pública es enormemente reduccionista para las mujeres. Aun en el caso de que aceptemos que las diferencias de poder son naturalmente excitantes en el contexto de una relación sexual, nada dice que tengan que darse en una sola dirección—la del hombre fuerte y la mujer débil. Sin embargo, pocas veces veremos que la cultura de masas contemple la posibilidad de utilizar el icono de una mujer más poderosa que un hombre como estímulo sexual, sobre todo en el contexto de la cultura hispana. En

---

<sup>20</sup> La exhibición pública del cuerpo masculino y, en general, su uso comercial y artístico empiezan recientemente a cobrar importancia en los países del primer mundo, como es el caso de los Estados Unidos.

<sup>21</sup> El método que Leroy utiliza es el de la encuesta. Su muestra no es muy grande—cincuenta mujeres—pero sí contiene personas de distinta procedencia social y orientación sexual.

cualquier caso, dice Leroy, los lemas y objetivos de la liberación sexual de los sesenta no han logrado cambiar ni los estereotipos ni las fantasías públicas sobre la sexualidad femenina. En cuanto a la conducta sexual de las mujeres, añade, la superación de las conductas de sometimiento y de seducción compulsiva a partir de la concienciación, no se han realizado.

La violencia, la erotización de la desigualdad, el silencio, el miedo y el fingimiento del placer siguen siendo, según los estudios comentados y otros de corte más psicoanalítico<sup>22</sup>, aspectos característicos de la sexualidad femenina a finales del siglo XX y principios del XXI. Como es de esperar, existen también en las creaciones literarias femeninas.

Quizás porque el examen de la participación femenina en la dinámica de su propia subordinación puede interpretarse como el refuerzo de ciertas ideas ampliamente difundidas sobre “el natural sumiso” de las mujeres, la crítica feminista hispanoamericana ha pasado por alto el estudio de los aspectos más turbios del deseo femenino en su expresión literaria y se ha contentado con celebrar la presencia del erotismo en las nuevas generaciones de escritoras. En relación con *La casa de los espíritus*, por ejemplo, apenas existen menciones a la cruda violencia con que en ella se representa la sexualidad “romántica”. Como trataré de demostrar en el siguiente capítulo, *La casa* asume una postura de crítica frente al abuso sexual que deriva de la violencia política, pero idealiza la erotización de las desigualdades de poder en la pareja y no considera que éstas representen *otro tipo* de violencia, también política.

---

<sup>22</sup> Ver, por ejemplo, los estudios de Jessica Benjamin sobre las características de los vínculos amorosos y eróticos femeninos.

Antes de justificar la violencia sexual en los textos escritos por mujeres<sup>23</sup>, o de atribuirle un origen masculino, se me ocurre que hay que hacer un esfuerzo por entenderla. Para ello, tendremos que abandonar la expectativa de encontrar un tipo de expresión literaria del erotismo más auténticamente femenina que otra y aceptar como objeto de estudio cualquier manifestación de dicho deseo—las que nos parecen más sanas e igualitarias y las que no. Como advierten Coward, Leroy, Modlesky y Benjamin, la teoría feminista debe abrir caminos para el análisis de la contradicción, de los componentes irracionales del comportamiento de las mujeres, sin intentar “limpiar” o “higienizar” aquellos aspectos eróticos y fantásticos que no cumplen con las expectativas de nuestros ideales feministas. Si nos negamos a examinar estas manifestaciones de la sexualidad femenina, dice Benjamin, nunca podremos explicar el funcionamiento de los sistemas de dominación ni tampoco visualizar un final para sus mecanismos. Estaremos, simplemente, reduciendo y limitando el campo de la investigación (10).

---

<sup>23</sup> Teresa Huerta ha observado la tenacidad de las agresiones contra los personajes femeninos de *La casa de los espíritus* y ha elaborado una justificación literaria y moral que, en mi opinión, resulta poco convincente: la violencia en *La casa*, dice la autora, funciona como un anzuelo para el lector deseoso de experiencias fuertes, pero también invita a la reflexión sobre la necesidad de romper el “cerco” de la violencia y “desactivarla” (63).

***Las ideas de Bajtín y Voloshinov en el análisis de la narrativa hispanoamericana contemporánea de mujeres***<sup>24</sup>

En periodos de rápido cambio social, como lo ha sido el siglo XX en lo que respecta a las condiciones de vida de las mujeres, se produce una simultaneidad de códigos sociales, culturales, legales, éticos o religiosos contradictorios: la tradición y la renovación se superponen y originan confusión. Los discursos que la sociedad crea en estos momentos de transición reflejan la convivencia más o menos pacífica, o más o menos conflictiva, de nociones encontradas sobre el mundo y el individuo.

En el contexto histórico y social de los textos que incluyo en esta investigación, que es el de los países hispanos durante las dos últimas décadas del siglo XX, coexisten dos códigos de valores contradictorios, a la vez que interdependientes, que afectan a la imaginación y al comportamiento de la mujer: uno deriva del sistema de subordinación que la teoría feminista ha denominado “patriarcado” y el otro, de la reacción de concienciación, análisis y protesta social que se inscribe dentro del amplio rótulo de movimiento de liberación de la mujer. Para mi análisis, y para el de la crítica y la teoría feministas en general, la hermenéutica literaria del círculo de Bajtín proporciona la valiosa posibilidad de observar estas contradicciones en los discursos literarios, no sólo entre textos de diferentes autores o autoras, sino dentro de la producción literaria de un mismo autor.

---

<sup>24</sup> Las ideas literarias del “círculo de Bajtín”—un grupo de intelectuales que emerge en las primeras décadas del siglo XX en los territorios de lo que fuera la Unión Soviética—se originan en una profunda reflexión filosófica sobre el lenguaje que, junto a otros aspectos teóricos, presento en el Apéndice al final de este trabajo. En este apartado me limito a describir, de manera muy resumida, los conceptos que tienen una aplicación directa en el análisis textual que hago posteriormente.

El concepto que convierte las teorías bajtinianas en un instrumento óptimo para la observación de códigos sociales en conflicto es el de la narración como fragmento discursivo de la conciencia, siendo la conciencia—y aquí viene la idea fundamental—una voz atravesada por la tensión de múltiples voces. De la capacidad de diálogo de estas voces dependen las categorías que Bajtín describe como “narración polifónica” y “narración monológica”. La primera puede llegar a alcanzar un tipo de “verdad” coral sobre el mundo. La segunda, impone la verdad autoritaria de una sola voz.

En este trabajo, examino los diferentes grados de polifonía de la narrativa femenina hispanoamericana actual según su habilidad para dialogar con los mecanismos de control del comportamiento femenino y, específicamente, con los que regulan la sexualidad. Claro está que no me refiero a estos mecanismos como dispositivos sociales postizos que la mujer puede despreciar en el momento en que reconoce la imposición, sino a imágenes de la mujer y códigos de comportamiento profundamente internalizados, convertidos en voces de la conciencia de las autoras, de sus narradores, de sus personajes y de las lectoras.

Para este tipo de apreciaciones es necesario tomar en cuenta la constitución material de la novela, su cualidad de producto lingüístico sometido a unas leyes específicas de género. Como dije anteriormente, la observación de argumentos narrativos e imágenes representadas por los personajes no es suficiente: una misma imagen o un contenido idéntico pueden presentarse desde perspectivas radicalmente diferentes. Esta *angularidad* reside en el trabajo lingüístico del texto<sup>25</sup>. El concepto literario que Bajtín

---

<sup>25</sup> En este sentido, Jean Franco incluye en su análisis del discurso de la novela hispanoamericana femenina de fin de siglo un aspecto que otras investigaciones obvian: el estilo (Franco, “From Romance”). Sin embargo, sus observaciones corren el peligro de traducirse en taxonomías simplistas como la que sigue: toda narración con estructura argumental tradicional es socialmente conformista y todo texto que presenta

emplea para explicar la indisolubilidad de materia y estilo narrativos es el de “ideología que da forma”. En algunas novelas femeninas hispanoamericanas recientes, la ideología se manifiesta en formas más polifónicas que en otras. Unas dan prioridad a la posibilidad del diálogo dentro de la narración; otras suelen estar más preocupadas por señalar directrices para un nuevo comportamiento femenino, para modelos de mujer perfectos y deseables. Lo que interesa en los primeros textos es el proceso de debate de una idea—de los conflictos de poder que se desarrollan en el erotismo, por ejemplo. En los segundos, el debate se obvia porque los personajes femeninos *parecen* haber resuelto el problema de la supeditación. Veremos cómo el papel del contexto narrativo, es decir, del tipo de narrador y tipo de voz que emplea, es fundamental en la creación de estos distintos modos de aproximarse a la expresión literaria del conflicto de códigos sociales.

La elección de una teoría específica debe ir acompañada de un razonamiento sobre las ventajas que dicha perspectiva conlleva para el análisis literario que se va a emprender. En mi caso, la justificación necesita, además, de una reflexión sobre por qué he considerado apropiada para mi trabajo una teoría que, a pesar de tener como objetivo el estudio de la lengua y de la literatura como fenómenos inherentemente ligados a los cambios históricos y sociales, parece pasar completamente por alto la ausencia significativa de ciertos grupos sociales, como el de las mujeres, en la historia de la

---

serias rupturas formales es contrahegemónico. Considero que el estilo literario, como bien señala Franco, es parte de la ideología de *toda* narración, pero las asunciones apriorísticas sobre la subversión que implica la ruptura de la lógica tradicional pueden resultar en grandes equívocos. Al respecto, vale la pena citar a Gayatri C. Spivak: “Ya he expresado mi insatisfacción con la presunción del potencial *necesariamente* revolucionario de la vanguardia, literaria o filosófica ... el que uno sepa deshacer identidades no implica que escape de los determinismos históricos del sexismo” (144). Asimismo, y como ya he comentado, el análisis de *contenidos* tampoco es suficiente para establecer la ideología de un texto.

actividad literaria<sup>26</sup>.

La respuesta más sencilla hace uso de la premisa fundamental de la propia teoría bajtiniana: todas las actividades lingüísticas—semióticas, en realidad—están marcadas por el signo de su época. La teoría bajtiniana, como todas las que le precedieron y algunas de las que le siguieron, se creó a partir del estudio de un corpus literario escrito por hombres—el que recibía atención. Pero aun así, es difícil entender por qué un analista social tan sagaz como Bajtín, y tan sensible a los discursos monológicos, no prestó atención a la unilateralidad genérica—en el sentido sexual—de las actividades del conocimiento humano. Es difícil y, al mismo tiempo, no desentona con su acercamiento a la literatura: Bajtín no hace provisiones específicas para *ningún* grupo subordinado, sino que teoriza acerca de *todos* los discursos que oponen resistencia a la unicidad y al dogmatismo, y cuando cita ejemplos, los busca en la tradición de los géneros literarios y en el desarrollo de las lenguas. Por este intento de resistir la obligatoria unicidad de cualquier posición autoritaria, las teorías bajtinianas de la novela son de gran interés para la investigación literaria feminista.

Se me podría objetar, no obstante, que éste no es criterio suficiente para preferir la teoría bajtiniana a otras muchas teorías feministas—todas, en realidad—que toman su impulso precisamente de la necesidad de enfrentar el monopolio de la palabra y del saber. Así es: la teoría feminista parte de esta asunción de privilegio masculino. Sin embargo, no todas las conceptualizaciones tienen igual éxito a la hora de establecer vínculos entre los desarrollos literarios y sociales de las ideas. Tomemos, por ejemplo, los estudios que

---

<sup>26</sup> Por el momento, la única referencia de Bajtín a la exclusión femenina del mundo de las letras y de otros mundos aparece dentro de un conjunto de notas sueltas recientemente publicadas en *Estética de la creación verbal*, en español, y en *Speech Genres and Other Late Essays*, en inglés. Reisz lo ha señalado en *Voces sexuadas* (29, n. 3). También se ha referido a ello Price Herndl en *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*.

se han valido de los ataques deconstruccionistas al pensamiento logocéntrico de occidente y que han teorizado sobre la existencia de un lenguaje *al margen* del creado para los propósitos del pensamiento único, del logos masculino imperante. ¿En qué consiste la marginalidad de este lenguaje? ¿Cuál es su grado de autonomía y cómo se consigue? Para algunas investigadoras, esta forma de expresión artística ha de estar ligada a los ritmos del estado preconscious de vida humana, aquél que es previo al orden simbólico del lenguaje, que organiza la realidad a partir de la represión del deseo. Julia Kristeva, en esta línea, propone como exponentes de estos ritmos artísticos preconscious la escritura simbolista de Verlaine y la de la vanguardia de las primeras décadas del siglo XX. Luce Irigaray y Hélène Cixous apuntan hacia la existencia de un lenguaje pluriforme y multi-rítmico, cuya dispersión, acorde con la variedad de los puntos eróticos femeninos, antagoniza con la expresión artística masculina uniforme concentrada como el falo, tomado éste en sentido simbólico.

Como teorías que explican la responsabilidad social de la producción artística, estas propuestas de lenguajes y conocimientos *al margen* no difieren tanto de los postulados bajtinianos sobre la capacidad del discurso para resistir la uniformidad. Pero la fundamentación teórica de Bajtín es más viable y tiene mayor capacidad explicativa por varias razones. En primer lugar, las fuerzas de resistencia que proponen las teorías derivadas del deconstruccionismo y de Lacan parecen independientes de los desarrollos de la historia, al estar ligadas a instancias humanas de características universales, como el preconscious o la libido. Si aceptamos esta premisa, entonces no nos queda más que esperar—tal vez con algo de ayuda psicodinámica—a que el lenguaje reprimido emerja. Allí tendremos, por fin, una auténtica manera de expresión femenina. Pero, ¿será una

expresión invariable? ¿será un sistema de signos nuevos? ¿cuáles serán sus capacidades comunicativas si está al margen de la lógica que conocemos? ¿qué importancia tendrán sus contenidos si su valor deriva de una sensibilidad rítmica especial, que sólo algunos pueden lograr? El salto epistemológico que requiere la teorización sobre la existencia de un fenómeno que no conocemos, porque es anterior a toda forma lógica del conocimiento, dificulta enormemente el análisis literario, pero además, le resta importancia al fenómeno del cambio social y del cambio histórico. ¿Por qué cambia la forma en que nos comunicamos literariamente? ¿Por qué las mujeres escriben hoy de maneras distintas a como escribían hace cien años, e incluso a como lo hacían hace veinte años? ¿Es preciso recurrir a la existencia de otro lenguaje para proponer la desarticulación de los desequilibrios de poder?

La búsqueda de otras formas de expresión desde el punto de vista de la teoría—y no desde el punto de vista de la escritora—presenta el problema de dejar sin explicar lo que ocurre cuando las mujeres usan el lenguaje que ya tienen—importante fuente de información sobre los mecanismos que mantienen las construcciones sociales de género. Las conceptualizaciones de la mujer como ser desposeído de lenguaje propio hacen caso omiso de que la subordinación solamente se puede mantener con su colaboración, lingüística o de otro orden. Seguir teorizando sobre lenguajes marginales que están por ser creados comporta el peligro de olvidar cuál es la participación femenina en el mantenimiento de las estructuras que existen. Considero que la internalización de estas estructuras debe ser objeto de estudio del feminismo y que uno de los mayores obstáculos para el progreso social femenino reside, hoy en día, en un insuficiente estudio de dicha internalización. La posibilidad de análisis de la ruptura o de la complicidad del discurso

común con las posiciones de autoridad es uno de los mayores atractivos de las teorías del círculo de Bajtín. El lenguaje, en este marco conceptual, es lo que nosotros hacemos de él.

A continuación explico brevemente algunos conceptos de Bajtín y de Voloshinov sobre la novela que utilizaré posteriormente en el análisis textual.

### ***Narrativa y dialogía***

#### **I. Dialogía y bivocalización.**

Cuando Bajtín habla de “diálogo”, no se refiere a esta figura del discurso en sentido literal, sino al fenómeno textual en que los enunciados de las voces narrativas *muestran* una conciencia de las voces ajenas, es decir, se dejan afectar por éstas de un modo u otro. En *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929), Bajtín acuña el término de “bivocalización” para este tipo de enunciados que *saben* de la existencia de otros enunciados sobre el mismo objeto del que se ocupan y que, por este conocimiento, acusan una suerte de tensión. La mera existencia de distintos puntos de vista o voces en una novela, o la mera existencia de contradicciones, no garantiza la bivocalización de los enunciados. Si las voces son “sordas”, o completamente independientes unas de otras, si no se inmutan ante la presencia de otros acentos, la polifonía no existe. Entonces nos encontramos ante enunciados *univocales*, que hacen caso omiso de la doble o múltiple direccionalidad de la palabra. Su objetivo es puramente referencial—hacia el objeto—y en su desarrollo dentro del texto, sortean con éxito el encuentro con otros enunciados.

Los enunciados bivocales pueden manifestar un grado variable de actividad o de pasividad. En el caso de la palabra bivocal *pasiva*, conviven dos acentos, dos voces reconocibles, pero una de ellas retiene el control sobre la otra. Es el caso de la parodia, en que la palabra o enunciado parodiado, no tiene la facultad de responder o de resistirse a la burla. Es el caso también de la estilización, en que un enunciado específico recibe un tratamiento estilizante dentro del discurso narrativo que se lo apropia. La palabra bivocal *activa*, en cambio, no es tan fácilmente manipulable: se introduce en el discurso con fuerza propia, se resiste a la parodia o a la ironía y provoca la duda, la incertidumbre en la voz que con ella dialoga. Comprende variantes enunciativas para las que Bajtín inventa términos ciertamente expresivos: la “palabra que mira de reojo”, la “palabra con escapatoria”, la “polémica oculta”, etc.

Las categorías de enunciado bivocal y univocal son también importantes en los análisis de Luis Beltrán sobre las categorías de un intelectual muy cercano a Bajtín: Voloshinov. Me referiré brevemente a esta reformulación porque enfatiza los elementos *jerárquicos* que se pueden establecer entre las voces de la narración—entre el autor, el narrador y los personajes—aspecto que yo adapto al análisis de los textos que presentaré más tarde.

## **II. Las relaciones entre las voces de la narración.**

Tanto para Bajtín como para Voloshinov, las voces de la narración tienen que ser voces *encarnadas*<sup>27</sup>, es decir, voces que emerjan de posiciones específicas, de puntos de vista reconocibles como tales y no de un ente general y abstracto, porque detrás de este

---

<sup>27</sup> Voloshinov no emplea el término “encarnadas”, pero sí explica las consecuencias narrativas de los enunciados impersonales: aquéllos que parecen contener el conocimiento absoluto y que son incontestables.

tipo de constructo impersonal. dice Bajtín, se esconden los propósitos de una narración que enuncia una verdad única y niega la pluralidad vital de la palabra humana.

Para Voloshinov, este tipo de enunciado impersonal suele aparecer en narraciones *lineales*: aquéllas que evitan la interferencia discursiva entre el narrador y las voces de sus personajes, así como la tensión que emergería del cruce e intersección de enunciados. En la tendencia narrativa *pictórica*, por el contrario, se producen los tipos de interacciones entre las voces que Bajtín identifica como enunciados bivocales.

Luis Beltrán revisa las categorías de Voloshinov desde el eje del sujeto cognitivo que impera a la hora de reproducir los discursos ajenos. Dos tendencias claras aparecen en su análisis: *analítica* y *sintética*. Por analítica, Beltrán entiende una reproducción del discurso en la que el sujeto cognitivo del autor manipula el discurso ajeno para que prevalezcan sus propias valoraciones<sup>28</sup>. En otras palabras, se reproducen las palabras de un personaje pero no su punto de vista. En la tendencia sintética, en cambio, los campos de percepción de las voces reproducidas—sus funciones cognitivas—tienen una presencia tan importante como la del autor y producen una ruptura de la jerarquía de conocimiento que impera en los discursos monológicos, según la terminología de Bajtín, y en las narraciones lineales, según la de Voloshinov.

### **III. Los personajes.**

Los personajes de discurso bivocal se caracterizan por “no coincidir nunca consigo mismos” o por vivir “en el umbral de sí mismos”. Su conciencia emerge del trasfondo de otras voces y conciencias, y ocupa un espacio fronterizo, constantemente

---

<sup>28</sup> No es infrecuente que Bajtín, Voloshinov y Beltrán se refieran al autor en sus análisis y que hagan deducciones sobre la mayor o menor visibilidad de éste en la narración.

invadido por éstas. Bajtín describe también a los personajes de la novela polifónica como seres incómodos, que se comportan como si la ropa les quedara demasiado estrecha.

Los enunciados de estos personajes adquieren una forma concreta como resultado de la difícil convivencia con las voces ajenas y se convierten en un “microdiálogo” interno, agitado y lleno de interferencias. Por su movilidad interna, los caracteres de la novela polifónica, como los enunciados que los caracterizan, escapan a cualquier definición esencialista que los concluya y que los determine. Son personajes con vida propia.

Son, además, personajes-voz o personajes-idea: los oímos pero no los vemos, los acompañamos en el debate con otros discursos. No son tipos o caracteres representativos del mundo que nos rodea, sino voces que expresan lo que el mundo representa para ellas.

#### **IV. Los valores éticos de la novela.**

El conocimiento del individuo sobre sí mismo, dice la fenomenología de Bajtín, nunca es absoluto: uno mismo no puede ver su propia nuca. Existe un *exceso* de información en el ser humano al que sólo tienen acceso los otros. Éstos pueden ver lo que a nosotros nos resulta imposible percibir. Ese *acabado* perceptivo que tienen los otros de mí, y que se origina en su *exotopía*, es decir, en su posición de exterioridad, es lo que posibilita el diálogo continuo entre nosotros y las voces de los que nos ven desde fuera. El nombre que le hemos dado a este diálogo es el de conciencia.

La novela, a lo largo de la historia, ha ido dando distintas formas a la exploración de estos diálogos y ha ocupado una posición de exotopía respecto del lector. Es el medio por el que éste accede a ese exceso de conocimiento sobre la humanidad que no puede

aprehender al mirarse a sí mismo. Hace posible el tipo de conocimiento antijerárquico que culmina en el aprendizaje personal del lector.

La teoría de Bajtín sobre la novela es, por ello, una ética, es decir, una reflexión sobre las responsabilidades del arte y también sobre las del individuo. Pero es una ética de lo ordinario, de lo cotidiano. En las instancias modestamente “prosaicas” de la vida—en el simple diálogo íntimo, que es diálogo con los otros—reside la potencialidad, la contingencia, la capacidad de cambio y de sorpresa, el acontecer en su capacidad más plena. Sin la posibilidad de alteración de la realidad que reside en los actos humanos más nimios, nuestras vidas serían el producto de sistemas deterministas. Los sistemas, dice Bajtín, dejan de lado precisamente aquel aspecto que da sentido a la vida: la diversificación, la variación, el cambio.

Llevada a la narrativa, la disyunción entre el determinismo de un sistema—o la unicidad de la voz—y la potencialidad de cambio y sorpresa se expresa en la pareja de opuestos novela polifónica-novela monológica. La primera sería una expresión de la ética de la ocurrencia o del acontecer, de la ética del presente absoluto y de la potencialidad que defiende Bajtín. La segunda lo sería de un sistema de ideas que no emerge de la multitud de conciencias, sino de una sola conciencia autoritaria y que, por lo tanto, impide el cambio.

La tensión entre las fuerzas de resistencia al orden, o fuerzas centrífugas, y las de ajuste y homogeneidad, o fuerzas centrípetas, está localizada en el centro mismo de cada enunciado, en cada acto de comunicación, y se denomina *heteroglosia*. La heteroglosia hace posible la comunicación—un acto de creación de significado entre dos personas—y al mismo tiempo determina la irrepitibilidad de cada enunciado, que en el momento de

producirse es el resultado único de una combinación de variables temporales y permanentes, sociales e idiosincráticas de los individuos que participan en el intercambio.

El tipo de *verdad* que emerge de la novela polifónica es una verdad coral—como le corresponde a una realidad *heteroglósica*—y es cualitativamente distinta a la que resulta de la voz única, del enunciador que evita la interacción con otras conciencias. La novela es la forma artística que adopta la pluralidad de la conciencia.

### ***Bajtín y la crítica contemporánea***

A diferencia de los desarrollos teóricos del postestructuralismo en la segunda mitad del siglo XX, para Bajtín y Voloshinov existe una posibilidad real de alcanzar un significado completo en la comunicación. Los signos no adquieren significados infinitos gracias a sus relaciones de diferencia con otros signos, sino en virtud de la coincidencia de dos conciencias en un momento único. Ese instante de significado, si bien irrepetible, es pleno.

Gracias a la característica inherentemente dual de la comunicación, se producen los significados y gracias al horizonte social cambiante de los participantes, se crean nuevas formas del lenguaje. Lo cual me conduce directamente a otra observación que distingue las teorías de las que me ocupé de los desarrollos conceptuales postestructuralistas. Las tres instancias de la comunicación—el autor, su héroe u objeto y el lector o interlocutor—no son meras abstracciones. Hemos de contar, por lo tanto, con el regreso del autor al análisis. No el autor biográfico: no es la vida del autor lo que interesa en la investigación, pero sí el autor—la autora—como *otra conciencia* que interviene en el trabajo artístico.

¿Qué consecuencias tiene la inclusión del autor en el análisis de la obra? Tanto para Voloshinov como para Bajtín, la actividad del autor se refleja en la manera en que éste orienta el discurso narrativo en relación con el objeto de representación y en relación con el lector. Las posiciones, las distancias y el tipo de interacción que se crea entre las instancias literarias son elementos que expresan una visión del mundo particular: la del autor. Ahora bien, esta visión del mundo es a la vez individual y social, es decir, se corresponde con fenómenos que ocurren fuera del texto y que son compartidos por un grupo de personas. Si fuera de otra manera, la visión del mundo que el texto presenta no haría mella en los lectores, y viceversa: un fenómeno individual extratextual no tiene el suficiente peso como para pasar al texto.

La aceptación de la entrada de la instancia del autor al análisis presenta algunos peligros cuando el crítico, como es mi caso, adopta una postura evaluativa: ciertos textos presentan realidades de maneras más complejas y menos dogmáticas que otros. Nada más lejos de mi intención, sin embargo, que caer en la censura, o en aseveraciones sobre lo que se debe o no se debe leer. Considero que la evaluación es un deber del crítico, pero no puedo olvidar que mis propias evaluaciones tienen relaciones dialógicas con los textos y están abiertas, como dice Voloshinov, a la esfera de lo social. Gracias a la *exotopía* de los textos que analizo más o menos positivamente en este trabajo—gracias a la parte de mi conciencia a la que sólo he podido acceder por medio de estas narraciones—mis análisis críticos se han ido enriqueciendo. Unos y otros textos son necesarios para ese incesante diálogo de conciencias que es la crítica literaria.

En el capítulo que sigue voy a explorar dos narraciones que han tenido amplio impacto en los últimos veinte años de literatura femenina hispanoamericana: *La casa de*

*los espíritus y Como agua para chocolate*. Quisiera mostrar cuáles son las tendencias perceptivas—lineales o pictóricas, analíticas o sintéticas, de doble o simple acentuación—que las caracterizan a la hora de crear imágenes artísticas del *deseo femenino*, y qué relaciones tienen estas tendencias con los desarrollos ideológicos del feminismo y de la conceptualización de la mujer en nuestra sociedad a partir del movimiento de liberación femenina de los años sesenta. La famosa pregunta de Freud—¿qué es lo que quiere la mujer?—no tiene una sola respuesta, como veremos. Ni siquiera cuando son las propias mujeres las que responden.

Los caminos de Eros son imprevisibles.  
C. Peri Rossi.

### III

#### Las fantasías de dominación sexual

En 1982, Isabel Allende publicó *La casa de los espíritus* con fulminante éxito. Obra novel de su escritora, *La casa* presentaba una trama ambiciosa y extensa sobre los primeros setenta años del siglo XX chileno a través de las vicisitudes de tres generaciones de la familia ficcional Trueba. En su momento, abundaron las comparaciones con *Cien años de soledad*, del ya por entonces Premio Nóbel, Gabriel García Márquez: Allende, como lo habían hecho éste y otros escritores anteriormente, concibió su novela con los entramados del “realismo mágico”, una perspectiva literaria que combina lo cotidiano con lo inesperado e improbable. la prosaica realidad con la magia.

En novelas de trama histórica, como *La casa de los espíritus* o *Cien años de soledad*, el realismo mágico dota a las narraciones de matices indiscutiblemente proféticos. Se trata de construir una historia en la que el pasado viene a pesar sobre el presente no sólo con los efectos mensurables y perceptibles de los acontecimientos que dejaron huella, sino con los elementos que la fantasía humana utiliza para desmentir la arbitrariedad del tiempo, de lo perdurable y de la muerte: los espíritus, los fantasmas de los que nos precedieron y las premoniciones que afirman destinos implacables y niegan casualidades.

Pero no son las semejanzas o diferencias con García Márquez lo que me interesa de la *La casa*, sino más bien aquellos factores que la hicieron diferente y novedosa en el

momento de su publicación, aquellas características que la catapultaron a la fama internacional y a los primeros puestos de las listas de *best sellers* de varios países.

*La casa* es la primera novela de una mujer latinoamericana que alcanzó una difusión de este calibre. Además, contó con la aprobación generalizada del público femenino y de la crítica feminista, y no sólo por haber sido escrita por una mujer, sino por estar protagonizada por tres generaciones de mujeres. Para las lectoras de *La casa* fue enormemente gratificante ver “sus asuntos”—amor, dialéctica de los sexos, familia—incorporados al devenir histórico junto con los cambios de gobierno, los golpes de estado y las dictaduras, lejos ya de los dudosos privilegios de la torre de cristal femenina. En la obra de Allende se materializaba la famosa sentencia feminista—“lo personal es lo político”—que derriba los falsos compartimentos con los que se justifican las reparticiones desiguales del poder. *La casa* también se leyó en su momento como un desafío a los tabús sobre la expresión de la sexualidad femenina en la literatura: a Allende, en efecto, no se le cae la pluma cuando se trata de fabular escenas eróticas para sus protagonistas. Así pues, el amor, la dialéctica de los sexos, la sexualidad y el erotismo, la procreación, las experiencias sobrenaturales y los cambios históricos, compartiendo un mismo espacio narrativo, consiguieron captar la atención de un público diverso y convertir la novela y a su autora en estandartes de las conquistas sociales y de los cambios de comportamiento de la mujer hispanoamericana del siglo XX.

El análisis que yo propongo en este capítulo es menos celebratorio y más crítico de los aspectos supuestamente progresistas de *La casa*. Acepto, sí, que la novela de Allende es, como diría Voloshinov, una poderosa condensación de valores sociales de nuestra época, y que entre ellos se encuentran las nuevas ideas y apreciaciones sobre la

sexualidad femenina que las mujeres occidentales hemos heredado de la revolución sexual de los años sesenta. Pero sostengo también que la narración de Allende contiene un “estándar ideológico doble”, siguiendo la definición y explicación que de este concepto hacen F. Jameson (“The Great American”) y D. Patai<sup>29</sup>. El estándar ideológico doble, como ya mencioné, aparece en construcciones narrativas que permiten dos lecturas contradictorias: una, de crítica de un aspecto social particular y otra de complicidad con la postura ideológica criticada. Esta duplicidad hace posible que el lector goce inadvertidamente y con cierta tranquilidad de conciencia de aspectos literarios que en otras circunstancias habría condenado.

En *La casa de los espíritus*, el nivel superficial de crítica va dirigido hacia la organización social hispana de represión y abuso de la mujer—tradicción que cuenta con la colaboración de la iglesia, de los gobiernos de derechas y del machismo generalizado del hombre hispanoamericano. Contra dicha represión y abuso se manifiesta la extravagancia de los personajes femeninos de la novela, su exuberancia sexual y su rebeldía.

La segunda lectura revela un discurso que contradice las instancias progresistas y que desarrolla—sin voluntad crítica—la manipulación del cuerpo femenino pasivo, inerte o incluso muerto y la idealización de la brutalidad masculina. Entre ambos discursos no existe, sin embargo, una tensión textual provocada, un enfrentamiento del que pueda emerger una verdad más compleja, más rica.

Quisiera también demostrar que el estándar ideológico doble de *La casa de los espíritus*, se corresponde con un estilo narrativo muy característico de las narraciones que

---

<sup>29</sup> La influencia del trabajo de Patai en mi análisis se aprecia, sobre todo, en el desarrollo de “la mirada” del narrador en las escenas sexuales de Allende y de Esquivel incluidas en este capítulo.

Beltrán, inspirado en la taxonomía de Voloshinov, denomina de *tendencia perceptiva consonante*: aquéllas que establecen una continuidad entre las voces del narrador omnisciente y sus personajes. En la descripción que más adelante haré de este estilo narrativo, añadiré otros tres rasgos fundamentales: la proliferación de las máximas, sentencias o frases proverbiales, la preferencia por estructuras sintácticas y semánticas paralelas y la fabricación de personajes carentes de capacidad introspectiva. El efecto que estos recursos crean es el de una cosmovisión ordenada, donde cada evento resuena en otro o lo anuncia: un mundo narrativo redondo y ajustado en el que la palabra abarca, con su poder de significación, lo material y lo inmaterial. Conjeturo que dicho estilo crea la ilusión de control que permite la presencia inadvertida de las contradicciones discursivas.

*La casa* inaugura una escuela de escritura femenina hispanoamericana con rasgos propios que podemos observar en las consiguientes narraciones de su autora y en las de otras escritoras recientes, como Ángeles Mastretta, en *Mal de amores* (1996) y Laura Esquivel, en *Como agua para chocolate* (1989). Esta última me servirá como apoyo de los argumentos que presento en el análisis de las voces del narrador y de los personajes de *La casa de los espíritus*, para el que seguiré, de manera libre, las pautas marcadas por Voloshinov en *Marxism and the Philosophy of Language* y por Bajtin en *Problemas de la poética de Dostoievski* y en *Discourse in the Novel*. Observaré también otros aspectos propiamente bajtinianos: la existencia o no de una idea presentada polifónicamente en estas novelas y la creación de mundos verbales e ideológicos sometidos al devenir o, por el contrario, estáticos.

***Las narraciones consonantes y la armonía de Eros en La casa de los espíritus,  
de I. Allende***

La categoría de narración de tendencia perceptiva consonante es empleada por Luis Beltrán para describir una de sus tres tendencias perceptivas sintéticas. Las otras dos son la tendencia verbal-sintética y la tendencia objeto-sintética. Todas ellas—según indica el calificativo de “sintética” acuñado por el autor—son construcciones textuales en las que la capacidad cognitiva y enunciativa de la voz narrativa no se impone a otras perspectivas y voces: las de los personajes.

Beltrán utiliza como ejemplos de narraciones de tendencia consonante las novelas del realismo mágico hispanoamericano, cuyos narradores estilizan la tradición del relato oral. En las voces de estos narradores consonantes resuenan historias y personajes que hicieron época—un pasado que adquiere, en virtud del contexto narrativo, un peso legendario.

Algunos rasgos de este contexto narrativo lo acercan a las tendencias perceptivas analíticas: aquéllas en las que el narrador actúa con omnisciencia, es decir, con conocimiento y control de las conductas del personaje, y con una voz que invade los espacios de otras voces, que las define y modela a su imagen y semejanza. El narrador consonante, como el omnisciente, tiene una presencia sólida y, además, se orienta en direcciones coincidentes con las de sus personajes, en armonía con sus tonos y matices vocales, es decir, en *consonancia* con ellos. Por añadidura, las particularidades lingüísticas que diferenciarían las voces narrativas en una tendencia perceptiva verbal-sintética no tienen lugar en la narración consonante: narrador y personajes, todos se expresan de la misma manera.

La diferencia entre el narrador omnisciente y el consonante estriba, según Beltrán, en que este último respeta la independencia de las voces de los personajes y no explota el poder que le confiere su ubicuidad. No asume posiciones superiores a las del resto de las voces, es un narrador universal, pero más humilde—por decirlo así—que el omnisciente.

En las narraciones consonantes que yo voy a comentar a continuación, la voz narrativa mantiene los tonos armónicos del narrador consonante de Beltrán y no enfrenta los puntos de vista de los personajes. Argüire, sin embargo, que las voces de los personajes aparecen como ramificaciones endebles de este tronco macizo del contexto narrativo, en el que descansa el poder moral y la capacidad cognitiva. En estas circunstancias, los personajes se convierten en *tipos*, carecen de individualidad, a pesar de que pueden mostrar comportamientos muy distintos entre sí. Son personajes que sirven como ejemplo o ilustración de las verdades que expone la voz narrativa.

Para la creación literaria del erotismo femenino, este tipo de narración tiene consecuencias importantes. Al existir un punto de vista único, la evaluación de las situaciones eróticas también es unívoca: ninguna voz abre un camino para la disensión.

El lector y la lectora se encuentran con una voz monológica que elimina la posibilidad de ambigüedad y que ofrece la seguridad de lo que se nos da previamente juzgado, filtrado por un punto de vista firme, seguro y estable.

En este sentido, convendrá explorar no sólo los diálogos internos de las escenas sexuales de estas narraciones—qué relaciones enunciativas se crean en dichas situaciones—sino también la relación de este punto de vista único con su lector implícito y con los discursos sociales imperantes sobre la sexualidad femenina.

## I. La voz impersonal.

Para abarcar los horizontes cognitivos de todos los personajes de la narración, es casi imprescindible que la voz narrativa no se identifique como voz particular, como individuo con señas de identidad características, porque este tipo de concreción implica una visión limitada y particular del mundo, y a la voz impersonal de la narración consonante le interesa un horizonte más amplio y abarcador. Por esta razón, aun en aquellos casos en los que el texto se abre con una narración personal, como es el caso de *La casa de los espíritus* y de *Como agua para chocolate*, el “yo” se disuelve rápidamente en una voz impersonal y desaparecen las marcas lingüísticas personales correspondientes.

En el caso de la novela de Allende hay dos narradores que se identifican como tales—Esteban Trueba y su nieta Alba. Alba se presenta en la primera página del libro como la voz que cuenta la historia a partir de la lectura que hace de los diarios de su abuela Clara. La relación que se establece entre estas dos voces—la de los diarios de Clara y la de Alba—tiende a la estilización, en el sentido bajtiniano: una voz recupera los tonos de otra con gesto admirativo y respetuoso. La voz de Alba “reacentúa” la voz del diario de manera que ésta aparece ante el lector como una voz respetada, admirada e idealizada. Alba nos dice que la “delicada caligrafía” de la que fue niña Clara le ha ayudado a soportar los horrores de su propia vida (11).

La voz de Alba desaparece inmediatamente y sin transición señalada en otra que no se identifica en ningún momento, al no usar la primera persona. Desde esta posición se reconstruyen acontecimientos y se insertan evaluaciones que no podrían estar en el diario de Clara a los siete años ni tampoco en la memoria de Alba, quien todavía no había nacido cuando su abuela empieza a escribir. Veamos un ejemplo en la descripción de las

esculturas de la iglesia a la que Clara asiste con toda su familia en el Jueves Santo:

En señal de duelo, los santos estaban tapados con trapos morados ... El único favorecido con el luto era el patrono de la iglesia, San Sebastián, porque en Semana Santa le ahorra a los fieles el espectáculo de su cuerpo torcido en una *postura indecente*, atravesado por media docena de flechas, chorreando sangre y lágrimas, *como un homosexual sufriente*, cuyas llagas, milagrosamente frescas gracias al pincel del padre Restrepo, hacían estremecer de asco a Clara. (11-12: más las cursivas)

El sujeto enunciativo parece claro: es el narrador, y no Clara, quien cuenta la historia. En cuanto al sujeto cognitivo, cabe preguntarse de quién es la evaluación que describe la estatua como "homosexual sufriente": Clara es, sin duda, contraria a la representación hiperrealista del santo, pero la valoración le corresponde a un adulto con experiencias más amplias que las de una niña. Por encima del sujeto cognitivo de Clara, que fue, en realidad, quien asistió a la escena, se impone un sujeto a la vez enunciativo y cognitivo que recrea la situación verbal y visualmente. El lector va perdiendo la percepción del punto de vista de Alba sobre las memorias escritas de Clara y entra de lleno en un universo narrativo que se enuncia desde una posición que parece imperecedera.

El acceso del lector a los personajes está mediatizado, consecuentemente, por esta voz, que generalmente se vale del discurso indirecto tradicional o de la psiconarración para referir las palabras de sus personajes o sus pensamientos. La característica de este tipo de reproducción de la voz del personaje es la pérdida del punto de vista cognitivo de éste y también de su enunciación particular. Un solo sujeto cognitivo recorre la narración

en estos casos y la unidad estilística que se consigue es notable, así como la musicalidad que Beltrán señala como característica del estilo consonante.

Veamos un ejemplo más de cómo la reproducción del pensamiento de un personaje, o psiconarración, atiende a las sensaciones de éste pero reorganiza su material verbal y cognitivo desde el punto de vista del narrador:

[Nívea posó] la vista en Rosa, la mayor de sus hijas vivas, y, como siempre, se sorprendió. Su extraña belleza tenía una cualidad perturbadora de la cual ni ella escapaba, parecía fabricada de un material diferente al de la raza humana. Nívea supo que no era de este mundo antes de que naciera, porque la vio en sueños, por eso no le sorprendió que la comadrona diera un grito al verla. (14)

La calificación de los pensamientos de Nívea vuelve a recaer sobre la voz del narrador: Nívea nunca compararía su apreciación de la belleza de sus hijas con la del resto de los parroquianos—“cualidad perturbadora de la cual *ni ella* [Nívea] escapaba”. La intervención del narrador se manifiesta también en la pequeña acotación de “como siempre” y en el conocimiento del momento preciso de la revelación que Nívea tuvo acerca de la particularidad de su hija: “Nívea supo ...”. Este tipo de epifanía o momento revelatorio es frecuente en las narraciones consonantes y suele sentar base para los desarrollos futuros de la acción. En el caso de Rosa, pone al lector sobre aviso de que, siendo una criatura semi-humana, no pasará mucho tiempo entre los mortales, es decir, la revelación de Nívea al nacer Rosa es una revelación sobre la muerte de ésta, y es también una información que comparte el lector, pero no la propia Rosa. La narración se desarrolla a espaldas de los personajes.

La voz de Esteban Trueba—el segundo narrador de *La casa*—es, por el contrario, una voz del tipo que Bajtín definiría como *encarnada*, es decir, una voz con origen identificable que añade una versión particular de los hechos, distorsionada por su personalidad y temperamento específicos. Sin embargo, la posibilidad de polifonía de la novela que derivaría de tener otros puntos de vista parciales, como el de Esteban, queda fuertemente debilitada por la predominancia y peso de la voz narrativa consonante. La coincidencia de esta voz con los juicios u opiniones de otros personajes les aporta o resta autoridad a éstos. Los personajes no son independientes de la voz narrativa. Su intervención directa es rara y apenas aporta una coletilla a alguna larga descripción narrativa. Como veremos a continuación, el peso referencial de la trama lo tiene la voz narrativa, que, como ya he señalado, hace olvidar pronto su implicación directa en la historia al disfrazarse detrás de un contexto impersonal.

## II. Las voces de los personajes.

La voz que narra, como dije, es a la vez sujeto enunciativo y cognitivo de la mayor parte del texto: conoce y cuenta, pero no por boca de sus personajes ni a través de los pensamientos de éstos. Una de las funciones que cumplen las intervenciones directas de los personajes es la de ilustrar o reforzar el contenido de la voz narrativa, con el consiguiente solapamiento entre las dos voces:

Nívea lo interrumpió [a Severo] para decir que no era ése el punto. Lo grave era que si las proezas de su hija trascendían las paredes de la casa y el cura empezaba a indagar, todo el mundo iba a enterarse.

—Va a empezar a llegar la gente para mirarla como si fuera un fenómeno—dijo Nívea.

—Y el Partido Liberal se irá al carajo—agregó Severo, que veía el daño que podía hacer a su carrera política tener una hechizada en la familia. (19)

Es de notar que entre la intervención de Nívea y la narración que la precede no hay contenidos nuevos, redundancia que tiene lugar también al final del fragmento citado entre la voz de Severo y la explicación del narrador que le sigue. Este tipo de enunciado citado que replica la voz del narrador se presenta frecuentemente a solas, es decir, sin posibilidad de réplica:

A Esteban Trueba le gustaba [Tránsito Soto], porque no tenía remilgos para las innovaciones y las brutalidades del amor, sabía cantar con voz de pájaro ronco, y porque una vez le dijo que ella iba a llegar muy lejos y eso le hizo gracia.

—No me voy a quedar en el Farolito Rojo toda la vida, patrón. Me voy a ir a la capital, porque quiero ser rica y famosa—dijo. (79)

Los habitantes de *La casa* son de pocas y contundentes palabras. Las verdades sobre sus vidas se manifiestan en estos concentrados exabruptos, que suelen adquirir los matices retóricos de las frases proverbiales o de las grandes revelaciones. Veamos a Esteban en un momento de epifanía:

Por la ventanilla del tren vio pasar el paisaje del valle central. Vastos campos tendidos al pie de la cordillera ... Lo comparó con las yermas planicies del Norte, donde había pasado dos años metido en un hoyo, en medio de una naturaleza agreste y lunar ...

—Me está cambiando la vida—murmuró.

Cerró los ojos y se quedó dormido. (57-58)

Cada uno de los personajes que aparecen de la mano de la voz anónima tiene características extraordinarias y bien definidas. La voz que narra explota el contraste que se produce entre su propia entonación—pragmática, a menudo cotidiana e imperturbable—y la peculiaridad extrema de los caracteres—el pelo verde de Rosa, los trances de Clara. El señalamiento constante de esta realidad bizarra podría derivar en relaciones paródicas entre la narradora y sus personajes, es decir, en distorsiones o exageraciones de mirada crítica y dialógica. No es así, sin embargo, pues la abigarrada concentración de elementos mágicos que emergen de la voz narrativa es, en realidad, un homenaje a la maravillosa peculiaridad de sus personajes y del mundo que para ellos ha sido creado, pero no una *puesta a prueba de la idea*, requisito de la novela polifónica que consiste en la exploración de un aspecto existencial, ético o moral a partir de un debate real entre conciencias independientes. Así pues, lo que hace verdaderamente polifónica una narración no es la variedad de personajes emblemáticos que contenga: no importa lo que los personajes representen en el mundo, sino lo que el mundo represente para ellos, y esta reflexión ha de producirse en sus propios términos y no en los del narrador.

En aquellas narraciones donde los personajes representan “tipos”, como es el caso de *La casa*, las relaciones antinómicas o dialécticas, que no dialógicas, dominan “las relaciones entre los acontecimientos” (*Problemas* 21), es decir, constituyen la arquitectura del texto, separan buenos de malos, progresistas de reaccionarios, lo masculino de lo femenino, la izquierda de la derecha. Por el contrario, en las narraciones polifónicas, estas ideas enfrentadas se dan dentro de un personaje y provocan fructíferas tensiones cuando entablan un diálogo.

Este tipo de representación de la conciencia, suficiente para desintegrar la unidad monológica del mundo artístico, no es común en las novelas de tendencia perceptiva consonante, donde los personajes representan características de matices esencialistas, y las representan enteramente y sin debate interno. La idea que denominaré “de lo femenino”, por ejemplo, y que se materializa en aspectos concretos, como la espiritualidad, es atributo de Clara Nívea, Blanca, Alba, Fécula y Amanda. La relación con el mundo de la magia y la lejanía del mundo de la ciencia también las describe a todas ellas, así como la intuición, la innata sabiduría, el mundo de los afectos, los trances, la belleza y la sensualidad extrema. Las mujeres en *La casa* parecen habitar, desde que nacen, un espacio previamente asignado e inmutable. Ideas y personajes son a menudo intercambiables, existen en una esfera abstracta, como enunciados del autor, o en este caso de la autora, y nunca se ponen a prueba. En palabras de Bajtín, la narración de estos textos *señala* hacia los personajes, propone distintos caracteres, distintas personalidades, pero *no va* a ellos ni permite que su diversidad penetre en la estructura de la voz narrativa<sup>30</sup>.

En ocasiones, este mero señalar es tan explícito que la instancia de la narración pierde sus papeles de narrador ficticio y deja ver la voz didáctica y moralizante de la autora:

A pesar de su corta edad y su completa ignorancia de las cosas del mundo, Clara podía percibir el absurdo de la situación y describía en sus cuadernos el contraste entre su madre y sus amigas, con abrigos de piel y botas de gamuza, hablando de

---

<sup>30</sup> Este mero “señalamiento” de diferencias es común en la narrativa de algunas escritoras actuales que, conscientes de la diversidad femenina y deseosas de reflejarla en su obra, hacen un esfuerzo, a veces muy poco exitoso, por incluir un personaje representativo de cada sector social: la heterosexual, la lesbiana, la

opresión, de igualdad y de derechos, a un grupo triste y resignado de trabajadoras, con sus toscos delantales de dril y las manos rojas por los sabañones ... También en estas ocasiones, la niña escribía con asombrosa intuición, que las obras de caridad no podían mitigar la monumental injusticia. (93)

La insistencia de la voz narrativa en lo inapropiado de la edad de Clara para entender la hipocresía de la caridad social y del feminismo condescendiente es casi una confesión de lo difícil que le resulta a la autora hacer coincidir ciertas ideas que le interesa defender con ciertos personajes. De ahí el énfasis en la “asombrosa intuición” de Clara, que es, en realidad, intuición de la escritora.

También existen claros paralelos entre la complacencia del narrador impersonal para con Clara y Rosa, y la fervorosa admiración que les profesan la Nana, Nivea, Barrabás y Esteban Trueba. A través de la mirada de todos ellos, Clara y Rosa nos llegan como seres de otro mundo, como la materialización perfecta de las fantasías de los lectores, de la autora y de los personajes sobre el cuerpo femenino:

Aunque la niña ya no tenía edad para eso, la bañaba como si fuera un crío, remojándola en la bañera esmaltada con agua perfumada de albahaca y jazmín, la frotaba con una esponja, la enjabonaba meticulosamente sin olvidar ningún resquicio de las orejas a los pies, la friccionaba con agua de colonia, la empolvaba con un hisopo de plumas de cisne y le cepillaba el pelo con infinita paciencia, hasta dejárselo brillante y dócil como una planta de mar. La vestía, le abría la cama, le llevaba el desayuno en bandeja, la obligaba a tomar infusión de tilo para los nervios, de manzanilla para el estómago, de limón para la transparencia de la

---

divorciada, la casada, la rica, la pobre, la progresista, la conservadora, etc. He observado este fenómeno en escritoras como Julia Álvarez y Marcela Serrano.

piel ... hasta que la niña se convirtió en un ser angélico y hermoso que deambulaba por los patios y los corredores envuelta en un aroma de flores, un rumor de enaguas almidonadas y un halo de rizos y cintas. (94)

Los personajes de Allende son tan remotos que contradicen la materialidad necesaria para el dialogismo de la novela polifónica. Son definiciones de la autora, abstracciones de mujeres y de hombres, seres etéreos, instancias conceptuales y no entes dialogantes. Son personajes que distan mucho de sentir y manifestar la incomodidad y la tensión—“como si la ropa les quedara estrecha”—que provoca la mirada o la voz del otro. Por el contrario, ocupan complacidos el lugar asignado por su autora—la ropa les queda como un guante, para extender el símil. Al carecer de dialéctica interna, aparecen como criaturas finalizadas. Precisamente por la ausencia de dialogismo, de interacción entre las voces de sus personajes, la voz anónima enfatiza las fachadas de éstos, los aspectos de sus cuerpos y los cuidados que reciben. La materialidad física de los personajes es sumamente importante en *La casa de los espíritus*. La exterioridad prima sobre la interioridad.

### **III. La sorpresa, el devenir y algunas cuestiones de estilo.**

En *La casa*, Allende encuentra en cada giro de la narración una oportunidad para la sorpresa: Rosa La Bella tiene el pelo verde y cose figuras de monstruos en un tapiz, Clara es clarividente, entra de vez en cuando en trance y provoca el movimiento de los objetos inanimados a su alrededor, Barrabás es un perro del tamaño de un caballo, los muertos hablan con los vivos, la casa se llena de continuo de personajes estrafalarios, irrepetibles, la naturaleza provoca terremotos, los hombres tienen una sensualidad animal y las mujeres, una fertilidad asombrosa.

A pesar de que el narrador hilvana estos acontecimientos sorprendivos con la narración de la vida rutinaria de las familias Trueba y del Valle, lo extraordinario en su novela acaba escindiéndose de lo ordinario y convirtiéndose en una continua oportunidad para la crisis, la catástrofe y el marasmo. Este tipo de acontecimiento provoca un estado de excepción en el que no funcionan las reglas ni las normas de lo ordinario—la ética bajtiniana—sino la catarsis individual y la liberación de responsabilidades<sup>31</sup>. En la narración de Allende, así pues, la sorpresa deja de sorprender porque pasa a formar parte de un sistema y, como tal, es esperable y predecible<sup>32</sup>.

Sin duda, los efectos especiales del realismo mágico tienen una importante función: constituyen un poderoso motor argumental. Pero desde un marco dialógico, la figura del argumento, o de la historia en sí, es irrelevante comparada con la función que cumple el juego de conciencias de la narración. En *La casa* existe una relación directa entre lo sorprendivo del argumento y la ausencia de conciencia en los personajes: cuanto mayor es el elemento de impacto, más se sacrifica la voluntad del personaje a los caprichos de la catástrofe del momento. Las acciones de éstos están supeditadas a la “idea” del autor puesta en marcha a través del argumento.

Prestemos atención, por ejemplo, a cómo utiliza el narrador la clarividencia de Clara para hacer avanzar la trama: en ciertos momentos, Clara parece poder predecir todo con absoluta precisión—“ la muerte de su padrino ..., la hernia de su padre, todos los temblores de tierra y otras alteraciones de la naturaleza, ... la identidad del asesino de las

---

<sup>31</sup> La ética bajtiniana se manifiesta en la responsabilidad de los actos pequeños, en las decisiones que se toman minuto a minuto, a partir de la observación de cada circunstancia particular y no a través de las heroicidades de la catástrofe.

<sup>32</sup> Reisz ha señalado esta predictibilidad para *El plan infinito*, de Isabel Allende: “Todo está calculado, todo encaja al milímetro, como las piezas de un rompecabezas”. (“Estéticas complacientes”, manuscrito).

colegialas”—y en otros, sus presagios adolecen de una sospechosa vaguedad. Y digo sospechosa porque se produce, no en función de las necesidades del personaje, de la articulación de su “voz” o conciencia particular, sino por la importancia que el argumento narrativo le adjudica a ciertas premisas que funcionan como sólidos pilares ideológicos del texto, entre ellas, la de la validez universal, eterna e inmutable del amor heterosexual y romántico. Para poner en funcionamiento los mecanismos argumentales del amor, el narrador necesita las imprecisiones estratégicas de la clarividencia de Clara: por ejemplo, al no ser capaz de prever la muerte de Rosa, Clara podrá casarse con el que fuera novio de ésta. Asimismo, un apropiado momento de distracción en el jardín le impedirá adivinar que su futuro esposo la espera en el salón. El aspecto desarreglado de Clara al entrar en la casa se convierte en la más certera flecha de Cupido:

La joven entró en el salón con las mejillas arrojadas ... y en esa ocasión le falló la clarividencia para esperar al futuro novio con un arreglo más esmerado. Al verla, Esteban se puso de pie asombrado. ... [La] joven que tenía al frente era un delicado medallón de marfil ... (101)

Al ser la sorpresa una propiedad del argumento que maneja el narrador según sus necesidades particulares, en lugar de un producto de la libre interacción de las voces de los personajes, el espacio disponible para la contingencia—para la posibilidad de que algo suceda o no suceda—es verdaderamente mínimo en *La casa*.

El universo aparentemente caótico de la casa de los Trueba revela, en realidad, una mecánica sistemática que se expresa las más de las veces mediante construcciones sintácticas paralelas que aparecen como una suerte de código en el que se cifra un orden

supraliterario y trascendente. Veamos algunos ejemplos en los que he marcado con cursivas este tipo de paralelismos:

Del padre Restrepo, sacerdote de la comunidad en la que vive la familia de Clara, se dice que tenía “un largo *dedo* incriminador para apuntar a los pecadores en público y una *lengua* entrenada para alborotar los sentimientos” (12). De Barrabás, el perro de Clara, sabemos, gracias a una sucesión de parejas de sustantivos y adjetivos, que llega a la casa cubierto de sus propios “excrementos y orines”, con una mirada de “preso miserable e indefenso”, pero anunciando, por “el porte real de su cabeza y el tamaño de su esqueleto”, que llegaría a ser un gigante legendario. Para describir los poderes mentales de Clara, la narración emplea nada menos que cuatro veces el recurso de los pares en cuatro líneas del texto:

Algunas veces, a la hora de la comida, cuando estaban todos *reunidos* en el gran comedor de la casa, *sentados* en estricto orden de *dignidad y gobierno*, el salero *comenzaba* a vibrar y de pronto *se desplazaba* por la mesa entre *las copas y los platos*, sin que mediara *ninguna fuente de energía conocida ni truco de ilusionista*. (18)

El número dos organiza poderosamente el nivel lingüístico del texto y construye un universo binario. El orden que impone este recurso de la narración juega un papel de suma importancia en las escenas que contienen violencia, como explicaré más adelante, pero no es el único recurso que se utiliza para construir una arquitectura totalizante: las máximas y los característicos finales de oración de Allende tienen el mismo poder explicativo y tono indisputable. Veamos cómo describe el narrador a algunos personajes valiéndose de sentenciosos y proverbiales finales:

Nivea: “el ímpetu de su asombrosa fertilidad” (13).

Esteban Trueba: “su impaciencia de marido reciente” (109).

Amanda: “los lisos valles de su feminidad” (256).

El patrón sintáctico de sustantivo + preposición + sustantivo funciona en esta narración de manera eufemística y perifrástica, es decir, idealizando y evitando nombrar directamente, pero tiene también el efecto añadido de saturar la frase con definiciones esencialistas del personaje que parecen agotar cualquier otra posibilidad descriptiva. No es lo mismo decir de Esteban Trueba que era un marido recién casado y sexualmente impulsivo a describir “su impaciencia de marido reciente”. Una aseveración así convierte a los maridos jóvenes y recién casados en una categoría natural y estable.

Las intervenciones de los personajes, como expliqué en el apartado anterior, muestran asimismo un acabado lapidario. Por su abundancia, este tipo de frase corta y aguda que parece encerrar verdades profundas, impone un ritmo característico a la narración. En el ejemplo que sigue, Clara le habla a su hija sobre los más necesitados:

—Esto [la caridad] sirve para tranquilizarnos la conciencia, hija—explicaba a Blanca—. Pero no ayuda a los pobres. *No necesitan caridad, sino justicia.* (133; mías las cursivas)

De manera parecida se organizan las respuestas de Clara a las preguntas de su marido:

—¿Por qué vivía así [Férula], si le sobraba el dinero?—gritó Esteban.  
—*Porque le faltaba todo lo demás.* (148; mías las cursivas)

La novela de Allende es verbalmente exhaustiva y el universo que presenta está sobredeterminado. La narración avanza con solemnidad y deja poco o ningún espacio

para lo que Bajtín denomina “el acontecer” o “la condición abierta del presente”. Dicha apertura es incompatible con el presagio y la fatalidad que inundan la novela, y con la prolongación de hábitos generacionales. Por ejemplo, Clara “tenía la desbordante imaginación que heredaron todas las mujeres de su familia por vía materna” (14) y su hijo Nicolás “desenterró la iniciativa de volar que siempre estuvo presente en los hombres de su estirpe” (23); en cuanto a Blanca, la primogénita de Clara, continuará la afición por los bestiarios que comenzó Rosa La Bella, sin olvidar que los nombres de los cuatro personajes que encarnan la línea genealógica femenina—Nivea, Clara, Blanca y Alba—son cuatro variaciones de una misma palabra.

Lo que *La casa* gana al conceder preeminencia narrativa al mundo femenino, lo pierde en la simplificación y reduccionismo con el que se desarrolla la problemática existencial de sus protagonistas. Las diferencias de opinión entre los personajes y la posibilidad del debate y del dialogismo se diluyen detrás de la excentricidad de sus “protagonistas-niñas”:

Esteban gritaba como un enajenado, paseándose por la sala a grandes trancos y dando puñetazos a los muebles, argumentando que si Clara pensaba seguir los pasos de su madre, se iba a encontrar con un macho bien plantado . . . , que le prohibía terminantemente las reuniones para rezar o para cualquier otro fin y que él no era ningún pelele a quien su mujer pudiera poner en ridículo. Clara lo dejó chillar y darle golpes a los muebles hasta que se cansó y después, distraída como siempre estaba, le preguntó si sabía mover las orejas. (118)

La historia de la familia Trueba termina en el momento en el que empieza y empieza afirmando que sus eventos sólo pudieron ocurrir de la manera en la que van a ser

contados. El universo de la novela queda encerrado en un juego elegante de parejas de palabras y frases y en una sucesión de oscuros presentimientos sobre la inevitabilidad de las cosas. La narración de Allende derrocha magia y es, paradójicamente, un relato sobre la circularidad, previsibilidad y determinismo de la vida. El universo que nos presenta es el de un mundo profundamente estable y armónico, a la manera en que lo es un sistema represivo en que la posibilidad de discusión no existe.

#### **IV. Eros y Tánatos.**

Los elementos de estilo hasta aquí expuestos son de gran importancia para esclarecer el escaso comentario que han suscitado las escenas de mayor violencia de *La casa de los espíritus*. A continuación selecciono dos de estas escenas para el análisis de las relaciones entre el erotismo y la agresión en la novela.

En la primera escena, Rosa la Bella muere por envenenamiento y se le practica una autopsia en la casa familiar de los Trueba. Cuando le quitan la ropa, su padre no resiste el espectáculo de su “esplendorosa desnudez de sirena” y sale “trastabillando, borracho de dolor”. El médico también experimenta “un sobresalto al verla sin ropa”. El ayudante del médico, un muchacho joven, se pone “a jadear de impresión” y sigue jadeando en los años siguientes cada vez que recuerda “la visión increíble de Rosa durmiendo desnuda”. El médico y su ayudante se disponen a “hurgar en la intimidad” de la muerta, a destriparla, con “siniestros utensilios” y “frascos malolientes”. Le hacen un “costurón” desde “la garganta hasta el sexo”. Después de abrirla en canal y sacarle los intestinos, la rellenan con “emplastos de embalsamador” y la cosen con “una aguja curva de colchonero”. El médico deja solo al ayudante quien, con la camisa manchada de

sangre, besa “a Rosa en los labios, en el cuello, en los senos, entre las piernas”. La hermana más pequeña de la muerta, Clara, lo ha estado observando todo a escondidas. (38-51).

En la segunda escena seleccionada, Esteban Trueba empieza a dormir mal por las noches, a despertarse “tenso, con el sexo como un fierro entre las piernas”. Cuando monta a caballo, el animal le parece, “una montaña dura y salvaje de carne”: una mujer. Fantasea sexualmente con todo lo que hay en su hacienda: niños que juegan desnudos, gallinas, la masa cruda del pan, los melones del huerto. La masturbación no es suficiente. Decide violar a una de las mujeres de la hacienda, a una muchacha de quince años. La busca. La encuentra en el camino cargando leña para el fogón, se excita al verla, la levanta “con un resoplido bestial” y la monta en su caballo. Cuando llegan al río, la viola. La muchacha tiene sangre en la falda porque era virgen. Ordena que la campesina violada empiece a trabajar en la casa patronal a partir de la mañana siguiente. Mantiene relaciones sexuales con ella hasta que queda embarazada y empieza a engordar. Pierde el interés y la echa de su lado. Vuelve a tener eyaculaciones por las noches. Busca a otra niña. Ésta, de trece o catorce años (66-73).

Veamos ahora cuál es el efecto del narrador de tendencia consonante en la escena de la autopsia de Rosa.

La primera presentación de Rosa en la novela, que ya cité anteriormente, es a través de la mirada de Nivea, y coincide exactamente con los aspectos idealizantes que la voz del narrador suele emplear con las hermanas del Valle:

[Su] extraña belleza tenía una cualidad perturbadora de la cual ni ella [Nívea] escapaba, parecía fabricada de un material diferente al de la raza humana. Nívea supo que no era de este mundo antes de que naciera, porque la vio en sueños ...

(14)

[A] los dieciocho años Rosa no había engordado ni le habían salido granos, sino que se había acentuado su gracia marítima ... Tenía algo de pez y si hubiera tenido una cola escamada habría sido claramente una sirena, pero sus dos piernas la colocaban en un límite impreciso entre la criatura humana y el ser mitológico.

(15)

Nívea no sólo soñó a su hija antes de que ésta naciera, sino que, además, supo que moriría pronto (16). Rosa es posesión de Nívea, porque Nívea lo sabe todo sobre Rosa. No es un tipo de conocimiento que Rosa pueda rebatir, rechazar o modificar, o si lo es, el lector no lo sabrá nunca, porque las reflexiones de la propia Rosa están ausentes. Ni la narradora ni Nívea hablan con Rosa, sino *sobre* Rosa. El conocimiento de Nívea sobre Rosa es el tipo de pensamiento finalizador que impide la polifonía. Nunca sabemos lo que su hija piensa sobre la belleza arrebatadora que posee, qué imagen tiene de sí misma o cómo reacciona a la ciega y muda admiración que despierta a su alrededor. De hecho, Rosa es completamente ajena a la existencia de otras voces; no las ve ni las oye, o lo hace de una manera pasajera, como si nada en su existencia fuera capaz de perturbarla por más de cinco minutos:

Rara vez pensaba en su novio, Esteban Trueba, no por falta de amor, sino a causa de su temperamento olvidadizo y porque dos años de separación son mucha ausencia ... [Rosa] no tenía prisa por casarse y casi había olvidado el único beso

que intercambiaron al despedirse y tampoco podía recordar el color de los ojos de ese novio tenaz. (15)

Cuando el lector llega a la escena de la autopsia, narrada todavía por la voz impersonal, dos factores aparecen como fundamentales para que la violencia de la escena no parezca tal. Por un lado, la idealización hiperbólica de la belleza del personaje que ha realizado la voz narrativa en conjunción con Nívea convierte al cadáver de Rosa, por decirlo así, en “un cadáver irresistible”. Por otro lado, el que Rosa no haya establecido ningún tipo de diálogo con ninguna de las voces de la narración—diálogo en el sentido bajtiniano, claro está—la representa como un personaje-muñeca, un ente desrealizado que carece de discurso y de palabra. Así pues, la violación brutal y sistemática de su cadáver que narra la misma voz que la idealiza sin caer en la existencia aparente de la contradicción y sin dar espacio a la pregunta sobre la presencia de la violencia en el vocabulario de la escena, es como la violación de un maniquí. La propia Nívea la describió al nacer como una “muñeca de loza” (14). Pues bien, las violaciones de muñecas son actos un poco perversos, pero no tienen graves consecuencias.

La disonancia que debiera producirse por la coexistencia de una voz tierna y romántica junto a otra tortuosa y oscura, queda anulada de la manera más efectiva. Ambas palabras o discursos corren en la misma dirección, nunca se enfrentan. Por ejemplo, analicemos la frase “le colocó su camisa bordada para tapar el costurón que tenía desde la garganta hasta el sexo y le acomodó el cabello” (40). Los acentos sádicos y románticos se combinan en esta descripción sin entrar en colisión, sino más bien en perfecta armonía. Como esta voz ha establecido previamente una relación fuertemente

idealizante con el personaje de Rosa La Bella, los tonos violentos quedan opacados<sup>33</sup>.

Pasemos ahora a la escena de la violación de Pancha. ¿Cuál es la dinámica de las voces en esta ocasión? ¿Impera alguna voz sobre las otras?

El personaje que perpetra la violación es Esteban Trueba. Trueba es, como dije antes, uno de los narradores de *La casa*, pero no el que nos relata la violación. Será el narrador anónimo—la voz de Alba convertida en voz impersonal—quien la cuente, y por ello es preciso analizar la relación que se establece entre esta voz y la de Trueba, pues determinará los tonos y acentos del episodio de la violación.

La voz anónima describe a Trueba utilizando los mismos mecanismos de anulación de la contradicción que veíamos en la autopsia de Rosa: *parece* adoptar una postura crítica hacia Trueba, pero en realidad, lo idealiza. Sus tonos carecen de la doble acentuación bajtiniana:

Se sentaba rígidamente, igual como caminaba, muy erguido, con la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás ... Ese gesto *hubiera sido desagradable* si sus ojos no fueran sorprendentemente dulces y claros ... Caminaba a grandes trancos, se movía con energía y parecía muy fuerte, *sin carecer, sin embargo, de cierta gracia* en los gestos. Tenía un rostro *muy armonioso, a pesar* del gesto adusto ...  
(52; las cursivas son mías)

La voz narrativa mira a Esteban con benevolencia, con una mirada que disculpa el mal genio o el temperamento violento porque considera que, en el fondo, es un hombre de

---

<sup>33</sup> La cosificación a través de la belleza es un método antiguo y efectivo a la hora de justificar la agresión contra la mujer. Otros tipos de cosificaciones—el que una raza le niegue su mismo grado de inteligencia a otras, por ejemplo—suelen obedecer los mismos propósitos de control, manipulación y destrucción.

buenos sentimientos. El episodio viene precedido por una larga explicación de la voz narrativa sobre el duro trabajo de Esteban en su hacienda, Las Tres Marias. El juicio de esta voz es el juicio de Esteban, de acuerdo a lo que éste ha dicho sobre sí mismo en páginas anteriores. Esta coincidencia reduce la valoración de la situación a un solo punto de vista, que es el que Esteban utilizaría para justificar la violación:

Sin embargo, la fatiga del trabajo no fue suficiente para sofocar su naturaleza fornida y sensual ... (66)

Al poco tiempo *su apremiante necesidad* era notoria, no se calmaba ni con inmersiones nocturnas en el río, ni con infusiones de canela, ni colocando piedra lumbre bajo el colchón, ni siquiera con los manipuleos vergonzantes que en el internado ponían locos a los muchachos ... Cuando comenzó a mirar con ojos de concupiscencia a las aves del corral, a los niños que jugaban desnudos en el huerto ... *comprendió que su virilidad no se iba a calmar* con sustitutos de sacristán. *Su sentido práctico le indicó* que tenía que buscarse a una mujer ... (67; las cursivas son mías)

Como el propio Esteban cuando páginas atrás habló sobre sus relaciones con prostitutas por razón del aislamiento al que estaba sometido en los tiempos en que vivía en la mina, la voz anónima insiste en un estado de emergencia que se presenta por causa de una condición *puramente física*, como quien padece de una dolencia que hay que medicar, y exime a Esteban, como se exime él a sí mismo, de toda responsabilidad moral en el caso de la violación<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Esta misma voz reproduce literalmente las palabras que Trueba había dicho sobre sí mismo al presentar el caso de sus relaciones con prostitutas en la mina: "Esteban iba al lupanar porque era el único lugar de diversión del pueblo, pero no era hombre de prostitutas" (80).

Dado que no existe ninguna voz, ni siquiera la de la violada, que ponga en duda el planteamiento de que la violación o el uso de los servicios de las prostitutas sean el resultado natural de una acumulación de libido, el lector concluye que este estado de intensa excitación sexual—prerrogativa masculina—es el origen de los actos de violencia<sup>35</sup>. De haber estado Esteban Trueba en un medio más civilizado, o de haber tenido pareja estable, la violación no hubiera ocurrido. La barbarie es, en realidad, resultado de la soledad, del aislamiento<sup>36</sup>.

La narración presenta la violación como un suceso inevitable. En *La casa*, es la naturaleza fogosa y apasionada de Esteban Trueba la que le lleva a cometer violaciones contra criaturas indefensas. También se presentó así el abuso del cadáver de Rosa. Las voces del texto no consideran, sin embargo, otro tipo de causalidad: que las descargas sexuales no sean el resultado de la provocadora belleza de la mujer o de la fisiología particular del hombre, sino que respondan a estructuras sociales incorporadas a la psique masculina, según las cuales la pasividad y la debilidad femeninas constituyen un aliciente erótico.

Dos detalles narrativos más apoyarán las ideas hasta aquí presentadas. El primero es la escena que precede a la violación, y que consiste en la muerte de una vaca durante el parto difícil de su ternero:

---

<sup>35</sup> Así parece interpretar el personaje la crítica y escritora Margorie Agosin, quien en la introducción a una entrevista que le hace a Allende, dice lo siguiente: “*La casa de los espíritus es el mundo imaginario de sus pintorescos personajes, de Esteban Trueba el temido pero al final benevolente patriarca de sexualidad descontrolada ...*” (42).

<sup>36</sup> De nuevo, la conversión de la voz particular de Alba en una voz de narrador impersonal permite la consonancia en la escena de la violación. Resultaría difícil justificar la falta de crítica si la voz de Alba estuviera presente.

[Esteban] tuvo que introducirle el brazo hasta el codo para voltear al crío y ayudarlo a asomar la cabeza. La vaca se murió de todos modos, pero eso no le puso de mal humor ... No tenía ninguna prisa, porque ya había hecho su elección.  
(67)

La elección a la que se refiere el narrador es, claro está, Pancha. Y ¿qué ha de hacer el lector con la información sobre la introducción del codo en las entrañas de la vaca? ¿Por qué es importante para la voz narrativa relatar este episodio, con tono documental y despegado, justo antes de la violación de Pancha? La analogía entre las entrañas del animal hembra y las de Pancha es demasiado obvia como para pasarla por alto. De nuevo, la voz narrativa selecciona los tonos de su voz para cosificar a la figura femenina que va a pasar por el trauma. Rosa, por bella; Pancha, por animal<sup>37</sup>.

El segundo ejemplo que confirma la importancia de las desigualdades de poder en la relación de Esteban con Pancha es el hecho de que Esteban ya había visto a Pancha con antelación y la había visto, precisamente, en posiciones de clara subyugación: cargando agua en la cabeza, lavando trapos en el río, o caminando con su hermano moquillento a la cadera (67). Incluso durante estas tareas cotidianas poco atractivas de una mujer pobre, la belleza de Pancha sobresale y no le pasa desapercibida a Trueba, quien, siempre según el narrador, observa “sus piernas morenas pulidas por el agua”, sus “huesos grandes”, sus

---

<sup>37</sup> El ensañamiento de la voz narrativa para con los cuerpos femeninos es una característica de *La casa*. Las entrañas de las mujeres son objeto de la manipulación masculina en el caso de la autopsia de Rosa (con el vocabulario de tortura que ya he mencionado), durante el aborto de Amanda (donde también los instrumentos son asociados con la tortura), a la muerte de Férula (cuyo cadáver devoran los ratones) y durante la enfermedad de la madre de Esteban:

Esteban abrió la puerta ... El olor a medicamentos y podedrumbre le golpeó la cara, un olor dulzón de sudor, humedad, encierro y algo que al principio no identificó, pero que pronto se le adhirió como una peste: el olor de la carne en descomposición ... [Su madre era] un bloque de carne compacta, una monstruosa pirámide de grasa y trapos, terminada en una pequeña cabecita calva ...

“facciones anchas”, su “amplia boca carnosas” y, en general, “la belleza de la primera juventud” (67).

¿Quién habla en estos casos? ¿Quién ve? ¿A quién le corresponde la mirada de deseo hacia Pancha? ¿A Alba? ¿A Esteban Trueba? ¿Al narrador impersonal? Cualquiera de estas hipótesis es válida. En *La casa*, la idea de la belleza femenina y su papel en la provocación del deseo, generalmente violento, tiene una sola cara, es una idea presentada con carácter de universalidad. Las contradicciones que se presentan entre la descripción de la violencia de Trueba y la idealización de su virilidad no son objeto de representación del discurso. no son dos ideas encontradas que dialogan para explicar de una manera más compleja la violación.

Por estas razones, tampoco sorprende que la narración del segundo encuentro sexual entre Esteban Trueba y Pancha tenga la virtud de convertir a aquél en el amante que toda mujer sueña. A esta transformación contribuyen en no pequeña medida las parejas lingüísticas con las que se describe la escena. los paralelismos que pulen y ponen broche de oro a una escena que sería moralmente reprobable en circunstancias literarias menos proclives a la estilización:

—Ven, Pancha—la llamó. No era una orden, sino más bien una súplica.

Esta vez Esteban se dio tiempo para *gozarla* y para *hacerla gozar*. La recorrió tranquilamente, aprendiendo de memoria el olor ahumado *de su cuerpo* y *de su ropa lavada con ceniza* y *estirada con plancha a carbón*, conoció la *textura de su pelo negro y liso*, *de su piel suave* en los sitios más recónditos y *áspera y callosa*

---

Esteban quitó la colcha ... y vio las piernas de su madre. Eran dos columnas amoratadas, elefantiásicas, cubiertas de llagas donde las larvas de moscas y los gusanos hacían nidos y cavaban túneles, dos piernas pudriéndose en vida ... (97-98)

en los demás, de sus labios frescos, de su *sexo sereno* y su *vientre amplio*. La *deseó* con calma y la *inició* en la ciencia *más secreta* y *más antigua*.

Probablemente fue feliz *esa noche* y *algunas noches* más, retozando como dos cachorros en la gran cama de fierro forjado *que había sido* del primer Trueba y *que ya estaba* medio coja, pero aún podía resistir las embestidas del amor. (69; las cursivas son mías)

La voz impersonal, coincidiendo punto por punto con la mirada de deseo y con la voz de Esteban, hace caso omiso de la dialogía y convierte la relación entre el violador y la violada en un armónico, didáctico y sensual encuentro. En cambio, sí es capaz de entablar una relación disonante y polémica con el comportamiento político de Esteban, que manipula y presiona a los campesinos durante el período electoral:

A los campesinos, después de la fiesta, los echaron dentro de unas carretas y los llevaron a votar, bien vigilados, entre bromas y risas, la única oportunidad en que tenían familiaridades con ellos, compadre para acá, compadre para allá, cuente conmigo, que yo no le fallo, patroncito, así me gusta, hombre, que tengas conciencia patriótica, mira que los liberales y los radicales son todos unos pendejos y los comunistas son todos unos ateos, hijos de puta que se comen a los niños. (81)

Observemos que cuando la voz narrativa practica la disonancia, la estructura de su discurso cambia, dando lugar a la *heterodiscursividad*, que permite la ruptura gramatical tradicional para dar entrada a la voz o pensamiento del personaje de una manera mucho más directa. Según Beltrán, la heterodiscursividad es característica de la novela de

tendencia perceptiva sintética. es decir, aquélla en la que deja de imperar el sujeto cognitivo del narrador.

De manera similar a lo que ocurre con la crítica a las trampas electorales de Esteban. cuando la voz anónima se encarga de poner en palabras los horrores de la represión dictatorial, los cuerpos femeninos dejan de ser muñecas de loza y su sensualidad desaparece inmediatamente del discurso. La violación de Alba no está cerca de la descripción de la forma de sus piernas ni de la cualidad carnosa de sus labios, como ocurre durante la violación de Pancha. Está ausente, también, la justificación de la inmensa belleza del cuerpo femenino que revistió de normal los sucesos de la autopsia de Rosa. Además, el abuso y la violencia se le presentan al lector, por primera vez, desde la perspectiva espacial del personaje, y no desde la mirada de deseo del atacante:

Un bofetón brutal la tiró al suelo, manos violentas la volvieron a poner de pie. dedos feroces se incrustaron en sus pechos triturándole los pezones y el miedo la venció por completo. Voces desconocidas la presionaban, ... la manoseaban, le arrancaban la blusa, y ella ya no podía pensar ... (427)

Aunque Alba relaciona en el epílogo la violación de Pancha con la tortura que ella misma sufre a manos de Esteban García<sup>38</sup>, el relato que hace de la violación—tras la cobertura de la voz impersonal—no es condenatorio, sino idealizante. Esta postura dual es siempre ajena a su conciencia y, por ello, también a la del lector. Al no existir un enfrentamiento entre estos dos puntos de vista, la narración se cierra con la denuncia de la violencia sexual que tiene motivos políticos y con la justificación de aquélla que se produce por amor o por incontinencia masculina.

---

<sup>38</sup> Éste es nieto de Pancha, cuyo hijo nunca fue reconocido por Esteban Trueba.

Si Alba, como ella misma nos dice hacia el final del libro, ha reconstruido la historia con la ayuda de los cuadernos y del espíritu de Clara, entonces las palabras que describen el deseo provocado por el cadáver de Rosa y la sensualidad que se desprende del cuerpo núbil de Pancha *son de Alba y de Clara*. Pero son unas voces enmascaradas tras un discurso anónimo, impersonal, carente de responsabilidad. No olvidemos que el final de la novela queda muy lejos de estos episodios y que, por lo tanto, el sadismo que pudiera desprenderse de estas voces ha quedado obviado tras la tragedia que sufre Alba, en la que sí hay nombres y apellidos. Esta voz narrativa encubierta y doble *no* establece un diálogo crítico con el discurso violento que narra los abusos de Rosa y Pancha, pero *sí* con la tortura del régimen dictatorial que sucede al estado democrático del país. Cuando la voz monológica de la novela quiere denunciar, el lector lo percibe sin asomo de duda, porque no encuentra la combinación de idealización romántica y de masoquismo de las escenas anteriores.

La intromisión femenina en los espacios tradicionalmente masculinos, como el de la política o el de la escritura, exige, en *La casa de los espíritus*, la confirmación de arraigados estereotipos femeninos como el de la pasividad o el de la perenne sensualidad. El éxito de las protagonistas de la novela, y el de la autora también, está inextricablemente ligado a la aprobación sexual de la mirada masculina.

***Las voces del narrador y de los personajes en Como agua para chocolate, de L.  
Esquivel***

La novela *Como agua para chocolate* cosechó éxitos parecidos a los de *La casa* a partir de su publicación en 1989, con una historia de características también similares: protagonistas femeninas, acontecimientos extraordinarios y mágicos y una sólida historia de amor. Su rasgo más novedoso era la intertextualidad que establecía con el serial radiofónico, con la novela por entregas y con los libros de cocina.

Este *collage* literario resulta, en un principio, promisorio y estimulante, porque anuncia la posibilidad de construcción de un espacio polifónico en el que se puedan debatir las ideas tradicionales acerca de los géneros “menores” y “femeninos” y se abra paso a la polémica con las formas de control social expresadas en este tipo de literatura. La voluntaria desnudez de la narración, que imita la lógica simple y vacua del discurso de la novela rosa, apunta también hacia la apropiación y reconversión feminista de los “géneros de mujeres”.

Sin embargo, y como trataré de demostrar a continuación, la relación de esta novela con los discursos tradicionales del género sexual, recreados y mantenidos por la novela rosa y por los libros de consejos y recetas para el ama de casa, no es completamente bivocal. Ciertamente es que, como ha señalado Reisz, la novela se apropia de la palabra ajena—la de los discursos populares y tradicionalmente femeninos—y que “esa actividad mimética está sutilmente sobreacentuada para hacerla portadora de críticas implícitas a lo consuetudinario” (“Estéticas complacientes”, manuscrito)<sup>39</sup>. La polémica,

---

<sup>39</sup> Reisz hace estos comentarios a propósito de la narrativa que ella misma ha denominado “boom femenino hispánico”. Merece la pena copiar aquí unas palabras más de la autora:

no obstante, queda en estado embrionario: a la larga, *Como agua* se acoge a los mismos valores sociales que en un principio parece criticar.

Esta novela de Esquivel—y en ello coincide también la de Allende—se nos presenta por boca de un familiar de la protagonista, la sobrina-nieta de Tita, a quien le unen no sólo lazos de sangre, sino también intereses culinarios. Así como la narradora Alba y su abuela Clara se identifican en el *contar*—la primera nos narra la historia que la segunda escribió—Tita y su descendiente se identifican en el *cocinar*.

De la narradora de *Como agua*, nunca sabremos el nombre, pero ella, al igual que Alba, se presenta como pariente de la protagonista en la primera página y después desaparece, es decir, *aparentemente*, deja de intervenir (9). Convertida en narrador de tercera persona, o narrador impersonal, va intercalando recetas culinarias y episodios de la vida de Tita, haciendo uso de su gran poder sobre el tiempo y el espacio, cualidad que también comparte con el narrador de *La casa*, como queda probado en el don que ambos tienen de hacer viajar al lector, con gesto amplísimo, desde el principio hasta el final de la historia en una sola oración, adelantando unos datos y guardando otros para más tarde:

Como se imaginarán, la consabida nalgada no fue necesaria pues Tita nació llorando de antemano, tal vez porque ella sabía que *su oráculo determinaba que en esta vida le estaba negado el matrimonio*. (10; más las cursivas)<sup>40</sup>

---

Todavía sigo convencida de que, si se tiene la paciencia de escuchar sus voces con un oído adicional, se podrá descubrir que tras la cobertura de un real-maravilloso de segunda mano (a lo Allende o Esquivel), de un realismo anacrónico (a lo Mastretta), de un ventrilocuismo bufonesco (a lo Vega) o de un pot-pourri de géneros menores (a la manera de *Eva Luna* de Allende o de *Te trataré como a una reina* de Montero) se oculta un programa literario realmente innovador. El problema—añadiría ahora acicateada por mi propia experiencia de lectora—es que las innovaciones dejan de serlo cuando sus creadores se enamoran de ellas y las repiten hasta convertirlas en estilos “prefabricados”. (manuscrito)

<sup>40</sup> Comparemos con el siguiente fragmento de *La casa*:

*Ya entonces [Clara] tenía el hábito de escribir las cosas más importantes y más tarde, cuando se quedó muda, escribía también las trivialidades, sin sospechar que cincuenta años después, sus*

Para ambos narradores, además, es de fundamental importancia guiar el argumento con mano firme. Por ejemplo, si en *La casa* se necesitaban los fallos en las predicciones de Clara para provocar ciertos acontecimientos importantes, en *Como agua*, el narrador se ve impelido a justificar los comportamientos excepcionales de sus personajes que son necesarios para el desarrollo de la acción:

Fue verdaderamente una fortuna que Mamá Elena estuviera muy preocupada por la salud de Rosaura y no detectara el brillo de admiración que John tenía en la mirada mientras observaba a Tita, pues de haberlo hecho no le hubiera abierto tan confiadamente las puertas de su hogar. (74)

Ambas voces, la de *La casa* y la de *Como agua*, ocupan casi todo el espacio de la narración, aunque este despliegue es todavía más aparente en la primera que en la segunda, porque el narrador de *Como agua* carece de la solemnidad del de Allende y es menos pulido estilísticamente, como les corresponde a las voces de los géneros populares.

La problemática que el narrador presenta temprano en el relato y que se encarna en el personaje de Tita, “la idea que da forma”—o que debe dar forma a la novela, siguiendo la terminología de Bajtín—es el conflicto con la tradición de control del comportamiento social femenino, que se manifiesta en este caso en la obligación que pesa sobre Tita, hija menor de la familia De la Garza, de tener que renunciar al matrimonio para ocuparse de su madre:

Sin embargo, Tita no estaba conforme. Una gran cantidad de dudas e inquietudes acudían a su mente. Por ejemplo, le agradaría tener conocimiento de quién había

---

cuadernos me servirían para rescatar la memoria del pasado y para sobrevivir a mi propio espanto. (11; mías las cursivas)

iniciado esta tradición familiar. Sería bueno hacerle saber a esta ingeniosa persona que en su perfecto plan para asegurar la vejez de las mujeres había una ligera falla. Si Tita no podía casarse ni tener hijos, ¿quién la cuidaría entonces al llegar a la senectud? (13)

Es preciso señalar que esta polémica inicial entre voces o ideas encontradas se detiene en este punto y pasa a convertirse en *otro* tipo de problemática que poco o nada tiene que ver con el conflicto inicial: de ahora en adelante, el narrador convierte la historia de Tita en una serie de frustrados encuentros con Pedro que se van cargando de tensión sexual hasta llegar al punto explosivo de la unión física de los dos personajes: “Volutas fosforescentes se elevaban hacia el cielo como delicadas luces de bengala” (114).

Ninguna de las voces de la novela rescata la idea de la resistencia femenina a la supeditación. Otras ideas colaterales y relacionadas, como el hecho de que Pedro mienta y manipule a la hermana de Tita, Rosaura, casándose con ella para estar cerca de su enamorada, son evitadas hábilmente por la voz del narrador, que en los momentos de conflicto, opta, como el de Allende, por el silencio o la sordera. Así ocurre en el siguiente diálogo entre Pedro y su padre:

—¿Por qué hiciste esto Pedro? Quedamos en ridículo aceptando la boda con Rosaura. ¿Dónde quedó pues el amor que le juraste a Tita? ¿Qué no tienes palabra?

—Claro que la tengo, pero si a usted le negaran de una manera rotunda casarse con la mujer que ama y la única salida que le dejaran para estar sola con ella fuera la de casarse con la hermana, ¿no tomaría la misma decisión que yo?

Nacha no alcanzó a escuchar la respuesta porque el *Pulque*, el perro del rancho, salió corriendo, ladrándole a un conejo al que confundió con un gato. (16)

Además de recortar el comentario sobre las poco loables acciones de Pedro, el narrador juega a distraer la atención del lector con el tono casual, coloquial y cotidiano que lo caracteriza, quitándole emotividad a lo que habría sido la confrontación del héroe con sus decisiones, pero también reduciendo la polifonía de la novela drásticamente, y es que si la conducta de Pedro no fuera intachable, la pasión y el sacrificio de Tita a lo largo de la historia no se justificarían.

El trabajo de la voz que narra sigue estas pautas durante todo el texto. Su tono prosaico y juguetón advierte de la ligereza del relato y de la necesidad de no tomarse la historia demasiado en serio. Sin embargo, su identificación con el personaje de Tita y la reconstrucción sumamente idealizada de su cuerpo, de su persona y de sus sentimientos por Pedro, contradicen la jocosidad de los acentos narrativos. Como veíamos en Allende, existen dos caminos encontrados que nunca llegan a hacer colisión en el discurso, en este caso, el del empleo del humor para desmitificar la literatura romántica y el de la glorificación de la misma. La hábil separación de enunciados contradictorios transforma a Tita en una Cenicienta moderna y mucho más aceptable para las lectoras de hoy.

Como ocurría en *La casa*, la creación de personajes que representan roles claros apoya la distancia de las voces en conflicto: la madre malvada, la hermana egoísta y celosa, la hermana liberada, el hombre tierno y accesible, el hombre viril e inaccesible, etc. Es decir, la dialogía abandona el discurso y se congela en *tipos y caracteres* cuyos enunciados no se *iluminan* unos a otros, sino que discurren sin interferencia. Recordemos

que, según Bajtín, un discurso ilumina a otro cuando se refiere a él dialógicamente, cuando al incorporarlo a un contexto extraño, revela cualidades antes invisibles.

Por ejemplo, Rosaura podría encarnar un discurso que revelara la explotación de la que ha sido objeto por parte de Pedro y que pusiera en entredicho la honestidad de éste. Pero el único discurso que apela al de Pedro es el de Tita, y ésta termina siempre por confirmar las palabras de su enamorado. Para evitar la interferencia de un discurso femenino distinto al de la protagonista, el narrador separa concienzudamente los personajes de Tita y de Rosaura. Si Tita está cerca del corazón del narrador, Rosaura aparece casi siempre ridiculizada. El día de su boda con Pedro, cuando los invitados se enferman a causa de los efectos mágicos de las lágrimas de Tita en el pastel nupcial, Rosaura es la que peor suerte corre: “Un voluminoso río [de vómito] macilento la envolvió y la arrastró algunos metros, provocando que sin poderse resistir más lanzara como un volcán en erupción estruendosas bocanadas de vómito ante la horrorizada mirada de Pedro” (33).

La mirada de Pedro sigue siempre a las escenas previamente preparadas desde el ángulo de visión del narrador. En otras palabras, el narrador no adopta la mirada del personaje, sino al revés: Pedro dirige su mirada hacia donde el narrador ha señalado. En el ejemplo anterior, cuando la voz que narra cuenta los desastres de Rosaura, Pedro la mira a ésta con gran disgusto y rechazo. Cuando describe el candor y el atractivo de Tita, Pedro le dirige a la protagonista miradas de embeleso y de pasión: “[La] mirada de Pedro sobre sus hombros... ¡Esa mirada!” (17).

La coincidencia de la mirada de Pedro con la del narrador merece comentario, pues durante la mayor parte de la narración, la voz impersonal se coloca cerca del ángulo

de Tita para contarnos sus sensaciones, sus sentimientos, sus recetas, sus esperanzas y sus desilusiones. Sin embargo, en cada una de las escenas en las que se encuentran ella y Pedro, el ángulo del narrador se desliza inadvertidamente hacia la posición de Pedro, previa preparación del objeto al que éste ha de dirigir la mirada:

Tita se despojó de sus ropas, se metió a la regadera y dejó que el agua fría cayera sobre su cabeza. ¡Qué alivio sentía! Con los ojos cerrados las sensaciones se agudizan, podía percibir cada gota de agua fría recorriéndole el cuerpo. Sentía los pezones de sus senos ponerse duros como piedras al contacto con el agua. *Otro hilo de agua bajaba por su espalda y después caía como cascada en la curva de sus redondos y protuberantes glúteos, recorriendo sus firmes piernas hasta los pies ... Alarmada abrió sus ojos ... y lo que descubrió fue la figura de Pedro del otro lado de los tablones, observándola detenidamente.* (111; mías las cursivas)

Las cursivas del párrafo citado señalan el momento de cambio de sujeto cognitivo. Éste se traslada de Tita a Pedro, de las sensaciones refrescantes de la primera a la mirada de deseo del segundo, que se convierte, también, en la mirada del lector<sup>41</sup>.

Pero así como el narrador desnuda a Tita valiéndose de la mirada de Pedro, se ocupa siempre de tapar a Rosaura con una sábana que tiene “un delicado bordado en el

---

<sup>41</sup> El mismo deslizamiento del ángulo de percepción se produce en las siguientes dos escenas:

Con verdadero entusiasmo se dispuso a preparar con un día de anterioridad el mole para el bautizo ... Tita, de rodillas, inclinada sobre el metate, se movía rítmica y cadenciosamente mientras molía las almendras y el ajonjolí.

Bajo su blusa sus senos se meneaban libremente pues ella nunca usó sostén alguno. De su cuello escurrian gotas de sudor que rodaban hacia abajo siguiendo el surco de piel entre sus pechos redondos y duros.

Pedro, no pudiendo resistir los olores que emanaban de la cocina, se dirigió hacia ella, quedando petrificado en la puerta ante la sensual postura en que encontró a Tita. (52)

[Tita traía] recogida la falda cuando entró y cuál no sería su sorpresa al toparse con Pedro en la cocina... Tita, de la sorpresa, dejó caer algunos chabacanos sobre el piso. Pedro rápidamente corrió a ayudarla a recogerlos. Y al inclinarse pudo ver una parte de las piernas de Tita que quedaba al descubierto. (36)

centro” para “mostrar únicamente las partes nobles de la novia en los momentos íntimos del matrimonio” (28). La pobre Rosaura, siempre vestida, pésima cocinera (40) y convertida tras dos embarazos en una mujer gorda, con flato y mal aliento (122), queda excluida de la posibilidad de elaborar un discurso propio que introduzca grietas en la sólida retórica de amor romántico y de deseo que se establece entre Tita y Pedro.

Como ocurría en *La casa*, una vez que la voz de la narradora deja de ser *encarnada* y se convierte en voz impersonal, el terreno queda libre para la identificación con enunciados generalmente aceptados como universales: el de la suficiencia de la belleza femenina para inspirar amor, el de la necesidad de estimular visualmente al hombre para provocar su deseo y sus emociones, el de la consagración de la vida de la mujer a la consecución del amor imperecedero, el de la imposibilidad femenina de rehacer una vida sin la presencia de ese amor imperecedero, el de la justificación de cualquier tipo de comportamiento del hombre, siempre y cuando sea por amor, etc.

De seguir narrando desde el contexto de la primera persona, la narración hubiera resultado en una historia de deseo de una mujer por otra mujer, pero realizando la traslación hacia la tercera persona, se hace posible la adopción de una perspectiva heterossexual en la que se exhibe el cuerpo femenino para concentrar en él la mirada de los lectores... y la de las lectoras también.

La polifonía de la novela se podría haber organizado alrededor de la fantasía sexual femenina de ser objeto de la mirada masculina y posesión del hombre, en cuyo caso se habría puesto de relieve la artificiosidad de dicha posición, creada y reforzada socialmente bajo el manto de la universalidad y de la biología. Lo que hace el narrador impersonal de *Como agua*, sin embargo, es esconder dichos deseos—contrarios a lo que

la mujer de hoy “debe” querer para sí racionalmente—mediante el realce de la autonomía e independencia femenina:

[Tita] Se transportó al día en que a los 9 años se había ido de pinta con los niños del pueblo. Tenía prohibido jugar con los varones, pero ya estaba harta de los juegos con sus hermanas. Se fueron a la orilla del río grande para ver quién era capaz de cruzarlo a nado, en el menor tiempo. Qué placer sintió ese día al ser ella la ganadora. (31)

Otra de las hazañas de Tita consistió en dominar nada menos que los cuatro caballos desbocados de la carreta en la que paseaba con sus hermanas: “Cuando algunos hombres del pueblo a galope las alcanzaron para ayudarlas, se admiraron de la hazaña de Tita. En el pueblo la recibieron como a una heroína” (31). No obstante, la fuerza física de Tita y su bravura personal se transforman en absoluta docilidad y obediencia cuando Pedro, llevado por la premura de su deseo, se le aproxima, no sin cierta violencia:

—¡Pedro! ¿Qué hace aquí?

Pedro, sin responderle, se acercó a ella, apagó la luz del quinqué, la jaló hacia donde estaba la cama de latón que alguna vez perteneció a Gertrudis su hermana y tirándola sobre ella, la hizo perder su virginidad y conocer el verdadero amor. (114)<sup>42</sup>

La función del narrador ha sido la de conducir progresivamente al lector a través de la acumulación de tensión en torno al cuerpo femenino del texto hasta el momento de la cópula, que además de ser el momento más feliz de la vida de Tita, es también el de

---

<sup>42</sup> Ya Pedro había hecho una demostración de su impulsividad anteriormente: “Tita se sorprendió al sentir que alguien la jalaba y le tapaba la boca, pero inmediatamente se dio cuenta de a quién pertenecía esa mano y permitió sin ninguna resistencia que la mano se deslizara primero por su cuello hasta sus senos y después en un reconocimiento total por todo su cuerpo” (72).

mayor sumisión: “sin responderle [a Tita]”, “jaló”, “tirándola”, “la hizo perder su virginidad”.

El hecho de que la vida de Tita tenga que terminar con la de Pedro no es sorprendente. La voz que narra ha ido eligiendo cuidadosamente los episodios para construir una argumentación que avanza hacia el punto de unión sexual a partir de una primera mirada de Pedro que infunde calor y vida. Tita, de alguna manera, nace cuando Pedro la mira por primera vez, y ha de morir cuando éste ya no la puede mirar:

Con Pedro moría la posibilidad de volver a encender su fuego interior, con él se iban todos los cerillos. Sabía que el calor natural que ahora sentía se iba a ir extinguiendo poco a poco, devorando su propia substancia tan pronto como le faltara el alimento para mantenerlo. (172)<sup>43</sup>

Más que reivindicar un espacio femenino libre, complejo y creativo, la voz narrativa de *Como agua* ha organizado las voces textuales para que no interfieran con los espacios tradicionales asignados por la sociedad a los géneros: el del poder para los hombres y el de su ausencia para las mujeres.

En *Como agua para chocolate*, la figura femenina cobra perfiles definidos bajo la mirada masculina, y se borra o desaparece cuando ésta ya no existe. Pero no olvidemos que dicha mirada masculina es, al principio de la historia, la voz de un personaje mujer.

---

<sup>43</sup> Hay otras miradas interesadas en los cuerpos femeninos. La de John Brown, por ejemplo: “El doctor John Brown miraba a Tita embelesado. No le podía quitar los ojos de encima” (60); y la mirada de Pedro sobre el cuerpo de Gertrudis cuando ésta intenta escapar del “calor sexual” que desprende su propio cuerpo: “No podía borrar de su mente la imagen de Gertrudis corriendo por el campo... ¡completamente desnuda! Sus grandes senos bamboleándose de un lado a otro lo habían dejado hipnotizado” (44).

### **Conclusiones**

Toda narración es una historia que el lector recibe a través del filtro de sus narradores, quienes, en el acto de relatar, exponen una cosmovisión particular que se desarrolla ante los ojos y los oídos del lector en forma de discursos o enunciados de características específicas. Ha sido el propósito de este capítulo poner de manifiesto que los discursos o enunciados de las novelas de escritoras hispanoamericanas de tendencia perceptiva consonante, presentan las características de lo que Bajtín denominó “novela monológica” y Voloshinov, “reproducción lineal del discurso de los personajes”<sup>44</sup>. Ambos teóricos describen dichos textos como textos de “verdad única”, sometidos al control del contexto narrativo, es decir, de las voces de sus narradores.

Para que la “verdad única” se mantenga, es preciso eliminar del texto cualquier amenaza a la integridad de la voz que la expone. De ahí, sostengo, la importancia de los narradores impersonales en estas novelas y su prevalencia sobre las voces de los personajes.

Ciertas técnicas específicas contribuyen a construir el poder del narrador impersonal en Allende: la psiconarración, que informa sobre los sentimientos y pensamientos de los personajes de manera indirecta y sin profundizar; las máximas o frases sentenciosas de contenido esencialista y ritmo musical; la organización lingüística binaria; y, sobre todo, la explotación mecánica de “lo extraordinario”. En Esquivel, el narrador impersonal impide activamente la interferencia discursiva al construir espacios

---

<sup>44</sup> Además de *Como agua para chocolate*, la novela *Mal de amores*, de Ángeles Mastretta sigue de cerca las pautas narrativas marcadas por Allende. Otras obras recientes de corte “monológico”, aunque de variado estilo, son las novelas de Marcela Serrano y la de Daina Chaviano, *El hombre, la hembra y el hambre*.

enunciativos fuertemente controlados y *tipos* de personajes que nunca, aun pudiendo hacerlo, establecerían un debate con la verdad única y esencial. Tita polemiza con los enunciados monológicos de la tradición representados en el personaje de su madre, pero solamente en tanto en cuanto dicha polémica no ponga en entredicho la “idea” del narrador, que es la de la excelencia y espiritualidad del amor heterosexual y romántico, sentimiento noble y puro que emana de la belleza y docilidad del cuerpo femenino y de la fuerza y virilidad del masculino.

En *La casa* y en *Como agua*, este tipo de narración tiene el interesante efecto de silenciar u opacar los acentos agresivos de muchas de las escenas en las que se abusa de los cuerpos femeninos. Aun cuando existen notables contradicciones entre los tonos armónicos y los detalles violentos de algunas escenas, la voz estilizante del narrador elimina la disonancia. Las narraciones de Allende y de Esquivel que he analizado en este capítulo no son conscientes de los acentos ajenos, los mismos que dictan el control de la sexualidad femenina en la sociedad occidental, bien a través de la idealización, bien a través de la violencia. Su discurso es univocal, porque, aun cuando en él se oye el discurso romántico y se oye también el de una sexualidad mucho más destructiva que debiera contradecir la del discurso de amor romántico original, éste acalla efectivamente la contradicción que la palabra violenta pudiera suponer, y ésta en ningún momento critica, parodia o ironiza la palabra romántica. Ambos discursos se organizan paralelamente, conviven sin molestarse el uno al otro y sin interrogarse.

Las narraciones, dice Voloshinov, establecen diálogos con lectores ideales. El lector ideal de nuestras escritoras tiene dos caras: una es la del cambio y otra es la de la

tradición. Una faz es la de la mujer capaz de reconocer su deseo y expresarlo y otra es la de la mujer temerosa de perder la atención masculina, de amenazar el orden perfecto en el que, como dice Leroy, las fantasías públicas de hombres y mujeres coinciden plenamente: los hombres desean y las mujeres son deseadas, circunstancia de vida que se convierte en su máxima aspiración. Para complacer a esta lectora de doble faz sin enfrentarla con las contradicciones de los discursos empleados para mantener estos desequilibrios, es preciso mantener la polifonía a raya.

El análisis que he realizado en este capítulo demuestra que las fantasías de dominación sexual tienen una presencia poderosa y poco comentada en la narrativa hispanoamericana femenina de mayor éxito en los últimos veinte años. El capítulo que sigue está destinado a hacer visibles las complejidades narrativas que se producen cuando la contradicción entre lo que *no se debe* desear y lo que se desea se reconoce. Exploraré cómo se dirime esta tensión y qué tipos de enunciados narrativos aparecen en textos en los que las contradicciones del deseo son el objetivo de la narración. Ilustraré esta idea con novelas que presentan los enunciados bivocales identificados por Bajtín para expresar la conciencia que los textos tienen de sus propios niveles de ambigüedad e incertidumbre.

Yo lo había convertido en Dios  
y al Dios hay que arrastrarlo por los templos.  
Eva Sefchovich.

#### IV

#### La risa

Entre el universo literario armónico que construyen las narradoras de Allende y de Esquivel, y la ruptura que introduce la sonrisa irónica o la risa abiertamente burlona de narradoras como Zoé Valdés, Eva Sefchovich o Cristina Peri Rossi, median considerables diferencias de estilo dictadas por tendencias perceptivas o cosmovisiones muy distintas. El humor, dice Bajtín, tiene la habilidad de mostrar “ciertos aspectos esenciales del mundo, accesibles sólo a la risa”<sup>45</sup> y la narrativa femenina hispánica ha aprovechado sus técnicas, algunas de las cuales analizo en este capítulo, comenzando por una breve explicación de las características y funciones del género narrativo cómico según lo entiende Bajtín.

#### *El carnaval y el género de lo “cómico-serio”*

Llevados por la generalizada idea de la seriedad de nuestros estudios, los académicos no hemos prestado la suficiente atención a los espacios literarios del humor, sin duda muy apreciados por los lectores. Bajtín es uno de los pocos críticos que le dedica una seria investigación a la risa—valga el oxímoron—y que postula la existencia de un género informado por los valores del humor: el género de lo “cómico-serio”.

---

<sup>45</sup> *Rabelais...* 66.

El género de lo “cómico-serio” parte del carnaval tradicional antiguo y constituye una expresión de cultura popular que se halla a caballo entre el arte y la vida. Cobró especial fuerza durante la Edad Media y el Renacimiento en forma de festividades populares encarnadas en payasos, bufones y ritos cómicos. También se manifestó en la literatura de parodia y otros subgéneros que ponían en entredicho la cultura de la iglesia, su seria pomposidad y su carácter oficial. Los propósitos más obvios del carnaval son el desenmascaramiento de las falsas verdades y la renovación y revivificación del mundo.

El concepto artístico de *carnaval* es tan importante en el pensamiento filosófico de Bajtin como los conceptos ya explicados de *heteroglosia* y *polifonia*<sup>46</sup>. Así como la lengua se desarrolla en virtud de la tensión entre las fuerzas centrífugas y centrípetas, y así como el discurso narrativo dialógico se opone al autoritario<sup>47</sup>, el carnaval es el principio vital que organiza—o desorganiza—a las sociedades en contra de la cultura oficial.

El instrumento fundamental del que se vale el carnaval es, por supuesto, la risa. La risa carnalesca está unida, de manera indisoluble, a la libertad. No conoce el miedo porque es colectiva y universal, es la risa del grupo y no del individuo: el que ríe no se encuentra situado ni en un lugar superior al objeto de la risa ni en oposición, sino dentro de su mismo mundo. Pero también es una risa universal en el sentido de cósmica: se dirige hacia las altas esferas del pensamiento, hacia las grandes cuestiones humanas—la vida y la muerte. Simultáneamente, la risa carnalesca degrada lo espiritual y abstracto

---

<sup>46</sup> Bajtin expone unas ideas preliminares sobre el carnaval en el capítulo titulado “Las obras de Dostoievski” de la versión revisada de *Problemas*, pero la formulación más completa y comprensiva se encuentra en *Rabelais and His World*.

<sup>47</sup> “Lineal”, si usamos los términos de Voloshinov.

al nivel de lo material y terrenal. La ambivalencia, así pues, es una característica importantísima del carnaval: la muerte y la regeneración, la destrucción del orden antiguo para dar paso a un orden nuevo, los estratos bajos de la sociedad vestidos de aristócratas, el bufón-rey, la risa y el llanto.

El carnaval explota las formas y estilos de *lo grotesco*. El cuerpo humano, por ejemplo, adquiere una importancia inusitada, y no precisamente por sus actividades más nobles, sino por aquéllas cuya exhibición prohíben las normas del decoro y del buen gusto social: la defecación, el coito, la gula, etc. El héroe literario de la literatura carnavalizada, el poseedor de este cuerpo cotidiano, es aquél cuyas “zonas de contacto” se aproximan al lector, es decir, aquél que acorta las distancias del héroe épico y legendario.

En la literatura carnavalizada, lo grotesco se convierte en exceso e hipérbole del cuerpo humano. Éste no es un cuerpo individual, no está separado del resto del mundo ni constituye una unidad cerrada, completa y opaca<sup>48</sup>. Muy al contrario, es un cuerpo que transgrede sus propios límites, que está abierto y que posee un sinnúmero de convexidades y concavidades con las que mantiene una relación de intercambio con el entorno. Como señal de su constante devenir, el cuerpo carnavalesco suele aparecer en la proximidad de sus primeras edades—el nacimiento—o de las últimas—la muerte.

Lo grotesco señala hacia la potencialidad, hacia la posibilidad de un nuevo mundo, pero sus aspectos utópicos se desarrollan precisamente en medio de la ruptura de la armonía, y sobreviven a ésta, contrariamente a la dinámica utópica de otro tipo de

---

<sup>48</sup> La individualización es síntoma de la transformación del carnaval original con el advenimiento de la privacidad que trae consigo el capitalismo.

relatos—los cuentos de hadas, por ejemplo—que admiten y crean nuevos modos de existir solamente si son armónicos o están idealizados. La expresión grotesca de la literatura carnavalizada sugiere que la renovación sólo puede producirse a partir de la alienación, de la extrañeza.

Una preferencia acusada por la libertad creativa basada en la experiencia y un cierto desdén por la convención literaria son otras características del género literario carnavalizado, que van acompañadas del uso de un lenguaje soez y de la pluralidad de estilos dentro de una misma narración: lo sublime y lo grosero comparten un mismo espacio literario. Los géneros intercalados, los dialectos, las jergas y, en general, la palabra bivocal contribuyen a la creación de la heterogeneidad estilística.

Según Bajtín, ciertos géneros antiguos, como el diálogo socrático y la sátira menipea, son ya manifestaciones del género de lo “cómico-serio” y, por lo tanto, literatura carnavalizada: contienen el elemento definitorio de la risa, si bien en distintos grados. En el diálogo socrático se deja oír, como en el trasfondo, un elemento de *risa reducida*: aquella que “carece de expresión inmediata, que no ‘suena’, por así decirlo, pero su huella permanece en la estructura de la imagen y del discurso, se adivina en esta estructura” (*Problemas* 161). La menipea, sin embargo, no desaprovecha los momentos de risa escandalosa, aunque para ello tenga que hacer caso omiso de la verosimilitud externa. Luciano, Varrón, Petronio y Apuleyo practican este género literario. La menipea, dice Bajtín, es el género de las “últimas cuestiones”.

La novela polifónica bajtiniana también hunde sus raíces en el carnaval y forma parte del género de lo “cómico-serio”. Comparte con el género socrático una concepción dialógica de la verdad que emerge del contacto de múltiples voces y evita los monopolios

discursivos de una sola voz. El diálogo socrático y la novela polifónica poseen la habilidad de ser, cada uno a su manera, un “poner a prueba de la idea y al hombre de la idea, es decir, al ‘hombre en el hombre’”<sup>49</sup> (*Problemas* 149).

Por su parte, la relación de la novela polifónica con la sátira menipea—género que surge en el siglo III a.C.—se manifiesta también en la puesta a prueba de una idea filosófica que la menipea desarrolla de una manera fantástica y mágica como en el mejor estilo del carnaval, conjugando lo popular y lo culto, lo crudo y naturalista con lo fantástico y sobrenatural y, sobre todo, creando un héroe internamente dialógico, carente de integridad, de “carácter conclusivo y firme”—un héroe que ha dejado de coincidir consigo mismo (*Problemas* 165).

Además, Bajtín sostiene que la menipea ha dejado su huella en la estructura de “novela de aventuras” que podemos encontrar dentro de la novela polifónica misma. No ha de sorprendernos este término—“aventuras”—aplicado a la novela polifónica, pues Bajtín no se refiere a los detalles rocamboleros que caracterizan el argumento de este género<sup>50</sup>, sino más bien a una situación literaria particular que él describe como “el hombre ubicado en el *umbral*, es decir, la imagen lingüística del personaje en una situación internamente excepcional—la cercanía de la muerte, por ejemplo—“que purifica la palabra de todo automatismo y el carácter cosificado de la vida y obliga al hombre a descubrir los estratos profundos de la personalidad y del pensamiento” (*Problemas* 157).

Preciso es señalar, no obstante, que la derivación de la novela polifónica a partir

---

<sup>49</sup> Evidentemente, la pretendida universalidad de la palabra “hombre” no había sido criticada en el momento en que Bajtín escribe estas líneas.

<sup>50</sup> Recordemos la escasa importancia que Bajtín le concede al argumento en comparación con la “idea”.

de los géneros carnavalizados no aparece planteada como un acto consciente del autor— Dostoievski no escribe sus novelas pensando en el carnaval—sino como una acumulación de estratos culturales que tiene efectos particulares en las sucesivas generaciones de escritores. La risa, según Bajtín, es una visión del mundo, un punto de vista concreto sobre la realidad, y es también un elemento *desenmascarador* de las falsas verdades.

No es de extrañar que la encontremos en la narrativa femenina hispanoamericana, revestida de muchos de los rasgos que Bajtín encuentra en la novela carnavalizada y, por extensión, en el género de lo cómico-serio. Para las novelistas hispanoamericanas, las falsas verdades de la cultura oficial se manifiestan en discursos que justifican las desiguales oportunidades de vida entre los sexos, privando de libertad personal y material a las mujeres. Con el ataque a estas falsas verdades, los textos entran en diálogo con sus diferentes manifestaciones discursivas: desde las de la política nacional hasta las del bolero.

En contraste con los valores regenerativos de la parodia de Rabelais, Bajtín critica la que le es contemporánea cuando escribe—la década de los treinta, siglo XX—porque encuentra en ella sólo una de las caras del carnaval—la que destruye, la que niega. El propósito último de este capítulo será explorar las capacidades regenerativas de las narraciones que incluyo en él.

Dos de estas narraciones—la que abre el análisis textual y la que cierra el capítulo—son cuentos de Cristina Peri Rossi elegidos porque, aun en su brevedad, dejan oír nítidamente una polifonía construida de principio a fin con enunciados bivocales activos. “Desastres íntimos” (1997), el primero de los relatos incluidos, me sirve para ofrecer un ejemplo analítico de cómo el desarrollo de la “conciencia”, unido a la técnica

de la *risa reducida*, puede romper la monología del discurso narrativo que veíamos en los textos del capítulo anterior. Seguiré con un ejemplo del *carnaval* menos discreto—el de Zoé Valdés, en *Te di la vida entera*—para explorar una disonancia narrativa que se vale de la parodia extrema y radical.

Igualmente extravagante, aunque no tan escandalosa, es la novela *Demasiado amor*, de Sara Sefchovich, una utopía de sabor “menipeo” que ilustra otras maneras en las que el diálogo con la tradición produce cambios formales en el discurso narrativo.

Terminaré con un relato más de Cristina Peri-Rossi—“Entrevista con el ángel” (1997)—en el que pongo a prueba el concepto de “discurso internamente persuasivo”: una tipo de enunciado que se introduce en la conciencia del personaje para abrir nuevas e independientes posibilidades ideológicas y morales. La palabra del otro, en este particular contexto narrativo, hace nacer nuevas palabras en el discurso propio<sup>51</sup>.

***Tánatos es una botella de lejía en “Desastres íntimos”, de C. Peri Rossi***

En el cuento de Cristina Peri Rossi titulado “Desastres íntimos”, de la colección del mismo nombre, la violencia narrativa de mayor envergadura se perpetra contra una botella de lejía. Patricia, protagonista de la historia, se encuentra a las siete menos cuarto de la mañana con la resistencia terca de un envase y con la imperiosa necesidad de abrirlo, a pesar de que las demandas de la realidad—un niño de dos años a quien despertar, alimentar, vestir y llevar a la guardería antes de llegar al trabajo—apremian.

---

<sup>51</sup> (*Discourse...347*)

La contienda de Patricia contra el envase captura la dinámica discursiva de esta narración: Patricia, por un lado, y *ellos*. *Ellos* son de variada procedencia e irrumpen en su conciencia y en su monólogo sobre la botella también de diferentes maneras. La narración de “Desastres íntimos” es, por lo que acabo de decir, similar a la que Bajtín describe para “El doble”, de Dostoievski: una sola conciencia en la que resuenan varias voces. Las voces o palabras ajenas que atraviesan la conciencia de Patricia determinan los aspectos formales de la narración. Veamos cómo.

La primera intrusión se produce desde los términos secos e informativos de la etiqueta del envase—“*Nuevo tapón, más seguro*” (41). La neutralidad sólo es aparente, pues es éste el primer ejemplo de “palabra ajena reacentuada” que se presenta en el cuento. A la reacentuación contribuyen la tipografía—cursivas—y la ironía con que resuena en nuestros oídos el discurso comercial, a sabiendas de que el tapón no se abre. La palabra reacentuada es bivocal por naturaleza, es decir, tiene una doble orientación, hacia su objeto y hacia la palabra ajena, en este caso, hacia el lenguaje seductor de la publicidad y del *marketing*. La reacentuación de las palabras de la etiqueta es, en sí, una evaluación de la palabra ajena, en este caso, una evaluación crítica, un cuestionamiento de la verdad del enunciado que reproduce.

El enunciado del discurso comercial adquiere en el transcurso de la narración una vida propia que no posee en este momento. Ahora es una palabra pasiva que Patricia, o el narrador más bien, manipula con ironía. Más tarde, se convierte en palabra que interpela a la protagonista, que le hace cambiar el curso de su pensamiento y traer a colación asociaciones particularmente dolorosas en su vida:

El texto decía: **PARA ABRIR EL TAPÓN APRIETE EN LAS ZONAS RAYADAS.** Miró el reloj en su muñeca. Faltaba poco para las siete.

Nerviosamente, pensó que no tenía tiempo para buscar las zonas rayadas del tapón, como ninguno de sus amantes había tenido tiempo para buscar sus zonas erógenas. ... **AHORA, LEVANTE LA TAPA SUPERIOR,** decía el texto.

¿Cuándo era “ahora”? Uno de sus amantes había pretendido, también, que ella dijera “ahora”, un poco antes del momento culminante. Le pareció completamente ridículo. Como a un niño que se le enseña a cruzar la calle, o a un perrito cuando debe orinar. (42-43)

La tipografía vuelve aquí a ser un elemento de reacentuación: las mayúsculas interrumpen el pensamiento de Patricia con urgencia, con una imperatividad que le resulta insoportable. Su respuesta es otra pregunta—“¿Cuándo es “ahora”?”—que introduce la palabra del amante dominante o poco espontáneo, el amante que programa el clímax sexual. En este momento, la reacentuación de la palabra comercial se ha convertido en polémica explícita en la que participan la voz de Patricia, la del fabricante del envase de lejía y la de sus amantes.

Una cuarta voz, otra palabra ajena con la que Patricia no puede sino polemizar, es la que se emite desde su mundo de trabajo:

Después de dejar a Andrés en la guardería le quedaban quince minutos para atravesar la avenida, conducir hasta el aparcamiento de la oficina y subir en el ascensor, planta veintidós, Importación y Exportación, Gálvez y Mautone, S.A.

(42)

La absoluta distancia con la que se enuncia el santo y seña de la empresa en la que trabaja la protagonista es, ya, el discurso impersonal de Gálvez y Mautone. S.A. es decir, de una empresa grande y deshumanizada. Pero como cabría esperar, aparece teñida de tonos críticos: la serie de referencias separadas por coma—"ascensor, planta veintidós, Importación y Exportación, Gálvez y Mautone, S.A."—somete el enunciado original a la ironía. Éste es todavía palabra pasiva.

Como ocurrió en el caso de la palabra comercial, la palabra de la empresa se fortalece gradualmente y se convierte en un apelativo intenso que provoca la réplica de Patricia:

Sin embargo, los asesores de publicidad de la empresa donde ella trabajaba solían decir que había que tratar a los consumidores como si fueran niños: explicarles hasta lo más obvio. ¿Ella era una niña? ¿Que el tapón de la maldita botella no se abriera significaba que algo había fracasado en su sistema de aprendizaje? ...

Algo había fallado en el diseño. O era ella. (43)

Aquí, la palabra ajena, la del trabajo, unida esta vez a la del mensaje comercial y a la de la sociedad de consumo, produce la irritación de la protagonista con una alusión a su supuesto infantilismo, y es por ello que emerge en la narración el debate de fondo que antes mencioné, y que se libra entre Patricia y el mundo que la rodea. En realidad, en el relato de la pelea con el tapón de botella, Patricia lucha con versiones encontradas de sí misma: las de dependencia e independencia de las voces ajenas. La incapacidad de prescindir de todos estos discursos que le recuerdan lo que no quiere ser, constituye el dilema de su conciencia.

La Patricia favorita para la protagonista es la que mantiene el control sobre la botella, sobre los horarios estresantes y sobre las cañerías rotas. Es la voz que interviene intermitentemente con tonos tranquilizadores, bien desde la narración de tercera persona—“Tenía que serenarse” (42)—bien desde el desdoblamiento de la propia protagonista en una segunda voz que intenta poner orden en el caos—“Serénate” (43). La Patricia no buscada, no llamada o no deseada es la que permite que las otras voces la interpelen, tomen control, la pongan nerviosa, le hagan llorar. Es la imagen de la protagonista a través de las palabras de los otros. Patricia las pone en duda, pero no deja de verse profundamente afectada por ellas.

Observemos, por ejemplo, a la Patricia que se refracta a través de los enunciados de sus amantes. Aunque nos parezca que solamente la voz de la protagonista expresa una crítica en estas instancias al aludir a la poca habilidad sexual de sus compañeros—“Alguno de sus estúpidos ex-amantes también había creído que todo era cuestión de presionar” (42)—lo que aparece, en realidad, es la propia Patricia a través de las ingenuidades sexuales de sus parejas: sexualmente insatisfecha, pero carente de una vía comunicativa con la que poder expresar dicha insatisfacción a sus responsables. En consecuencia, las voces hostiles a la imagen madura y autosuficiente de Patricia ganan amplio terreno en ciertos puntos de la narración:

Si no podía abrir un simple tapón de lejía, ¿cómo iba a hacer otras cosas? Los fabricantes, antes de lanzar el nuevo envase al mercado, debían haber realizado todas las pruebas pertinentes ... los fabricantes optan por sistemas fáciles y sencillos, de comprensión elemental, al alcance de cualquiera, aun de las personas más ignorantes. Pero ella ... no era capaz de abrir el tapón. (45)

En otros momentos, sin embargo, la protagonista recupera su ventaja: “El que diseñó el tapón debía de ser un hombre. Un macho engreído, autosuficiente, seguro de sí mismo” (49). De la misma manera—ambivalente, contradictoria—se presentan los diálogos implícitos con su psicoanalista, figura a la vez indispensable y despreciada, como el resto de sus hombres. En ocasiones, Patricia considera al psicoanalista como un accesorio más en la vida de una mujer soltera y sin pareja, algo así como un utensilio práctico de cocina: “Cuando no se tiene un buen amante, es necesario tener un buen psicoanalista ... Por cuestiones de higiene, como la limpieza del cutis, del cabello o de la mente” (46). Pero a menudo, la protagonista se muestra menos segura de sus propios tonos condescendientes y más temerosa del poder del psicoanalista. De esta desconfianza, vuelve a surgir la polémica interna, en que la protagonista hace denodados esfuerzos por librarse de esa “finalización” que podría sobrevenir de otorgar demasiada fuerza a otro enunciado, al enunciado del hombre que explora su intimidad. En estos momentos, Patricia desarrolla una reflexión profundamente hostil en la que el ataque deja traslucir, paradójicamente, la imagen hiperbólica que la protagonista construye a partir de esta palabra que tanto necesita:

Se le ocurrió que los psicoanalistas varones eran como machos cabríos: les gustaba tener una manada de mujeres dependientes, sumisas, frustradas, que trabajaban para él y lo consultaban acerca de todas las cosas, como si él fuera el gran macho, el macho Alfa, el patriarca, la autoridad suprema, Dios. (47)

Casi como si se hubiera dado cuenta de que el intento de desprestigiar al “macho Alfa” ha fallado estrepitosamente, la protagonista vuelve al ataque, esta vez adelantándose a la palabra del interlocutor, en un nuevo intento de apresarla para que no la aprese a ella—

enunciado que refleja lo que Bajtín entiende como discurso intensamente dialogizado. El psicoanalista, adivina Patricia, le preguntará por los significados del tapón y ella le contestará que “cuando veía un tapón de botella ... pensaba en Antonio, el padre de Andrés, por su aspecto retacón”, y añade: “le gustaban los hombres feos, quizás porque con ellos se sentía más segura: por lo menos, era superior en belleza” (47). El “por lo menos” es, una vez más, una anticipación de la palabra ajena, la palabra superior del hombre, ya sea éste el “macho Alfa”—el psicoanalista—o el padre de su hijo, Antonio, que, bajito o no bajito, feo o no, ejerce sobre Patricia “una forma de dominación” que parece anular efectivamente la continuación de *todo* diálogo: “con Antonio, *nada* se podía decir. Era muy susceptible” (52; cursivas de la autora).

El diálogo que Patricia no puede sostener abiertamente con Antonio, se desarrolla internamente en su conciencia, como ocurre con la conversación que mantiene con la voz de su psicoanalista y con la de un vecino imaginario a quien fantasea con pedir ayuda. El vecino, como las otras voces del diálogo privado de Patricia, entra en la discusión para demostrar su fuerza, su superioridad, y para reflejarle a la protagonista una identidad frágil, necesitada y dependiente. El vecino, anticipa Patricia, “con un solo gesto, firme, seco, viril (como el tajo de una espada), desvirgaria la botella, la degollaría” y se la devolvería con “una frase ambigua y autocomplaciente, que reforzara su superioridad masculina” (48). La palabra de Patricia parece ridiculizar la del vecino, reproduciéndola como palabra pasiva, pero no es así si consideramos que a renglón seguido, y polemizando esta vez con las palabras de su propia madre, Patricia reconoce que aceptaría la hazaña destapadora de botellas “con humildad”.

Es obvio que la expresión “con humildad” tiene también una orientación doble y que contiene una ironía, pero lo importante es que Patricia, como los héroes de Dostoievski según el análisis de Bajtín, busca constantemente la manera de escapar de las palabras que el otro extiende sobre su persona, materializando el discurso interno en lo que Bajtín define como un *perpetuum mobile*. una “palabra con escapatoria” que se guarda siempre el derecho de contradecir la reacción anticipada del otro, el juicio del otro sobre sí misma. aun cuando este derecho a la contradicción resulte en un infinito movimiento circular, como una danza en la que los bailarines nunca llegan a estar parados y jamás coinciden.

Entre las voces que tironean la discursividad de Patricia hay una que ni siquiera tiene el poder de la palabra adquirida, pero tiene, en cualquier caso, la capacidad de increpar a la protagonista con la misma eficacia que las demás. Es la palabra de Andrés, el hijo de dos años, que desde las primeras líneas penetra en el diálogo convirtiendo el discurso de Patricia en palabra con “mirada de reojo”, hasta que en cierto momento del texto irrumpe con voz propia, o con la voz que Patricia le atribuye: “... mamá la dadora, mamá el pecho bueno no venía a alimentarlo, no lo mecía, no lo besaba, no lo limpiaba, no lo vestía” (50).

Dice Bajtín que los discursos o palabras con orientación doble que discurren en la misma dirección que la palabra ajena, como la estilización y el relato oral, corren el peligro de fundirse en una sola voz, de convertirse en palabra univocal, abandonando la dualidad con la que empezaron. Y dice también que los discursos internamente dialogizados corren el peligro contrario: el de romperse en dos, acosados por las tensiones que los penetran en profundidad. La batalla que se libra en el discurso interno

de Patricia sufre esta quiebra aguda en las páginas del cuento y emerge como diálogo real de Patricia con su hijo y de Patricia con su psicoanalista. Ambos ocurren al final de la historia, como resultado explosivo de la tensión acumulada. El primero es una réplica, de nuevo anticipada y, por lo tanto, pieza del dialogismo interno de la palabra de Patricia, a una increpación adivinada del pequeño y mudo Andrés, y articula en unas breves palabras la sospecha y la duda que constituyen el debate interno de todo el cuento:

—No creas que estoy llorando sólo porque el tapón de la botella de lejía no quiere abrirse ... sino por *la sospecha* que eso ha introducido en mí ... Y tú ... no has llorado sólo porque tenías hambre. Has llorado porque el tapón de lejía no se abría, yo estaba nerviosa y *dudé* de mí misma. (55; las cursivas son mías)

Al psicoanalista. Patricia le dice que no está dispuesta “a perder tiempo con interpretaciones”, adelantándose, así, a la respuesta de éste sobre el episodio del tapón, y expresa también, de manera muy resuelta, su intención de pedir una indemnización:

—¿A la fábrica del producto?—preguntó el psicoanalista, sorprendido.

—Al padre de Andrés, por supuesto—respondió Patricia—. No se hace cargo de ningún gasto. Como si el niño no le concerniera. (56)

El relato termina con el desafío al poder interpretativo, finalizante, del discurso del psicoanalista, que Patricia desecha de una vez por todas. Cuando vuelve a casa, perfora “sin titubeos” el tapón de la botella de lejía “con una herida limpia y perfecta” (56). Sus últimas palabras—“La botella perdió toda su virilidad”—emulan las voces autoritarias que impregnan su discurso interno y parecen dar por terminado el diálogo, si no fuera porque, al contrario que la vulnerada botella de lejía, el verdadero objeto del debate interno de Patricia nunca dejará de replicar.

*Los amores de bolero de Te di la vida entera, de Z. Valdés*

“Zoé Valdés es habanera”—nos dice la contraportada de *Te di la vida entera*—“lo cual es ya una actitud ante la vida”<sup>52</sup>. No sólo es una actitud ante la vida, añado yo, sino todo un programa de escritura. Esta novela de Valdés, publicada en 1996 tras ser clasificada como finalista del Premio Planeta en ese mismo año, combina la “aventura” en el sentido bajtiniano comentado anteriormente con el desarrollo de la “idea” en un contexto narrativo ciertamente carnavalizado.

La idea que recorre la novela de principio a fin es la de la nación cubana tras la revolución castrista, y es una idea *encarnada* en sus personajes principales: Cuca Martínez y su esperado amor, el Uan. Puesto que los destinos de Cuca—inscritos en las letras de boleros—poseen tanta importancia en la narración como los de su afamada tierra, casi debería rectificar esta afirmación y proponer una idea dual, con dos caras a las que no se puede acceder por separado. Cuca y Cuba, con sus boleros y con Castro, son indisolubles en la narración, como sugieren las citas que presiden las dos partes en que está dividido el texto. La primera de estas citas inicia un diálogo literario con uno de los más prominentes narradores de la nostalgia de Cuba, Guillermo Cabrera Infante:

“Habanidad de habanidades, todo es habanidad... Dos desmadres tengo yo, la ciudad y la noche. Recordar es abrir esa caja de Pandora de la que salen todos los dolores, todos los olores y esa música nocturna...” (11). Por otro lado, la cita que adelanta la segunda parte reproduce las palabras de un cineasta con un marcado interés por el estudio de personajes femeninos, Pedro Almodóvar: “La soledad femenina. Por fin llegó el tema principal de la

---

<sup>52</sup> La edición que contiene este comentario es la de Planeta de 1996.

película *La flor de mi secreto*, y también de la película que hubiera construido con las palabras de mi madre: la soledad” (193).

Prestemos atención a la palabra *desmadre* en la cita de Cabrera Infante y compáremosla con la palabra *madre* de la cita de Almodóvar, ya que ambas nos proporcionan una pista sobre otro de los temas de la novela de Valdés: no sólo la exploración de la idea de Cuba encarnada en un personaje femenino, sino también, y de maneras complejas, la pregunta sobre las relaciones entre la nación y el exilio, entre el vínculo y la ruptura con la madre.

Las sinécdoques entre la figura maternal y la patria no son nuevas, como todos sabemos, pero suelen ser construcciones retóricas masculinas, frecuentemente militarizadas. Los ciudadanos de una nación aparecen invariablemente en el imaginario nacional como hombres, y la lucha por su patria como una lucha de soldados hermanados en la defensa de la madre-nación, de la madre-patria (Pratt 50). En el contexto de *Te di la vida entera*, la idea de madre-patria o madre-nación cobra significados radicalmente distintos al “rebajarla” hasta el cuerpo deteriorado de Cuca y hasta los géneros populares de la pornografía y de la telenovela. En la conversación que Valdés establece con los significados tradicionales aparecen los tonos acentuales dobles de las novelas polifónicas, pero aquí con los ademanes extremos de la parodia.

Acaso podría decirse que *Te di la vida entera* es una sátira menipea de la idea de la madre-nación y de la idea de la mujer-madre en la piel de un personaje que vive según las heroínas de las telenovelas y de los boleros. *Te di la vida entera* cuenta una historia de amor y desamor en son de melodrama barato, pero la cuenta también con “dolor” (13), primer signo de las ambivalencias que cruzan la novela, la mayor y más acusada de las

cuales sea, quizá, el simultáneo ensalzamiento y degradación del pasado—la madre, Cuba, los boleros—y de la tradición. Y entre estos dos extremos de matiz carnavalesco transcurre esta ruidosa narración.

## **I. Las voces de las narradoras**

### **El cadáver.**

La primera voz que se oye en las páginas de *Te di la vida entera* desautoriza la identificación entre escritora y narradora que supuestamente haría el lector nada más empezar a leer la novela:

No soy la escritora de esta novela. Soy el cadáver. Pero eso no tiene la más mínima importancia. Lo imprescindible ahora es contar, tal vez con la boca llena de gusanos. ... Ahora, paren las orejas, o mejor, zambúllanse en estas páginas a las cuales, no sin amor y dolor, en tanto que espíritu he sobrevivido... (13).

En este instante, el que se llama a sí mismo “cadáver” cede la palabra a la narradora-escritora, aunque la transferencia de poderes no se hace diáfana hasta el capítulo seis—la mitad del libro—momento en que bajo el título de “Lamento cubano” tres voces narrativas se enfrentan: la del cadáver que acabamos de oír, la de la narradora-escritora que continúa el relato del cadáver y la de su conciencia, que en ciertos puntos del texto interrumpe el contar de la narradora-escritora..

El cadáver-informante revela en el último capítulo que es María Regla, hija de Cuca, la protagonista. Sus funciones son complejas: pese a deshacerse de la responsabilidad de la escritura, nos informa en el mencionado capítulo seis de que su

historia representa *la verdad* y de que cualquier desviación de ésta debe atribuirse sólo a la escritora. Sus palabras filtran con tonos desconfiados el enunciado de ésta:

La verdad me pertenece, la fantasía la pondrá quien transcribe mis sentimientos. Mientras que yo he querido contar hechos reales, ella [la escritora] no se baja de la estrecha y húmeda barbacoa que se ha construido en la luna... He puesto confianza en la elegida. Pero no toda, no estoy como para confiar demasiado en los vivos a estas alturas de mi muerte. Yo ya no poseo conciencia. Y ella, para colmo, tiene dos: la auténtica y la falsa. (166)

Este discurso internamente dialogizado del cadáver con la escritora es representativo de la tensión que inunda la voz narrativa durante la totalidad de la novela. Si consideramos el cadáver y la narradora dos personajes del texto—tan personajes como Cuca y el Uan—las grietas de sus voces reflejan el fenómeno de la “no coincidencia” consigo mismos de los personajes de la novela polifónica y de la literatura carnavalizada. En la voz del cadáver, la situación descrita es comparable a la posición que Bajtín describe como “el hombre situado en el umbral”, es decir, en una situación excepcional, la de la muerte, que le permite el acceso a una perspectiva única en el relato. En el caso del personaje de la narradora principal—la que recibe la historia del cadáver y la transcribe—el fenómeno se ajusta a la descripción que Bajtín hace del personaje “cuya ropa le queda demasiado estrecha”, para referirse a un desarrollo dinámico de la voz que no encuentra asiento firme en ningún lugar del texto. Veamos este punto en más detalle.

### La narradora-escritora.

La información que sobre su persona nos proporciona este personaje en la página final de la historia coincide con los datos biográficos de Zoé Valdés que leemos en la contraportada del libro. La autora es un personaje de su propia novela o, por decirlo de otra manera, la autora se novela a sí misma, y lo hace no sólo a través del personaje de la narradora-escritora, sino también a través del cadáver de María Regla y a través del personaje de la conciencia, de nombre Pepita Grillete<sup>53</sup>. Las coincidencias entre María Regla, hija de Cuca, y la narradora-escritora, se hacen de notar hacia el final del texto, como demostraré más adelante. En cuanto a la conciencia, la identificación se produce, evidentemente, por ser ésta una parte del personaje total de la narradora.

La presencia conspicua de este personaje-autora aminora los tonos monológicos a los que tiende su voz en los fragmentos de protesta anti-castrista. Ésta es a veces tan burda que acerca el texto peligrosamente al dogmatismo ideológico: en estos momentos, el efecto amortiguador se debe, precisamente, a que la voz de la narradora no sólo es visible, sino que está particularizada, en contraste con las generalidades en las que incurría la voz impersonal de las narradoras consonantes del capítulo anterior. La presencia *intencional* de la narradora y de su ideología proporciona un espacio para la disensión.

Aún hay más. La propia narradora pone en duda sus posibilidades de acceso a la “verdad”. Si el cadáver decía poseer la verdad pero no la conciencia, el contexto de la escritora es exactamente el contrario: tiene conciencia, pero no está tan segura de poseer la verdad o, al menos, de poder contarla como tal—“Verdad es que no tengo ni idea de

---

<sup>53</sup> La alusión a la versión norteamericana de la historia de Pinoccio es clara. Pepito Grillo es el nombre que se le da a la conciencia de este personaje en la traducción castellana de la producción de Disney.

cómo ser fiel a la cabrona verdad...” (167).

La solución formal de esta narradora es contar la “verdad”—la historia de Cuca y la de Cuba—por medio del pastiche estilístico y de la doble acentuación del enunciado, pero esta vez la ambivalencia es el elemento estructural, y no oculto, como ocurría en *La casa de los espíritus*. Veamos cómo se desarrollan en esta novela el *collage* literario y la bivocalización.

Entre los géneros insertados en *Te di la vida entera* se encuentran el “Rogamiento de cabeza” u oración santera de la primera página del libro, los títulos musicales de los capítulos, las letras de canciones, el esperpento, la telenovela, la radiofonía, el cine, la pornografía y la ciencia ficción. Con ellos se construye una percepción carnavalizada del mundo, pues es el carnaval, en sus orígenes, una manifestación de la cultura popular, y no de las élites.

La propia cultura popular es motivo de parodia en *Te di la vida entera*. La narradora, por ejemplo, imita los tonos sensibleros del melodrama y al mismo tiempo pone al descubierto su vacuidad al interrumpir constantemente los acentos emotivos con comentarios al margen sobre la conveniencia de introducir ciertos elementos literarios o no, con autocorrecciones, con reacciones defensivas que anticipan la crítica del lector, con escenas groseras y claramente anti-románticas...en definitiva, con una actitud fuertemente polemizadora con los subgéneros que elige para contar la historia de Cuca:

[Cuca] cayó en brazos de él. Era un muchacho delgado, pero de complexión fuerte...Sus ojos eran tan claros como el cielo, cualquier cielo, no hay que ponerse ahora a describir un cielo en específico, y la sonrisa muy bonita, aunque los dientes de abajo estaban un poco encaramados unos encima de otros. (41)

...

[Cuca rogó] que ese hombre, con el que ahora bailaba, mejilla con mejilla, no escapara nunca de esa posición.

*Camarera, camarera, eres la camarera de mi amor.*

Entonces él suspiró, y Cuquita respiró los efluvios de su halitosis.

—Ay, ¿usted tiene puesto un puente?—preguntó refiriéndose a si tenía plancha. Es decir, dientes postizos.

—No, ¿por qué?—se separó acomplejado.

—Porque tiene un poquito de peste a boca, mal aliento, vaya. (43)

Las descripciones de la situación y los diálogos que acabamos de leer son un ejemplo de lo que Bajtin explica como “enunciado consciente del discurso ajeno”, es decir, aquél que hace referencia intencional a otros discursos—el de las novelas rosas, el de las canciones populares—y toma una postura respecto a ellos.

Pero además del fortísimo componente de cultura popular, la novela de Valdés conversa con productos culturales de gustos más selectos. A menudo trae a colación a otros autores—Lezama Lima, Cabrera Infante, Margerite Yourcenar, Jane Austen—y hasta en una ocasión se refiere a la escuela estructuralista de crítica literaria. En el caso de los medios visuales de nuestra cultura, la novela no sólo imita el estilo de los novelones televisivos, sino que hace referencia al cine desde la primera página—*Sunset Boulevard*, de Billy Wilder—y utiliza procedimientos técnicos específicamente cinematográficos para resolver algunas escenas: “Dale *rewei* a la secuencia. Toma dos. Exterior. Día. Escena sin muerte de María Regla. ¡Se filma! Digo ¡se escribe!” (345). La fluidez de medios de representación discursiva responde, como señalé anteriormente, a

una percepción carnavalizada del mundo, pero también señala hacia el propio artificio de la novela, que es el de Cuca y el de Cuba, cuyas realidades son tan inventadas y, a la vez, tan auténticas como la existencia de boleros, telenovelas, radio, cine, teatro del esperpento y literatura, tanto la “cultura” como la de Corín Tellado.

Ideológicamente, lo que la explotación de los géneros de la cultura popular y de élite le permite a la narradora es la expresión de una verdad internamente dividida y ambivalente, recogida también en los diferentes tonos que caracterizan su relación con los personajes—particularmente con Cuca—y con Cuba.

Cuba y la “cubanidad” aparecen a veces bajo acentos inequívocamente críticos y burlones, como cuando se las compara con una enfermedad venérea—“singando con fulanita cogí una *cubanidad* que no hay penicilina que acabe con ella” (167)—o con un panfleto de propaganda turística:

El paisaje rural va ganando terreno. El verdor es el mismo de las películas de antes, las palmas como novias que esperan, y toda esa bobería del alma cubana tan importante y redundante: el cielo azul, la fetidez a brea y a yerba podrida, las nubes como motazos de talco, la transparencia del color... (350)

Sin embargo, Cuba, la cubanidad o la habanidad, también son los reinos de la abundante nostalgia y de la sensualidad, como auguran las palabras citadas de Cabrera Infante a las que me referí anteriormente y las frecuentes intervenciones directas de la narradora a favor de la melancolía: “Aunque se esté cayendo a pedazos, aunque muera de desengaños, La Habana siempre será La Habana” (72).

Así ocurre también con Cuca, cuyo deterioro físico a lo largo de la novela—el mismo “caerse en pedazos” de Cuba—nos llega con una mezcla de acentos brutales y

tiernos. Cuca es un personaje patético y al mismo tiempo glorioso, que inspira sentimientos encontrados de rechazo y afecto.

El despertar adolescente de Cuca, según lo reconstruye la narradora-escritora, está marcado por dos acontecimientos importantes: un intento de violación por parte del hijo de su madrina y un episodio voyerista en el que la protagonista observa un encuentro sexual entre su hermano y el mismo hombre que intentó violarla.

Recordemos que en la novela de Allende, la violación de Pancha recibía un tratamiento claramente romántico, en el que la sensualidad de la violada y del violador convertía la escena en un encuentro amoroso que borraba de una manera muy efectiva los acentos violentos del acto. En la novela de Valdés, la crudeza y el prosaísmo de la narradora desvisten el cuerpo de Cuca y el de su violador de cualquier atractivo erótico, dejando al lector con el mero interrogante sobre el sentido de una situación violenta y caricaturizada hasta el extremo:

Venía ya con la picha parada, como una tranca, se dirigió hacia la Niña y de un trompo la tiró, sin sentido, en la estera de los caracoles. Rápido, ripió el blúmer, abrió los delgados muslos cundíos de salpullido, y se dispuso a violar su reseco bollito calvo con la mofletuda barra, cuando entró posesa, todavía en pleno trance espiritista, la madrina María Andrea, y ... rajó de un tablazo la espalda de su hijo violador ... (16)

No sólo es descarnada la descripción de la escena que acabamos de leer, sino también la descripción de ambos personajes. La voz narrativa se burla de Cuca hasta en el momento en que va a ser violada, pero nunca sin dejar de enfatizar su candor. Mientras que la narradora de Allende preparaba la escena de la violación con la descripción de las bellas

piernas de la joven Pancha mientras lavaba en el río. lo único que tenemos de Cuca antes del ataque es su pobreza de Cenicienta cubana sin príncipe:

[La] Niña Cuca aprendió a lavar, fregar, cocinar y todo tipo de labores propias de su sexo (¡qué mal me cae usar esa formulita!). En los ratos libres, que eran bien pocos, conseguía permiso para jugar con una botella de cerveza disfrazada de muñeca ...

Una noche de esas calenturientas y aburridas de la campiña ... [la] Niña Cuca quedó sola en alma y en pena. Como ya había fregado la loza, se puso a coserle ropa nueva a su botella-muñeca. Entretenida, ensartaba la aguja, cuando hizo su aparición el mulato blanconazo hijo de la madrina María Andrea. (15-16).

La bivocalización es constante: junto a la inocencia de Cuca, sentimos la burla de la narradora, quien, con el efecto “telenovela” de su voz, invita al lector a no tomar la historia en serio y, mientras tanto, rompe su complacencia con la bestial descripción del ataque. El lector queda sumido en la perplejidad.

Algo parecido ocurre en la escena del encuentro homosexual entre el hermano de Cuca y el “mulato blanconazo”, que por tener como observador escondido a la protagonista, se puede leer paralelamente a la escena en que Clara, de *La casa de los espíritus*, presencia la autopsia de Rosa La Bella, su hermana. Ambas narradoras, Alba y la ficcionalizada Valdés, afirman haber recibido la historia de otra fuente. Alba cuenta lo que lee en los diarios de Clara—su abuela—y Valdés, lo que el cadáver de María Regla, la hija de Cuca, le relata. Sin embargo, sus respectivas intervenciones en el episodio invaden el espacio discursivo del personaje y también su ángulo de visión, es decir, se

convierten en sujetos cognitivos y enunciativos de la escena, en narradores omniscientes que imprimen una percepción particular en la historia.

A pesar de las grandes diferencias entre las dos novelas, las escenas no sólo comparten narradoras omniscientes y personajes voyeristas, sino que contienen descripciones que son a un mismo tiempo sexuales y violentas. En el análisis de la escena de la autopsia de Rosa la Bella, señalé que estas dos realidades no estaban enfrentadas discursivamente, sino que una de ellas—la de la sexualidad romántica—no sólo amortiguaba la agresión al cuerpo del personaje sino que llegaba a justificarla, presentándola como fervoroso homenaje al cuerpo muerto de una mujer bella<sup>54</sup>. Debido a que la narradora de Allende no deja oír la voz del personaje que observa la escena de la autopsia, el lector no posee más que una versión de los hechos, la romántica. En cambio, en la escena de *Te di*, el objetivo del enfoque narrativo es precisamente la inquietante dualidad del dolor que es a la vez placer. En el lugar preciso en que la narradora y el personaje voyerista de *La casa enmudecen*, la narradora valdesiana recurre una vez más a la parodia del folletín, esta vez mezclada con una dosis de psicoanálisis casero, para no dejar pasar la oportunidad del comentario:

La Niña Cuca comprendió con gran dolor, y terror, todo aquello, el placer de su hermano católico y asmático crónico, y fue entonces que comenzó, y aprendió, a sufrir en silencio, y no jugó nunca más. Después de aquel espectáculo con peste a culo, la Niña Cuca se traumatizó para toda la vida, y por eso siempre sintió fascinación y asco por el sexo. (18)

---

<sup>54</sup> La realidad nos ha enseñado que este tipo de “homenaje” es mucho más siniestro de lo que muestra el narrador de Allende: pensemos, si no, en la necrofilia a la que fue sometido el cadáver de Eva Perón, a quien, por cierto, embalsamaron con el mismo esmero que a Rosa La Bella.

Valdés ataca constantemente el trasfondo aperceptivo de su público y no le deja un minuto de reposo. En este fragmento en concreto, el juicio del lector queda suspendido entre dos polos: la empatía con Cuca y con su reacción de rechazo, y la distancia que la narradora crea valiéndose de sus tonos pantagruescos.

Al refractar la violencia sexual a través de las lentes del *bildungsroman* con heroína de telenovela, la narración pone al descubierto las intersecciones de los discursos amorosos y de los pornográficos. Cuando la escritora-narradora se pone a cavilar sobre cuál sea la mejor manera de aproximarse a la verdad, admite, finalmente, que su protagonista es una convergencia de ambos discursos:

Tal vez sea mejor asumir la historia como una película porno, donde no hace falta que los personajes tengan ideas, sólo rabos y totas, y la única moraleja es la de singar ... De cualquier manera, es lo mismo, los dos [modos de narrar] empiezan siempre igual: Érase que se era una mujer apasionadamente enamorada, una sufrida de las que ya no vienen, una desdichada de las que ya no se fabrican.

(167)

No pasemos por alto la identificación que la autora-narradora hace entre el dramón novelero y cursi de Cuca y la pornografía: en el origen de ambos discursos, dice el personaje-narrador de Valdés, se halla siempre una mujer atrapada en la retórica amorosa<sup>55</sup>. Por si no bastara con estas identificaciones, la posibilidad de contar la historia de Cuca en términos eróticos poco pulidos parece inspirarse en la propia historia de Cuba, que es “una película porno borrosa de tanto uso”, según se nos comunica varias

---

<sup>55</sup> Esta intersección de discursos se produce también en *La casa*, pero pasa desapercibida porque no está pensada como parte de la arquitectura narrativa, es decir, escapa al plan consciente de la narración. El efecto es muy distinto, y la percepción del mundo que expresa, también.

líneas más adelante (167). Es decir, en el origen de Cuba, no importa cómo y quién cuente la historia, hay también una “desdichada de las que ya no se fabrican”, una Cuca cualquiera, una madre sacrificada.

Es éste el tercer texto que analizo—*La casa de los espíritus* y *Como agua para chocolate* son los otros—en que una narradora cuenta la historia de otra mujer ya desaparecida, asumiendo un cierto deber moral para con la difunta y para con el mundo: la tarea de contar una historia que *ha de ser contada*. Mediante este procedimiento, dije anteriormente, se representan los lazos o vínculos de la comunidad femenina, su legado histórico—una manera de imaginar la transmisión de la memoria dentro de un grupo pocas veces historiado, es decir, sin memoria oficial.

Los paralelismos con la narradora femenina de *La casa de los espíritus* van todavía más lejos, aunque el sentido es muy distinto, entre otras cosas, por la diferente relación que se establece entre los discursos de los narradores y los de sus personajes y, en general, entre los discursos de los narradores y los de la sociedad. Recordemos que Alba escribe ayudada por los diarios de su abuela Clara y por el *propio espíritu* de ésta, como revelan las palabras finales de Clara. El hecho de que en *La casa* se invoque a un “espíritu” y en *Te di* a un “cadáver” indica ya una actitud distinta ante la narración: la una apunta hacia las altas esferas del ser y la otra se apega a las efemérides del cuerpo. Quizás sin el menor asomo de intención por parte de su autora, la historia del cadáver de *Te di la vida entera* se nos aparece como el polo narrativo opuesto a *La casa de los espíritus*: donde la narradora de *La casa* idealiza a los personajes y pinta la armónica perfección de sus almas, la narradora de *Te di* los expone en sus aspectos más vulnerables, con acentos

despiadadamente grotescos. Ambas narraciones desnaturalizan por un proceso hiperbólico, pero en distintas direcciones.

La voz narrativa principal de *Te di*—que, como señalé, se identifica como “la escritora”, y proporciona señas biográficas coincidentes con las de Zoé Valdés—no desaparece detrás de la narración en tercera persona, como ocurría en las dos novelas que analicé en el capítulo anterior, sino que, más bien, aprovecha la oportunidad de intervenir e interpelar al lector, llamando la atención sobre el proceso de escritura e, incluso, sobre su arbitrariedad, sobre su total artificiosidad. La distorsión parece inevitable: a pesar de querer ser fiel al cadáver-informante, la escritora va inventando la historia sobre la marcha. Mientras el yo de Alba se escondía detrás de una voz universal—una voz con autoridad absoluta sobre los hechos, una voz que no duda, que no cambia de parecer—la de *Te di la vida entera* es una voz poco confiable, pues si bien parece ejercer control absoluto sobre la narración, no deja de recordarnos que lo que nos cuenta no es nada más y nada menos que una ficción:

Ella [María Regla], como todo el mundo, no quería morirse... Pero la vida es así, un novelón tipo La Novela del Aire, un culebrón venezolano. Hablando de culebrón venezolano, ¿y por qué no la revivimos? En los culebrones venezolanos cuando se quiere se puede. ¿Por qué no la ponemos a funcionar otra vez? Con lo que ella lo ansía. (344)

Con la protagonista de *Como agua para chocolate*, esta voz comparte el gusto por las recetas de cocina, y aquí cabe pensar en una parodia más: mientras que Tita guisa codornices con salsa de pétalos de rosas, la narradora de Valdés no pasa de los frijoles negros. Si la comida abunda en *Como agua* y se carga de contenidos sensuales y poderes

mágicos, en *Te di* se la nombra con frecuencia porque escasea, y el único poder que tiene es el de evocar la necesidad. como en el siguiente fragmento narrado por la propia Cuca:

¿Qué cocinaré, Virgencita? Tal vez haga un picadillo, de gofio. Se coge un paquete de gofio, se humedece con agua primero, luego lo adobas con vinagre. porque el limón está perdido. sal, ajito y cebollita, si puedes irte a Güines y comprárselo a los guajiros, y si no. pues te cagaste en tu madre. Lo sofries en la sartén. y ya está, la novedosa receta intragable de picadillo habanero de gofio. Hay que tener preparadas varias jarras de agua fria. porque para nadie es noticia de que el gofio da una sed de apaga y vámonos. (98)

Ambas narradoras, la de *Como agua* y la de *Te di*, recrean la atmósfera de los géneros clásicamente femeninos: la radionovela, la telenovela y la revista con recetas de cocina. La una va marcando los momentos fundamentales de la vida de su personaje con la confección de exquisitos platos y la otra con la pobreza progresiva, la escasez de alimentos y los boleros. Ambas narradoras cuentan una historia de amor frustrado. pero con tonos muy distintos. Si bien la narradora de Esquivel es informal, conversa con el lector desde un plano cercano, y desarrolla, como la de Valdés, el hábito de señalar hacia la artificiosidad de la propia narración, su discurso dista mucho del que adopta la narradora de Valdés, con apelaciones directas y agresiones continuas al lector que tienen como medio de expresión favorito el lenguaje soez y las descripciones histriónicas, detalladas y vulgares de los intercambios sexuales, de las enfermedades, de las actividades digestivas, de los olores, de las secreciones del cuerpo y, en general, de cualquier aspecto de la realidad de sus personajes que resulte en la ruptura de todo orden

armónico. Por todo ello, *Te di la vida entera* es, probablemente, una de las narraciones más disonantes que ha producido una mujer hispanoamericana hasta el momento.

### **Pepita Grillete, la conciencia.**

La tercera narradora de *Te di* es la voz de la conciencia de la escritora, y se llama Pepita Grillete. El que la narradora cuente la historia de Cuba con el material que le proporciona el cadáver sobre la vida de Cuca Martínez, es algo que parece molestarle sobremanera a esta narradora impertinente. Pepita es partidaria de disimular el contenido político de todo cuanto se diga en la novela, y aunque la escritora afirme estar contando una historia “inocente, inocentísima”, su conciencia se niega a darle crédito y acota, siempre entre paréntesis: “(... Ninguna historia es inocente, no te creas esa bobada)” (170). Casi pareciera que la conciencia revolucionaria—que es, en realidad, la conciencia pragmática del miedo—les plantea a la escritora y al lector lo que aquélla no quiere decir voluntariamente, y acaso no quiere ver: que el personaje de Cuca Martínez tiene demasiadas conexiones con la historia política del país. La conciencia de la escritora es una auto-censura sin mucho éxito.

### **II. La voz y la conciencia de Cuca Martínez.**

En una de las descripciones que la narradora-escritora nos da de la historia de Cuca, leemos:

Bueno, al grano, es el dramón de una mujer enamorada de un solo hombre, que no es lo mismo que de un hombre solo, ejem... Lo esperó toda su vida, pendiente.

*sin tan siquiera ella saberlo*, de los boleros... También de guarachas, sones, filines, en fin de la músicaailable y romántica. (171, mías las cursivas)

El “sin tan siquiera saberlo” que nos aporta la narradora en este párrafo señala hacia la falta de conciencia de la protagonista respecto a la manera en que está viviendo su propia vida. Dicha afirmación queda puesta en duda en algunos pasajes que, de nuevo, explotan la ambigüedad para sembrar la sospecha. En estos casos, la falta de conciencia que Cuca tiene de su condición de personaje modelado como parodia de las heroínas de telenovela es cuestionable.

Por ejemplo, el enunciado que expresa la reacción de Cuca al llegar a la pensión de La Habana donde va a trabajar y encontrarse a dos compañeras de cuarto, la Mechunga y la Puchunga, “rajando una clase de tortilla, que hasta se podía oler el huevo” dice: “Cuquita creyó que moriría de vergüenza. ¿Por qué la vida le deparaba siempre escenas tan violentas para su edad?” (22). En el deslizamiento del discurso narrativo hacia las palabras del personaje, la reflexión de Cuquita sobre su triste destino se convierte en una apropiación que ella misma hace de las palabras que un narrador de melodrama usaría para describir la vida de un personaje. En este acto de apropiación, Cuca *es consciente*, como diría Bajtín, del enunciado ajeno que está usando para sus propios propósitos, de manera similar a la siguiente escena:

Cuquita explicó, más tranquila, cuando vio que las otras se sentaron a cada lado de la cama y encendieron un cigarro Camel cada una, que ella sólo estaba ahí para limpiar, lavar, cocinar, es decir, ayudar en la casa... y ganarse la vida de la siguiente manera: honestamente. En fin, ella sólo era la nueva criada. (23, *sic*).

La organización del material verbal del personaje que encontramos en el párrafo anterior sin duda recibe el tratamiento paródico de la narradora, pero también recoge el tono levemente pedante y teatralizado que Cuca adopta de acuerdo a los modelos populares ya mencionados. Como un Quijote, una Regenta o una Madame Bovary de pacotilla, Cuca percibe el mundo a través de la literatura y de las canciones de su entorno, y voluntariamente explota estos discursos para moldear su personalidad y entender su experiencia. Veamos un ejemplo más:

Cuquita seguía repitiendo la melodía de la canción en retahíla, en lo más profundo de su corazón. Ese mismo corazón que ella, aun siendo una niña, deseaba que alguien cuidara como a un biscuit, como a un bibelot. Necesitaba con urgencia de un bondadoso afortunado—de fortuna, de dote económica—que la mimara con esmero... Cuquita pensó que tal vez un hombre de pelo en pecho, un amante a lo *highlander*, eterno, podría darle el cariño que nunca había gozado en su agitada infancia. (29)

Aun bajo los tonos irónicos de la narradora, los pensamientos de Cuca están presentes en este párrafo con las verbalizaciones que ella prefiere, las del género folletinesco—la pobre huérfana, falta de cariño, la joven honesta que necesita la protección de un galán guapo y con fortuna. Cuca elige con esmero las categorías que mejor la describen.

Y por último, el bolero que la protagonista tararea antes de perder, definitivamente, la conciencia de sí misma—esta vez por causas físicas—describe claramente el debate y la ambivalencia que caracterizaron su eterno “saber sin querer saber”: “*Perdóname conciencia,/razón sé que tenías,/ pero en aquel momento/todo era sentimiento,/la razón no valía*” (338).

Cuca Martínez, una joven de provincias traicionada por la indiferencia del Uan— nombre que viene de Juan y de la palabra inglesa “one”, al mismo tiempo—y sometida al más crudo deterioro físico y moral, en el que sólo los boleros y la compañía de un grupo de personajes esperpénticos la mantienen en vida, parece una metáfora de Cuba agonizando en las postrimerías de la revolución que trajo de la mano XXL, o Extra Larga—nombre con el que la narración se refiere a Fidel Castro. El romance que Cuca creyó sellar con el primer beso de su vida en la pista de baile del Montmartre habanero de los años cincuenta, es el que los cubanos iniciaron con su héroe revolucionario en 1959. Ambos acabaron en la mayor decadencia que un pueblo o un cuerpo pueden sufrir: el cáncer, la automutilación y la irremediable soledad en el caso de Cuca; la hambruna, la paranoia, la miseria y el aislamiento en el caso de Cuba.

Cuca y Cuba, Extra Larga y el Uan. ...hasta los nombres tienen parecidos, bien de sonido o de significación. La narración paródica de Valdés sugiere que, así como Cuca Martínez se apropia de las frases de sus heroínas, de sus sentimientos, de sus ademanes y de sus metas, de la ética del novelón, Cuba adopta la retórica de la revolución, la grandiosidad de sus expectativas y la fatuidad con que se coteja con el resto del mundo, sin olvidar la retórica de los discursos de su líder máximo. Por esta razón, las palabras de Cuca, hablando de la patria y jugando con el título de la novela, podrían utilizarse igualmente para el Uan: “En fin, que así fue, y ésa es mi vida. *Toda una vida...* Vida que te he dado entera. Porque había que defender el sueño revolucionario, ...” (107; cursivas de la autora).

### **III. Madres e hijas.**

La palabra de doble acentuación *pasiva* es el término que Bajtín aplica a la

parodia. En ella, el contexto narrativo resuelve el contexto narrado, como diría a su vez Voloshinov. Esto quiere decir, ni más ni menos, que la narración manipula la voz de los personajes u otros discursos sin que éstos tengan la oportunidad de resistir.

Pero en *Te di la vida entera*, la parodia—que existe, y que es feroz—encuentra serios obstáculos. No podemos asumir que la relación entre la narradora y la vida bolerística de Cuca sea exclusivamente de crítica. La resistencia de los discursos parodiados a desaparecer o a disolverse bajo la burla de la narradora es notable. Ésta acaba reconociendo su identificación con la cultura de sus personajes y su propia afición al melodrama. Los boleros se infiltran en su propio discurso:

Es por eso, *quizás, quizás, quizás*, que tengo un sueño recurrente. Siempre sueño que soy la inventora de una pastillita, la cual, cuando la tomas, abracadabra pata de cabra, te convierte en danesa, o en finlandesa, en fin, en habitante de uno de esos países en los que nadie llora cuando escucha boleros... Pero ésa es otra historia, que tiene más bien que ver con los *apocalípticos e integrados*, y que tal vez nunca escribiré, precisamente porque me paso la vida a moco tendido oyendo boleros. Igualita que la protagonista de este libro. (173. el énfasis es de la autora)

Las identificaciones no cesan en el gusto por los boleros. Cuando la escritora-personaje hace un aparte en el capítulo seis para ponderar las posibilidades narrativas de la historia de Cuca, y baraja la pornografía y el melodrama, toma una decisión que sería tanto del gusto de Cuca como del de su propia madre: “De cualquier manera, es un novelón, no he podido evitarlo. Porque sí, porque sí, y porque sí, vaya, ¿qué te pasa? Por joder. Pero sobre todo, porque a mi mamá le encantan los novelones” (173). Así pues, la relación

madre-noveleras e hija-narradora que se establece entre Cuca Martínez y su hija María Regla tiene una réplica en la relación de la Valdés de ficción y su madre.

Esta duplicidad es significativa y puede llevarse todavía más lejos. Cuca Martínez queda en Santa Clara, donde nació, habiendo perdido casi todas sus facultades mentales. y su hija, en uno de esos momentos hiperbólicos que la novela sabe crear, salta los escalones del edificio ruinoso en el que vive con tanta fruición que el edificio entero se viene abajo:

María Regla pisa fuertemente. Llena de palpitations, canciones y esperanzas.

Casi al llegar a la calle descubre que hoy se han derrumbado otros cinco peldaños. Tendrá que dar un gran salto, uno enorme, un salto mortal. María Regla se impulsa... De súbito, en el aire, queda cinco segundos en *stop motion*, como en las películas de *kung-fu*, piensa que podría ser peligroso caer, pero no tiene otra alternativa... Detrás de ella, y en menos tiempo que un pestañear, se derrumban ciento cincuenta años de piedra, cemento, madera y arena. Ciento cincuenta años de historia. Ciento cincuenta años de vida. (342-43)

El gran salto de María Regla, que la separa definitivamente de Cuba, queda subrayado en la letra de la canción que se oye entre los escombros—“*Habana, a pesar de la distancia no te olvido./Habana, por ti siento la nostalgia de volver*”—y marca también la separación definitiva de la madre. El “salto mortal” de María Regla evoca, con la letra de una canción más, el exilio de la propia autora—en su papel de personaje y en la vida real—y la distancia de su madre, sobre la que reflexiona mirando una fotografía:

Mi madre, lejana, mi madre inalcanzable... Está sentada en la esquina del sofá, parece como si fuera a caerse, cada vez que miro la foto quisiera sujetarla... Mi

madre, el origen de todos mis desvelos. Mi sueño diario. Mi espina clavada. Mi fuente de coraje. Mi madre, que me enseñó a ser madre. Estamos condenados a dejar a nuestras madres de rehenes, cuando no a los hijos. (319)

También el lector querría a veces sujetar el cuerpo frágil, consumido y enfermo de Cuca Martínez, ya anciana, porque, así como la Cuba rememorada con nostalgia en la novela se viene abajo por la negligencia de los gobernantes y la pasividad de sus ciudadanos, Cuca castiga su cuerpo con el abandono absoluto—sospecha que tiene cáncer pero no pide ayuda—o con el castigo feroz—se arranca los dientes cuando se convence de que el Uan no va a volver.

Bajtín dice de los héroes de Rabelais que son *palpables*, que sus cuerpos sobresalen del texto y se aproximan al lector, a diferencia de los héroes de la épica o de la leyenda. El cuerpo de Cuca en *Te di la vida entera* casi le duele al que está leyendo, quien se pregunta, además, por las razones literarias que pueda tener su autora para explayarse de este modo en el relato de su progresiva destrucción y para rendirle homenaje simultáneamente.

La respuesta es arriesgada y colectiva: como contemporáneos Edipos femeninos, los personajes de Isabel Allende, Zoé Valdés y Laura Esquivel se vuelven contra los cuerpos de sus madres, hermanas y abuelas y los mutilan, los destruyen o los abren violentamente. Su historia ya no les sirve, pero tampoco la pueden dejar atrás. Para poder entenderla, la narran. En la narrativa de Allende, y también en la de Esquivel, la relación que se establece con esos discursos maternos quiere negar sus aspectos más oscuros, y los reacentúan como románticos discursos. La agresión y el dolor reaparecen entonces subrepticamente, como en la autopsia de Rosa La Bella, y no los podemos reconocer

como tales. Otras veces, y este es el caso de Valdés, la dualidad de sentimientos hacia el pasado—una madre, Cuba—es tangible y de ninguna manera está resuelta. La contradicción se reconoce como parte integral de la voz narrativa, pero la dificultad de mantener la bivocalidad viva en el texto es grande, y Valdés escoge las armas de la burla, de la risa y hasta del desprecio para enfrentar sus propios “monstruos” (362).

***Los templos del deseo femenino en Demasiado amor, de E. Sefchovich***

Al comienzo del análisis de la novela de Valdés, sugerí la posibilidad de contemplarla como una menipea moderna que pone a prueba la idea de Cuba encarnada en el cuerpo de Cuca—una menipea cuyas aventuras se desarrollan en el medio populachero de los boleros, de los cabarets, de la miseria y de la gloria cubanas. Pues bien, *Demasiado amor* (1990) también relaciona a su protagonista con la nación—esta vez, México—y si la novela de Valdés terminaba con una reflexión sobre el exilio de la narradora-escritora, la de Sefchovich inventa una suerte de exilio interno para su protagonista, quien abandona el sueño de Italia y construye un concurrido y paradisiaco harén en su propio apartamento<sup>56</sup>.

La narradora de *Demasiado amor*—que como el cadáver de *Te di la vida entera* no revela su nombre hasta las últimas líneas de la novela—también está internamente dividida y, por ello, adopta dos discursos radicalmente distintos. Uno se desarrolla en forma de correspondencia con la hermana, que ha viajado a Italia para poner en marcha el sueño de ambas: abrir un hotelito cerca del mar. El otro describe una relación entre la

---

<sup>56</sup> Para un análisis de la novela en relación con la nación de México, su historia reciente y su liberalización económica, ver Alicia del Campo (“Reterritorializando”).

protagonista, que desde México sigue colaborando económicamente con el codiciado proyecto del hotel. y un hombre—sin nombre o innombrable—a quien conocerá una noche en el Vips de su barrio y con quien pasará todos los fines de semana que siguen al encuentro. La relación durará siete años:

Y así como el séptimo día Dios descansó, orgulloso como estaba de su creación, así en el séptimo año yo decidí descansar de ti, orgullosa como estaba de nuestro amor. Siete años y siete kilos después de haberte conocido, decidí terminar.

Padres nuestros, Dios te salve, Aves Marías, Aleluyas, Salmos, Cánticos, Rezos, Oraciones, éste es el fin. Padre Celestial, Dios nuestro Señor, el gran final.  
(183)

A continuación analizo estos dos discursos, el amoroso y el epistolar, en detalle.

### **I. El discurso amoroso.**

La protagonista, que narra en primera persona, toma prestados muchos recursos del género religioso, e incluso de la literatura mística, cuando desarrolla su particular plegaria amorosa. Las repeticiones al inicio de frase, el ritmo prolongado, cadencioso, las enumeraciones, las lamentaciones, las interrogaciones y exclamaciones, los tonos de un murmullo monótono caracterizan estos fragmentos:

Contigo aprendí lo que quería decir “sagrado”. Aprendí a respirar, a romper los límites, a hallarle gusto a la felicidad. Aprendí a caminar, a subir, a nadar, a volar, escalar, cabalgar. Aprendí a abrazar, a besar, a lamer, a tocar. Aprendí a pedir y aprendí a esperar. Contigo viví en un encanto místico, en un milagro.

¿Ya tenían nombre mis partes, mis huecos, mis curvas, mis rugosidades, mis lisuras, mis valles? ¿Ya teníamos nombre o nos lo pusiste tú? ¿De qué color es mi piel del otro lado, tú que la volteaste una y otra vez? (52)<sup>57</sup>

El amante de la protagonista, por hallarse en el contexto discursivo religioso que acabamos de ver, queda glorificado y convertido en Dios. En este acto—en el empleo del lenguaje religioso para la expresión de una realidad que no es la religiosa, sino la sexual y la amorosa—encontramos un ejemplo narrativo de heteroglosia dialogizada, es decir, de la utilización de un lenguaje particular para reproducir o “iluminar” otro lenguaje. Sin embargo, he de añadir que el dialogismo es doble: en la adopción del lenguaje religioso para la expresión de sentimientos amorosos, Sefchovich alude también a la tradición cortesana que glorifica a la amada con el vocabulario sagrado, o a la renacentista y barroca, expresada en los cancioneros de Petrarca o Quevedo, excepto que el objeto de glorificación es aquí un hombre, cuya presencia en el texto es ubicua, y sin embargo, no tiene nombre, es un “tú” misterioso, todopoderoso, que proyecta su sombra de una manera formidable gracias al engrandecimiento que recibe de la voz de nuestra narradora.

Si los acentos religiosos les prestan la textura a los fragmentos amorosos de la novela, México, en todo su esplendor, variedad y riqueza, es el argumento de la historia de amor entre la protagonista y su anónimo amante, que aparece como una interminable plegaria llena de elementos geográficos, históricos y artísticos:

Porque tú me enseñaste este país. Tú me llevaste y me trajiste, me subiste y me bajaste, me hiciste conocerlo y me hiciste amarlo. Me llevaste a Guanajuato y a San Miguel de Allende donde decías que era la ruta de la Independencia pero yo

---

<sup>57</sup> Recordemos las enumeraciones de los conocidos versos de San Juan de la Cruz: “Mi Amado, las montañas, /los valles solitarios nemorosos, /las insulas extrañas, /los ríos sonorosos, /el silbo de los aires

sólo veía azulejos. Me llevaste a Oaxaca donde hablaste de Juárez el héroe y de Díaz el dictador, pero para mí era sólo un lugar lleno de huipiles y de madera pintada. Me llevaste a Orizaba y a Córdoba para contarme de Maximiliano pero yo sólo vi la neblina y los mariscos. Me llevaste a Michoacán por aquello de Cárdenas ... (25)

¿Estamos ante una idealización monológica de la figura masculina y del amor romántico como las que se nos presentaban en *La casa de los espíritus* o en *Como agua para chocolate*? Nada más lejos del efecto de *Demasiado amor*. Varios elementos juegan en contra de la seriedad y del engrandecimiento: uno de ellos es la incertidumbre que la voz narrativa provoca en el lector respecto a cuál sea el ángulo desde el que se produce la acentuación de la palabra ajena, en este caso, de los discursos religioso-amoroso y nacional. Incluso en los momentos de máxima estilización, persiste la duda de si estamos ante una mofa del dramatismo romántico o ante una confesión de una pobre mujer enamorada.

Los elementos discursivos que introducen y apoyan la falta de certeza sobre cuáles sean las verdaderas intenciones de esta voz son, a su vez, otros lenguajes, otras palabras ajenas que vienen a interrumpir la seriedad del rezo: el erotismo duro, el cliché romántico o el prosaísmo absoluto. Veamos una combinación de los dos últimos en la descripción del día en que la narradora conoció a su amante:

Veintiséis años y setenta y dos kilos tenía yo aquella noche de viernes cuando crucé la puerta de cristal del Vips y me fui paseando entre las mesas, más para que me vieran que para buscar un lugar donde sentarme y más para echar yo una ojeada a los parroquianos que para que me vieran.

---

amorosos: ...”

Y de repente tú. Solo en la barra, sin leer ni mirar, ni comer nada. Solo con tu pelo negro, solo con tus espaldas anchas, solo con tu misterio y tu taza de café. Nunca podré olvidar la forma como me ignoraste cuando me senté a tu lado. Ni una mirada, ni una mirada siquiera con el rabillo del ojo. (11)

Ciertos elementos “anticlimáticos” rompen en el párrafo citado la grandilocuencia-cómica con la que empieza la primera oración: la gordura de la protagonista, el que vaya a un lugar tan comercial y tan poco romántico como un Vips, y el que esté interesada en “echar una ojeada a los parroquianos”. Estas interferencias discursivas ponen en entredicho la sumisión sexual y emocional con la que en otras instancias se retrata el personaje:

Senti miedo porque en esas horas contigo se había tejido dentro de mí la cadena que me ataría a ti por siempre. una que subía por el pecho y bajaba por el vientre para salir entre mis piernas. Me había convertido en una condenada que se dejaba arrastrar y que sentía placer porque ella le rozaba todas sus partes.

Así recorrí el camino de vuelta a la ciudad y fui depositada en el mismo Vips con puertas de cristal de donde dos días y dos noches antes había salido. (13)

Por otro lado, el lector no puede internarse en este discurso amoroso-religioso sin llevar consigo las percepciones del discurso epistolar con el que éste alterna, y viceversa. En otras palabras, el lector se sumerge en las cartas con la imagen que la protagonista deja en su apasionado rezo al amado. Y al revés: entrar en la letanía amorosa después de leer una carta de la protagonista—el tono intencionalmente anodino las suele caracterizar—conlleva una percepción ya contaminada por el hecho de que el lector sabe que la autora de ambos discursos es la misma.

Los espacios textuales sí están separados, cierto es. Las cartas siempre llevan una fecha y un encabezamiento protocolario—“*Hermanita mía*”, “*Hermanita, hola*”. Los pasajes de amor van encabezados por un número. Sin embargo, su origen en un mismo personaje permite que se “inter-iluminen”—término bajtiniano que alude a la refracción de una lengua a través de otra. La iluminación que le llega al discurso amoroso desde el discurso epistolar apoya la duda sobre la seriedad de aquél, y viceversa: el lenguaje común y ordinario de las cartas, así como la imagen que produce de su protagonista, están contaminados por el discurso pasional del rezo al hombre amado.

## II. El discurso epistolar.

La voz que se oye en las cartas de *Demasiado amor* contrasta con la soofisticación geográfica, histórica y artística de la letanía amorosa por su infantilismo—expresado, por ejemplo, en la abundancia de diminutivos—su cursilería, sus acentos timoratos, su cotidianeidad:

Yo aquí ando bien aunque te extraño mucho. El otro día me invitó Julia a una reunión en su casa pero me aburrí como ostra en medio de tantas parejitas. Y además era un mal día, porque habían operado de emergencia a Estelita (de la vesícula) y yo andaba cansada porque anduve mucho tiempo en el hospital. Nos dimos un sustote pero ya está bien. La cirugía fue muy difícil por su gordura. La Chata no se le despegó un instante. (26)

En este relato intencionalmente vacío y superficial de una realidad aburrida y simple, empieza a emerger otra idea, la idea de otro tipo de vida, una cosmogonía que conserva en un principio los mismos acentos sencillos de la rutina de la protagonista, quien, en sus

visitas nocturnas al Vips, comienza una carrera de prostituta. La historia de cómo la clientela de hombres va creciendo y de cómo la narradora va tomando, con fino espíritu empresarial, las medidas que le permitirán obtener un máximo rendimiento económico con un mínimo de riesgo, aparece desperdigada entre ñoñas exclamaciones de amor fraternal, entre preguntas detalladas sobre el negocio de hostelería que la hermana ya ha puesto en marcha, entre comentarios sobre los reproches mutuos que se dirigen, entre recuerdos del pasado y planes para el futuro. Así pues, la narración de la progresiva transformación de la protagonista evita los tonos sórdidos frecuentemente asociados con la prostitución y emplea con habilidad los del mundo del trabajo y los de la existencia cotidiana que comparte con su hermana.

La ambivalencia que la protagonista vive respecto a su nueva y lucrativa ocupación—la determinación de seguir en el “negocio” y, al mismo tiempo, la culpa— queda manifiesta, precisamente, en el cuidado con el que evita ponerle un nombre a la actividad:

Y es que ando muy inquieta, llena de dudas y sin dormir bien. Sueño con mamá, con la abuela Rita, con la nana. Creo que no tengo la conciencia tranquila. Mi nuevo modo de ganar dinero no le gustaría a ninguna de ellas. Y tampoco a nadie en la oficina, si se llegaran a enterar. Creo que sólo la tía Greta comprendería. En fin, no sé qué pensar. (58)

El debate de su conciencia emerge en forma de lenguaje aniñado que rebaja considerablemente la importancia de su conducta. No obstante, en el acto mismo de minimización, el lector se asoma a la tensión que se desarrolla internamente. El tono casual que la protagonista emplea en estas ocasiones es poco creíble si lo comparamos

con el relato de las medidas de seguridad que toma y de la meticulosidad con que planea sus encuentros en otros momentos de las cartas: "...ahora ya no cobro por trabajo sino por tiempo y así estoy tranquila y no me importan todas sus mañas ni todo lo que se quieran tardar" (140). En estas y otras muchas instancias, las palabras de la protagonista presentan siempre una doble acentuación en la forma de suave ironía que puede confundirse con la inocencia. Los tonos de la *risa reducida*, la que no suena pero se hace presente en todo momento de la narración, caracterizan esta voz dual.

No es ésta, sin embargo, la única técnica de doble acentuación del discurso epistolar. Lo que al principio de la novela parecía un amor puro y completamente desinteresado entre la protagonista y la hermana, va revelándose como una relación más compleja, cargada de reproches de uno y otro lado y de ataques velados. Como el lector tiene acceso solamente a las cartas de la narradora, son los acentos polémicos de ésta los que le ponen sobre aviso del enturbiamiento de las relaciones entre las hermanas. Algunas de las categorías que Bajtín encuentra en la palabra bivocal activa son detectables en el discurso epistolar de *Demasiado amor*: la polémica oculta, la palabra con escapatoria y la palabra con mirada de reojo. Por ejemplo, a la frecuente crítica moralizante de la hermana, la protagonista suele responder con alusiones a la vida insípida y abúlica de ésta—vida que, por cierto, ella está financiando:

En tu última foto se ve que estás engordando. Yo no sé si es el rico espagueti que preparas o la tranquilidad que te da vivir como vives, pero allí parada en la cocina de nuestra casa, más pareces una matrona italiana que mi joven hermanita mexicana. Deberías darte un buen corte de pelo y cómprate algo de ropa moderna en lugar de esos vestiditos del algodón floreado que son un horror. Después de

todo, entre lo que te deja la casa, lo que te da don Tito y lo que te mando yo, tienes suficiente dinero para permitirte algo mejor. (138)

### **III. El entrecruzamiento de los discursos y las historias.**

A medida que avanza la narración, los tonos religiosos y nacionalistas del discurso amoroso de la protagonista infiltran los espacios de las cartas en los que se detallan las relaciones con sus clientes. Pero la reproducción de un discurso en otro contexto es siempre una “reacentuación” del discurso original y un acto en el que se crean nuevos significados. Un ejemplo de este fenómeno aparece en la traslación de enumeraciones desde el discurso amoroso hasta el de las cartas. En el contexto original, las enumeraciones cobraban acentos lapidarios, reflejaban la adoración de la narradora por el mundo descubierto gracias al amado, de manera similar al discurso místico del siglo XVI. En su nuevo contexto, el sentido es muy distinto:

Me ha tocado un compositor de música, un pianista que estudió en Varsovia, un editor de libros y un ilustrador de revistas. Me he ido con uno que hace guiones para cine y uno que produce telenovelas. También con un gerente de la Volkswagen y con el jefe de mecánicos de un taller de la misma marca. Por mí han pasado los cajeros de dos bancos, el encargado de vender los cheques de viajero y también un gerente de sucursal. (66)

Sin tener que criticar explícitamente su propio discurso amoroso, la protagonista lo ridiculiza *de facto* al emplear los mismos recursos del relato pasional, glorificante y romántico en el recuento minucioso de la diversidad que caracteriza a su clientela.

La voz del discurso amoroso es una voz creada—recibe, aprende, repite, enumera, se identifica como pasiva e ignorante—y aquí también encuentra eco en la voz de las cartas. sólo que a la inversa, porque ésta va creando una nueva realidad y, de paso, se crea a sí misma: “Tengo muchos clientes, estoy ocupada todas las noches desde muy temprano hasta la madrugada, y esto es un trabajo en el que hay que poner energía, voluntad y conocimientos ... Pero lo bueno es que gano bien y lo paso bien” (145).

Con el discurso que adivinamos de la hermana, pero que nunca leemos, nuestra protagonista también realiza una reacentuación particular. Si la hermana pone en marcha una casa de huéspedes en Italia, la narradora convierte su apartamento en un prostíbulo. Ambas redecoran, distribuyen espacios y toman decisiones respecto a su hábitat. Refractado en los pequeños avatares del hotel italiano, percibimos el mundo de la protagonista: “Me encantó nuestro nuevo huésped. La diferencia entre tú y yo ahora es que yo lo vi como posible cliente y tú como si fuera un hijo. ¡Cómo hemos cambiado las dos en este tiempo de separación!” (144).

Las relaciones entre los discursos son aun más complejas. La relación amorosa de los fines de semana está estrechamente relacionada con la patria, como ya vimos: “Y ahí iba yo atrás de ti y contigo ... en este país nuestro de cada día” (7). El hombre innombrable con quien se desata la pasión romántica de la protagonista es como un Pigmalión mexicano a quien el lector conoce gracias a las exhaustivas descripciones de los lugares, comidas, artefactos y gentes que la protagonista proporciona para cada uno de los viajes que han hecho juntos a lo largo y ancho de la nación. Este “tú” invisible y mudo se corresponde con una voz y un gesto autoritarios—“En León me compraste zapatos y dijiste que así debía ser. En Taxco me compraste aretes y dijiste que así debía

ser” (37)—la voz y el gesto del que va dando forma a su obra de creación, a la mujer:  
 “Yo me convertí en eso que tú querías ... Fui dos mujeres, diez mujeres para ti” (137).

Este discurso amoroso no muestra ni progresión ni variedad, a pesar de caracterizarse por la diversidad y la abundancia de detalles. Es un discurso prescindible, que apenas aporta información y que funciona por acumulación. Es redundante como los boleros, que también aparecen en el texto, y como los rezos que emula: se limita a girar alrededor de sí mismo. En consecuencia, se agota, muere, no puede “luchar contra la costumbre”, contra la amenaza del estatismo absoluto (175) . La protagonista, entonces, deja de vivir para este espacio de los fines de semana, en el que empieza a sufrir, y empieza a compenetrarse con su vida diaria, con la prostitución. Mientras que el discurso de la pasión amorosa se agota, el de las cartas florece: “Quisiera tener a todos los hombres del mundo. ¡Hay tantos sentados a la mesa esperando que yo los conozca, que no sé a cuál escoger o por cuál dejarme escoger! ... Quisiera probarlos a todos y no me alcanza el tiempo, la noche se pasa rápido” (163). El espacio de la patria—el del amado—ha quedado explorado por completo, pero el de las relaciones entre la narradora y sus clientes del Vips ofrece todo tipo de posibilidades novedosas y excitantes.

La narradora decide terminar con el discurso amoroso cuando éste empieza a agonizar y lo hace juntando los dos enunciados, las dos realidades:

Fue muy fácil. Solamente lo traje aquí, a mi casa ... Él, que nunca me había preguntado nada de mi vida, que no sabía nada de mí, entró de repente y se topó con las mariposas, el incienso, el sonido de las gotas de agua y mis amigos. Así, sin advertencia.

Desde el momento que cruzó la puerta supe que lo había vencido, que lo había destruido. Se puso muy pálido, miró todo detenidamente y sin decir palabra se fue. Sé que nunca va a volver, sé que lo he perdido para siempre. (185)

La aparición de la conciencia del personaje es suficiente para romper con el discurso monológico de la autoridad. En el momento preciso en que la protagonista reúne sus dos mundos, aceptando que son irreconciliables, enfrenta también su división interna de una manera consciente y aniquila la corriente univocal del discurso amoroso, en el que se oía una sola voz, la del amado anónimo. Paradójicamente, esta voz se imponía desde el silencio, como una presencia muda y regia, como un imperativo interno contra el que fallaba la voluntad (174).

Vencido el discurso monológico, el de las cartas ha convertido la casa de la protagonista en un espacio abierto, sin muebles ni vidrios en las ventanas—una especie de utopía sexual que sucede a la muerte del amor romántico: “Aquí yacemos juntos muchos seres humanos unidos, entregados, abiertos de par en par. Te escribo para decirte que por fin se ha cumplido mi sueño de tener una casa de huéspedes y de escuchar todo el tiempo el sonido del mar” (183).

Finalmente, llegamos a saber el nombre de la narradora y autora de las cartas: Beatriz. La revelación es interesante, por las asociaciones con la amada de Dante y con otras damas glorificadas en los cancioneros renacentistas y barrocos. Esta Beatriz, que quiso marcharse a Italia y se quedó en México con un hombre que la crea a su imagen y semejanza, decide volverse contra su creador: “Yo lo había convertido en Dios y al Dios hay que arrastrarlo por los templos” (185). Para ello, tiene que destruir su palabra, el discurso monológico que ella misma ha internalizado.

En la última carta, desaparecen el encabezamiento y la fecha que marcan todas las anteriores y encontramos un número, el signo que anunciaba los fragmentos que evocaban al amado. La disolución de la división parece haberse consumado. Esta misiva contiene también instrucciones precisas para que la hermana de la protagonista le enseñe a su hija el cuaderno de los recuerdos “del hombre amado” y “del país amado”—“El amor por los dos fue lo mismo, uno solo”—como prueba de que “se puede amar demasiado, con demasiado amor” (185). De nuevo nos encontramos con el relato de una historia que una mujer lega a otra más joven—como en las novelas anteriormente comentadas. Así como la conciencia dividida de la protagonista se desarrollaba a través de dos planos discursivos, la herencia del lector—lo que nos queda para ser leído—excede los confines de lo que la narradora *dice* querer dejar a la posteridad—la historia de un amor viajero y tirano—pues a su lado tenemos el humor, la ironía y la utopía renovadora, un legado más complejo, pero más real, que el de la voz monocorde del amor romántico.

***Eros es un ángel en “Entrevista con el ángel”, de C. Peri Rossi***

El cuento que se titula “Entrevista con el ángel” y que cierra la colección *Desastres íntimos* está narrado en primera persona, a manera de confesión de un protagonista masculino a quien su mujer abandonó por otra mujer.

Es la del protagonista y narrador una situación de crisis que pone a prueba el conocimiento de sí mismo que creía tener y que lo enriquece, lo descubre bajo una luz nueva, gracias al diálogo con la figura de un travestido, “el ángel”. Peri Rossi, a la manera del carnaval y de la narración polifónica, inventa circunstancias críticas y

extremas para sus personajes en éste y otros cuentos de la colección, como excusa para poner en marcha el diálogo.

El protagonista cuenta cómo conoció “al ángel” aquella noche “en un bar de homosexuales del centro” llamado Wilde’s (157). Su voz ha sido radicalmente despojada de autoridad—la que deriva de nacer hombre—por el simple hecho de haber sido abandonado por su mujer. La palabra desautorizada del protagonista provoca un alto grado de inseguridad en el lector, a quien en este momento de la narración le falta un punto de apoyo desde el cual apreciar las ventajas y desventajas de la situación. Como en otros textos analizados en este capítulo, el narrador de “Entrevista” esconde el ángulo desde el que sus palabras entran en debate con las palabras ajenas. Así pues, no encontramos una aseveración estable, una posición de conocimiento seguro que denuncie al protagonista por su insidioso machismo, a su mujer por haberlo abandonado, o al travestido por ser una caricatura de mujer. Pero sí formamos parte del diálogo entre todas estas voces.

En este momento, el debate, si bien suave y a caballo entre la estilización y la parodia, se establece entre la palabra “heterosexual” del personaje y la del “otro” homosexual:

El bar se llamaba Wilde’s y en las paredes había fotografías de travestidos famosos a quienes yo no conocía ni había visto jamás, pero que *sin duda* eran figuras *muy apreciadas en el ambiente*. También aprendí que la palabra “ambiente” designaba precisamente esos lugares, donde se reunían hombres y mujeres para tomar una copa, reír, sufrir o ligar. El Wilde’s era mixto y *la fauna* de aquella noche de julio tenía un aspecto muy variado. (157, más las cursivas)

La suavidad de la ironía se origina, considero yo, en el hecho de que el narrador-protagonista recuenta los hechos y en que, por lo tanto, su discurso está ya teñido, reacentuado, por el diálogo posterior con el ángel y las consecuencias reveladoras de este encuentro. Empleo la palabra “reveladoras” a conciencia, dado que el diálogo entre el narrador y el ángel toma la forma narrativa que Bajtín define como “discurso internamente persuasivo”, un espacio narrativo en que el superior conocimiento de uno de los personajes sobre el otro se materializa en un “diálogo real”, es decir, en un intercambio que utiliza el “exceso” de conocimiento en beneficio del interlocutor para ayudarlo a expresar lo que *ya* éste sabe, y nunca para evaluarlo, cosificarlo o poseerlo en razón del poder que otorga el manejo de información que el otro no ha sido capaz de articular.

Pero todo esto lo veremos claramente más tarde, en conversación con el ángel. Por ahora, baste decir que el diálogo interno de este narrador confundido se representa como un debate internamente polemizado entre las palabras de las dos mujeres—imaginadas en temida confabulación contra él—y las de su defectuosa identidad masculina, a la que se agarra como a los restos de un naufragio. Así, cuando en diálogo con el lector el narrador dice “mi mujer”, no puede sino traer a colación el cuestionamiento del término que ésta—su mujer—le hace. Opta, pues, por referirse a ella como “ella”, concediéndole la capacidad de escapar a la posesión que la expresión “mi mujer” implica y, al mismo tiempo, mostrando su hostilidad hacia estas belicosidades de “ella” al borrarle, con el calificativo, el nombre también (157). No obstante, las estrategias discursivas del narrador apenas le ayudan a resistir los embates del diálogo con “ella”. Pone en marcha, por ejemplo, mecanismos finalizadores del otro: aventura la

hipótesis de que el abandono sea debido a la ausencia de un hijo, aprovechando para recordarle a “ella”, maliciosamente, su incapacidad fisiológica. “Ella” responde: “Eres muy bruto” (158). Le recuerda también las carencias de la nueva amante—que sí tiene nombre, Irma—su falta de pene, entre otros elementos, “salvo que los hubiera adquirido en un *sex-shop*” (159). Pero la reproducción de las interacciones verbales que existieron entre ambos es, en realidad, el relato de una profunda incomunicación que ahora entra en la conciencia del narrador en forma de diálogo, esta vez conducente a una reorientación personal. Antes de que así ocurra, el narrador dialoga con otros discursos, el científico, por ejemplo, con el que busca no sólo la prueba de la estabilidad física de los sexos, sino también una evidencia sobre las direcciones del deseo a través de la descripción cromosómica. Tampoco este discurso consigue aplacar sus dudas y devolverle la seguridad: “Ahí estaba mi cromosoma Y suelto, como un pene sin erección” (161).

Ante la imposibilidad de establecer un “diálogo real” con su mujer, el narrador recurre al alcohol y “al ángel”, un travestido de la barra del Wilde’s, para arrojar alguna luz sobre el problema. En el transcurso de la conversación con el ángel, la pregunta del protagonista se desplaza desde el deseo de “ella”—“No hay cosa peor que amar a alguien cuyo deseo se nos escapa” (163)—hasta la identidad del ángel—“¿Cuál es el sexo de los ángeles?” (161)—para, finalmente instalarse en el deseo del propio narrador, aspecto que termina ocupando el diálogo interno de éste con mayor centralidad. En el esclarecimiento de esta cuestión última, el protagonista oscila entre la confusión y la hostilidad:

—Soy lo que tú quieras—me respondió el ángel con naturalidad—. Soy tu sueño—insistió—. Si me quieres mujer, seré mujer; si me deseas hombre, seré hombre.

No hay cosa peor que preguntarle a alguien acerca de su deseo. Es una pregunta sin respuesta. Yo sabía lo que quería: que mi mujer abandonara a Irma, no a mí, pero en cuanto al ángel, no tenía idea de lo que prefería. (162)

...

—Y si quieres, para contentarte del todo—agregó—seré un rato hombre y un rato mujer.

Pero ¿a quién se le podía ocurrir algo semejante? Me gustan las cosas claras y ordenadas. Detesto las ambigüedades. (162)

Cuando el narrador intenta reconducir la conversación al terreno fisiológico—a la posesión de ciertos atributos masculinos que habrían de hacerle deseable a los ojos de una mujer, el ángel contesta enigmáticamente sobre la arbitrariedad de la fisiología—“Lo que tenemos lo deciden los demás” (163)—respuesta que pareciera una rescritura bajtiniana del deseo<sup>58</sup>. En este momento, el narrador tiene su primera revelación importante: al trasladar su deseo a otra parte—a otra mujer—su mujer, “ella”, le había despojado de su sexo (163).

El protagonista, ahora un “hombre sin sexo”, sigue intentando zafarse de la palabra ajena, la que lo convertiría en homosexual, por un lado, y la que lo convierte en un pobre hombre despechado, por otro. Al observar a las parejas bailando en el bar, ataca indirectamente al ángel y le dice que el sitio “tiene un aire de gueto” (166). Pero los ángeles no se ofenden, a juzgar por la reacción de éste, que diserta entonces sobre la existencia de multitud de guetos menos reconocibles como tales—los comités políticos, los equipos de fútbol, etc.—entre los que incluye a las parejas: “¿Hay algo que se parezca

---

<sup>58</sup> Bajtin postula que nuestra imagen deriva precisamente de lo que los demás dicen sobre nosotros, es decir, de su palabra.

más a un gueto que una familia?” (166). El narrador no polemiza con esta última aseveración, sino que la internaliza y, si acaso, se ríe de sí mismo gracias a la palabra del ángel: “Yo era un tipo solitario abandonado por su mujer que no encontraba a su igual ni a su diferente. Un tipo sin gueto, por tanto. Un único ejemplar raro” (167).

Incapaz de definir su sexo, el narrador acaba admitiendo el miedo, y es entonces cuando empieza a perfilarse su deseo. Las palabras—hermosas—del ángel, parecen haber ganado la batalla contra las palabras del protagonista, que hasta este momento luchaban denodadamente con los nombres y las etiquetas definidoras: “Allí comienza el deseo—comentó el ángel—. En el lugar del miedo, donde nada tiene nombre y nada es, sino parece” (167).

Estas palabras finales son las que producen la revelación de mayor importancia para el protagonista, quien aprovecha de manera bívocal el discurso católico sobre el “misterio” para reformular su debate interno:

De pronto me acordé de algo que le había oído decir al cura, en las clases de religión: las revelaciones son oscuras. Me había parecido, entonces, una contradicción.

—Las revelaciones son oscuras—le dije al ángel, esa noche de julio en que mi esposa me había abandonado—. Vámonos—agregué. Siempre podía tener la excusa de decir que estaba borracho. (167)

El enunciado religioso, el dogma, es por lo general un discurso autoritario, conclusivo, similar al discurso de la ciencia con el que el protagonista intentaba encontrar la aclaración a la confusión provocada por el abandono de su mujer. No permite el desafío y tiene el estatus de tabú. No permite el diálogo, lo huye, y se disfraza de pretendida

certeza. El protagonista de “Entrevista con el ángel” destruye el autoritarismo del discurso religioso al volverlo bivocal y, de paso, la monología del resto de los discursos con los que intentaba confirmar su identidad.

El discurso internamente persuasivo, que empieza siendo discurso del travestido, entra en la conciencia del protagonista como enunciado en proceso de negociación, en flujo. Es importante señalar, sin embargo, que la “oscura revelación”, el descubrimiento que el protagonista adquiere, es una “palabra con escapatoria”: elude la palabra ajena que ya anticipa como recriminatoria, la que le colocará la etiqueta de homosexual. Escapa también de las palabras de su mujer, y hasta de las del ángel. Su deseo no queda, ni quedará, definido.

### *Conclusiones*

El discurso sexual y romántico de supeditación y de dependencia femenina, glorificado y compacto en la narrativa de Allende y de Esquivel, se agrieta en las cuatro narraciones de este capítulo, cuya estructura enunciativa deja ver inquietas e incómodas conciencias, molestas por las múltiples voces contradictorias de la tradición y del cambio.

La expresión de estos estados “perturbados” de conciencia cobra diferentes formas en cada uno de los textos analizados. En Peri Rossi, son diálogos internos y externos con las convenciones del género sexual que, como resultado de la interacción de voces, alcanzan un punto de “reorientación”. El monólogo narrado de la protagonista de “Desastres íntimos” desemboca en una confrontación directa con los “hombres” de su vida: su hijo, el padre de su hijo y su psicoanalista. La voz de “Entrevista con el ángel” realiza un doloroso repaso de todos los discursos sobre la masculinidad y alcanza, en

diálogo con la encarnación de sus peores miedos—el travestido—un momento de ambigüedad e incertidumbre que le resulta revelador.

La novela de Zoé Valdés presenta una lucha agitada con los discursos populares y cultos sobre el amor romántico. Éstos, a pesar de ser fuertemente parodiados, resisten la burla con bríos y hacen penosamente visible su enorme influencia en el contexto vital de la autora, quien, incapaz de expulsarlos completamente de sus dominios, decide construir con ellos una narración agridulce, una composición disonante y estridente como una protesta airada cuya negación de todos los discursos con los que entra en diálogo deja al lector con el interrogante silencioso sobre la posibilidad de alcanzar algún tipo de verdad polifónica en medio de la destrucción generalizada.

Eva Sefchovich crea un personaje con dos voces en un principio independientes y, después, progresivamente dialógicas. La interferencia que se crea entre ambos discursos revela una conciencia compleja, más rebelde y menos maleable de lo que la figura de su amante secreto quisiera y de lo que la superficie textual enseña. Así como los discursos internos de “Desastres íntimos” terminan por salir al espacio exterior de su protagonista, los de *Demasiado amor* empiezan ocupando espacios externos separados y acaban por ser incorporados a la conciencia del personaje con renovados acentos propios.

Gracias al humor y a la versatilidad de sus voces, las narraciones de este capítulo imprimen relieve en los paradigmas unidimensionales de la sexualidad femenina. Sus discursos acusan de variadas maneras el conflicto de expectativas sociales y personales que la mujer contemporánea vive: lo filtran como apelación, sospecha y duda, en el caso de Peri Rossi; lo quieren vencer mediante la parodia, en el caso de Valdés; lo dramatizan.

como Sefchovich, en las fantasías opuestas de ser objeto exclusivo del deseo de un hombre y sujeto femenino deseante, promiscuo, dueño de una libido sin fronteras.

En las dos novelas del próximo capítulo, la respuesta narrativa al conflicto de las definiciones ajenas y propias de la sexualidad también es dialógica, pero ha de contemplarse de otras maneras. Las voces del *otro* no se inmiscuyen aquí y allá, provocando agitados diálogos internos como los que veíamos en las escritoras de este capítulo, sino que actúan de manera compacta sobre la totalidad de la voz narrativa. El texto de Ollé—*Las dos caras del deseo*—reacciona con un discurso fotográfico, distante, un enunciado que combina mecanismos de defensa fóbicos y paranoides y que se cubre con la máscara de la indiferencia<sup>59</sup>. El texto de Molloy, en contraste con el de Ollé, emprende un periplo introspectivo de reflexión sobre esas otras voces que determinan la conciencia de la protagonista de manera rotunda y formidable.

Los personajes principales de ambas novelas se aíslan, se separan de esos *otros* amenazantes: el de Ollé, mediante el empeño tenaz de quedarse en lo observable, en la superficie, incapaz de establecer conexiones íntimas con otros seres; el de Molloy, porque decide bucear—sola—hacia las profundidades invisibles del ser, donde se establecen las conexiones más complejas con los otros<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> La idea de la reacción fóbico-paranoide de la voz narrativa de Ollé surgió en una conversación con Susana Reisz sobre el peculiar estilo narrativo de la autora.

<sup>60</sup> Curiosamente, S. Godsland le aplica a la protagonista de Molloy adjetivos parecidos a los que yo he usado para la protagonista de Ollé: “asocial, insomne, agorafóbica” (67).

¿Cómo sacar una violencia, cómo escribirla?  
Sylvia Molly.

V

*La enajenación*

El cambio perceptivo del lector, decía en la introducción al capítulo anterior, requiere una experiencia de desconocimiento de la realidad que el texto presenta—de ruptura de armonía epistemológica—fenómeno facilitado por la mirada irónica o burlona que las narraciones de Peri Rossi, Valdés y Sefchovich proyectan sobre el mundo.

En este capítulo tengo la intención de ir un paso más allá en el aspecto de la *enajenación* o del *extrañamiento* literario que anteriormente presenté como efecto del humor y como promotor de nuevas perspectivas sobre el mundo. Las técnicas de enajenación que veremos en *Las dos caras del deseo* (1994), de la peruana Carmen Ollé y en *En breve cárcel* (1981), de la argentina Sylvia Molloy, son otras que las del humor. Los narradores, impersonales en ambos casos, coinciden plenamente con el punto de vista cognitivo de su protagonista: no lo superan, como en el caso de Allende, pero tampoco disuenan ni se identifican con señas evidentes, como en el caso de Valdés. El efecto es el de una autobiografía distanciada y protegida gracias al desdoblamiento del *yo*, que se convierte—se enajena—en *otro*.

El ángulo desde el que se narra es el de una voz que se retracta, que se distancia emocionalmente para *verse*, tanto como para defenderse. La proyección en un tercero “objetiviza” a la protagonista de cada uno de los textos y facilita la perspectiva necesaria para el intento de reconstrucción de su imagen, que requiere, además, de la reproducción de otras voces ajenas.

Las novelas de Carmen Ollé y de Sylvia Molloy, quizás en mayor medida que el resto de los textos analizados hasta aquí, me hacen pensar en la definición de posmodernismo latinoamericano ofrecida por George Yúdice: un contexto social y político cuyas manifestaciones culturales expresan “la incapacidad de representarse las condiciones de la existencia” (Shaw 167). En los textos de este capítulo, esta incapacidad epistemológica—o desconfianza—se manifiesta en la mencionada retractación cognitiva de los narradores, que se quiere superar en el intento de trazar una imagen más completa y sólida del *yo* partiendo, precisamente, de su escisión. La escisión, arguyo, no es sólo un resultado de esta crisis de la confianza en la capacidad humana para explicar su existencia, sino también una estrategia para inscribir públicamente un deseo transgresivo—homosexual, bisexual—que tiene escasos modelos literarios en la cultura hispana. Al proyectar dicho deseo en una pantalla exterior, el esfuerzo de representación al que alude Yúdice se vuelve menos penoso, quizás posible.

### ***Unas palabras sobre la posmodernidad en Latinoamérica***

Reconozco que incluyo la categoría de la posmodernidad en mi análisis no sin ciertas reservas: siendo un concepto creado en los centros del poder económico—Estados Unidos, Europa—su empleo es controversial y tropieza con serias resistencias en la América poscolonial y en otras regiones del llamado Tercer Mundo. Por ello, creo conveniente dedicarle un pequeño espacio a este debate y me veo, también, en la necesidad de buscar sus puntos de coincidencia con el pensamiento dialógico bajtiniano para poder utilizar ambos en este capítulo.

Algunos pensadores y escritores de la cultura latinoamericana admiten que es preciso analizar la capacidad explicativa del concepto de posmodernidad en relación con la actualidad de nuestros países hispanos antes de desecharla por sus orígenes foráneos. Casi todos ellos están de acuerdo en que, en cuanto pérdida de la confianza en los proyectos de reconstrucción social, la posmodernidad no describe el grado de compromiso político que despliegan los proyectos feministas y poscolonialistas latinoamericanos. A esta posición se suscriben Raquel Olea y Santiago Colás. Es innegable, no obstante, el hecho de que un notable número de manifestaciones culturales latinoamericanas muestra características posmodernas visibles, por ejemplo, en el pastiche estilístico, en la autorreferencialidad, en la fragmentación, en la pérdida aparente de teleología, en el cuestionamiento de la causalidad histórica y en la elaboración de productos artísticos inmanentes, como los derivados del concepto de *écriture*.

A la hora de acercarse a la narrativa producida en los últimos cuarenta años en Latinoamérica, ciertos críticos, como Donald Shaw, prefieren emplear el concepto de “pos-boom” en lugar de “posmodernismo” y buscar sus demarcaciones. Aunque a menudo la posmodernidad y el pos-boom coinciden y comparten autores y obras, lo cierto es, dice Shaw, que existe en Latinoamérica un área literaria extensa que no se identifica con los rasgos fundamentales del posmodernismo. Es el caso del nuevo realismo social, o de la profusa utilización del argumento y de la linealidad narrativa en gran parte de la novelística contemporánea. Ahora bien, incluso los escritores de este grupo—Gustavo Sáynez, Antonio Skármeta, Mempo Giardinelli, etc.—tomarían como referencia la literatura del boom, que Shaw identifica con el proyecto de la modernidad y con las novelas totalizantes al estilo de *Cien años de soledad*. Éstas, dice Shaw, critican

la historia y la manera en que se ha escrito, pero confían todavía en los grandes proyectos nacionales de reforma, en la preeminencia de la generalidad humana sobre la especificidad latinoamericana y, estilísticamente, en la experimentación lingüística que hace posible una penetración más profunda en la realidad, una comprensión humana más abarcadora. El pos-boom muestra dos tendencias que en muchos sentidos se apartan del boom: la que regresa—aunque el regreso total no es posible—al clasicismo formal con el imperativo del compromiso político y la que incorpora algunas de las características formales y conceptuales del posmodernismo: el individualismo lúdico, la representación de la artificiosidad de todo lo que nos rodea, el narrador poco confiable, la precariedad del signo, etc.

Uno de los intentos más interesantes de conectar el hipotético posmodernismo latinoamericano con las condiciones sociales y económicas y con las ideologías que las justifican o enfrentan es el de Santiago Colás, que revisa las pautas marcadas por Fredric Jameson para explicar el derrumbe de las *metanarraciones* con la crisis de las utopías políticas en Latinoamérica y el desarrollo del neoliberalismo y del capitalismo recientes. Los proyectos utópicos de distinto signo que llegaron, por ejemplo, de la mano del socialismo de Fidel Castro o del populismo de Juan Perón, encontraron eco en las grandes novelas del boom y, al entrar en crisis, dieron lugar a un tipo distinto de narrativa que culmina en el posmodernismo latinoamericano, con todas sus especificidades. Colás ilustra estas fases político-culturales con el análisis de tres novelas: *Rayuela*, de Julio Cortázar, para la modernidad, *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, para la crisis de la modernidad y *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, para la posmodernidad.

El trabajo de este crítico me interesa, no tanto por el tipo de análisis que hace de los textos, como por su fina percepción de la problemática que encierra el “purismo utópico” de los sesenta, que provocó, a la larga, la crisis y la desconfianza de los proyectos de reconstrucción social. Cuando Colás habla de “purismo”, se refiere a un concepto que yo he intentado analizar literariamente como la ausencia de polifonía o como la escritura de discursos en los que las voces ajenas no tienen cabida real, no tienen poder apelativo. Estos textos “monológicos”, apoyados en el maniqueísmo de un feminismo superficial que obvia la complicidad de la mujer con los mecanismos de poder o que la reduce a un mero efecto de la ausencia de conciencia política, presentan un discurso narrativo que no explora su complicidad con los valores sociales que permiten la explotación sexual de la mujer. Por esta razón, los proyectos feministas utópicos— literarios o sociales—que, como la utopía marxista que analiza Colás, se proponían acabar con la enajenación del ser humano, reunirlo con su propia subjetividad y entregarle el timón de su existencia, desembocan en narraciones como *La casa de los espíritus* y *Como agua para chocolate*, en las que una voz erradica la posibilidad de diálogo con otras voces del texto.

Todo proyecto utópico se fundamenta sobre fuertes represiones que, tarde o temprano, salen a la superficie para minar los principios idealistas en los que la revolución se apoyó. Las manifestaciones culturales que absorben esta crisis han de tomar, a la fuerza, formas distintas a las iniciales. Lejos de encubrir o superar la escisión de la subjetividad, los textos de este capítulo y del anterior la incorporan al discurso. Las narraciones que analicé en el cuarto capítulo, además, la someten al debate por medio del humor. Las de éste, la construyen como *micronarración*—en contraste con las

metanarraciones de la modernidad—que reclama un espacio, aunque sea dentro del desconocimiento general y adoptando las formas del desconocimiento mismo, del extrañamiento o enajenación narrativa que enfrenta al lector con la falta, con la ausencia, con la precariedad del ser. Todas ellas interrogan duramente los proyectos de la “modernidad” feminista hispanoamericana, que yo identifico con las narraciones de Allende y de Esquivel, y la convierten en un proyecto inacabado, que no fracasado.

***Una pantalla muy pequeña para una realidad muy grande en Las dos caras del deseo, de C. Ollé***<sup>61</sup>

En las primeras páginas de *Las dos caras del deseo*, Ada, la protagonista de la novela, le dice a otro personaje que “había ido al cine a ver una película de ciencia

---

<sup>61</sup> Ofrezco a continuación un breve resumen del argumento de la novela, dado que se trata de un texto que ha tenido una distribución editorial escasa y poca crítica.

*Las dos caras* cuenta la historia de Ada, una mujer de mediana edad que enseña literatura en una universidad de Lima, en medio del grave deterioro político y administrativo del país y rodeada de colegas mediocres y estudiantes hostiles. La vida de Ada no ofrece demasiados alicientes. Separada de Luis hace ya unos años, parece existir en un vacío social interrumpido tan sólo por una inconsistente relación sexual con Quiroga, profesor en la misma universidad, y por el reencuentro con una antigua compañera de estudios, Martha, que también es antigua amante. La pareja sentimental de Martha—una joven de origen japonés llamada Eiko—comienza a coquetear con Ada y despierta los adormecidos sentimientos de ésta. La relación con Eiko, sin embargo, nunca pasa de ser un mero escarceo, y éste es uno de los motivos por los que Ada decide viajar a Estados Unidos con los pasajes que le manda Luis, quien reside allí desde hace varios años.

En Estados Unidos, Ada aterriza en un pueblo de New Jersey en el que una antigua conocida de Luis, Mónica, le alquila un cuarto. Ada encuentra empleo en una distribuidora de ropa, donde trabaja junto a un nutrido grupo de inmigrantes latinoamericanas. El trabajo es manual y físicamente agotador, y las trabajadoras son mujeres de nivel cultural mucho más modesto que el de la protagonista. Durante este período, Ada inicia una sórdida relación sexual con un hombre de origen italiano—de quien nunca sabremos el nombre—y entabla amistad con un haitiano, Jean, y con una mujer de Martinica, madame Eduarda.

Cuando Ada se da cuenta de que su vida en New Jersey no es mucho mejor de la que tenía en Lima, decide mudarse a Nueva York, sola, e intentar escribir seriamente, vocación que la persigue desde hace ya tiempo. En Nueva York, Ada comienza una relación sexual y sentimental más prometedora que las anteriores con un hombre llamado Franz. No obstante, en la escena final de la novela, visita la casa de una amiga, María Cristina, quien la espera en actitud sexualmente provocadora. Las palabras de la instancia narrativa, que ponen punto final a la historia de Ada en el momento en que ésta entra en casa de María Cristina, parecen referirse a la aceptación de esta doble cara del deseo—la bisexualidad—como el aspecto que hace a Ada, finalmente, libre: “Ada cerró la puerta despacio... Sus pasos no resonaron sobre la alfombra. Esa noche tuvo la certeza de que su jaula había quedado atrás” (277).

ficción que no pudo terminar *porque la proyección era más grande que la pantalla*”, y añade: “Siempre sucedía algo incómodo en los cine clubes” (14; el énfasis es mío).

Como la pantalla estrecha del cine limeño que Ada describe, *Las dos caras* tiene la capacidad de hacernos sentir que la realidad de sus personajes excede lo que se nos muestra en la “pantalla” de la narración, pero por alguna razón, la voz narrativa no quiere, o no puede, ensanchar el foco perceptivo. La sensación que se origina en el lector es la misma que sufre el espectador de los cine clubes a los que se refiere el personaje: de extrema incomodidad.

### **I. Un contexto narrativo que no coopera con el lector.**

El narrador impersonal de *Las dos caras* no es el narrador omnipresente con el disfraz de la voz impersonal que aparece en las narraciones de Allende o Esquivel, sino que se asemeja mucho al tipo que Luis Beltrán describe como *objeto-sintético*:

*La tendencia objeto-sintética*—tendencia a la valoración testimonial del discurso ajeno—se caracteriza por una retracción del sujeto cognitivo del autor, que presenta de forma *objetivista* el discurso de los personajes. La actitud más frecuente de los novelistas que practican el *objetivismo* es limitar su cognición a la de los personajes, limitando su narración a breves apuntes objetivos de la situación ... (65-66)

La voz narrativa de *Las dos caras*, como la que describe Beltrán, renuncia a describir el interior de los personajes y prefiere contar desde la distancia que proporciona el aparente objetivismo, y digo aparente porque la impronta que la distancia emocional deja sobre el discurso es ya una valoración del mundo que se desarrolla dentro y fuera de

la novela y es, desde luego, una manifestación de la actitud vital de su autora. La distancia extrema, además, es una estrategia narrativa que permite la exposición sin ambages—y sin alardes sentimentales—de aquellos aspectos de la sexualidad femenina más silenciados, como el de la bisexualidad o el de la homosexualidad<sup>62</sup>.

El relato de Ollé abre con una narración impersonal que describe a Ada en posición de observación, subida a un promontorio desde el que es posible ver las tierras del cementerio de Lima y las personas que allí van llegando. La “vista de pájaro” del narrador, que se corresponde con la de su personaje, recoge figuras, colores y gestos como ocurrencias finitas, inconexas y acabadas en sí mismas. El estilo de este párrafo augura el universo completo de la novela: una sucesión de viñetas sobre la vida de Ada descritas con oraciones que funcionan como mónadas, que se resisten a formar una unidad de expresión narrativa. Los sucesos son presentados desde una posición de exterioridad. Llama la atención, además, la simplicidad y linealidad de la narración, que carece de los artificios estilísticos comunes a la novela contemporánea: sigue una ordenación cronológica de sucesos, respeta la separación de espacios y escenas, mantiene las estructuras sintácticas tradicionales y, a excepción de las cartas insertadas, evita la incorporación de elementos extraños al relato clásico. Cabe preguntarse, así, qué es lo que dificulta la lectura de la novela y el porqué de la incomodidad que provoca en el lector.

Al encarar una voz que narra valiéndose de oraciones tradicionalmente construidas, sujetos sintácticos claros y acciones precisas, el lector espera también un

---

<sup>62</sup> Reisz hace la misma observación acerca de la presentación del homoerotismo de *Las dos caras*: “La novela no abre un cauce cómodo para la identificación o la reacción airada, pues la historia de Ada no es rica en hechos impactantes: lo que ella vive es, sin dudas, ‘raro’, pero está articulado en un tono narrativo menor, que no admite el drama ni el escándalo”. (“Estéticas complacientes”, manuscrito).

sentido completo que lo vaya guiando progresivamente en la comprensión de la historia y de los personajes y que emerja naturalmente del discurso. Pero la voz que narra en Ollé se niega a acompañar al lector en la elaboración de conclusiones y no ofrece mucha información que éste pueda acumular para elaborar hipótesis de conocimiento. Se diría que adopta la abulia y el desencanto existencial de su protagonista.

La identificación estilística entre la voz que narra y su personaje principal es aún más profunda. El ángulo desde el que la voz narrativa cuenta su historia coincide con el de la protagonista y la distancia abismal que media entre narrador y personajes—esa notable incapacidad para penetrar sus pensamientos y explicar sus acciones—se corresponde con la percepción del mundo que tiene Ada: de lejanía e incomprensión. Uno de los amantes de Ada nos proporciona una descripción de ésta a través de su comportamiento sexual que vale para la caracterización del ángulo narrativo: “Franz le decía que su manera de hacer el amor tenía mucho que ver con el autismo, que en el fondo ella era autista” (272). De la misma manera, los lectores sentimos el “autismo” de la voz narrativa, que se resiste a dar explicaciones detalladas y deja sus escenas “a medio hacer”.

Al lector de *Las dos caras* no se le facilita la visión nítida de “la pantalla” sobre la que se proyecta el relato. Uno de los instrumentos de que se vale el narrador para alejar a los personajes del lector y de la propia Ada es la saturación de los párrafos con sujetos gramaticales que resultan superfluos en castellano y que destruyen la familiaridad que se establece en el contacto continuo entre lector y personajes. El narrador de Ollé los nombra como si siempre fueran nuevos y como si no existiera la posibilidad de acumular conocimiento acerca de ellos. Al señalarlos repetidamente con sustantivos y pronombres

innecesarios, nos recuerda todo el tiempo que el personaje es un ser extraño e ignoto, haciendo caso omiso de que ya nos lo ha presentado, a la manera de un anfitrión descuidado con sus invitados y olvidadizo.

Encontramos, así, párrafos sobre Eiko en los que el sujeto no se omite nunca, sino que se reitera con variaciones que abundan en la distancia emocional: “la joven”, “la muchacha”, “la oriental”. Un efecto parecido causa la repetición del nombre de Martha en el siguiente ejemplo:

Al día siguiente, después de recibir la llamada de Martha citándola en el Museo de Oro. Ada se dirigió a Surco ... No vio a Martha en los jardines del museo y decidió entrar a la sala donde se guardaban las colecciones de oro antiguo. Vio a Martha que, en una de las salas, aparentaba interesarse por las momias peinadas con trenzas y adornadas con cuentas de colores. Martha le hizo una señal para subir. En el jardín se paseaba una llama solitaria. Martha hizo un comentario sobre las expoliadas riquezas, lo que impacientó a Ada. (31)

Ada, sin embargo, queda exenta de la repetición redundante de su nombre, dato que apoya la ya mencionada coincidencia de contexto narrativo y personaje. Otros detalles completan esta asociación, como la eliminación de los adjetivos posesivos o artículos cuando el narrador se refiere a la vivienda de Ada—“[c]uando llegó a casa” (106)—y, al menos en una ocasión, en la intersección de los espacios físicos del narrador y de su protagonista: “Cuando *venía* a casa vio una cola gigantesca que serpenteaba dando la vuelta a la manzana” (117, el énfasis es mío).

Ada y la voz que narra no sólo atisban desde lejos al resto de los personajes, sino que además los someten a evaluaciones cargadas de ambivalencia. Su mirada es benévola

y crítica, neutral y enjuiciadora, de encomio y de desprecio, de atracción y de rechazo. Esta es en parte la razón por la que la lectura de *Las dos caras* no nos deja instalarnos en ningún punto fijo de la narración ni atrapar un conocimiento esencial sobre su protagonista. Por ejemplo: de Ladieli, la compañera de piso de Ada, empezamos teniendo una desagradable impresión—habla a gritos, miente y es bastante vulgar, según la propia Ada—pero después averiguamos que la protagonista está muy unida a ella y que hasta se deprime cuando Ladieli se muda de la casa (14). De Martha, sabemos que tenía unos “hermosos *pero contraídos* ojos negros” (26; el énfasis es mío). De Evangelina, la anciana vecina de Ada, oímos que “[g]uisaba con gusto, *abusando tal vez* de los condimentos” (15; el énfasis es mío). También los estudiantes de Ada, su amante (Quiroga) y su amiga (madame Eduarda) reciben este tratamiento dual. El lugar favorito de la voz que narra y de Ada es el de la incertidumbre, y es ahí precisamente donde está el lector durante la mayor parte de la novela.

## II. Las voces de los personajes.

La voz narrativa de la novela de Ollé no expresa ninguna opinión sobre los personajes que la propia Ada no expresaría, no va más allá del horizonte o perspectiva de ésta o del resto de los personajes y, en este sentido, respeta su libertad y no se sitúa en la posición de superioridad de un narrador monológico.

El lector sólo tiene acceso a los personajes a través de sus breves y abundantes diálogos que, por cierto, poseen características parecidas a las de su narrador: no sólo adoptan la costumbre de repetir los sujetos de oración innecesariamente, sino que además despliegan una serie de coletillas que osifican el fluir de sus palabras, produciendo el efecto de un estilo anticuado y teatral—un estilo que armonizaría más con la novela

dieciochesca, en la que los autores ensayaban todavía las entradas de los discursos de los personajes, que con la novela de fines del siglo XX, en la que ha desaparecido este tipo de intervención del personaje. Martha, Eiko, Quiroga, Mónica, madame Eduarda y demás caracteres de *Las dos caras* muestran un marcado gusto por expresiones formales y literarias al principio de oración—“se trata de”, “lo cierto es”, “en verdad”, etc. Abusan también de las exclamaciones retóricas—“¡Oh!”— y, lo que es todavía más llamativo, a menudo articulan una especie de risa que parece más de tira cómica que de novela: “ja, ja”. La capacidad de modular el registro de la voz y ajustarlo a las necesidades del texto les falla, y así, las conversaciones telefónicas pueden ser idénticas a las cartas, como es el caso del siguiente fragmento que reproduce una llamada telefónica de Luis:

—Querida, Ada, te llamo antes de partir a Europa. Sé por Mónica que cometes el grave pecado de volver a Perú. Estuve hace poco ahí, como sabes, y las cosas no andan de lo mejor. ¿Por qué no reflexionas un poco en el asunto y devuelves el pasaje de vuelta, eh? Tampoco tu madre quiere que regreses. Es absurdo. (245)

Este particular modo de expresión de los personajes los representa como seres de ficción incómodos con sus papeles—el ya mencionado “personaje que no coincide consigo mismo” de Bajtín—tensos y conscientes de la mirada del lector, tal y como le ocurre a la protagonista.

La mano de la instancia narrativa, que aplaca toda peculiaridad diferenciadora de los personajes, que los hace a todos hablar como si se encontraran encima de un escenario anacrónico y que no nos enseña su interior en ningún momento de la novela, coincide con la actitud defensiva de Ada. Ésta parece sufrir de una ansiedad fóbica y paranoide. Le aterran sus estudiantes, toma cada uno de sus comentarios como un ataque y quiere huir

cada vez que entra en clase: “Temíó que en lo sucesivo aquella alumna la dominara con su mirada” (23). Duda de las intenciones de Quiroga: “¿Y si Quiroga hubiera hecho una apuesta con otros profesores para hacerla definitivamente su amante?” (23). Sospecha que Martha y Eiko la persiguen: “Estaba pagando una pizza en la caja, cuando al voltear se encontró de nuevo con las dos mujeres, que, al parecer, la habían seguido” (20). Cree que Jean la quiere envenenar cuando le ofrece café: “Por un momento dudó de tomarlo imaginando que Jean le había echado una sustancia tóxica para hacerla dormir ...” (173). Imagina que madame Eduarda le oculta su verdadera identidad: “¿Y si madame Eduarda era una líder? ¿La jefa de una célula rebelde que operaba desde el exilio?” (236). Necesita mantenerlos alejados a todos ellos, en actitud de observación, siempre al acecho: un mundo regido por la inseguridad y la desconfianza.

Bajtín y Voloshinov subrayan la necesidad de observar los nexos que se establecen entre las voces de la narración, es decir, aquellos puntos, a veces difusos, en los que un discurso o enunciado específico se incorpora a otra voz, al discurso de otro personaje. Ambos describen los discursos que no admiten la interferencia de voces ajenas como discursos autoritarios y dogmáticos.

Pues bien, si tomáramos al pie de la letra esta explicación, la dialogía de *Las dos caras* se tambalearía ante un control narrativo tan estricto como el que he venido describiendo. Propongo, sin embargo, que en *Las dos caras*, el otro resulta tan amenazante que se filtra y se expresa a través de la distancia y del control en que se convierten la palabra de la voz que narra y la de Ada. Éste es, posiblemente, el aspecto más dialógico de la novela, y comporta interesantes consecuencias a la hora de examinar

la expresión del deseo transgresivo. La frágil identidad de Ada, sensible al más pequeño de los movimientos del *otro*, pendiente de cualquier modulación de la voz ajena, “reacentúa” un discurso que, con todos los visos de “neutral”, inscribe sus relaciones homoeróticas dentro del mismo contexto de distancia y desafecto que rodea los pasajes de encuentros heterosexuales o cualquier otro episodio de la narración. El texto minimiza la transgresión del deseo con gesto casi negligente. El proceso igualatorio de voces y discursos y la construcción de distancia narrativa desnudan la bisexualidad de la protagonista de cualquier tipo de connotación que señale su conducta como “desviación” de la norma.

Cabe señalar un segundo aspecto dialógico de la novela: la actitud antijerárquica de su instancia narrativa que, identificada con la voz de su personaje principal, se incluye a sí misma en el proceso de desnaturalización, extrañamiento y distancia y asume una posición que carece de superioridad cognitiva o moral. El texto, así pues, queda abierto al libre albedrío interpretativo del lector.

### **III. Violencia, paranoia y deseo.**

El contexto narrativo que he descrito hasta ahora aborda las tensiones que provoca la escritura de la violencia sexual sin variación de paradigma enunciativo. La violencia se constata como un dato más que informa las relaciones entre los personajes. Las hipótesis explicativas no tienen lugar en el registro de conductas:

[Franz] Palpó sus senos y los estrujó con fuerza. Ada contuvo las ganas de gritar.

Se echaron desnudos sobre la alfombra y Franz le mordió las nalgas. Ada pegó un grito.

—¿No te gustó?

Ella se levantó y se dirigió al baño.

—¿Tienes miedo de ensuciar la alfombra?—dijo burlonamente limpiándose el pene con su pañuelo.

Ada regresó del baño dispuesta a vestirse. (270)

El mutismo de Ada acerca del placer derivado del erotismo agresivo de Franz es similar a las escuetas descripciones que el narrador hace de otros momentos sexualmente violentos: nos dice, sin más, que Eiko “en un arranque de cólera, había arañado el muslo de Martha con la afeitadora, precisamente cuando ésta iba a darse un baño” (34); leemos más tarde que Ada recibe una carta de Luis y que al abrirla cae al suelo un recorte de revista que representa “un tacón de mujer acariciando un pubis femenino” (73); y hacia el final de la novela, Ada, otra vez silente, se deja desnudar en un coche por el abogado italiano que previamente ha descrito como “un hijo de puta, vulgar y enfermizo” con el que sería imposible alcanzar placer (231). En esta ocasión, la música reemplaza sus sentimientos y pensamientos: “Ada se acomodó en el respaldar y se fijó en la luna alta y silenciosa entre un colchón de nubes, mientras Billie Holiday entonaba, ronca, profana, un blues” (231).

En el diálogo del narrador y de Ada con los discursos sobre la sexualidad y el placer que proporcionan los desequilibrios de poder en la relación sexual no hay, sin embargo, música que aplaque las tensiones, tan sólo una voz que las registra sin afán esteticista, oscilando entre la necesidad de contar y el escepticismo.

En sueños, Ada se confunde con Eiko (167). También en sueños, Ada funde la imagen de Eiko y la de sus alumnas: aquellos seres temidos, aquellos cuerpos jóvenes que la acosan con preguntas y desafíos y de cuyo enfrentamiento diario huye cuando

decide viajar a Estados Unidos (189). El deseo inconsciente de ser una con Eiko y con sus alumnas equivale a querer ser ese *otro* que la aterra: aquél que no sufre de la frágil estructura psíquica de la protagonista—al menos en la fantasía de ésta—y a quien hay que distanciar porque se proyecta sobre ella con sombras formidables; una fuente inagotable de seducción y, por lo tanto, de control sobre Ada.

El contexto narrativo alza las armas contra la voz ajena, usurpadora, desde la cita introductoria—“El hada verde que vive en el ajenjo quiere tu alma” (7)—y busca, al mismo tiempo, poseerla. Este mecanismo de separación del objeto del deseo es similar al que se opera en la escritura del narrador-Ada, quien contradice con los hechos lo que persigue su fantasía: “—Me gustaría escribir un libro que logre despertar la emoción de la gente, así como Lennon y su música... la emoción, sólo eso me serviría” (263).

### ***Las fronteras de la conciencia de En breve cárcel, de S. Molloy***

La anónima protagonista de *En breve cárcel* escribe para reconstruir los “fragmentos de un todo que se le escapa” (13) y emprende esta tarea aislándose en una habitación de alquiler, en un recinto lleno de las voces de su pasado, con las que ha de armar un diálogo del que emerja una comprensión nueva y más lúcida de sí misma.

Como en *Las dos caras*, la técnica compositiva de esta novela es la tercera persona o narrador impersonal que se refiere siempre a la protagonista-escritora sin nombrarla: “Recuerda el comienzo de esta historia, pretende deslindar un itinerario antes de que ocurra otro hecho ...” (14). Los verbos *dicendi* y los introductorios de cláusula subordinada (piensa, cuenta, recuenta, dice, ...) suelen mediatizar la reproducción de las palabras y del pensamiento del personaje principal, enfatizando la distancia de éste

respecto del lector y respecto del narrador mismo. Sin embargo, y a pesar de esta lejanía, la voz narrativa no se percibe como un ente literario distinto al de la protagonista. Como en el libro de Ollé, el ángulo cognitivo del contexto narrativo de *En breve cárcel* coincide plenamente con el de su personaje principal: no hay en el texto ningún elemento narrativo fuera de la percepción de éste<sup>63</sup>. Esta superposición de narrador y personaje produce el efecto de un *yo* desdoblado en un *ella autorreflexivo*, término que acuño tomando como origen el de *tú autorreflexivo*: un *yo* que narra desde la posición de segunda persona. Beltrán explica que el *tú autorreflexivo* “escenifica la crisis abierta en el interior del YO, presentada como un enunciador 'enfrentado' a un interlocutor que toma el puesto de su sujeto cognitivo. El *otro* se ha instalado en el YO” (45).

También en el texto de Molloy, el *ella autorreflexivo* representa una crisis del *yo*, una escisión de la conciencia que cumple, creo, un doble propósito: por un lado, facilita el análisis por la perspectiva espacial que introduce; por otro, protege la voz narrativa de las miradas inquisitivas de los *otros*, pues el desdoblamiento facilita la exposición con un grado menor de vulnerabilidad al convertirla en “espectadora” de su propia historia (16).

Gracias al movimiento de distanciamiento de sí misma, la protagonista “se ve escribir” (24) y “[se] mira en lo que escribe, en lo que acaba de escribir” (29). Trata también de percibirse de la manera como la verían los otros, para poder configurar una imagen propia que se le escapa: “cuando alguien le dijo, no hace mucho, que le gustaba

---

<sup>63</sup> Al respecto, Oscar Montero ha señalado un indicio sugerente de la coincidencia de persona narrativa y persona narrada: “La unidad de la tercera persona, la mujer que escribe, se quiebra y por ahí se señala la presencia en el texto de un sujeto que se escribe, que se confunde con la 'mujer' y que también es otra. La primera persona reaparece una vez más en un *yo* parentético que rompe el despliegue de la tercera persona: 'Mientras ella pasea la mirada por esa mesa, recordando—tal plato donde una vez hubo una torta que le gustaba, tal copa igual a la que yo una vez rompí—suena el teléfono'. (77)” (112).

su voz y que había escrito algo sobre ella, pensó que querría leerlo para oírse” (37). La separación del *yo* tiene, así pues, el objetivo último de la reapropiación.

En efecto: el desdoblamiento de la narradora de *En breve cárcel* refracta la voz original del discurso y le imprime un sesgo dialógico al reproducirla con nuevos tonos y acentos que ponen al *yo* sobre “la mesa de operaciones” y lo someten a un implacable escrutinio<sup>64</sup>. En el proceso de disección, aparece un *yo* constituido polifónicamente, atravesado por múltiples voces del pasado cuyas cadencias “reorientan” la voz narrativa permanentemente. Escucharlas se convierte en la única posibilidad de reconciliación del *yo* y del *ella*.

¿Cuáles son, entonces, estas voces que componen la atormentada conciencia de la protagonista de *En breve cárcel*? Son, por supuesto, las voces de los *otros* que, como las citas introductorias del texto sugieren, apresan nuestro “retrato”, nuestra imagen, la clave de quienes somos, incapaces nosotros de aprehender esa verdad ontológica que, sin embargo, nos pertenece<sup>65</sup>. El personaje-escritora de *En breve cárcel* vive en el reflejo de los otros, en sus palabras, que repite en un intento de exorcismo. Es preciso convocarlas para expulsarlas y recuperar un espacio propio que en el momento de escribir encuentra invadido: “poco queda para mí” (24).

<sup>64</sup>

Bajtín explica así las posibilidades dialógicas del extrañamiento del *yo*:  
 ... las relaciones dialógicas son igualmente posibles con respecto al propio enunciado de uno, en su totalidad, con respecto a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en el caso de que nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos o desdobleemos la autoría. (Problemas 257; mías las cursivas)

<sup>65</sup> Merece la pena copiar las dos citas a las que me refiero. La primera es de un soneto de Quevedo: “En breve cárcel traigo aprisionado./Con toda su familia de oro ardiente./El cerco de la luz resplandeciente./Y grande imperio del amor cerrado”. (“Retrato de Lisi que traía en una sortija”). La segunda es de Virginia Woolf: “Sola, sin que me vean: viendo yo todo tan quieto, allá abajo, tan hermoso. Nadie mira, a nadie le

### **I. Las zonas del personaje.**

El desarrollo de la voz narrativa de *En breve cárcel* es una polémica con estas otras voces que hace visible sus perfiles característicos, lo que Bajtín llama las “zonas del personaje”:

Estas zonas se forman por la transmisión escondida de las palabras de otro, con fragmentos del discurso del personaje, con sus palabras dispersas, dichos, tics verbales ... Son el campo de acción de la voz de un personaje, que se introduce de una manera u otra en la voz del autor. (*Discourse* 316)

El esclarecimiento progresivo de estas áreas características de las voces con las que dialoga la conciencia de la protagonista será el inicio de una comprensión nueva y más lúcida sobre sí misma.

En líneas generales, el texto dibuja dos áreas enunciativas o zonas del personaje fundamentales. Una es el discurso de la ausencia, del vacío, de lo inasible y fugitivo y otra es el de la presencia, lo absoluto, lo invasivo y lo completo. A medida que avanza el viaje interior de la protagonista, sus personajes se van distribuyendo en uno u otro grupo, conformando dos aspectos contradictorios de su propia identidad que se le aparecerán diáfanos en uno de sus reveladores sueños: su padre, ya muerto, la apremia para visitar el santuario de Artemisa en Éfeso, y ella piensa en “la monstruosidad de los pechos múltiples y abundantes” de la estatua colosal que inmortaliza a la diosa, en “la fertilidad” y en la inmovilidad que la caracterizan. La escritora prefiere otra Diana, la “cazadora

---

importa. Los ojos de los otros son nuestras prisiones; sus pensamientos, nuestras jaulas”. ( “Una novela no escrita” ).

suelta, no inmovilizada por un pectoral fecundo”, sin “santuario estable” (78). El llamado del sueño es claro, sin embargo:

Pero tuerce los hechos: su padre no le habló de esta Diana virgen y esquiva, le habló en cambio de la otra, de la rotunda, la imponente, la fija. A ella tendrá que ir. (78)

Vera, antigua amante de la escritora-personaje, encarna las cualidades de la Artemisa fija e imponente. Cuando su discurso penetra el de la protagonista, lo hace con la confianza de la que está en posesión de la palabra y del conocimiento. La escritora lo recoge con resentimiento, lo reacentúa con impaciencia e irritación:

De pronto piensa en conversaciones con Vera. El placer que sentía Vera al contarse, ante ella, ante los otros: la seguridad con que se ofrecía como ficción. Relato urgente, necesario, indiscutible: atroz .... patético .... sórdido .... Relato que se deleitaba en sí mismo, piel que había logrado componerse. Y ella ... quería defenderse de la agresión que veía en esas anécdotas que se le brindaban, donde hasta la indecisión era compacta, impenetrable. (22)

La zona de la palabra “compacta” e impenetrable es la zona del personaje de Vera: presencia absoluta y dominante que la protagonista resiente e imita, a un tiempo, convirtiéndose en un mimo, en una “copia de todo, de pequeños gestos, de pasiones [de Vera]”: presencia odiada y admirada (39).

La arena discursiva de la ausencia está habitada por la voz de Renata, por quien Vera abandonó a la protagonista. Ésta y Renata iniciaron, a su vez, una relación cuando Vera abandonó a Renata. La entrada de Renata en el discurso de la protagonista viene marcada por los acentos de la palabra fugitiva, del vacío, de la imprecisión. Renata se le

ofrecía, y así la reconstruye, “vacía, cortés, por fin ajena”. con “disimulo y con escamoteo” (51). Renata “elige lo vago, la falta de límites” (21) y se instala en el lugar del destierro (121), circunstancia que a la protagonista le resulta tan exasperante como la presencia absoluta de Vera.

Renata, que era ausencia cuando estaba presente, desaparece físicamente un día y produce la necesidad del relato: “Para que Renata viniera y porque Renata no ha venido, he empezado a escribir” (20). Y al escribir se hace visible también la necesidad de convocar las otras voces, las de Vera y las de los otros personajes, para poder entender la ausencia.

Presencia y ausencia van hilando, como si de un tejido de dos colores se tratara, el diálogo de la protagonista con las voces de su padre, de su tía Sara, de su madre y de su hermana más joven, Clara.

El padre, quien en sueños le indica el camino hacia Artemisa, era la presencia molesta e invasiva que la convertía en Diana esquiva cuando de niña entraba él sin permiso en su cuarto y la besaba (73)<sup>66</sup>. Sara, que se identifica con Vera en el contar, también está más cerca de la permanencia y de la presencia de la voz. La madre, quien jugaba a decir que se moría cuando quería dormir, y Clara, reflejo espejado de la protagonista, lejana en el recuerdo, frágil, triste, ausente, son imágenes y voces huidizas, como Renata y la Diana cazadora.

---

<sup>66</sup> G. Norat y S. Godslund argumentan convincentemente que la novela de Molloy contiene una muda confesión de incesto. La tercera persona autorreflexiva, entonces, no sólo tendría la función de facilitar la construcción de un yo homoerótico, sino de abrir un espacio discursivo tenue, por doloroso, para la escritura del incesto.

## II. Cuerpo y voz que son del *otro*.

La articulación de una voz que no tenga en cuenta esas otras voces se presenta como una misión imposible. La escritora quisiera ser un ciego que habla sin ver a sus interlocutores, ser voz sin imagen de los otros, para siempre resguardada de su influencia perniciosa, de la necesidad de mirarse en ellos (23). Ver a los otros significa recibir dudosas definiciones de sí misma: “Inteligencia, rapidez, curiosidad, cultura: desde muy chica vio llover sobre sí esos halagos, fabricados con orgullo por sus padres, que poco sabían de ella, para impresionar a otros padres” (97). Los otros son espejos borrosos, por lo tanto, ventanas de las que no se recibe sino un reflejo escasamente veraz (24). Mas son también el único—si bien precario—camino de acceso a la propia conciencia.

En el trazado de sí misma, la escritora se reconoce en su dependencia absoluta de estas voces. Para experimentar el dolor del propio cuerpo, por ejemplo, necesita que otra persona lo nombre—“el dictamen ajeno que le imponga la enfermedad: la voz y la mirada de su madre”(101)—o verlo reflejado: “En espejos enfrentados vio en una ocasión una de sus nalgas, surcada de líneas rojas que interrumpían cada tanto los moretones dejados por una hebilla “ (33)<sup>67</sup>. Su cuerpo también es un producto de las voces de los otros, por eso no se reconoce en él y comienza la historia declarándose un ser en perpetua “discordia con su piel, límite precario que no alcanza a darle forma” (15)—un modelo de personaje “no coincidente consigo mismo”. En un intento por recuperar su propia materialidad, la protagonista se recorre con la mirada, como recorre los caminos intrincados de su conciencia en lo que escribe. Sus manos, como voces que se han extendido afectuosas

---

<sup>67</sup> Coincido con la interpretación de Norat sobre la violencia auto-infligida o voluntariamente buscada en la novela: “La narradora también inscribe su incapacidad y su deseo de sentir la enfermedad y el dolor físicos.

para dar amor y recibirlo, hirientes para provocar dolor o recibirlo, pasan a formar parte del diálogo con otras conciencias. Su piel y las pieles de otros—“Piel y voces, tan parecidas, tan vulnerables y caducas” (38)—conversan. Cuerpo y conciencia han de ser reconstruidos a un tiempo. La protagonista fantasea con llegar a la exacta coincidencia corporal—“instalarse plenamente en esa masa” (107), “componer un solo rostro” (29). Para hacerlo, necesita de esa mirada del otro, de ese espejo que, por otro lado, quisiera poder desatender.

### **III. El discurso de la violencia.**

El otro, así pues, se configura como presencia indeseable pero imprescindible, que “proyecta una visión” y da forma a lo que la protagonista ve. Esta “visión vicaria” no presenta elección: “la alternativa—la fachada que se derrumba, los ojos impotentes—es la locura” (29).

La urgencia de tener al otro resulta en el terror de perderlo—la ausencia—y, al mismo tiempo, en la necesidad de escapar de su presencia asfixiante. Presencia y ausencia, encarnadas en discursos específicos, en voces de la vida de la escritora-personaje, constituyen la verdadera polémica interna de su conciencia. Son también dos caras de un mismo impulso agresivo: violencia para retener al que rehúsa ser nuestro espejo y violencia para romper el espejo de aquél cuyo reflejo nos paraliza. Escribirse, entonces, significa poder mirarse en el acto de “componer una serie de violencias salteadas” (68).

---

ansiendo este tipo de experiencia como una manera de reconciliar su identidad fragmentada y su alienado cuerpo” (114).

Ciertamente, la violencia tiene una presencia importante en la historia de *En breve cárcel*, y las referencias son múltiples: la protagonista confiesa que siempre quiso “robar y herir” (32), recuerda la “tentación de meter los ojos en esos huecos azules” que eran los ojos de su hermana al nacer (30), en cierta ocasión pega a un borracho (33), en otra pega con un cinturón—y sin causa aparente—a su hermana (33), recibe cinturonzos en un acto de violencia sexual (33), sueña que golpea la cabeza de Renata con una estatuilla repetidamente (118), etc.

La violencia sirve para lidiar con las fronteras de esas otras voces, de esos otros cuerpos que no se dan sino con la mayor resistencia. Una manera de intentar traer a Renata, de romper el cerco de su fuga permanente, es atacarla “para corregir lo que ella [la escritora] veía como evasiones” (118), para provocar esa palabra que se le escapa (56). El efecto del discurso ausente de Renata sobre la protagonista es el de volver su palabra “o exagerada, o acusadora” (21), convertir su discurso en una imposición de “orden”, al sentir la amenaza de un vacío que invade el suyo (22).

Por otro lado, la presencia también resulta insoportable, destruye la fantasía de autonomía, convierte a la escritora en un mimo y provoca sus deseos de venganza. Quiere atacar a Vera—“[la] arrinconará algún día”—pero Vera, con su palabra rápida, certera y formidable, siempre la gana en violencia (116).

No hay violencia impune, se dice la escritora en varios momentos del texto: el efecto de sus repetidas agresiones a Renata es el del sueño en que ésta afloja un abrazo mortal que provoca el despeñamiento de la protagonista. Es el abandono definitivo (117). La violencia de Vera, por su parte, se acumula dentro de la escritora como una polémica

ruidosa que la destruye, “como gritos que alguna vez hubiera gritado y que ahora, sin dueño, sin su voz, se vuelven contra ella” (116). De ahí, el momento de apelación— “¿Cómo sacar una violencia, cómo escribirla?” (112)<sup>68</sup>—que es también el de la escritura. La difícil empresa de la protagonista consiste en escribir la violencia provocada por la presencia invasora de los *otros* y por el vacío de su ausencia, la frustración derivada de la incapacidad de romper las fronteras del que se va y la impotencia de penetrar en el que ya está acabado y constituido como una estatua de piedra. Finalmente, queda la soledad.

El discurso de la violencia entra en el texto sin paliativos, calcado “sin piedad, con deliberada exageración” (112). La deformación intencional del propio enunciado de violencia es una forma de extrañamiento parecida a la del desdoblamiento en el *ella*. Tiene como fin el análisis, pero, además, simula un gesto desesperado y orgulloso de autosuficiencia: contruye una imagen distorsionada de la propia escritora en el otro, como intento último de liberarse de la conciencia ajena<sup>69</sup>.

Dicha construcción discursiva es una “palabra con escapatoria”, tiende al *perpetuum mobile*, es decir, socava cualquier posibilidad de petrificación que resulte de la mirada acusadora o inquisitiva del otro, pero en el caso de la escritora de *En breve cárcel*, resulta también en renovada violencia (113), condenándola, como imagen de la Diana furtiva, al oxímoron existencial:

Ahora queda fijada ... en un tránsito sin reposo: la movilidad que quería para ella se vuelve fachada fija rígida. Los muchos nombres que pedía ... se vuelven

---

<sup>68</sup> Al respecto, Montero observa: “El relato arranca de una violencia, 'saña', que separa la transcripción de 'una realidad vivida' y es precisamente a través de dicha transcripción, la labor de la escritura, que la mujer transformaría la 'violencia solitaria' en una 'forma de fecundidad' (150)” (115).

<sup>69</sup> Así son los movimientos discursivos del personaje de Goliadkin en *El doble*, de Dostoievski, descritos por Bajtín (*Problemas* 302).

caretas ... Diana rara vez descansa. Y también rara vez deja de herir. Demuestra una intransigencia en la que ella se reconoce—reconocerse en una diosa. ¡qué dislate!—, castiga al que se desvía, a la que se desvía de su dictamen: de lo que impone su presencia fluctuante. Más aún: Diana practica con afán venganzas, mutilaciones y metamorfosis ... Y altera y despedaza a quien se atreve a espiarla, sola y desnuda, en el agua. (153)

Para que la escritora reconozca e incorpore la otra faz, la de Artemisa, al diálogo de su conciencia, necesita de un encuentro con la voz de Vera. Vera, la diosa colosal e impenetrable, posee un conocimiento de la escritora que deriva de su situación de *exotopía*—posición de exterioridad—y que en la relación de ambas no había querido, o podido, compartir. Con un enunciado que por primera vez está exento de violencia, Vera exhibe sus fisuras—reconoce “que siempre tuvo miedo de quererla” (130)—y el diálogo con la protagonista alcanza el punto máximo de la polifonía: la reorientación de las voces. La escritora se mira como estatua fija e intocable en la voz de Vera, que dice: “Te veía ensimismada como un Narciso ... Quise quebrar esa reserva, no confirmarla, y por lo visto me equivoqué” (131).

En el encuentro con Vera, la protagonista realiza un deseo formulado al principio del viaje que es el texto: “hoy le pediría a esa mano [de Vera] la forma de su propia cara, el descanso” (44). Ahora se reconoce en el rostro de Artemisa, que es el de Vera, ella también, y emprende un nuevo viaje: “Adivina un camino ambiguo entre las dos Dianas, impulsado por aquel vago mensaje de su padre que ella no entiende ni tampoco logra desatender” (150).

Hablar de “camino ambiguo”, en el texto de Molloy, significa aceptar las fronteras difusas de la violencia y de la ternura, tejido complejo que se origina en la necesidad y en la pesadilla del otro. herida que se transforma en ataque y que no se cura. acaso, sin nombrarla: “¿Y por qué habla de furia en lugar de nombrar lo que verdaderamente siente. el dolor?” (118).

### ***Conclusiones***

Las narraciones de Ollé y de Molloy se enfrentan a la dificultad de escribir la experiencia homoerótica femenina dentro de un espacio público que no la reconoce. Para esta empresa, construyen un *yo-ella* que facilita la distancia afectiva y la perspectiva espacial: separarse para poder mirarse y escribirse. Pero la escisión también sirve al propósito de buscar la voz y la mirada del otro: verse como nos ven desde fuera, atrapar esa ventaja que los otros tienen sobre nosotros, un acabado perceptivo al que no tenemos acceso. Para la escritura de la homosexualidad femenina, este desdoblamiento es una manera de acceder a una identidad a la que le han sido negados los espejos sociales.

En esta búsqueda, ambas novelas convocan voces ajenas para configurar una conciencia a la vez individual y compartida. Los *otros* adquieren un relieve extraordinario a la hora de legitimizar un deseo que no tiene nombre. Por lo mismo, esos otros que tanto saben sobre la precaria condición existencial de las protagonistas, son extremadamente peligrosos. Se los mira con desconfianza y el recelo acentúa los tonos distantes de la narración.

En *Las dos caras*, el resultado es un contexto narrativo monocorde donde los eventos, por nimios o escandalosos que sean, carecen de impacto sustancial en el entorno

físico y psicológico de la protagonista. *Las dos caras* es, quizá, la narración que se distingue de *La casa de los espíritus* más radicalmente: en Allende, todo suceso tenía una resonancia, un eco trascendental, como si el cosmos obedeciera a un orden superior en el que lo grande y lo pequeño tienen una razón de ser. El universo de Ollé, sin embargo, no es predecible, pero no por caótico, sino porque su narrador se resiste a atribuir significados y a valorar comportamientos. Se niega a actuar como una inteligencia ordenadora que llene los vacíos de conocimiento del lector. Si el narrador de Allende se expresaba mediante un discurso impersonal de rotundos finales, el de Ollé deja sus enunciados en el aire, como una serie de frases inacabadas e inconclusas. En un texto donde se debate la incapacidad de comprensión de la existencia—en concreto de la existencia femenina y, más concretamente, del deseo femenino—y la insuficiencia del lenguaje para representarla, el discurso mismo del texto muestra esa carencia.

En la novela de Molloy, el distanciamiento del *yo* conduce a una reflexión mucho más introspectiva. Donde Ollé aleja a sus personajes para verlos, Molloy los incorpora a la corriente del monólogo narrado. El resultado es similar en ambos casos: todas las voces de importancia en la vida de las protagonistas acaban siendo reconocidas como aspectos de sí mismas, a la manera de una reconstrucción autobiográfica. Si bien el *yo-ella* invadido por los otros vive desposeído de su espacio—“poco queda para mí”, dice la protagonista de Molloy—quizás ese espacio no pueda existir sin ellos.

En esta condición permanente de dependencia y de resistencia se cifra la violencia de las narraciones, reverso del deseo y cárcel de la memoria.

## VI

### Conclusiones finales

Ha sido el propósito de esta investigación examinar un grupo de estrategias discursivas con las que la narrativa femenina contemporánea reflexiona sobre las conceptualizaciones y construcciones culturales de los términos “mujer” y “género femenino”. Una de las primeras observaciones que emerge del análisis es la existencia de nociones contradictorias dentro de un mismo texto: unas, tradicionales y acomodaticias— “mujer” es belleza, heterosexualidad romántica, pasividad, masoquismo, bondad, espiritualidad, sentimentalismo y sacrificio—y otras, belicosas y resistentes— “mujer” es violencia, sadismo, vulgaridad, homoerotismo, independencia, libertad y soledad. Con la ayuda de las teorías sobre narrativa y lenguaje del círculo de Bajtín, he tratado de demostrar que la capacidad de los textos para dialogar con sus propias contradicciones determina estructuras narrativas radicalmente distintas.

La representación literaria de las relaciones sexuales es un espacio óptimo para la exploración de estas tensiones y, por esta razón, ocupa una gran parte de la crítica que hago en este trabajo. Ya en 1969, Kate Millet argumentó con asombrosa sagacidad y rigor cómo en modo alguno se puede considerar que “el coito tenga lugar en el vacío”, sino que más bien representa “un microcosmos cargado de una serie de actitudes y valores a los que se suscribe la cultura”, es decir, una estructura social constituida por complejas dinámicas de poder (43).

Los narradores de *La casa de los espíritus* y de *Como agua para chocolate* desvían la atención del lector de los desequilibrios de poder—y de los abusos “viriles” de sus protagonistas—hacia la excepcionalidad de sus heroínas, seres superiores revestidos de cualidades sobrenaturales. Al hacerlo, “despolitizan” el microcosmos de la relación sexual. El énfasis que ponen sobre la libertad de sus personajes femeninos es puramente temático y no se filtra en la forma de los enunciados, que resulta, las más de las veces, monológica y dogmática<sup>70</sup>. Lo que sí se consigue, en cambio, es la expresión literaria de la fantasía de un “enclave” femenino impoluto, ontológicamente separado del masculino, un modo “puro” de ser mujer que está más allá de la economía del patriarcado. En él caben los trances inducidos por los guisos de Tita en *Como agua para chocolate* y las espontáneas levitaciones de Clara en *La casa de los espíritus*. Pero si bien la magia y el exotismo pueden funcionar como mecanismos de ruptura y transgresión, también pueden convertirse en prisión, al replicar de manera hiperbólica, pero acrítica, los espacios simbólicos comunes de “lo femenino”<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> I. Allende, como el narrador principal de *La casa*, declara expresamente su creencia en la libertad de sus personajes: “Todas las mujeres de mi libro son feministas a su modo, es decir, abogan por ser personas libres y completas, por realizarse, por no depender del hombre” (Agosin 47). He aquí un interesante ejemplo de cómo el texto puede cobrar vida propia y revelar ideologías que no entraban dentro del plan del autor.

<sup>71</sup> Catherine Clément, a propósito de los trances histéricos de las mujeres de un pequeño pueblo italiano, explica lúcidamente esta doble faz de la crisis sobrenatural: “[prisión] porque reproduce las articulaciones de una cultura en que las mujeres se hallan en miserables posiciones y liberación porque constituye la única señal articulable, si bien encadenada, corporal” (133-34).

El mantenimiento de esta glorificada esfera de la existencia femenina es costoso: la capacidad de los textos para dialogar con sus propias contradicciones y someterlas a escrutinio se reduce drásticamente. Los discursos románticos aparecen mano a mano con los de abuso de los cuerpos femeninos, pero en lugar de apelarse unos a otros, desarrollan una convivencia fundada en la negación de la contradicción. Un paralelo con los destinos narrativos de los personajes ilustra ejemplarmente esta organización del discurso: para que las representaciones idealizadas de Clara y de Tita pervivan y sus románticas parejas triunfen, sus hermanas han de morir. Rosa, diseccionada como una pobre rata de laboratorio, desaparece en las primeras páginas de *La casa y Rosaura*, en *Como agua*, explota como un globo pinchado y flatulento para dejar el camino libre a Tita y a Pedro. En el mundo fuera de la ficción, para que los dudosos privilegios del romanticismo sigan funcionando saludablemente, quizás “otras hermanas” mueran cada día, o quizás muera todo el tiempo una parte interna de cada mujer.

En los textos de Cristina Peri Rossi, Eva Sefchovich, Zoé Valdés, Carmen Ollé y Sylvia Molloy el espacio amoroso y sexual se reconoce en toda su complejidad política y se somete al debate mediante distintos procedimientos discursivos que Bajtín describiría como dialógicos. Éstos, en lugar de evitar la interferencia de enunciados contrarios, la provocan. La importancia y la belleza de estas narraciones reside en su maleabilidad a la hora de impregnarse formalmente de esta polifonía de voces, de moldear el discurso para que sea el debate mismo, pues no se trata de *señalar* o indicar de una manera puramente

nominal que existen diferentes puntos de vista sobre la condición femenina, sino de *encarnarlos* dialógicamente.

En “Desastres íntimos”, Peri Rossi hace dialogar los discursos tradicionales sobre la dependencia femenina con los de la autonomía en el personaje de una madre soltera, abrumada por una realidad cotidiana que difícilmente puede acomodar sus necesidades afectivas y prácticas. En “Entrevista con el ángel”, lo que la autora somete a reflexión es la construcción de la virilidad a partir de las definiciones sociales del objeto en el que se proyecta el deseo sexual.

Sefchovich inventa una protagonista que baraja múltiples definiciones del género femenino dentro de una sola voz: la inocencia y la provocación, la ignorancia y la sabiduría, la virginidad y la prostitución, la pasión y el frío cálculo, la supeditación y la libertad, la glorificación y la parodia, la seriedad y el juego. Al querer encarnarlas todas, el conflicto discursivo que se origina resulta en una definición nueva del personaje, en una reformulación de su condición femenina—cambio que no se operaba en las protagonistas de Allende y de Esquivel, a causa de la estricta separación de discursos contrarios.

Valdés, por su parte, con tonos ambivalentes a veces y descarnados otras, examina la tradición hispana de idealización romántica de la pareja a través de sus efectos en el personaje de una mujer marcada fatalmente por dicha tradición. La artificiosidad y el absurdo de las manifestaciones culturales que se originan en esta definición de amor y

de feminidad cobran relieve en la dura parodia de *Te di la vida entera* y, sin embargo, la “sobreactuación” de las voces ajenas es tan exagerada que la polifonía corre el peligro, en ciertos fragmentos del texto, de convertirse en ruido y en caos, en la “fetichización” del discurso ajeno contra la que Voloshinov advierte cuando se refiere a las tendencias literarias que se limitan a la reproducción de los rasgos superficiales—dialectales, por ejemplo—de una voz.

Ollé y Molloy emprenden una tarea atrevida, que es la de escribir sobre un deseo socialmente prohibido y marginado. Inscrito dentro de discursos que yo caractericé como “desdoblados”, el homoerotismo femenino de estas narraciones aparece, a un tiempo, como igual y distinto al deseo heterosexual, como extraño y conocido, desmitificado y amenazante. Ollé y Molloy enfrentan al lector con la cotidianeidad de un deseo que es mucho más versátil de lo que la sociedad quisiera y, por tanto, peligrosamente borroso.

Así como en la literatura de amor romántico de Allende y de Esquivel es posible leer las agresiones a los cuerpos femeninos como consecuencia ineludible de la reproducción literaria de una “feminidad” imperturbable, que no acusa el conflicto con los discursos sobre la independencia o la autonomía femenina, en Sefchovich y Valdés, la destrucción es la consecuencia de extremar esa “feminidad” de maneras intencionalmente grotescas, para hacer visible la condición social del cuerpo de la mujer—objeto usable y disponible, receptor de un deseo público vicario e ingente. En Ollé y Molloy, por su

parte, la violencia parece derivar de una condición de enajenación o de extrañeza del propio cuerpo y se convierte en recurso para volver en sí—como quien se reconoce por primera vez en el dolor—y para encarnarse en un cuerpo ajeno, definido por otros, que se quiere recuperar.

Todos los textos de mi análisis, contemplados como grupo de voces más o menos bivocales, contribuyen a alcanzar esa verdad coral que Bajtín defiende calurosamente para la literatura y para la vida. Considero, sin embargo, que aquellas narraciones capaces de representar un diálogo entre paradigmas incompatibles y coexistentes consiguen crear un “modelo artístico del mundo más complejo”<sup>72</sup>, y tienen, por lo tanto, un valor ético mayor que aquéllas que contienen las contradicciones discursivas pero que no las enfrentan.

En la empresa de “pensar” nuevas categorías y nuevos modelos para el género sexual, también el feminismo ha de abandonar el dogma y avanzar en pos de una verdad menos pura y más contaminada por los efectos de las voces que nos gustaría no tener que oír.

---

<sup>72</sup> *Problemas* (377).

## VII

## Apéndice

*El lenguaje, según Bajtín y Voloshinov*<sup>73</sup>

Valentín N. Voloshinov adelantó sus ideas sobre la lengua en un artículo titulado “La palabra en la vida y la palabra en la poesía” (1926) y las desarrolló plenamente en el libro *El marxismo y la filosofía de la lengua*<sup>74</sup>. Mijaíl M. Bajtín, a su vez, presentó sus investigaciones al respecto en secciones específicas de sus escritos: en el capítulo titulado “La palabra en Dostoievski” de *Problemas de la poética de Dostoievski*, publicado primero en 1929 y después, con una sustancial revisión, en 1963; en “El discurso en la novela”, escrito hacia la mitad de los años treinta; y en “El problema de los géneros discursivos”, escrito ya en los años cincuenta<sup>75</sup>.

El origen de las teorías lingüísticas y literarias de Voloshinov y Bajtín está en la convicción de que el ser humano toma conciencia de su existencia gracias a la comunicación verbal. El famoso “pienso, luego existo” cartesiano no sería, para estos pensadores, descriptivo del proceso por el que nos reconocemos: un “me hablas, luego existo” correspondería mejor a la refracción de la existencia en nuestras conciencias, que

---

<sup>73</sup> Aun cuando el debate sobre la autoría de los trabajos de Voloshinov y Medvedev sigue vigente—algunos investigadores se los atribuyen a Bajtín—para el propósito de esta exposición los consideraré como autores separados, dado que la sospecha no tiene mayores consecuencias en este contexto particular.

<sup>74</sup> Cito por la traducción al castellano del artículo y por la traducción al inglés del libro (*Marxism and the Philosophy of Language*).

<sup>75</sup> Cito por las traducciones al castellano, excepto para “El discurso en la novela”, en cuyo caso me valgo de la traducción al inglés (“Discourse in the novel”).

es un fenómeno de absoluta *alteridad lingüística*. Nadie mejor que el propio Bajtín para explicarlo: “dos voces es un mínimo de la vida, un mínimo del ser” (*Problemas*, 355). A partir de esta característica dual y social, que es rasgo constitutivo de la persona y del lenguaje, Voloshinov y Bajtín realizan una crítica radical de la lingüística de Saussure, y se adelantan a la que, con propósitos distintos, desarrollará Derrida treinta años más tarde.

La palabra siempre es palabra de alguien para alguien, aun aquélla que enunciamos en diálogo con nosotros mismos, como luego explicaré con más detalle. Es preciso, por lo tanto, estudiar el discurso, el acto de comunicación, precisamente en ese *contexto vivo de la palabra*, es decir, con sus enunciadores *encarnados o personificados* y con el conocimiento de la situación en la que el enunciado cobra significación.

Las divisiones de Saussure entre significante y significado y entre “*langue*” y “*parole*” tienen una utilidad limitada, según estas premisas. Mientras Saussure propone que la lingüística se ocupe exclusivamente del estudio del *sistema* de la lengua (“*langue*”), es decir, del conjunto de reglas que permiten su uso comunitario, Voloshinov y Bajtín afirman que el significado existe en potencia y se materializa en el momento de la comunicación y en virtud, precisamente, de lo que Saussure consideraría desviaciones del sistema; entre ellas, la entonación imprimida al discurso, la *orientación* de la palabra en sí—las palabras le llegan al hablante infinitamente matizadas por el uso—la anticipación de la respuesta y, por supuesto, toda una serie de marcas sociales de los interlocutores que no es posible encontrar en el estudio saussureano de las reglas gramaticales y otras convenciones del habla. Para Bajtín y Voloshinov sólo cabe el

estudio de la lengua en uso, y no como mera abstracción. Y en cuanto a la propuesta de la existencia de dos aspectos del signo—el significante y el significado—las palabras que presentan el objetivo de “El discurso en la novela”, de Bajtín, son iluminadoras:

La principal idea de este ensayo es que el estudio del arte verbal puede y debe superar el divorcio entre la perspectiva abstracta “formal” y la que es igualmente abstracta pero “ideológica”. La forma y el contenido en el discurso no son más que uno, si entendemos que el discurso verbal es un fenómeno social—social en toda su extensión y en cada una de sus manifestaciones, desde la representación de un sonido hasta los más abstractos significados. (259)

Un ejemplo que Voloshinov presenta en “La palabra” ilustra la unidad de forma y contenido del signo: dos personas están sentadas en una habitación y una de ellas dice “vaya”, sin respuesta por parte del interlocutor. Así presentada, la interjección “vaya” no comunica ningún significado concreto. Otros componentes del momento intervienen en la comprensión del enunciado: el primero es el horizonte físico común a los hablantes (una habitación, una ventana, la nieve cayendo fuera); el segundo es el conocimiento común de la situación (es primavera); el tercero es la valoración común de la situación que el hablante anticipa en el oyente y que comunica mediante la entonación particular que imprime en su enunciado (es molesto y desesperanzador que nieve en primavera).

Dos observaciones se hacen importantes a partir del ejemplo: por un lado, la situación no es un elemento extraverbal, sino que “*forma parte de la enunciación*” (115, énfasis del autor); por otro, es patente que una gran parte del enunciado *no se dice* porque va implícito en el acervo de valoraciones sociales y conocimientos compartidos de los participantes en la comunicación, lo cual demuestra, una vez más, que sólo gracias a que

los enunciados son *sociales*—se dan siempre en presencia, física o no, de otra persona—se produce la comunicación. Otros elementos importantes en este pequeño intercambio del que se vale Voloshinov son la expectativa de acuerdo con el oyente—expectativa que da forma y tono a la interjección—y el objeto de la comunicación—en este caso la nieve—con el que se establece, inequívocamente, una relación valorativa—de enfado—generalmente por medio de la *entonación*. El enunciado posee una *doble orientación*: hacia el oyente y hacia el objeto del discurso.

El ejemplo mencionado ilustra, además, otra área de réplica a la lingüística de Saussure y, como luego veremos, al formalismo literario: la refutación de la existencia de signos *neutros*, es decir, capaces de presentarse sin marca ideológica, sin matiz valorativo alguno. El dominio de los signos, en palabras de Voloshinov, y el dominio de la ideología coinciden plenamente, porque no hay palabra, discurso o pronunciamento sin enunciador—la lengua como entidad que existe por sí sola es una falacia—y no hay enunciador que pueda acercarse a la realidad sin presentar una percepción particular de ésta, sin tomar una postura evaluativa originada en su lugar social e histórico.

Tanto Voloshinov como Bajtín proponen un cambio radical en el objeto de estudio de la lingüística. Voloshinov pone el énfasis en una lingüística de tipo sociológico y hace un análisis del discurso reproducido—aquél que expresa lo que otro ha dicho—a manera de demostración práctica de cómo funcionaría dicha disciplina. Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, propone la creación de la *translingüística*<sup>76</sup>—“el estudio de los aspectos de la vida de las palabras”, que ha de ocuparse de las relaciones

---

<sup>76</sup> La traducción de este término en las versiones inglesas es “metalinguistics”. Sigo la traducción al castellano de T. Bubnova.

*dialógicas* entre los enunciados, es decir, de cómo estos se anticipan y se replican, explícita o implícitamente (253). La translingüística estudiaría las maneras en que los discursos de los otros, sus voces, se introducen en nuestros discursos y les dan forma, los convierten en enunciados de un tipo específico.

Pero, ¿por qué esta insistencia, de Voloshinov y de Bajtín en el discurso ajeno y su intromisión en el propio como objeto de análisis de la translingüística o de la lingüística sociológica? Ciertas consideraciones sobre fenomenología y psicología evolutiva nos ayudarán a entender esta pregunta.

Tanto para Bajtín como para Voloshinov, los *otros* tienen un protagonismo casi absoluto en la formación de nuestra interioridad, en el desarrollo de la conciencia, que existe siempre como zona fronteriza entre el territorio de lo individual y de lo social. La adquisición del lenguaje—la característica humana por excelencia—sólo es posible a partir de la internalización de las voces que nos rodean, de sus diálogos e interacciones<sup>77</sup>. Y así, el diálogo del individuo consigo mismo es, en realidad, un diálogo con las voces de otros, un examen íntimo de los modos en que esas voces nos perciben y perciben el mundo.

Queda claro, entonces, que los enunciados son siempre, para Bajtín y Voloshinov, *posiciones valorativas* del mundo y de los otros, y que incluso dentro de un mismo enunciado es posible oír varias voces, las de aquéllos con las que, por oposición o por acuerdo, nos definimos.

---

<sup>77</sup> Estas ideas tienen una réplica experimental en los trabajos de psicología evolutiva de Leo Vigotsky, quien, aun no estando directamente relacionado con Bajtín, desarrolla, durante las décadas de los años veinte y treinta, una teoría sobre el pensamiento y el lenguaje muy cercana a las del círculo bajiniano. En su conjunto, la teoría de que la conciencia es primero social y después individual, se opone a las propuestas de Freud sobre la individualidad original del ser humano, que sólo tras la renuncia al placer inmediato y narcisista puede convertirse en ser social.

Así como Voloshinov ilustra su propuesta de estudio lingüístico con la tipología del discurso reproducido en *El marxismo*. Bajtín presenta, en *Problemas*, un estudio del discurso en la obra de Dostoievski—“La palabra en Dostoievski” (253)—en el que analiza los enunciados según su grado y modo de *bivocalización*, es decir, según su orientación valorativa hacia el discurso ajeno. Pero de esta cuestión me ocuparé más adelante, junto con la tipología del discurso reproducido de Voloshinov, pues cae ya en el terreno de la literatura.

Un grado más de evolución de las ideas de Bajtín sobre el lenguaje se produce en “El discurso en la novela”, donde explica la división entre “sistema de la lengua” y “uso individual de la lengua” bajo la luz del análisis histórico. Ambas categorías, dice Bajtín, son expresión de “las fuerzas ideológicas” que condicionan la evolución verbal de todo grupo social (270). Estas fuerzas ideológicas se reparten en dos polos: las fuerzas centrípetas y las centrífugas. El objetivo de las primeras es organizar una “lengua unitaria” y homogénea—la lengua oficial de una nación, por ejemplo. No confundamos, sin embargo, la lengua unificada con la neutralidad lingüística: los impulsos hacia la unidad están tan saturados ideológicamente como las fuerzas centrífugas que se caracterizan por la dispersión y por la variedad lingüística. Las fuerzas centrípetas persiguen “un *máximo* de entendimiento mutuo en todas las esferas de la vida ideológica”, mientras que las centrífugas tienden a la particularización y división:

En cualquier momento de su evolución, la lengua aparece estratificada no sólo en dialectos lingüísticos en el sentido estricto de la palabra ... sino también ... en lenguajes socio-ideológicos: lenguajes de grupos sociales, lenguajes ‘profesionales’ y ‘genéricos’, lenguajes generacionales y demás. (271-72)

El conflicto provocado por la tensión entre las fuerzas centrípetas y las centrífugas no es sólo un debate entre las gramáticas nacionales y las regionales o dialectales: es una tensión detectable en el interior de cada enunciado, en tanto en cuanto cada enunciado persigue, por un lado, un máximo de comunicabilidad y, por otro, está impregnado de las características lingüísticas que requiere la situación particular y de las que caracterizan al enunciadador y sus valoraciones sociales. Esta zona de tensión recibe el nombre de *heteroglosia* en la teoría de Bajtín.

En “El problema de los géneros discursivos”, Bajtín realiza el intento más serio de construcción de una disciplina de estudio del enunciado, siempre a partir de la idea de que la lengua ha de estudiarse en el medio vital, es decir, como habla o como escritura. Su distinción entre “géneros primarios”, los del discurso oral, y “géneros secundarios”, los generados a partir de la oralidad, exige, qué duda cabe, un cambio considerable en nuestra forma de pensar el estudio formal de la lengua<sup>78</sup>.

Habiendo sentado las bases para la comprensión del discurso humano como enunciado contextualizado y creado bajo la influencia, no sólo del referente, sino también del oyente, nos será más fácil entender las teorías de Voloshinov sobre el discurso reproducido y las de Bajtín sobre la novela.

---

<sup>78</sup> Cito a Bajtín en la descripción de los objetivos del estudio del discurso:

... debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano (tomando en cuenta el hecho de que es muy grande la diversidad de los tipos del diálogo cotidiano según el tema, situación, número de participantes, etc.) como un relato (relación) cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar, breve y estandarizada; asimismo allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos (formulados generalmente de acuerdo a un estándar), todo un universo de declaraciones públicas (en un sentido amplio: las sociales, las políticas); pero además tendremos

*Voloshinov, las instancias literarias y el discurso de los personajes*

Las relaciones entre el discurso oral y el literario son muchas, aunque la obra literaria de ningún modo puede considerarse una reproducción mimética de las situaciones de intercambio oral o de diálogo interno. La diferencia fundamental reside en que muchos de los referentes sobreentendidos en la situación oral han de explicitarse en la instancia literaria. Por ejemplo, en aras de la comunicación efectiva con el lector, los datos sobre el horizonte físico o sobre la situación que autor y lector van a compartir deben hacerse presentes en el contexto literario<sup>79</sup>.

Entre los elementos que la comunicación oral y la literaria comparten, se encuentran los participantes en el acto comunicativo—el enunciador (autor), el objeto de la enunciación (héroe) y el oyente (lector)—y su funcionamiento igualmente activo en la configuración del enunciado. Además, la obra literaria, como la comunicación oral, cuenta con las valoraciones compartidas por el autor y su lector. Sobre éstas, Voloshinov dice lo siguiente:

En la literatura son importantes sobre todo los valores sobreentendidos. Se puede decir que una *obra artística es un potente condensador de las valoraciones sociales no expresadas*: cada palabra está impregnada por ellas. Son justamente estas *valoraciones sociales las que organizan la forma artística en cuanto a su expresión inmediata*. (125; énfasis del autor)

---

que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios (desde un dicho hasta una novela en varios tomos). (248-49)

<sup>79</sup> La obra literaria posee convenciones precisas para crear este horizonte compartido. No se trata de “imitar” la situación real, sino de “representarla” a los oídos del lector quien, a su vez, conoce el funcionamiento de estas convenciones. No se puede, por ejemplo, imitar la entonación de un enunciado, pero sí se puede representar literariamente.

Voloshinov propone algunas líneas generales de trabajo, entre ellas, el examen de la estructura jerárquica de la forma y su relación con el género elegido. En la épica, por ejemplo, todos los elementos de la forma artística están organizados para ensalzar al héroe, cuyo lugar se halla muy por encima del autor. En otros géneros, ambos están a la misma altura y en ocasiones, el héroe es el objeto de escarnio del autor. Es así como forma y contenido se ajustan para producir una misma valoración social del héroe, que es determinante del estilo. Una consideración de rigor: la valoración no ha de establecerse a partir de un enunciado expreso, de una aseveración firme del autor sobre su héroe, o sobre el objeto de su representación. La valoración se filtra, como si dijéramos, en la forma, en la “disposición del material artístico”, y esta sutil representación es, según Voloshinov, “la más radical y honda [valoración]” que se puede hacer<sup>80</sup>.

Distingue Voloshinov la jerarquía de la proximidad, siendo ésta otro de los aspectos que determinará la elección de elementos para el texto. La proximidad y el grado de intimidad entre el autor y su héroe se expresan, por ejemplo, a partir de la persona gramatical que se elija—primera, segunda o tercera—o por medio de una entonación específica—apelativa, documental, protocolaria, etc.

En cuanto a la relación entre el lector u oyente y el héroe, nos encontramos con posiciones que van desde la alianza entre ambos y en contra del autor, hasta la alianza de oyente y autor en contra del héroe. Cuando Voloshinov se refiere al oyente, no tiene en

---

<sup>80</sup> Me interesa señalar aquí que Voloshinov, al hablar sobre las valoraciones compartidas y sobreentendidas en el discurso oral, apunta la idea de que cuando una valoración pasa a formar parte explícita del enunciado, es señal de que está siendo reconsiderada, de que su peso comunitario, lo que la mantenía al nivel de “entimema”, ha decrecido (117).

mente la presencia impactante del público que leerá la obra, sino más bien una especie de lector implícito o lector ideal:

... todo el tiempo concebimos al oyente como participe inmanente del acontecimiento artístico que determina la forma de una obra desde su interior. Este oyente es, a la par con el autor y el héroe, un momento interno necesario de la obra y está lejos de coincidir con el llamado 'público' que se encuentra fuera de la obra y cuyos requerimientos y gustos artísticos pueden tomarse en cuenta conscientemente (134).

El oyente participa activamente en la obra literaria a partir de las expectativas que el autor se hace sobre su disposición hacia la obra artística y hacia él mismo. El estilo de la confesión, por ejemplo, varía según el autor perciba al oyente como confidente en posición de igualdad o como juez del que se implora compasión o perdón. El autor tiene en cuenta, en todo momento, el acuerdo o desacuerdo del oyente. El receptor u oyente es el representante del grupo social y el grupo social, en la teoría de Voloshinov, determina el contenido de la conciencia del autor, es decir, su discurso interno y en última instancia, su estilo (135).

Hasta aquí, dice Voloshinov, llega el resumen de los problemas que presenta la elaboración artística de la forma en cuanto a la valoración del objeto de representación. En virtud de la continuidad existente entre forma y valoración del contenido, "la creación artística *está abierta por todas partes a las influencias sociales de otras esferas de la vida*" (136, énfasis del autor). Pero quedan otros problemas sin explorar, según nuestro

autor: aquéllos que se ocupan de la técnica de la forma, es decir, el trabajo que se lleva a cabo con el material específico<sup>81</sup>. Aunque el análisis de estos recursos lingüísticos exceda los límites del artículo “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, el ensayo logra situar la ocurrencia del fenómeno artístico en el área de encuentro de dos conciencias—la del autor y la del receptor—siendo la conciencia, como dije antes, un estado fronterizo entre el organismo y el mundo exterior. Más tarde veremos cómo Bajtín profundiza en las consecuencias artísticas de esta condición limítrofe de la conciencia, pero antes de ocuparnos de sus teorías sobre la novela, quedan por explorar las ideas literarias de *El marxismo y la filosofía de la lengua*, de Voloshinov.

Es preciso adelantar, en este punto, que Voloshinov no lleva a cabo en dicho libro un desarrollo cabal de una teoría del análisis literario. Lo que sí presenta, en su última parte, es un análisis del discurso reproducido—y en este sentido recoge algunos de los problemas técnicos que dejaba sin estudiar en el trabajo anterior. Pero, ¿qué relevancia puede tener este análisis en el estudio literario?

El texto literario, sobre todo en su variedad narrativa, puede considerarse como un conjunto de discursos reproducidos, y el estudio de las tendencias históricas en la reproducción de estos discursos es un documento social del “modo de existencia que tiene un enunciado en el diálogo interior de la conciencia del recipiente” (117). Recordemos que, en el contexto del pensamiento de Voloshinov y de Bajtín, el discurso interior es una suerte de reproducción constante de las palabras ajenas y una valoración o reacentuación de éstas. En este sentido, el análisis literario es un análisis de las

---

<sup>81</sup> Esta separación de técnica y contenido es, por supuesto, práctica, pero no se da en la creación artística, pues como Voloshinov bien señala, la metáfora, por ejemplo, se utiliza para reagrupar los valores semánticos de un objeto, es decir, para evaluarlo de otra manera, y no por el mero juego de palabras.

percepciones sociales del autor a partir de su percepción del otro y es también un indicador ideológico: todo autor se inserta en una tradición verbal que va pasando por distintas fases de desarrollo y percepción de la conciencia.

Voloshinov dibuja una historia de las ideas de Occidente que está estrechamente ligada a los desarrollos del discurso reproducido: el autoritarismo dogmático (Edad Media), el autoritarismo racionalista (siglo XVII e Ilustración), el individualismo crítico y realista (finales del XVIII y principios del XIX) y el individualismo relativista (siglos XIX y XX). Dos estilos amplios de reproducción del discurso ajeno pueden rastrearse a través de estas etapas ideológicas: el estilo lineal y el estilo pictórico.

En el primero, las fronteras entre el narrador (contexto narrativo en la terminología de Voloshinov) y el discurso ajeno (contexto narrado) son claras. El contexto narrativo suele presentar el contexto narrado como una verdad universal y no como una matización personal o una opinión, de ahí que evite la reproducción de rasgos individualizadores (aspectos dialectales, por ejemplo) en el discurso ajeno, que adquiere, en virtud de este tratamiento, un cierto grado de despersonalización. El autor, a su vez, presenta de una manera explícita su posición ideológica: no la “filtra” a través de la “disposición del material artístico”, como Voloshinov explicaba en su trabajo anterior<sup>82</sup>. El estilo lineal caracteriza los períodos del autoritarismo dogmático y del autoritarismo racionalista y vive todavía, por ejemplo, en los discursos de los textos sagrados o en las argumentaciones científicas.

En el estilo pictórico, las fronteras se desdibujan en razón de las interferencias que se crean entre el contexto que refiere o narra y el narrado. Las particularidades de estilo

---

<sup>82</sup> Los textos que analizo en el tercer capítulo a menudo adoptan esta actitud de “expresar” en lugar de “mostrar”.

del contexto narrado (sus palabras, sus locuciones típicas) cobran gran importancia. En un extremo de este estilo, el que se corresponde con el individualismo crítico, la voz que narra permea el discurso ajeno introduciendo sus propias sombras valorativas de humor, de ironía, de desacuerdo, etc. En el extremo opuesto, la voz narrada es la que invade el contexto narrativo, que adopta las expresiones propias del trasfondo perceptivo del personaje cuyo discurso se va a reproducir<sup>83</sup>.

Tras esta división inicial, que ya refleja diferentes maneras de percibir la voz ajena, Voloshinov ilustra las categorías arquitectónicas lineal y pictórica<sup>84</sup> con ejemplos de discurso directo, discurso indirecto y discurso indirecto libre—cuasi-directo, para Voloshinov.

A propósito del discurso indirecto, Voloshinov presenta dos subtipos: la variante *analítica del referente* y la variante *analítica de la textura*. La primera se corresponde con la descripción del estilo de percepción lineal, porque se enfoca en el contenido del discurso reproducido y no en sus marcas individualizadoras. La segunda, en cambio, se ajusta bien a la categoría pictórica: Voloshinov la describe como una tendencia del discurso indirecto a la caracterización de los rasgos individuales de la voz reproducida, que no aporta, en cambio, una gran cantidad de material referencial. Una tercera tendencia del discurso indirecto—la impresionista—utiliza las técnicas de las dos variantes anteriores: informa sobre el contenido del discurso reproducido—es referencial—pero lo hace libremente, con cierta tendencia al resumen y adoptando

---

<sup>83</sup> En el capítulo cuarto analizo varios textos que exhiben estas peculiaridades narrativas.

<sup>84</sup> El término de “categoría arquitectónica” para referirse a tendencias perceptivas del discurso ajeno aparece, dispersamente, en Bajtín y en Voloshinov. Luis Beltrán lo define y lo utiliza de una manera más consistente.

algunas de las expresiones de la voz reproducida. Las evaluaciones del narrador son perfectamente perceptibles, como en el caso de la variante analítica de la textura.

Al pasar al discurso directo, Voloshinov presenta primero los estilos del *discurso directo preparado* y del *discurso directo particularizado*. En el primero, la cita directa de la voz del personaje emerge a partir del discurso indirecto, que ya anticipa y matiza, con sus tonalidades particulares, la voz directa. En el segundo, las circunstancias son similares, con una acentuación de las características tipificadoras del personaje y pérdida del contenido referencial de la voz—casi podríamos decir que la voz citada queda caricaturizada antes de empezar a hablar.

Aunque Voloshinov no indica, *a priori*, que estos dos estilos correspondan a la categoría pictórica, así parece sugerirlo el comentario que sigue a la explicación:

Con nuestra exclusiva preocupación por las variantes duales o duplícitas del discurso directo en su tratamiento pictórico, hemos descuidado una de las variantes *lineales* más importantes del discurso directo: *el discurso directo retórico*. (137; énfasis del autor)

Voloshinov utiliza los adjetivos “duals” y “duplícitas” para la tendencia pictórica porque afirma que en ella es posible percibir dos voluntades, dos acentos distintos (el del narrador y el de la voz reproducida) que nunca llegan a fundirse en uno. Esta explicación parecería contradecir la idea de la debilidad de las fronteras entre los contextos narrativo y narrado, con la que anteriormente el autor había descrito la tendencia pictórica. Ni en el caso del discurso directo retórico ni en el que Voloshinov cita como su equivalente en la modalidad indirecta, el *discurso sustituido*, existe este tipo de *interferencia* discursiva.

La afirmación de la existencia de fronteras claras e intransitables entre las voces de los discursos lineales, y permeables en las de los discursos pictóricos requiere, por lo tanto, ciertas precisiones. La claridad de las fronteras va acompañada de un sólo acento, de un sólo punto de vista, de una sola conciencia. En cambio, lo que caracteriza al estilo pictórico es la disonancia perceptiva, el choque de conciencias discursivas.

Con la categoría de la dualidad acentual se puede entender lo que en principio parece una contradicción en ciertos fragmentos del texto de Voloshinov. En la cita que presento a continuación, por ejemplo, Voloshinov habla de una variante del discurso lineal—las exclamaciones y preguntas retóricas del *discurso directo retórico*—haciendo alusión a la indiferenciación de fronteras, pero debemos interpretar que se refiere, más bien, a la simbiosis de conciencias:

Parecerían [las preguntas y exclamaciones retóricas] estar situadas en el límite mismo entre el discurso del autor y el discurso reproducido (discurso interno, generalmente) y a menudo se deslizan directamente a uno u otro lado. Así pues, pueden interpretarse como preguntas o exclamaciones del autor o, igualmente, como preguntas o exclamaciones que el héroe se dirige a sí mismo. (137)

Y aún todavía más dramático es el caso de derrumbe de fronteras en el *discurso sustituido*, que también es lineal: la propia voz del autor sustituye a la del personaje adoptando sus palabras y su punto de vista.

La categoría compositiva que, según Voloshinov, se presta con mayor elasticidad a la expresión dual es la del discurso indirecto libre. El desarrollo del discurso indirecto en Europa, dice el autor, se corresponde con una actitud de mayor confianza en la “opinión” y de menor interés en la “verdad”. También señala la importancia del *discurso*

*del personaje oculto* o disperso en la narración para el desarrollo de dualidades en la reproducción discursiva. En esta instancia, el contexto narrativo se subjetiviza hasta el punto de adoptar las expresiones del personaje. En los casos de discurso oculto en la narración, *es la intención y el objetivo primordial* del autor que percibamos el contagio para poder establecer su propia valoración social de las voces—irónica, humorística, condescendiente, etc. En cambio, en el caso del discurso lineal, la coincidencia de las voces, el paralelismo de las entonaciones, no es el objeto del discurso y no permite ninguna distancia evaluativa del autor.

Luis Beltrán, al aplicar el análisis de Voloshinov a la novela española de los siglos XIX y XX, reformula la tipología de Voloshinov a partir de la descripción de las funciones cognitivas y enunciativas de las voces que intervienen en la narración. Deténgamonos en esta apreciación por un momento.

El control que el narrador tiene sobre la voz reproducida de un personaje puede manifestarse de distintas maneras. Cuando el contexto narrativo respeta la perspectiva de la voz narrada—su trasfondo aperceptivo, como lo llamaría Voloshinov—nos encontramos ante dos sujetos cognitivos autónomos. Por el contrario, existen contextos narrativos que mantienen las palabras del personaje—su enunciación—pero no su perspectiva: en estos casos impera un sólo sujeto cognitivo, el del narrador. Evidentemente, cuando una voz se reproduce como sujeto cognitivo, es decir, como enfoque o punto de vista sobre el mundo, goza de una mayor autonomía que cuando aparece como mero enunciador, ajeno a la visión de gran alcance que tiene el narrador sobre su situación.

Las categorías arquitectónicas lineal y pictórica de Voloshinov también pueden reformularse desde el eje del sujeto cognitivo, según Beltrán. Dos tendencias claras aparecen en su análisis de categorías arquitectónicas. La una es *analítica* y la otra es *sintética*<sup>85</sup>. Por analítica, Beltrán entiende una reproducción del discurso en la que el sujeto cognitivo del autor manipula el discurso ajeno para que prevalezcan sus propias valoraciones. En la tendencia sintética, los campos de percepción de las voces reproducidas—sus funciones cognitivas—tienen una presencia tan importante como la del autor.

A partir de esta división, Beltrán distingue tres tendencias perceptivas específicas en la tendencia general analítica y tres más dentro de la tendencia perceptiva sintética. A continuación presento solamente aquéllas que tienen alguna relevancia para los textos de mi análisis y propongo algunos ejemplos tomados de la narrativa hispanoamericana contemporánea escrita por mujeres<sup>86</sup>.

Dentro de la tendencia analítica—aquélla en la que impera el sujeto cognitivo del autor—puede ocurrir que el narrador reproduzca el discurso ajeno con especial énfasis en el contenido referencial de éste y evitando otros elementos: los emotivos, por ejemplo. He aquí un fragmento tomado del reciente Premio Azorín de novela, *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), de la cubana Daina Chaviano:

---

<sup>85</sup> Cualquier categoría compositiva—discurso directo, indirecto o cuasi-directo—puede servir para expresar estas tendencias perceptivas.

<sup>86</sup> Beltrán y Voloshinov eligen sus ejemplos dentro de un marco histórico mucho más amplio que el mío y acorde con las fases del desarrollo verbal-ideológico que Voloshinov propone para Occidente: autoritarismo dogmático y racionalista, individualismo crítico y relativista. El hecho de que yo presente ejemplos de narraciones recientes que presentan rasgos del individualismo crítico típico del siglo XIX implica que las tendencias perceptivas nunca desaparecen del todo, pero, al mismo tiempo, nunca permanecen en estado puro. Por ello, ninguno de los textos que utilizo como ejemplo presenta una tendencia perceptiva única. El que más y el que menos, todos han asimilado rasgos discursivos relativistas, como corresponde al período histórico en el que han sido creados.

Y [Rubén] le contó sobre sus días de estudiante en la biblioteca y su obsesión por la desconocida que hojeaba libros de arte. Claudia recordó de inmediato las circunstancias: la profesora les había dado la opción de escoger cualquier tema como trabajo final de semestre; ella se había decidido por el arte erótico grecorromano. La conversación derivó luego hacia sus carreras. Él se había graduado en el Instituto Superior de Arte y después había trabajado como profesor de pintura; pero no le dijo que lo habían botado de su trabajo. (28)

La concentración en los aspectos temáticos de la voz reproducida deja amplio espacio para que la voz narrativa explique las emociones de los personajes y comente sobre lo que han dicho. Efectivamente: algunas líneas más abajo tenemos la siguiente intervención contundente del narrador:

Hablaron incansablemente, sin dejar de jugar a ese póquer tan habitual entre cubanos: calibrar la sinceridad del prójimo. Era una pesadilla que se alzaba entre todos, oponiéndose dolorosamente a la propia esencia del isleño que se debatía entre su natural deseo de ser amistoso y la necesidad de no mostrar sus sentimientos hasta saber bien quién era el otro. Más que un diálogo, se trataba de un duelo: todo un arte que los convertía en émulos de cualquier agencia de contraespionaje, sin proponérselo. (29)

Es evidente que la calificación de la situación descansa aquí en la voz narrativa y no en las voces de los personajes. El sujeto cognitivo del narrador impera y no permite que los personajes presenten sus propias valoraciones. Como si no confiase en la capacidad de las voces reproducidas para presentar una imagen convincente de la situación narrativa, el narrador asume la responsabilidad de calificar sus discursos libremente (“póquer”,

“pesadilla”, “dolorosamente”, “duelo”, etc.). A esta tendencia, Beltrán le da el nombre de “objeto-analítica” o “analítica del objeto del discurso referido”.

Cuando el sujeto cognitivo del narrador se retrae, sus valoraciones desaparecen del marco narrativo y aumenta el diálogo entre los personajes. Aquí puede ocurrir que éstos, sin embargo, carezcan de reflexiones internas: el narrador no quiere mostrar nada que no sea perceptible desde la posición de un observador casi fotográfico<sup>87</sup>. Veamos una muestra en *La caída* (1956), de Beatriz Guido:

Cuando Gustavo dio una orden, se sentaron atropelladamente.

—Nosotros rezamos siempre; ¿si vos no querés hacerlo ...?

—Sí. ¿por qué no?—respondió molesta.

—Papá siempre lo hacía.

—¿Tu padre? ...

—Desapareció en el “Titania” cuando regresaba de la Patagonia. Había ido por negocios. (19)

Un caso diferente es aquél en el que el narrador está presente y quiere que también lo estén sus valoraciones críticas—irónicas, paródicas—sobre el contexto narrado. Es frecuente en estos casos que otorgue valor a las particularidades lingüísticas de la voz o pensamiento reproducidos. Estamos entonces en una tendencia “verbal-analítica”. Si bien el sujeto cognitivo del narrador sigue imperando, una parte importante de la caracterización del personaje viene dada en las características lingüísticas de su propio discurso, aunque éste no tiene un gran valor referencial.

El siguiente ejemplo es de “Pasión de historia” (1987), novela corta de Ana Lydia

---

<sup>87</sup> En el capítulo quinto he presentado un ejemplo de narración “objeto-sintética”: *Las dos caras del deseo*.

Vega, y en él la voz de la protagonista reproduce la voz de su madre en discurso indirecto y con una orientación claramente verbal que se desliza hacia la reproducción directa. La narradora presta atención al material lingüístico de la voz que reproduce y lo usa para individualizarla, aunque también la manipula para que se ajuste a sus propósitos claramente irónicos:

La pobre estaba hecha un auténtico muro de lamentaciones con la cantaleta de que si el edificio tenía un fufú echado. que primero el nene que se cayó por el roto del ascensor, que luego la pareja que hacía abortos y tiraba los fetos por el inodoro, que ahora esa mujer tan indecente paseándose desnuda por el pasillo de noche. un-hombre-diferente-cada-día y con razón túvole que pasar lo que pasóle. (10)

En la tendencia verbal-sintética, como veremos de inmediato, no desaparece el sujeto cognitivo del narrador, pero tampoco prevalece. El ángulo valorativo desde el cual se presentan las voces varía y a veces resulta indeterminable. Los puntos de contacto entre la voz que narra y la narrada son difusos y las interferencias entre ambas voces, mayores. Esta proximidad da lugar al fenómeno que Beltrán denomina *heterodiscursividad*, que consiste en incorporar rápidos cambios de categorías compositivas al enunciado de una voz, como en el siguiente fragmento de “Para hacer una valija” (Inés Fernández Moreno, 1993), en el que el contexto narrativo es un monólogo autónomo con desdoblamiento de la conciencia narrativa en una segunda persona autorreflexiva (*usted*). La escena narra, en retrospectiva, un juego erótico que se desarrolla en el probador de una tienda de ropa de hombres:

Usted besándole el cuello con olor a Old Spice y deslizándose luego hacia abajo mientras el vendedor nervioso preguntaba que cómo le caía el pantalón al

*caballero y usted que tal vez un poco corto de tiro pero largas las manos y hábiles, a través de cierres y botones, manos precisas de cirujano buscando la desnudez imprescindible, unos centímetros aquí, una abertura allá ...y el vendedor que sobre todo no le tirara en las sisas y los dos sofocando la risa ... pero ya había alcanzado su sexo y tan bien le calzaba y le caía, que entonces no, le dijo al vendedor, que no le trajera un talle más ... (20, énfasis mío)*

Las frases en cursiva contienen transiciones imperceptibles entre las respuestas de la narradora a las preguntas del vendedor y los juegos sexuales a los que se entrega con su novio en el probador. La orientación doble del discurso se materializa precisamente en estos enunciados duales de la protagonista que no pueden sino ser leídos con diferentes entonaciones y acentos.

El equivalente en la tendencia sintética, según Beltrán, es la fase consonante, que caracteriza a un narrador de estilo oral como el que recoge las historias de García-Márquez. Siendo un narrador omnisciente en el sentido tradicional, Beltrán le asigna características sintéticas y no analíticas porque juzga que su posición no está por encima de las de sus personajes, lo cual se manifiesta en una suerte de continuidad o musicalidad entre uno y otro discurso—de ahí la idea de caracterizarlo como “consonante”. Veamos un extracto de psiconarración tomado de *Eva Luna* (1991):

Consuelo se sentaba en la capilla a mirar el altar coronado por un Cristo de realismo aterrador y trataba de recitar el rosario, pero muy pronto se perdía en aventuras interminables donde los recuerdos de la selva alternaban con los

personajes de la Historia Sagrada, cada uno con su cargamento de pasiones, venganzas, martirios y milagros. (15)<sup>88</sup>

### ***Bajtín y la novela***

Bajtín, como Voloshinov, afirma que en la comprensión de la prosa literaria tiene una importancia fundamental el análisis del discurso desde el punto de vista de su relación con la palabra ajena, es decir, el estudio de la vida de un enunciado entre otros, la percepción de la voz ajena y de los diferentes modos de reaccionar ante ella. En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín presenta una tipología del discurso en la que observaremos ciertos paralelismos con las categorías lineal y pictórica de Voloshinov y con las tendencias analítica y sintética de Beltrán:

1. Discurso directo e inmediato, que es el que se dirige temáticamente hacia su objeto con la intención de significar o representar directamente.
2. Discurso representado u objetivado, que es, por ejemplo, el discurso de los personajes en una narración.
3. Discurso *intencionalmente* orientado hacia la palabra o el discurso ajeno.

Con los dos primeros tipos, Bajtín quiere señalar aquellos enunciados que, de modo mediatizado o directo, son *univocales*: hacen caso omiso de la doble o múltiple direccionalidad de la palabra. Su objetivo es referencial, como el de la tendencia lineal descrita por Voloshinov y como la tendencia “analítica del objeto de representación” de

---

<sup>88</sup> En el capítulo tercero he analizado dos narraciones consonantes con narradores menos “democráticos” que los que Beltrán encuentra, por ejemplo, en las obras de García Márquez. Desde mi análisis, la narración consonante impide la bivocalidad y se acerca más bien a lo que Voloshinov describe como discurso lineal. Beltrán, por el contrario, considera las narraciones consonantes dentro de la categoría que él llama *sintética*—aquella en la que la voz del narrador no se impone.

Beltrán. El tercer tipo de enunciado, en cambio, es *bivocal*, pues tiene precisamente como objeto la relación dinámica con otras voces, que tienen una presencia en sí mismas dentro de este discurso. El enunciado bivocal es *consciente* de la existencia de otras voces, conciencias o puntos de vista y juega con ellos. Quiero subrayar este aspecto porque la mera existencia de distintos puntos de vista o voces en una novela, o la mera existencia de contradicciones, no garantiza la bivolocalización de los enunciados. Si estas voces son completamente independientes entre sí, si no acusan los efectos de la existencia de otros acentos, el texto es monológico<sup>89</sup>. Para que la monología se quiebre, dice Bajtín, es necesario que existan dos enunciados dirigidos hacia un mismo objeto. Al interactuar, estos dos enunciados emprenderán una *reorientación* mutua.

Todo enunciado, además, ha de tener un autor a quien percibimos como tal, es decir, tiene que ser una voz *encarnada*, una posición que se hace oír y que nos permite reaccionar dialógicamente.

Pues bien, este tercer tipo de enunciado bivocal y encarnado puede manifestar un grado variable de actividad o pasividad. En el caso de la palabra bivocal pasiva, conviven dos acentos, dos voces reconocibles, pero una de ellas retiene el control sobre la otra, como en el caso del discurso pictórico de Voloshinov en que el contexto narrativo imponía sus valoraciones sobre el narrado o en las tendencias analítico-verbal y mixta de Beltrán. Bajtín cita los ejemplos de la estilización, de la parodia y del relato oral (*skaz*) para el enunciado bivocal pasivo. En la estilización, por ejemplo, el narrador decora intencionalmente su discurso con la retórica de un discurso convencional, ya sea el de un determinado período literario, el del estilo de otro autor o, incluso, el de alguno de los

---

<sup>89</sup> Voloshinov se refiere a este aspecto cuando insiste en que la valoración ha de *filtrar* la forma artística y no quedarse en máxima ideológica.

personajes. La palabra estilizada y la del narrador son distinguibles, pero avanzan en una misma dirección: la palabra ajena se adopta con los propósitos estilizantes de la propia, y no para contradecirla o entrar en debate con ella. Si los enunciados bajtinianos que corren paralelos llegaran a converger, se perdería la intencionalidad bivocal del discurso, fenómeno que hace pensar en los que Voloshinov señala para el discurso reproducido y que denomina discurso *retórico* y discurso *sustituido*.

En el caso del relato oral (*skaz*), el narrador adopta—también intencionalmente— el estilo característico de la conversación. Las direcciones de las dos voces siguen siendo las mismas, al contrario de lo que ocurre en la parodia, en cuyo caso una voz incorpora un acento ajeno para expresar exactamente lo contrario que éste. La bivocalidad de la parodia corre en dos direcciones opuestas, pero la palabra ajena sigue siendo pasiva: se somete a la burla del enunciado que la parodia. Caso de que se deje percibir en la palabra parodiada alguna señal de resistencia a la burla y al escarnio, la palabra bivocal empezará a transformarse en una palabra bivocal *activa*. Este es el subtipo que más le interesa a Bajtín y el que caracteriza la novela polifónica.

La palabra bivocal activa comprende variantes enunciativas para las que Bajtín acuña términos ciertamente expresivos: la “palabra que mira de reojo”, la “palabra con escapatoria”, la “polémica oculta”, etc. En el ejemplo que a continuación cito—un monólogo autónomo de Inés Fernández Moreno—una cosmetóloga polemiza explícitamente con lo que ella percibe como un discurso masculino egoísta y cínico, pero la auténtica polémica, la polémica oculta, se establece con los enunciados anticipados—nunca los oímos—de su clienta: una joven que se hace una limpieza de cutis en preparación para su boda:

Ahora ya secó, respirá hondo que pego el tironcito, vamos, qué es un tironcito para una mujer. ¿Acaso todavía no sabés cómo es el reparto? Las mujeres lloran, los hombres se divierten ... Al principio, como vos, una tiene las ilusiones bien sanitas, como la piel de un bebé, pero después el globo se pincha, pif, y empieza la amargura. Pero decime, ¿cuánto hace que vos no te hacías una limpieza de cutis? Ay ay ay ay ay. es que para ustedes las chicas jóvenes todo es hoy, todo es ya. ¿Y mañana? Mañana es cuando empiezan los problemas. (“Qué yeta ser mujer”, 71)

No es de extrañar que los personajes cuyo discurso presenta este tipo de bivocalización se caractericen por “no coincidir nunca consigo mismos” o por vivir “en el umbral de sí mismos”. La conciencia de estos personajes ocupa un espacio fronterizo, constantemente invadido por otras conciencias y otras voces. En el fragmento de monólogo de Fernández Moreno, por ejemplo, la voz implícita de la clienta—sus quejas respecto al tratamiento de belleza, su ilusión con el casamiento, su juventud—y la del hombre que abandonó a la cosmetóloga hacen apariciones intermitentes en el discurso de la protagonista, cuya estructura adquiere una forma concreta (preguntas, exclamaciones, onomatopeyas, repeticiones, etc.) para expresar el mundo verbal-ideológico de la protagonista: un “microdiálogo” interno, agitado y lleno de interferencias<sup>90</sup>. Por esta compleja dinámica, los personajes de la novela polifónica, como los enunciados que los caracterizan, se resisten a cualquier definición externa que los concluya y que los objective. Tienen vida propia.

---

<sup>90</sup> En ocasiones, Bajtín, con ese especial talento que suele mostrar para la descripción del fenómeno narrativo, describe la falta de coincidencia de los personajes consigo mismos como la sensación de que la ropa que llevan les queda demasiado estrecha.

Estos son los aspectos fundamentales de lo que Bajtín denomina la “novela polifónica”—nada menos que el medio ideal para explorar la conciencia humana, según queda expresado en *Problemas*. La teoría poética de Bajtín es, así pues, una ética—una ética de lo ordinario, de lo cotidiano. Bajtín distingue dos tipos distintos de “verdad” literaria: una es polifónica, “multiacentual”, pues se encarna en una pluralidad de voces y conciencias independientes y es contradictoria en los valores que presenta; la otra es una verdad monológica y anunciada de antemano que puede, quizá, expresar la idea de que “todo el mundo tiene derecho a la palabra, a la libertad y a la justicia”, pero que no la encarna o representa. La novela debe describir el mundo como evento y ocurrencia, y no como espacio prefabricado.

La segunda gran exposición de Bajtín sobre la novela, sobre los derroteros históricos del género y sus paralelos con los cambios en el contexto verbal-ideológico en el que vive, aparece en “El discurso en la novela”. En este largo y exhaustivo trabajo, Bajtín reformula todos los principios de *Problemas de la poética de Dostoievski* desde el concepto de *heteroglosia*. La heteroglosia es el concepto que define el proceso de estratificación verbal que tiene lugar en cada instante de la vida de un enunciado. Cada enunciado, dice Bajtín, comunica un significado particular e irrepetible gracias al conjunto de condiciones sociales, históricas y físicas de las cuales emerge, y esta diversidad de condiciones actúa en conjunción con la tendencia a la unidad, al máximo de comunicabilidad de las fuerzas centripetas a las que antes me referí. La novela, dice Bajtín, está aliada con los factores de cambio y diversidad de toda lengua—es un producto de las fuerzas centrífugas de la lengua—y surge precisamente de la decadencia

y debilitamiento o desintegración de otros géneros, como la épica. Es la expresión artística de la heteroglosia.

La heteroglosia es un concepto de mayor amplitud que la polifonía y marcado por un énfasis social mucho mayor. El análisis de la narrativa que Bajtín lleva a cabo en *Problemas* desde el punto de vista de los enunciados de doble acentuación, será ahora una evaluación de la capacidad de la prosa para incorporar *lenguajes sociales*. Este juego de lenguajes sociales es ni más ni menos que el que se produce en el discurso oral a cada instante: un acto de comunicación en el que el enunciador se encuentra, por un lado, con un mundo superpoblado de enunciados anteriores al suyo que se refieren al objeto de su enunciación y, por otro lado, con el trasfondo aperceptivo de su interlocutor—trasfondo que tiene que tener en cuenta obligatoriamente para conseguir la comunicación deseada. En otras palabras, el hablante—y el escritor—encuentra dos tipos de resistencia en el acto verbal: la de la historia verbal del objeto mismo y la del horizonte de percepción de quien lo escucha. Para entrar en este horizonte, el enunciado tiene que ser capaz de *imaginarse* desde el lenguaje social del que escucha. De alguna manera, este lenguaje determina la forma que tomará el enunciado original.

¿Con qué instrumentos cuenta la novela para incorporar la heteroglosia a su estructura?

En primer lugar están ciertas técnicas compositivas que coinciden, en sus aspectos básicos, con los enunciados de doble acentuación de *Problemas*. Bajtín los denomina en este caso, enunciados *híbridos* y menciona como ejemplos el *discurso del personaje oculto en la narración* y las *motivaciones pseudo-objetivas*. Veamos un ejemplo de discurso oculto en la narración:

Asesinato y amapucho, denunció casi en sangre de callo Emanuel al margen de la [página] 186, suspirando un suspiro angustiado pero viril. Bien lejos estaba aún de mandar a pasar a maquinilla la monografía que consumía sus días y sus noches de Joven Investigador Ansioso por Contribuir al Rescate de Nuestra Historia. En seis meses de brutal estofe, había documentado sólo dos de los tres acontecimientos con los que esperaba probar su hipótesis cumbre: “El crimen ejemplarizante, una constante en la historia colonial de Puerto Rico”. (Vega, “Sobre tumbas” 105)

Inmediatamente después de la cita directa de las palabras de Emanuel (“asesinato y amapucho”), el narrador recupera la voz propia, que, sin embargo, resuena cargada de expresiones que usaría el personaje mismo (“angustiado pero viril”, “Joven Investigador Ansioso por Contribuir ...”, “hipótesis cumbre”, etc.). Estos calificativos que para Emanuel son motivo de orgullo, muestran toda su fatuidad y pomposidad desde los acentos irónicos del narrador. El lenguaje específico del nacionalismo puertorriqueño y sus connotaciones machistas, a pesar de su supuesto progresismo, adquieren una relevancia que no tendrían en la voz unitaria de Emanuel fuera del contexto narrativo. La lengua de Emanuel aparece *iluminada* desde un ángulo diferente y rompe el horizonte perceptivo del lector progresista que espera encontrar el apoyo sin condiciones a la política del separatismo puertorriqueño, y no una ridiculización de la virilidad y del afán de protagonismo de sus intelectuales.

Veamos ahora un ejemplo de motivación pseudo-objetiva tomado de un cuento de Peri Rossi, “La semana más maravillosa de nuestras vidas”. La narradora está describiendo la habitación del hotel donde se está quedando con su amante:

La suite tenía dos niveles: en el inferior estaba el jakuzi, el combinado musical y la nevera, en la parte superior había una enorme cama matrimonial, con diversos juegos de luces, bar y una pantalla de vídeo, para proyecciones eróticas, supuse. También había una mesa de despacho, provista de su ordenador y de su fax, *porque quien tiene una vida erótica atractiva debe tener, importantes tareas públicas o privadas.* (73; el énfasis es mío)

El enunciado en cursiva se las arregla para presentar la falsedad del punto de vista común y popular—el de la publicidad y la sociedad de consumo—que proyecta la fantasía de felicidad y satisfacción sexual en los grupos sociales con un estilo de vida de clase media-alta empresarial. La ridiculización de la lógica del enunciado aparece acentuada por el dato—anterior al párrafo citado—de que la narradora es una mujer que acaba de conocer a otra en un bar de lesbianas.

Para expresar la heteroglosia en la novela, además de las técnicas citadas—que Bajtín no presenta con intenciones de exhaustividad—está el papel del autor ficcional, el papel de los personajes y la utilización de géneros extraliterarios diversos. Me detendré brevemente en cada uno de estos aspectos.

El autor ficcional, según lo explica Bajtín, es el narrador que tiene una presencia concreta en la historia, con su propio idiolecto y su punto de vista específico sobre la realidad de la narración. Este narrador o autor de ficción contrasta, por su percepción limitada y específica del universo narrativo, con las expectativas literarias “normales” del lector y con la instancia del autor real—cuya presencia ha de ser siempre discernible, según Bajtín. El autor real, a su vez, no se identifica ni con uno ni con otro: su intención, después de todo, es la refracción de su propia visión, de su propio lenguaje, a través de

otros lenguajes<sup>91</sup>. He aquí una muestra de cómo un autor ficcional filtra el contexto narrativo con un desarrollo verbal propio del que van emergiendo las voces de los personajes:

Ésa era La Habana, colorida, iluminada, ¡qué bella ciudad, Dios santo! Y yo que me la perdí por culpa de nacer tarde. Ésa era La Habana, con sus mujeronas de cames duras, muslos gruesos, largos como torres, resbalosas piernas parejas o tobillos finos, pies experimentados a la hora de poner los tacones a trabajar, a rumbear, senos pequeños y firmes, o turgentes y dulces, porque la habanera suele ser de poco busto, fina de talle y caderúa. (*Te di la vida entera*, 31)

En cuanto a los personajes, su estilo verbal define lo que Bajtín denomina *zona del personaje*, o zona caracterológica: un lenguaje propio que en ocasiones invade los enunciados de otros personajes y, como ya mencioné en el caso del discurso disperso en la narración, los del propio narrador.

Y en cuanto a la incorporación de géneros extraliterarios, es ésta una característica de la novela contemporánea que nos resulta ya familiar. En el ejemplo que presento a continuación, los consejos para las amantes y complacientes esposas—un género todavía vivo en ciertas revistas para el hogar y en las revistas de moda—da entrada a la voz narrativa—una segunda persona autorreflexiva—que parece continuar el tono del “consejo para amas de casa eficientes” cuando, en realidad, lo somete a un tratamiento verbal que termina exponiendo la amarga realidad del ama de casa “feliz” que el género explota:

---

<sup>91</sup> Sospecho que la categoría “narrador” o “autor ficcional” no describe los casos de lo que se ha dado en llamar “grado cero de la narración”, en los que la voz narrativa es apenas perceptible.

DESPUÉS DE CONFECCIONAR UNA LISTA COMPLETA CONSTATE QUE TODAS LAS PRENDAS ELEGIDAS ESTÉN LIMPIAS Y PLANCHADAS, SIN OLOR A NAFTALINA Y SIN DESCOSIDOS.

Usted decide, antes que nada, ir a buscar los trajes de él a la tintorería. Allí está la boleta, abrochada en las páginas verdes de su agenda, que usted destina al rubro de la limpieza y el mantenimiento, porque sabe, querida amiga, que la organización es el pilar de una familia armónica y feliz. (“Cómo hacer una valija” 19)

Antes de cerrar este resumen sobre las ideas de Bajtín en torno a la prosa, conviene hacer una breve reflexión sobre los matices que Bajtín y Voloshinov no comparten para abordar finalmente la aplicación de las teorías de uno y de otro en el análisis feminista de la novela contemporánea.

Si retomamos la tipología bajtiniana sobre los enunciados bivocales y la comparamos con los discursos reproducidos de doble acentuación de Voloshinov, veremos que Bajtín concibe la dialogía no sólo para las relaciones que se establecen entre el narrador y los personajes, sino también para las que comunican al narrador con discursos que están fuera del contexto narrativo concreto, como ocurre en el caso de la estilización. Así concebido, el discurso narrativo no sólo se organiza en un conjunto de relaciones internas entre enunciados, sino que establece relaciones dialógicas intertextuales<sup>92</sup>. Este aspecto guarda un particular interés para el análisis de lo que hoy

---

<sup>92</sup> Quizás la relación que Voloshinov describe en “La palabra” entre el autor y su lector implícito pueda interpretarse como diálogo intertextual, siempre que entendamos el papel de este lector en el sentido de instancia que condensa los sistemas de valores—expresados literariamente o no—que el autor mantiene

llamamos “voces minoritarias”, por la complejidad del diálogo que establecen con los discursos literarios mayoritarios o canónicos<sup>93</sup>.

Otra diferencia conceptual separa a Voloshinov y a Bajtín. El primero señala la interferencia de enunciados—el enfrentamiento de valoraciones y acentos—como la característica que identifica al estilo pictórico, en contraste con el paralelismo de voces del estilo lineal, y considera que la *erlebte Rede*—el estilo indirecto libre o cuasi-directo—es la categoría compositiva más idónea para la expresión del trasfondo aperceptivo del personaje sin fundirse con él, porque permite que autor y personaje hablen al mismo tiempo en una sola construcción lingüística que mantiene los acentos de dos voces con orientaciones distintas. Bajtín, sin embargo, contempla la posibilidad de que el acuerdo en las valoraciones de las voces no implique la fusión de éstas—sería el caso de los enunciados bivocales unidireccionales. Beltrán también admite esta posibilidad para el estilo consonante de la tendencia verbal sintética y, además, considera que cualquier categoría compositiva puede servir a los propósitos de tendencias perceptivas lineales o pictóricas.

Finalmente, en *Problemas*, Bajtín adopta una postura mucho más clara que Voloshinov respecto al tipo de narración—la novela polifónica—que, a su parecer, asume la responsabilidad ética del arte. Voloshinov hace unas declaraciones en contra de los desarrollos extremos de los estilos pictóricos, lo que puede traducirse en la tipificación máxima de los enunciados ajenos desprovista de valoración social, de postura ideológica.

---

como referencia a la hora de escribir, ya sea tomando una actitud de acuerdo o de desacuerdo respecto a éstos.

<sup>93</sup> Susana Reisz apunta esta posibilidad de estudio en “Hipótesis” y la desarrolla en *Voces sexuadas* para la poesía escrita por mujeres. La colección crítica titulada *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*, de Bauer y Mc Kinstry, explora también estas posibilidades en el campo de la crítica anglosajona.

En el campo de la crítica, Voloshinov afirma que los desarrollos del formalismo muestran esta tendencia hacia lo que él llama la “*fetichización*” del objeto artístico. Se me ocurre que en el terreno de los textos literarios mismos, un caso extremo de parodia puede ser, para Voloshinov, una tipificación extrema y vacía, donde “la valoración responsable” brille por su ausencia. Sin embargo, aquí nos movemos en el terreno de la conjetura, pues Voloshinov, como ya dije, solamente reflexiona sobre los casos de discurso reproducido, o discurso de los personajes.

## VIII

## Obras citadas

- Agosin, Marjorie. "Entrevista a Isabel Allende". *Confluencia* 1.2 (1984): 42-48.
- Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. New York: HarperLibros, 1995.
- . *Eva Luna*. Barcelona: Plaza & Janés, 1991.
- Bakhtin, Mikhail M<sup>94</sup>. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: U of Texas P, 1981.
- . *Estética de la creación verbal*. México: siglo XXI, 1998.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: FCE, 1993.
- . *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- . *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: U of Texas P, 1986.
- Bauer, Dale M. y Mc Kinstry, S. Jaret (eds.). *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*. Albany: State U of New York P, 1991.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Beltrán Almería, Luis. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Benjamin, Jessica. *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York: Random House, 1988.
- Brooksbank Jones, Anny y Catherine Davies. *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Brown, Norman O. *Life against Death. The Psychoanalytical Meaning of History*. Connecticut: Wesleyan UP, 1970.
- Bulbeck, Chilla. *Re-orienting Western Feminisms: Women's Diversity in a Postcolonial World*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

---

<sup>94</sup> Mijail Bajtin, en castellano.

- Campo, Alicia del. "Reterritorializando lo mexicano desde lo femenino en el contexto neoliberal: *Demasiado amor* de Sara Sefchovich". *New Novel Review* 2.2 (1995): 61-75.
- Castellanos, Rosario. *Balún Canán*. México: FCE, 1998.
- Castillo, Debra. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Castro-Klarén, Sara. "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina". *La sartén por el mango*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras: Huracán, 1985. 27-46.
- . "The Novelness of a Possible Poetics for Women". *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. 95-106.
- Chaviano, Dáina. *El hombre, la hembra y el hambre*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Clément, Catherine. "Enslaved Enclave". *New French Feminism. An Anthology*. Elaine Marks e Isabelle de Courtivron. New York: Schocken Books, 1981. 130-136.
- Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America: the Argentine Paradigm*. Durham: Duke UP, 1994.
- Coward, Rosalind. *Our Treacherous Hearts: Why Women Let Men Get Their Way*. London: Faber and Faber, 1992.
- Cruz, San Juan de la. "Cántico espiritual entre el Alma y el Esposo". *Tesoros de la poesía en lengua castellana*. R. García-Badell. Madrid: Prado, 1995.
- Dentith, Simon. *Bakhtinian Thought. An introductory reader*. New York: Routledge, 1995.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. Madrid: Mondadori España, 1990.
- Fernández Moreno, Inés. *La vida en la cornisa*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993.
- Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". *Hispanamérica* 45 (1986): 31-43.
- . "From Romance to Refractory Aesthetic". *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Anny Brooksbank Jones y Catherine Davies (eds.). Oxford: Clarendon Press, 1996. 227-237.

- . *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1989.
- González, Patricia y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango*. Río Piedras: Huracán, 1985.
- Godsland, Shelley. "Writing as Therapy: Textualising Abuse and Survival in Sylvia Molloy's *En breve cárcel*". *AUMLA* 91 (1999): 67-82.
- Goode, Erica. "When Women Find Love Is Fatal: A Pattern Emerges". *The New York Times*, February 15, 2000. F1.
- Guerra Cunningham, Lucía. "Identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana". *Discurso Literario* 6.2 (1989): 361-389.
- . "Rite of Passage: Latin American Women Writers Today". *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Ed. L. Guerra Cunningham. Pittsburgh: Latin American Literary Review P, 1990. 5-16.
- Jameson, Fredric. "The Great American Hunter, or. Ideological Content in the Novel". *College English* 34.2 (1972): 180-197.
- . *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Huerta, Teresa. "La ambivalencia de la violencia y el horror en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende". *Chasqui* 10.1(1990): 56-63.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- Kaminsky, Amy. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford UP, 1986.
- Leroy, Margaret. *Pleasure: The Truth about Female Sexuality*. London: Harper Collins, 1993.
- Lorber, Judith. *Paradoxes of Gender*. New Haven: Yale UP, 1994.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". *La sartén por el mango*. Patricia González y Eliana Ortega (eds.). Río Piedras: Huracán, 1985. 47-54.
- Martínez, Elena M. *Lesbian Voices from Latin America. Breaking Ground*. New York: Garland, 1996.

- Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. México: Océano, 1986.
- . *Mal de amores*. México: Alfaguara, 1996.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE, 1998.
- Miller, Beth (ed.). *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Berkeley: California UP, 1983.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*. New York: Avon Books, 1971.
- Modleski, Tania. *Feminism without Women*. New York: Routledge, 1991.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Montero, Mayra. *La última noche que pasé contigo*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Montero, Oscar. "En breve cárcel: La Diana, la violencia y la mujer que escribe". *La sartén por el mango*. Patricia González y Eliana Ortega (eds.). Río Piedras: Huracán, 1985. 111-118.
- Morello-Frosch, Marta. "Discurso erótico y escritura femenina". *Coloquio internacional. Escritura y sexualidad en la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Fundamentos, 1990. 21-30.
- Morrison, A. y M. B. Orlando. "Brutal Legacy". *Hemisphere* 9.1(1999): 20-21.
- Norat, Gisella. "The Silent Child within the Angry Woman: Exorcising Incest in Sylvia Molloy's *Certificate of Absence*". *Violence, Silence, and Anger. Women's Writing as Transgression*. Deirdre Lashgari (ed.). Charlottesville: UP Virginia, 1995. 111-23.
- Olea, Raquel. "Feminism: Modern or Postmodern?". *The Postmodernism Debate in Latin America*. John Beverley et al. (eds.). Durham: Duke UP, 1995.
- Ollé, Carmen. *Las dos caras del deseo*. Lima: Peisa, 1994.
- Patai, Daphne. "Jorge Amado's Heroines and the Ideological Double Standard". *Women in Latin American Literature: A Symposium*. Amherst: U Massachusetts P, 1979. 15-36.
- Peri Rossi, Cristina. *Desastres íntimos*. Barcelona: Lumen, 1997.

- Pratt, Mary Louise. "Women, Literature, and National Brotherhood". *Women, Culture and Politics in Latin America. Seminar on Feminism and Culture in Latin America*. Emilie Bergmann et al. (eds.). Berkeley: U California P, 1990. 49-73.
- Puleo, Alicia. *Dialéctica de la sexualidad*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Reisz, Susana. "Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la narrativa femenina actual. ¿Es posible el diálogo?" *Narrativa latinoamericana de mujeres*. Ed. Sara Castro-Klarén. Frankfurt: Vervuert Verlag. (manuscrito).
- . "Hipótesis sobre el tema 'escritura femenina' e hispanidad". *Tropelias* 1: 199-213.
- . *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Universitat de Lleida, 1996.
- Rivera Garretas, María-Milagros. *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria, 1994.
- Sefchovich, Sara. *Demasiado amor*. México: Planeta Mexicana, 1990.
- Shaw, Donald L. *The Post-boom in Spanish American Fiction*. New York: State University of New York P, 1998.
- Smith, Paul J. *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. New York: Oxford UP, 1989.
- Spivak, Gayatri C. "French Feminism in an International Frame". *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge, 1987.
- Valdés, Zoé. *Te di la vida entera*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Valenzuela, Luisa. "Cambio de armas". *Cambio de armas*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988. 111-146.
- Vega, Ana Lydia. "Sobre tumbas y héroes. (Folletín de caballería boricua)". *Pasión de historia y otras historias de pasión*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987. 101-145.
- . "Pasión de historia". *Pasión de historia y otras historias de pasión*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987. 8-38.
- Voloshinov, Valentin N. *Marxism and the Philosophy of Language*. Cambridge: Harvard UP, 1986.

---. "La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica".  
*Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. M. M.  
Bajtín. Barcelona: Anthropos, 1997. 106-137.