

## EL ESPACIO DE LA ENSOÑACIÓN EN ALGUNAS NOVELAS ESCRITAS POR MUJERES EN COLOMBIA Y MÉXICO

Diógenes Fajardo Valenzuela

Universidad Nacional de Colombia — Sede Bogotá

dfajardov@unal.edu.co

Una de las características de la producción novelística latinoamericana reciente es la presencia de la escritura ficcional de las mujeres. Colombia y México representan muy bien este fenómeno del florecimiento de la escritura femenina. Este artículo pretende analizar las principales características de esta producción ficcional a partir del análisis de autoras como Laura Restrepo, Ángela Becerra y Luz Peña Tovar, en representación de las colombianas, y Carmen Boullosa, Rosa Nisán y Cristina Rivera Garza, por parte de las mexicanas. El acercamiento comparativo a novelas como *Delirio*, *El penúltimo sueño*, *Frecuentar el fuego*, *La otra mano de Lepanto*, *Los viajes de mi cuerpo*, *Nadie me verá llorar*, permitirá destacar las tendencias de la escritura femenina así como también buscar los contrastes y diferencias entre las autoras colombianas y las mexicanas.

*Palabras clave:* novela colombiana; novela mexicana; escritura femenina.

### THE SPACE OF REVERIE IN SOME NOVELS WRITTEN BY WOMEN IN COLOMBIA AND MEXICO

One of the characteristic traits of recent Latin-American novel-writing is the presence of women's fiction. Colombia and Mexico are very representative of this blossoming of feminine writing. This paper intends to analyze the main characteristics of this fictional production by examining authors like Laura Restrepo, Ángela Becerra and Luz Peña Tovar (for Colombia), and Carmen Boullosa, Rosa Nisán and Cristina Rivera Garza (for Mexico). A comparative approach to novels like *Delirio*, *El penúltimo sueño*, *Frecuentar el fuego*, *La otra mano de Lepanto*, *Los viajes de mi cuerpo*, *Nadie me verá llorar*, will allow us to highlight the tendencies of feminine writing, as well as exploring the contrasts and differences between the Colombian and the Mexican authors.

*Keywords:* Colombian Novel; Mexican Novel; Feminine Writing.

**N**O HACE MUCHO TIEMPO, la figura literaria mexicana “más admirada y más controvertida” había escrito que “las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su ‘rajada’, herida que jamás cicatriza” (Paz 27). Pese a esa inferioridad, Carlos Monsiváis ha señalado lo que él denomina una corriente extraordinaria en la literatura mexicana contemporánea:

La presencia de la voz doble o triplemente marginada de las mujeres. Al margen de su intención y con frecuencia de su rechazo explícito, la literatura escrita por mujeres suele ser feminista por las exigencias morales y políticas de sus autoras. Poemas, cuentos o novelas pueden o no incluir alegatos y denuncias, pero lo característico es la sucesión de expropiaciones o apropiaciones de los que han prohibido el Buen Gusto, la Decencia, la Sensibilidad Femenina, el Ocultamiento Prudente de los Deseos Sexuales . . . escriben desde su experiencia vital y desechando los chantajes de la sensibilidad exacerbada. (29)

Si la anterior constatación de Monsiváis es válida para la literatura mexicana, no dudo en afirmar que también lo es para la colombiana, en la que la presencia femenina en la creación de mundos posibles es muy notoria por su número y por su calidad literaria. Mi objetivo es llamar la atención sobre algunas novelistas colombianas y mexicanas destacadas en concursos de novela y publicadas bajo prestigiosos sellos editoriales, con el fin de señalar cómo se da la transformación de su experiencia vital en discursos narrativos ficticios, y si es cierto que logran superar la sensibilidad exacerbada que en muchas ocasiones ha llevado a la escritura hecha por mujeres a caer en el sentimentalismo. Al mismo tiempo, me interesa hacer notar algunas coincidencias y divergencias entre las obras de las colombianas y las mexicanas.

### **Autoras colombianas promovidas por Villegas Editores**

Villegas Editores es sinónimo de elegancia, estética, cuidado en el detalle y en general, de buen gusto. No en balde ha recibido varias

distinciones internacionales en ferias del libro como la de Frankfurt, pues esta casa editorial ha acogido dos nombres que tenían poco reconocimiento a nivel nacional. Ellas son Luz Peña Tovar y Ángela Becerra.<sup>1</sup> Estas escritoras tienen varias cosas en común: el hecho de no haberse iniciado en la escritura desde una temprana edad, el estar radicadas en Europa y el compartir una visión de la literatura en donde los sentimientos y la pasión tienen un papel protagónico. A partir de sus novelas *Frecuentar el fuego* y *El penúltimo sueño* es posible destacar cómo estas escritoras buscan captar, desde el exilio autoimpuesto en tierras españolas, la realidad colombiana por medio de la imaginación y la nostalgia. El resultado es la creación de un espacio más onírico que real y, por ello, la noche y el sueño aparecen como los núcleos generadores de sentido para que el lector quede atrapado también en ese espacio propicio para la experiencia del duermevela.

*Frecuentar el fuego* es una novela con una fuerte carga política dada su referencia a un hecho concreto: las marchas cocaleras del Putumayo en 1996 (182).<sup>2</sup> Sin embargo, debajo de esta realidad social y política de enfrentamiento, tortura y muerte, se encuentra un mundo de ensoñación, de ilusiones persistentes, de pasión amorosa, de fuego quevediano.<sup>3</sup> Y no hay que olvidar que “el amor es la primera hipótesis científica

1 Luz Peña Tovar es abogada. También estudió arte dramático. Su producción narrativa la inició con *Frecuentar el fuego* (2004), con la que obtuvo una mención especial en el Concurso Casa de las Américas 2003. En el año 2005 publicó *Cuando cierra la noche*, en donde el lenguaje y las imágenes del celuloide parecen ser el único espacio para mantener la ilusión que cada día se desmorona con la triste contemplación de la realidad.

Ángela Becerra, por su parte, abandonó una exitosa carrera en la publicidad para dedicarse de tiempo completo a la literatura. Publicó el poemario *Alma abierta* (2001); las novelas *De los amores negados* (2006), merecedora del Latino Literary Award (2004), y *El penúltimo sueño* (2005), Premio Azorín de novela del mismo año.

2 Quienes estén interesados en este acercamiento pueden consultar a María Clemencia Ramírez (1998 y 2001).

3 La imagen del fuego está muy presente en la poesía de Quevedo. Baste recordar el soneto que comienza con “Puedo estar apartado, mas no ausente / Y en soledad, no solo; pues delante / Asiste el corazón, que arde constante / En la pasión que siempre está constante”. O también, el poema “Idilio”, en el epitafio a Fileno: “Ardiendo en vivas llamas siempre amante, / En sus cenizas el amor reposa”.

para la reproducción objetiva del fuego” (Aisenson 61). Precisamente los dos epígrafes de la novela alertan al lector sobre la presencia del autor de *Los sueños*, tanto en la alusión textual a la “Silva funeral” en las exequias de una tórtola “que se quejaba viuda, y después se halló muerta”,<sup>4</sup> como en la imagen de la supervivencia del amante aun después de la muerte en la glosa que el poeta José Hierro hace del famoso soneto de Quevedo y que conforma el segundo epígrafe de la novela.<sup>5</sup>

Fiel a esa presencia de *eros* y de *thanatos*, la novela inicia con la noticia de la muerte de Julián Aldana, difundida por un telediario español. El núcleo narrativo se podría resumir así: chico pobre y de clase social inferior se enamora de joven hermosa, de familia distinguida y de “muchacha dura”, como se lee en *El penúltimo sueño* (13). Y es que en este punto las dos novelas son sintomáticamente muy semejantes. En ambas se emplea esta macro-estructura que tiende a resolver los profundos problemas sociales mediante el amor entre personajes pertenecientes a clases radicalmente opuestas. La marcada diferenciación social se arregla con cierta facilidad. Concedido que la conformación de parejas eróticas no se realiza necesariamente con un sentido de pertenencia de clase; pero lo que un lector observa es que no se pretende resolver problemas de inequidad e injusticia mediante este recurso.<sup>6</sup>

- 
- 4 Una relectura del epígrafe, hecha después de terminar la novela, permite comprender mejor su pertinencia. En realidad, *Frecuentar el fuego* parece ser la novelización del poema quevediano de donde se ha tomado el epígrafe. Laura sería la tórtola doliente por la muerte de Julián Aldana y su destino final no podía ser otro que “la muerte airada”, único medio para gozar “los blandos amores /en pacífica calma”.
  - 5 Petrarca había divulgado la idea de que el amor podía vencer a la muerte mediante su perduración en el más allá. Quevedo retoma la idea y sostiene en “Amor constante más allá de la muerte” que el cuerpo podía convertirse en cenizas, pero el amor seguiría siendo llama vencedora del agua fría. José Hierro también habla de la muerte del cuerpo, y aun de la memoria del amante, pero el yo del poema se ufana porque es sabedor de que quien ha descubierto la “hermosura” y se ha entregado a “la loca alegría” adquiere la dimensión de lo eterno.
  - 6 Es lo que se puede percibir en una novela como *The Reader* de Bernhard Schlink, en donde un joven quinceañero se relaciona con una mujer que no pertenece a su clase social, pero en realidad sus actuaciones no pretenden en ningún

Al contrario, en su enfrentamiento, las fuerzas parecen estar bien ubicadas, aunque la comprensión de su accionar es muy compleja. La ignorancia de la situación por parte de un personaje desarraigado de su patria es fácil de comprender si se tiene en cuenta el género. A la mujer se la margina del análisis de la problemática social. Con la muerte de Julián se realiza, como por arte de magia, una reconciliación que permite que todos se sientan herederos de su imagen y promotores de su mitificación. Incluso la esposa y la amante cohabitan sin problema alguno, y comienzan a promover la Fundación Julián Aldana, organizada sin demora alguna. Y, claro está, el único culpable de su muerte es el soldado que disparó contra Julián (183).

Como percibe muy pronto el lector, todos estos arreglos conllevan unas cuantas incongruencias, pues la historia de amor adolescente termina en una gran decepción a causa de la ausencia de intereses comunes. De suerte que toda esa dimensión social desplegada por Laura con motivo del funeral de su amor adolescente es ilustrativo de la ficción dentro de la ficción.

Por otra parte, es preciso destacar la escritura erótica desde la perspectiva femenina en esta novela. La descripción de los escasos encuentros amorosos de los amantes permite a la voz narradora hacer gala de un estilo y de unas imágenes que distan mucho de las castas normas que debían seguir particularmente las mujeres en tratando de estos temas.<sup>7</sup>

Si la novela de Peña acude al fuego para sublimar la experiencia del yo ensoñador, Ángela Becerra acude al aire. Por supuesto que las observaciones fenomenológicas de Bachelard sobre la importancia de las materias primordiales del mundo real en la trama elaborada por la imaginación ayudan a comprender mejor la atmósfera de ensoñación que se recrea en *El penúltimo sueño*. Esta novela también

---

momento romper ningún esquema social. Más bien se quiere realizar un juicio moral sobre el pasado.

7 Por ello, aquí Laura se ha preparado con un cigarrillo de marihuana nacional para “un empelote al mejor estilo de cabaretera madrileña” y “Julián se le echó encima cual avioneta en fumigación en tierra cocalera” (141).

se inicia con la clara relación entre *eros* y *thanatos*. Finalmente una pareja de ancianos logra unirse en matrimonio, aunque la boda se celebra “in extremis mortem” [*sic*] (29). La idea quevediana de un amor más constante que la muerte también aparece en la novela de Becerra. El cura jesuita que oficia la singular boda después de una vida de encuentros y desencuentros se lo recuerda en la homilía. Desde el comienzo de la narración, se resalta que “el amor hasta a los viejos enloquece” (15); que su sabiduría proviene no de sus años, sino de su experiencia amorosa (131), y que la sociedad tiene una tácita ley que prohíbe el amor de los viejos (53).<sup>8</sup>

Pero en realidad, la novela se desenvuelve en un ambiente de ensoñación que corresponde al espacio habitado por quienes caen en sus redes. De ahí que el desarrollo narrativo explore la ensoñación del recuerdo y la determinación de mantenerse firme en la voluntad de amar. El título de la novela crea ese horizonte de espera en el lector, en donde “los sueños sueños son” (68) pero son los que nos permiten transformar la experiencia de los amores contrariados, extraviados (227), imposibles (220 y 414), en un mundo de ensoñación, que es la mejor preparación para el último sueño, el de la muerte (165).

Evidentemente, *El penúltimo sueño* es un homenaje a García Márquez, una especie de “Amor en los tiempos de la guerra” en estilo femenino.<sup>9</sup> Lo que dice Fermina lo podría también suscribir Soledad: “hace un siglo me cagaron la vida con ese pobre hombre porque éramos demasiado jóvenes, y ahora nos lo quieren repetir porque somos demasiado viejos” (440). En ambas novelas tenemos historias de amores contrariados que sólo en la vejez, con la proximidad de la muerte, se pueden realizar. Incluso en la novela de Becerra también se relata un viaje por el río Magdalena y el encuentro casual con un joven escritor que viene con la idea de hacer

8 Habría que recordar la famosa condena de la hija de Fermina en *El amor en los tiempos del cólera*: “—El amor es ridículo a nuestra edad —le gritó—, pero a su edad es una cochinateda” (440).

9 En primer lugar sucede la guerra civil española (1936-1938), luego la segunda guerra mundial (1939-1945). La novela termina con la recreación narrativa de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán y el Bogotazo (1948).

su fundación mítica en Bogotá.<sup>10</sup> Al final se revela la identidad del joven estudiante: es el futuro nobel de literatura. Sólo que ya no se trata del realismo mágico sino del “idealismo mágico” que explica el que tres generaciones de dos familias coincidan en el amor y en la música. Casi todos los personajes habitan ese espacio idealista, de ensoñación onírica, de sensación paradisíaca.<sup>11</sup>

### ***Los viajes de mi cuerpo, de Rosa Nissán***

Rosa Nissán cambia el espacio de la ensoñación por el descubrimiento de su condición de mujer y la necesidad de recorrer el espacio de su cuerpo, conjuntamente con el espacio patrio. Pero, por supuesto, la única forma de comunicar esa doble experiencia espacial es recurrir a otro espacio, el de la escritura. En realidad, *Los viajes de mi cuerpo* es una novela en donde el descubrimiento del propio cuerpo corre parejo con el descubrimiento de la geografía mexicana. De ahí que “los viajes de mi cuerpo”, sea entendido también como los viajes por los pueblos de México, preferiblemente esos pequeños pueblos olvidados que conservan un sabor a lo autóctono, a la herencia de los pueblos indígenas.

Si quisiera ilustrar la teoría de los personajes planos y los personajes redondos, esta novela sería muy útil. Lola Luna es un personaje plano, chato, limitado hasta el día de su separación. Insiste mucho en que en realidad fue educada para ser una madre modelo, abnegada, que niega su condición de mujer, y que, por lo tanto, debe “romper el hechizo de la mujer decente” (16). En este sentido se podría decir que *Los viajes de mi cuerpo* es una novela de educación sentimental que no tiene un final feliz, pero sí la conciencia de que todo el proceso vital la condujo a la conquista de la libertad individual y al

10 “Bogotá era la Atenas sudamericana, le dijo; capital y ciudad de todos los colombianos. Quienes querían progresar en la vida viajaban allí. En aquella ciudad estaba la sapiencia suma” (318).

11 El primero que habite este espacio será Joan, pero incluso el marido que el padre escoge para su hija experimenta la misma sensación: “Para Solita que marca el camino de mis sueños iluminando mis días de esperanza. Con profundo respeto y ardiente anhelo. Siempre, tu Jaime” (24).

reconocimiento de que todavía no está lista para “respetar cabalmente” la individualidad del otro (291). Este *Bildungsroman* femenino se va a caracterizar por el empleo de unas técnicas narrativas, el tipo de protagonista y la relación madre-hija particulares.

En este sentido, la novela de Nissán ilustra muy bien las respuestas dadas por una mujer de clase media a los cuarenta años a preguntas fundamentales: ¿qué puedo hacer ahora que estoy separada? ¿Qué puedo conocer? ¿Quién soy? El cambio está expresado en el encuentro con Olivia y su *Leitmotiv*: “Yo estoy gorda, manita, pero no acomplejada como tú” (20). Ella también ha pasado por un cambio radical pues ahora está viuda, después de que su marido murió en un accidente cuando estaba con su amante. Lola descubre, apenada, que no está muy segura de haber tenido orgasmos a pesar de sus cuarenta años, ante lo cual Olivia traza inmediatamente un plan de acción sintetizado en: “urge encontrarte un buen amante” (27).

El encuentro de Lola con Olivia desencadena el proceso que narra la novela y la obliga a no desempeñar el papel de víctima; a los cuarenta tiene que buscar ella misma “los caminos de la vida”, del vallenato colombiano de Omar Geles, que funciona como *Leitmotiv* en la novela. Tiene que buscar, entonces, sus propios caminos, vale decir, destinos, para su cuerpo, en el amor, con respecto a su hija, e incluso en sus lecturas literarias.

La novela, engañosamente, se inicia con un lenguaje corporal y sexual que podría parecer morboso, especialmente al lector-macho que tenga como prejuicio que la mujer no deba hablar con tanta franqueza y desfachatez de su propia sexualidad.

Fue todo un ritual asegurarme de que nadie viniera a interrumpirme para despojar de ropa el cuerpo, viajar por mis montañas, por mis llanuras, recorrer lentamente la piel abajo o encima de frescas y acariciadoras sábanas. Frotar un seno, sentir el pezón erecto, penetrar mis propias colinas. (13)

Aparentemente se trata del descubrimiento de la anatomía femenina. Sin embargo, el discurso narrativo se encarga de establecer

la diferencia entre lo anatómico y la morfología del sexo femenino. Según Irigaray, esta última se refiere “a la manera en que nuestros cuerpos biológicos son construidos psíquica y socialmente dentro de una especificidad histórica, a través del lenguaje y la representación” (Vaughn 607). Además, este comienzo marca una notable diferencia con respecto a la norma vigente sobre cómo debía presentarse la sexualidad de la mujer en interacción con el hombre. Era de esperarse que “el cuerpo de la mujer, los efectos de sus miradas, su comportamiento, se derivaban de la inminencia de su participación en un relato de pareja” (Borinsky 186). En *Los viajes de mi cuerpo*, precisamente el rompimiento de la relación de pareja obliga a la protagonista a la búsqueda de su propio cuerpo de mujer como parte de su individualidad.

Esta búsqueda del propio camino implica la confrontación de varias representaciones del cuerpo. Se parte del cuerpo materno y del cuerpo ausente como condiciones de vida previa de la protagonista. Y a partir de este *incipit* de novela, el discurso narrativo va revelando cómo se comienza a descubrir el cuerpo biológico y sexual para terminar con la representación del cuerpo libre que precisa de cercanía de otro cuerpo (el de Jerónimo), pero también de distancia para permitir el respeto a la propia individualidad.

Después de algunos relatos de experiencias sexuales y eróticas fallidas (en una de ellas “un pinche desgraciado” la roba y la abandona en un cuartucho de hotel), Lola confiesa a sus amigas:

Yo lo que deseo es sentirme cuerpo, despertarlo. Apenas estoy empezando, si no aprendo ahora, ¿cuándo? Qué joda nos han puesto las religiones . . . todas chingan el cuerpo. (64)

Y la literatura va a ser de gran ayuda en esa nueva situación. *Rayuela*, de Julio Cortázar, va a marcar el inicio de la amistad con Gabriela Olivia Teresita del Niño Jesús. “Con este libro mágico y con la locura de esta mujer se me empieza a aflojar la lengua y a despertar la carne, la mano, el cuerpo, las piernas, los senos. La piel” (29-30). Su deseo se ve colmado cuando, en su descubrimiento de

la tierra mixteca, encuentra a “un hombre largo, canoso, bastante moreno”, a quien juzga como “bastante interesantón” (69). Su trato le revela que es detallista, calmado, buen amante, pero pobre y muy moreno. La pertenencia a diferentes clases sociales y étnicas hace muy previsible el rechazo de familiares y amigos. A pesar de todos estos factores adversos, Jerónimo la colma sexual, erótica y amorosamente. Además, le ayuda a descubrir pueblos como Iguala, Acapulco, Almoloya, Argelia y Huatulco (74-94):

Tú eres el compañero ideal para recorrer mi país. ¿Con quién más podría? Qué hábil soy para abastecerme de personajes de Cortázar, pero de carne y hueso... Esteonauta de la cosmopista me zangoloteó la vida: me obliga a abrir la ventana, a tirarla y tirarme yo por esa ventana. (120)

Pero Jerónimo es mexicano y su machismo se manifiesta en los celos, que causa el rompimiento de la relación. La música popular le sirve muy bien a Lola para ver reflejados sus sentimientos en estos momentos:

Cuando un amor se va  
qué desesperación  
cuando un cariño vuela  
nada consuela mi corazón.

...

Pero no hay que llorar  
hay que saber perder  
lo mismo pierde un hombre  
que una mujer. (153-54)

La separación es muy productiva. Ambos perciben la necesidad mutua, Jerónimo comienza por dejarse contagiar del gusto por la lectura, y termina por acudir a la escritura como una especie de antídoto cuando se separa de Lola. Escribe un diario que entrega a ella. Ellos ratifican la constancia del recuerdo y cómo es de difícil el olvido (200-202). Lola hace un balance, y llega a la conclusión de

que “Jero y yo necesitamos cercanía, pero al mismo tiempo necesitamos distancia, como los insectos que no deben acercarse tanto a la llama porque terminan achicharrados” (291).

Otros personajes muy representativos de la imagen de la mujer construida desde el mismo género, los constituye la familia de Lola. Su hija comienza por ser la voz de la decencia que desprecia a su madre por los cambios que empieza a notar, y termina con una actitud muy comprensiva de los caminos tan difíciles por donde ha tenido que transitar su madre y que le permiten disfrutar sin inhibición de su amor juvenil (49). La familia de Lola, especialmente la madre y el hermano, representa los valores que tradicionalmente defiende una familia “conservadora”. Como ahora ella está divorciada, ya no tiene derecho a pensar en el sexo. Por eso su madre la conmina a ir al ginecólogo: “Quítate el dispositivo, para qué lo quieres. No lo necesitas” (22). Lo paradójico es que durante el tiempo de su matrimonio tampoco ha podido pensar en el sexo. Lola confiesa que su marido

tenía que *respetar* a su esposa y no le iba a alborotar la hormona: me quería tranquila. Cada uno traía mandatos distintos que nos impidieron gozar nuestra sexualidad. Escuelas católicas, familias *decentes* que nos transmitieron la idea de que el matrimonio era para formar familia. ¿Y el sexo? Lo maté para que vivieran la madre y la esposa. (108)

Certeramente, la protagonista señala que ser mujer en las culturas occidentales implica fundamentalmente ser madre. El cuerpo productivo es dedicado tan sólo a la procreación. En consecuencia, Lola comprende que debe cambiar el enfoque de la educación de su hija para no perpetuar un modelo que implica la aniquilación de sí misma. Le escribe una carta para explicarle una nueva concepción de ser mujer:

¿Cuál será el buen ejemplo? Para mí, en este momento, sería enseñarle a Pilar mi hija que se goce a sí misma, que se sepa hermosa, que no sea dura ni con su cuerpo ni con su mente como su abuela, ni como su madre que la parió. Ahora pienso, mi querida ticher, que

el buen ejemplo es ser natural, no fruncirse, no decirle no a la vida. Enseñarle a mi hija a gastarla, porque de todas maneras, la use o no, se acaba. (99)

Pasando a los caminos literarios, encontramos la ya señalada presencia de Cortázar, y de los cuentos de Rulfo, que comunican especialmente con el mundo de Jerónimo, porque los personajes de Rulfo “poblaron tu infancia y te llegaron más que a mí, y hubieras querido ser tú mismo quien los escribiera” (117). Y ella misma, tal vez inconscientemente, acude a Rulfo cuando menciona que “está la luna brava” (198). García Márquez aparece en las manos de un compañero de viaje a la sierra tarahumara, lector ensimismado que “viaja con Fermina –Daza y los personajes de *El amor en los tiempos del cólera*” (169).

Desde el punto de vista ideológico, no hay duda de que Lola pertenece a una clase pequeño-burguesa. Por eso siente “nostalgia por las vacaciones a lo grande que pasaba con Mario”, su exmarido (47), y huye “de la pobreza como del sida” (193). Con Jero aprende a conocer su cuerpo y descubre el amor. Pero reconoce: “Pues sí, es duro que el hombre que uno cree querer no tenga dinero. Me culpo de no amarlo suficiente para que no me afecte. Aunque viéndolo bien, no se por qué tengo que odiarme por no ser maravillosa” (207). Estaríamos de acuerdo con el juicio que le hace un profesor sobre su trabajo fotográfico: “Lola, es usted la cronista de la burguesía . . . ¿qué no sabe mirar ni apreciar otro tipo de belleza?” (152). Pero los viajes de su cuerpo por la geografía mexicana y cubana le permiten tener una nueva mirada, una forma diferente de apreciar la realidad que implica la percepción de la diferencia, del otro, de la mujer, de lo popular. En este sentido, en la novela tiene mucha importancia la música popular: el vallenato, las rancheras, Mercedes Sosa, Celia, Marco Antonio Muñoz, Armando Manzanero, José Alfredo Jiménez. Y en buena medida, la responsable de esa nueva mirada es una antigua maestra a quien Lola considera como su verdadera madre en “los caminos de la vida”. Ella ha sido su maestra en México, Cuba o Tepoz (96).

La novela es quizá muy lineal, descriptiva y autobiográfica para algunos lectores. Sería bueno recordar la réplica de Cristina Peri Rossi a estos reparos:

Quando los críticos (y el terreno de la crítica ha sido un reducto masculino casi exclusivo también) se refieren a ese carácter intimista de la literatura femenina, demasiado dependiente de la experiencia personal, olvidan que en muchos casos, no ha existido la posibilidad de elegir: las emociones, los sentimientos han sido las únicas fuentes de inspiración que han podido compartir con los hombres. (503)

A través de la protagonista, se revela la falta de una “metaforización primaria”: incapacidad del sujeto femenino para representarse a sí mismo su relación con el origen, con su deseo, con la madre. La falta de representaciones culturales adecuadas deja a la mujer con “muy pocas figuras, imágenes o representaciones por medio de las cuales representarse a sí misma” (Irigaray 71).<sup>12</sup>

Concedido que la escritura de Rosa Nissán parte de esa carencia. Pero al mismo tiempo comienza a preguntarse por la necesidad de crear un espacio diferente para el desarrollo de la mujer en las condiciones de finales del siglo xx. La novela termina con una síntesis en donde se hace evidente la irresolución de la problemática planteada. Hay un adelanto: la protagonista ha logrado construirse como sujeto independiente, es decir, se ha dedicado “a vivir su propio camino” (291). Pero todavía no tiene muy claro cómo construir la relación de pareja. Su amiga Olivia sí parece haber terminado todo el trayecto y al final celebra su matrimonio. Es muy revelador que haga trampita para que Lola se quede con el ramo de novia, “a ver si así sales” (292).

### **Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar***

¿Cómo se convierte uno en lector de Cristina Rivera Garza?

*Nadie me verá llorar* es una novela que conduce al lector por los vericuetos de la historia a partir de lo que no se consideraría muy

12 “Too few figurations, images or representations by which to represent herself”.

representativo de esa historia. En realidad, si la historia la escriben los vencedores, aquí se presenta la historia desde la perspectiva de los perdedores. Quizá ese pueda ser el sentido secreto y la razón del epígrafe que nos habla de los “*beautiful losers*”. Si concedemos que la novela gira alrededor de Joaquín Buitrago y de Matilda Burgos, no hay duda de que ellos son “hermosos perdedores”. El título de la novela es una especie de lema para Matilda. Las desgracias parecen sucederse una tras otra, pero su resolución es firme: no quiere la compasión ajena y por eso se encierra en el silencio, la soledad, y poco a poco es encaminada hacia la locura. Sin embargo, será muy fiel a su lema: “nadie me verá llorar. Nunca.” (135). Paradójicamente, es el momento en que la mujer no quiere mover a compasión, mientras que el macho mexicano, el que de verdad nunca quiere rajarse y por lo tanto llorar, confiesa abiertamente su sentimentalismo y revela una nueva condición:

¡A la chingada las lágrimas! Dije  
Y me puse a llorar  
Como se ponen a parir.

(Jaime Sabines)

Hemos mencionado la locura. Y no hay duda de que la novela de Rivera Garza es la novelización de documentos, archivos, casos, que encontró —como ella mismo lo revela— en el proceso de elaboración de su tesis doctoral en historia sobre el tema *Los dueños de las calles. Cuerpos, poder y modernidad en México: 1876-1930*. El resultado es un fresco con mayor libertad e imaginación de la prostitución y la locura en la época del porfiriato y en los años inmediatos posteriores a la Revolución Mexicana. Habría que recordar aquí lo expresado por el argentino Ricardo Piglia sobre la relación entre el novelista y el historiador:

Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas y partes de Victoria, de testamentos, de informes

confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar. (Fornet 18-19)

Hay dos hechos correlacionables con respecto a la novela. El primero, que en la poética narrativa de Rivera Garza opera el mismo principio estético del fotógrafo Joaquín Buitrago. Se trata de “aprender a ver” (21) para así poder “fijar la singularidad de un cuerpo, un gesto. La posibilidad de detener el tiempo” (17). Paradójicamente, el segundo hecho será la característica fundamental de Matilda: su gran afición a las “historias relatadas de noche” (193), puesto que “habla mucho, ésta es su excitación” (200). Pero, en verdad, no quiere ser el centro de atención. Al contrario, quisiera vivir en un universo sin ojos, ya que “las miradas masculinas la han perseguido toda la vida”. Y “lo único que desea es volverse invisible. Su sueño es pasar inadvertida” (193). El médico del manicomio de La Castañeda lo constata: “Siempre es más difícil, deben estar de acuerdo, rastrear la vida de las mujeres. Al fin y al cabo no importa mucho. Se enamoran y se dejan morir, eso es todo” (190). Una mirada superficial sobre Matilda no revelaría nada diferente. Pero la mirada del fotógrafo es, en forma vicaria, la mirada de la novelista. Y capta una imagen mucho más profunda y compleja del personaje. La primera mirada se plasma en una fotografía de 1908 cuando Joaquín fotografió por primera vez a Matilda en el burdel La Modernidad. La segunda es de 1920, cuando ella vuelve a posar para él en La Castañeda. La tercera y más reveladora se construye como respuesta a la pregunta de Joaquín de “cómo se convierte uno en una loca” y, en verdad, corresponde al desarrollo de toda la novela.

Esta tercera imagen comienza a revelarse ante el lector a partir de la prostitución y la locura de Matilda, y es la que descubre las profundas raíces que la sustentan. Para captarlas, el fotógrafo acude a la historia clínica, a la narración de Matilda y a todo lo que ella

escribe. El acopio de documentación realizado por el fotógrafo-novelistas hace posible una vivencia más humana, puesto que “las palabras iban a unirlos para siempre, las historias iban a descubrir los códigos secretos. Después iba a quedar sólo la confianza, la permanencia. La unión. Tal vez hasta la alegría” (198).

El personaje de Joaquín Buitrago se plantea empleando una técnica fotográfica. Al principio estamos en la más completa oscuridad y muy lentamente aparecen figuras y lugares que a pesar de tener un nombre propio siguen siendo muy indeterminados para los ojos del lector. Desde el comienzo de la novela se habla de “el milagro de sus tres años en Italia . . . un paisaje de lomas, nubes, ríos. Una mujer: Alberta. Roma que había partido su vida en dos: antes y después. Antes Alberta y después la morfina” (15). A cada momento aparece el recuerdo de Alberta, incluso se dice que “toma fotografías de mujeres para volver al lugar de una sola mujer. Alberta” (19). Pero la nitidez de la imagen tarda muchas páginas en llegar. El lector tiene que esperar casi hasta el final de la novela para descifrar el enigma de Joaquín por medio de la figura de Alberta Mascardelli. Joaquín ha tenido que elegir entre la pasión por esta mujer y su brillante futuro profesional. Y gana la segunda opción en apariencia porque, aunque suena paradójico, la separación de Alberta es la razón por la que Joaquín se convierte en un perdedor. A su regreso a México, cambia a Alberta por la morfina. Aunque se lo propone no la puede olvidar y ella emplea el mejor recurso para lograrlo. No le envía cartitas “de amor y súplicas”, sino imágenes eróticas y pornográficas<sup>13</sup> que llevan a Joaquín a confesar: “Lo que ella me mandaba desde Roma eran mis propios ojos. Mis ojos viéndola, espiando sus rincones luminosos. Mis ojos mirando la técnica implacable de su

13 “Cada imagen supera a la anterior en técnica y en atrevimiento. El pubis de Alberta. Alberta entre cuerpos de mujeres desnudas. Dedos masculinos dentro de los labios de Alberta. Alberta apoyada en la pared, con la falda sobre las rodillas flexionadas y el sexo a plena luz. Alberta con las manos perdidas entre el ángulo de sus propias piernas” (187).

triunfo, la planicie inmensa de mi derrota. Amo su pornografía, la falta absoluta de dulzura, la carencia de misericordia” (187).

El médico de La Castañeda acaba de completar las piezas necesarias para descifrar el enigma. De Joaquín ha hablado medio mundo, muchos “recuerdan la reunión en la que conoció a Diamantina Vicario”, la pianista anarquista. Y el lector recuerda que ya antes el narrador había anotado: “La primera mujer. Su nombre era Diamantina. Su figura también” (35). Y se entiende así que Eduardo diga: “Nadie le puede ganar a la razón, Buitrago. Ni siquiera la primera mujer” (190). De suerte que antes de Alberta, está Diamantina. Pero ambas son causantes de la enajenación en la que vive Joaquín, porque “los hombres que añoran a una mujer consumen más energía en ese acto que en cualquier otra cosa que hagan durante el día” (188). Por su parte, en el camino recorrido por Matilda, primero aparecerá Diamantina y luego Joaquín... y los hilos dispersos de la narración se entrelazan y complementan la imagen total de la novela.

El resultado final será una fotografía de México de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, del esplendor y caída del porfiriato, pero captada no a partir de los grandes sucesos históricos sino de la historia personal, casi, diríase, privada. La tan mentada revolución mexicana no aparece en todo su horroroso estruendo, sino como una música lejana que afecta a los personajes. Las cartas escritas por Matilda en el manicomio reflejan los cambios en el poder político y dejan entrever cómo la han afectado.

De singular importancia es la relación explícita en el texto entre *Santa* de Federico Gamboa y *Nadie me verá llorar*. Podría decirse que la novela de Rivera Garza es una especie de reescritura de *Santa* desde la perspectiva de Diamantina, de Matilda, es decir, de la mujer. Recordemos que la obra del llamado naturalista mexicano es de 1903; se enmarca dentro del mismo periodo de gloria y decadencia de la dictadura de Porfirio Díaz y trata de la mujer caída en la prostitución. Tanto Diamantina como Matilda rechazan la novela por inverosímil y porque les causa indignación. Efectivamente, Matilda en 1907 se dedica a la prostitución ante la desaparición de Diamantina,

pero guarda sus recuerdos con el candado del silencio y resuelve que “nadie me verá llorar’. Nunca. Más que el dolor mismo Matilda tenía la compasión ajena” (135).

Cuando llega el médico con el certificado fraudulento de que Joaquín no es adicto a la morfina, Matilda se disfraza haciendo una parodia de *Santa*. Joaquín la secunda, pero no pueden continuarla porque una fotografía de 1906 en la morgue municipal, traída por el médico como carta ganadora, los saca de la parodia, los confronta con la muerte de Diamantina y los condena a encerrarse con su locura.

Si, como sostiene Monsiváis, “la respuesta posmoderna a la moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción equivale al silencio— lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad” (36), no cabe duda de que Rivera Garza lo ha logrado. Retorna al pasado para ver cómo los personajes han tenido que defenderse del paso arrollador de la modernidad acudiendo a la locura, que es otra forma de ensoñación.

### **El ejercicio literario en dos escritoras consagradas**

*Delirio*, de la colombiana Laura Restrepo, y *La otra mano de Lepanto*, de la mexicana Carmen Boullosa, tienen un elemento en común: en ambas obras es apreciable nítidamente el ejercicio literario de acercamiento a un modelo de escritura.<sup>14</sup> Normalmente, este procedimiento es recomendado en los inicios de la labor escrituraria. Sin embargo, en ambos casos se realiza muy conscientemente en un momento de amplio reconocimiento para las dos escritoras. En *Delirio* es muy fácil de reconocer desde el inicio el estilo narrativo de José Saramago. Con la intención de establecer la relación con el

14 Laura Restrepo nació en Bogotá en 1950. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes. Entre sus obras se destacan: *Historia de un entusiasmo* (1986), *La isla de la pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001), *Olor a rosas invisibles* (2002) y *Delirio* (2004).

autor portugués, uno de los personajes se lleva *Memorial del convento* como libro de lectura y punto de referencia para el análisis de su realidad. Desde el título de *La otra mano de Lepanto* es evidente que se trata de un texto que responde a la escritura cervantina. De hecho, el libro es una reescritura en forma novelística de la novela ejemplar de Cervantes, *La gitanilla*. En un golpe muy audaz, la autora dedica un capítulo a “La historia de la gitanilla contada por sí misma a Cervantes”.

La anécdota de la novela de Restrepo ha sido muy llamativa para los lectores. La mujer de un profesor de literatura, en unos días de separación por un viaje, sufre un episodio de delirio que la deja enajenada. Al regreso, su marido tiene que ir a recogerla a un hotel a donde ha ido a parar. A partir de este dato anecdótico se construye el relato en apartados narrativos que funcionan estructuralmente como relatos independientes, que el lector tiene que ir ordenando y que producen el efecto de cierta simultaneidad. En esta tarea recibe una buena ayuda de una voz narrativa en tercera persona que aclara, interroga y complementa los relatos. Esta voz es la que proporciona cierto sentido de unidad a los diversos relatos. Cuatro son las líneas narrativas desplegadas:

- a) la historia de la pareja conformada por Aguilar y Agustina;
- b) el relato de Midas McAlister, antiguo novio de Agustina metido en el negocio de la droga motivado por la visita que esta le hace en su guarida de la casa materna con el objetivo de que le “cuenta qué fue lo que pasó aquel sábado fatídico” (292);
- c) la historia familiar de Carlos M. Londoño y Eugenia, que tiene como gran enigma y factor desencadenante unas fotos reveladoras de la relación adúltera de la hermana de Eugenia, la tía Sofi, con su cuñado. Al develarse el secreto, se quiebra la unidad familiar y se instala la confusión en la mente de Agustina;<sup>15</sup>

15 “¿El precio de todo aquello, aparte de la insondable confusión en la cabeza de Agustina?, pregunta Aguilar y él mismo responde, el precio fue la derrota del hijo frente al padre: el hijo destapó una verdad con la que encaró al padre, y la madre, desmintiéndola, quebró al hijo y lavó al padre. Casi pero no del todo, lo

d) la historia de los abuelos Portulinus y Blanca en Sasaima, paraiso de la infancia de Agustina a pesar del fin trágico del abuelo.

La novela se inicia con la narración de Aguilar, el marido de Agustina:

Supé que había sucedido algo irreparable en el momento en que un hombre me abrió la puerta de esa habitación de hotel y vi a mi mujer sentada al fondo, mirando por la ventana de muy extraña manera. Fue a mi regreso de un viaje corto, sólo cuatro días por cosas de trabajo, dice Aguilar, y asegura que al partir la dejó bien. (9)

La narración del personaje se ve interrumpida abruptamente por ese “dice Aguilar” que revela inmediatamente un cambio de nivel narrativo. Además de identificar esa voz para el lector, cambia el discurso directo por el indirecto: “Y asegura que al partir la dejó bien”. Este esquema narrativo operará para toda la novela, convirtiendo al narrador en tercera persona en una especie de investigador con la función de organizar la polifonía de todo el micro-relato para que el lector pueda comprender el entramado narrativo. En este sentido, “el texto es ante todo una autobiografía a voces, una narración hecha desde y para un sujeto —Agustina— que requiere de esa nueva versión de su propia vida para sobrevivir al delirio” (Jaramillo 135). Al final, el viaje a Sasaima (con el fin de encontrar los archivos ancestrales y reconstruir a partir de ellos la autobiografía solicitada por Agustina), representará el punto de quiebre para solucionar su delirio. La narración será la solución y se convertirá en lo más revelador también para Aguilar. Después de que Agustina lo ha llevado a conocer “el río de su niñez” ya no es importante saber con quién había estado en el hotel. El conocimiento profundo del pasado, por medio de diversas voces narrativas, funciona como la terapia eficaz para sacar a Agustina de su delirio. Anecdóticamente, la mano que le permite volver a la realidad es la de Aguilar, fotocopiada: “. . . Así que cuando la vi y supe que Agustina se había aferrado a ella durante

contradice la tía Sofí, porque el Bichi se salvaba el último as entre la manga, el de su propia libertad” (286).

el episodio oscuro, no pude contenerme y grité Que me perdone Voltaire pero esto es un milagro” (300). Y Aguilar supo también del regreso a la normalidad antes de ir al aeropuerto a recoger al Bichi, que volvía de México, por el olor que en la noche se había adueñado del espacio:

un olor a casa, qué mas puedo decir, un olor a todos los días, a gente que duerme por la noche y se despierta por la mañana, a vida real, a aquí ha vuelto a ser posible la vida, no sé por cuánto tiempo, pero al menos mientras perdure este olor, mientras no se quiebre esta calma. (302)

Desde el punto de vista ideológico, la novela de Restrepo ha sido analizada por Elizabeth Montes como la ilustración del delirio en términos de Gilles Deleuze y Felix Guattari: una dinámica entre el flujo llamado molar, que tiende a homogeneizar y a codificar los deseos en las comunidades y proviene de los centros de poder del sistema capitalista, y el flujo denominado molecular, que se mantiene en el nivel inconsciente y busca sus propias líneas de fuga. En la novela de Restrepo, “el delirio impulsa a Agustina a romper los paradigmas establecidos de clase y de género (lo esquizo-revolucionario). Por otra parte, dicho delirio también incita a Midas y a la Araña Salazar a reafirmar los privilegios tradicionales de clase y género (lo paranoico) sin importar las consecuencias, que incluyen la violencia y la aniquilación de los más indefensos” (Montes 253). El esquema está bien planteado, pero para aplicarlo al texto hay que forzarlo un poco. Por ejemplo, sostener que los representantes del narcotráfico y del lavado de dólares pretenden “reafirmar los privilegios tradicionales de clase”, equivale a equiparar una clase burguesa con una clase emergente a partir de la riqueza generada por el tráfico de drogas. Si algo caracteriza la novela de Restrepo es la nitidez en la separación de clases sociales: una burguesía nacional, dueña de los medios de producción, que también quiere usufructuar la nueva situación; una clase desposeída que de la noche a la mañana se llena de dinero fácil y pretende competir con la clase anterior tanto en los

gustos personales como en la participación política. Pero el final es previsible: la clase emergente no tiene futuro y terminará derrotada (con la muerte del capo Pablo Escobar o huyendo apresuradamente en busca del refugio materno, como sucede en el caso de Midas).

Por su parte, la novela de Carmen Boullosa propone desde el título un horizonte de espera cervantino. Este hecho se refirma cuando el lector comienza la lectura y encuentra: “En un lugar de Granada de cuyo nombre no puedo olvidarme . . .” (15). Con un presente narrativo ubicado a 76 años de la caída de la ciudad en poder de los Reyes Católicos, la intención autoral es volver a visitar una época histórica a partir de la discursividad literaria. Así se explica, por ejemplo, el desarrollo narrativo del tópico del *locus amoenus* tan bien retratado en la poesía, por ejemplo, de Garcilaso de la Vega. Sin duda alguna, el lector se va sumergiendo en una prosa narrativa que recrea la historia a partir de la literatura. El resultado final será el de la reescritura mediante el empleo de la imitación, la parodia, el desarrollo argumental... Podría pensarse sin temor a equivocación que, en sentido estricto, se trata, en definitiva, de la novelización histórica de Preciosa, la protagonista de la novela ejemplar cervantina *La gitanilla*. Pero, en términos mucho más generales, se trataría de crear un juego de espejos que permita crear, mediante la imaginación, cómo pudo haber concebido Cervantes sus personajes. Si bien la protagonista es María la bailaora, es decir la gitanilla, por las páginas de la novela de Boullosa desfilan muchísimos personajes cervantinos.<sup>16</sup> La experiencia del lector es similar a la de María la bailaora cuando lee en el pecho de Cervantes: “Observa pasar un desfile de personajes, pero más que verles a cada uno sus rasgos y particularidades, ve el mundo del que son fruto” (393). Esa, considero ha sido la intención autoral: mostrar al lector de comienzos del siglo XXI el mundo que sirvió de inspiración para la narrativa ficcional cervantina.

16 A modo de ilustración, podría citarse el apartado 81 titulado “Anotación pertinente”. En él se recoge la plegaria de Zoraida, la hija de Agí Morato, que se desarrollará narrativamente en la historia del cautivo (*Quijote*, cap. XL 40-41).

Podría pensarse, entonces, que la autora de *La otra mano de Lepanto* emplea el recurso contrario de Rivera Garza: va de la literatura a la historia en esta obra construida alrededor del personaje de la novela cervantina. Por medio de la imaginación se crea un contexto histórico que, como es de esperarse, complementa el trabajo del autor del *Quijote* al elaborar el desarrollo de sus personajes novelescos. Pero, para hacerlo, forzosamente tiene que acudir a la historia para mostrar “de qué modo la novela reproduce y transforma las ficciones que se tramam y circulan en una sociedad” (Piglia 93). Boulosa pretende recorrer, en apariencia, el camino contrario: a partir de la literatura, llegar a la “red de ficciones que constituyen el fundamento mismo de la sociedad”. Sin embargo, como su narrativa se vale de la historia pero no quiere ser limitada por ella, termina por hacer un trabajo reconstructivo con nuevas formas para ese contenido histórico-literario.

Desde el punto de vista de la escritura femenina, *La otra mano de Lepanto* puede ser considerada como representativa en dos sentidos: como novela histórica escrita desde la perspectiva femenina,<sup>17</sup> y como feminización del personaje cervantino por excelencia, Don Quijote. En la re-escritura de la historia emprendida por Boulosa, cada texto se construye y reconstruye constantemente a sí mismo; deconstruye y reconstruye constantemente a las historias acumuladas en el saber de la Humanidad, escarbando en los basureros de las enciclopedias donde celebra hallazgos de historias desechadas, medio descompuestas, desplazadas, para rearticularlas en forma de *collages* surrealistas. (Pfeiffer 266)

17 Erna Pfeiffer ha destacado cómo la producción novelística boulosiana se construye dialécticamente como un juego que va “de la historia personal, individual, subjetiva, a la nacional, social o política” (259). Al primer momento corresponden obras como *Mejor desaparece* (1987), *Antes* (1989) y *Treinta años* (1999); al segundo, *Llanto: novelas imposibles* (1992), *Son vacas, somos puerocos* (1991), *El médico de los piratas: bucaneros y filibusteros en el Caribe* (1992), *Duerme* (1994), *Cielos de la tierra* (1997). No cabe duda de que *La otra mano de Lepanto* corresponde a este ciclo de novelas históricas.

Pero donde mejor se puede apreciar el enfoque de género en *La otra mano de Lepanto* es en el personaje de María la bailaora. Su historia comienza con la violenta separación de su padre. “Al convento fue a dar para enterarse de las cosas del mundo” (55). Más tarde, en seguimiento de quien le ha robado el corazón, se alista como soldado, vestida de varón, y participa en la misión de proteger a Famagusta de la invasión turca. Da muestras de valor, por encima de los hombres, en la defensa de La Real. Y sin embargo, Don Juan de Austria ha decidido concederle el perdón:

Lo que María había recibido como premio a su desempeño heroico, además del perdón, era merecer su ratificación como soldado, el derecho a continuar peleando para ellos. Ni una moneda, ni un honor, ni un título, ni un derecho, ni una licencia . . . (405)

Para ella, esta humillación tiene una clara motivación: “haber nacido mujer”. Y en este caso hay que añadir: además, ¡gitana! Ante tamaña injusticia, Cervantes Saavedra decide armarla caballera de la orden del toisón de oro para honrar a los antiguos caballeros y ejercitarse en tales virtudes que por ellas y por su valor puedan adquirir buena fama. Además le aconseja: “Encomiéndate a tu amado, anda. Que esté muerto, qué quita. Di que le dedicas a él de hoy en adelante todas tus glorias, que son en su honra y memoria” (407-408). La parodia tiene una sutil ironía. María es armada caballera, en una ceremonia irrisoria como la del Quijote, después de demostrar fehacientemente su valor peleando en las huestes de Juan de Austria. En Don Quijote ser caballero es condición para ir en busca de aventuras. Pero “el eterno nombre y fama” está reservado para Don Quijote porque es hombre. En cambio María la bailaora no tiene más remedio que contar a Saavedra su historia con la esperanza de tener como retribución que algún día la escriba. El trato propuesto incluye dos versiones. La primera es la historia que hubiera querido tener: “no se apega a la línea de vida que he tenido, pero así quiero que digas que la tuve”; la segunda es la verdadera, la que ha tenido, “es la que no quiero que tú repitas”. Como puede fácilmente colegirse, la primera

se concreta en “La historia de la gitanilla contada por sí misma a Cervantes” (414-419). La segunda, qué duda cabe, corresponde a toda la historia de María la bailaora contada en *La otra mano de Lepanto*.

## Conclusiones

Después de este rápido y panorámico viaje por la escritura de tres autoras colombianas y tres mexicanas, conviene sintetizar las características de su escritura como femenina:

a) El papel protagónico de los personajes femeninos en sus novelas.

b) El desafío a las normas sociales impuestas sobre la condición femenina.

c) La conciencia de que hay una red de ficciones que circulan y conforman a la sociedad. Boullosa quiere ir al pasado para capturarlas. Restrepo las quiere capturar en el inmediato pasado de la historia reciente colombiana.

d) El cuerpo como campo de experimentación, que lleva a su descubrimiento y aceptación (Nissán), a su degradación (Rivera Garza) o a su aniquilación después del *Penúltimo sueño* (Becerra). Pero en general se presenta una nueva forma de concebir el cuerpo: “amalgama irreducible de libertad del sujeto y las condiciones en que esa libertad se encuentra sí misma . . . el cuerpo como situación es el cuerpo concreto experimentado como significativo y situado histórica y socialmente”.<sup>18</sup>

e) En las novelas presentadas puede apreciarse, además, en mayor o menor grado, una condición de ensoñación. En Becerra y Peña es un elemento primordial para su estructuración. En Rosa Nissán conlleva la búsqueda reiterada de “los caminos de la vida”. En la novela *Nadie me verá llorar* implica un refugio en ese lugar que se denomina locura. Laura Restrepo acude al delirio de la protagonista

18 “Irreducible amalgam of the freedom of the subject and the conditions in which that freedom finds itself . . . the body as situation is the concrete body experienced as meaningful and socially and historically situated” (Moi 74). [La traducción es mía]

como la forma de darle un sentido más auténtico a las imágenes traumáticas del pasado. Finalmente, Carmen Boullosa acude a la literatura cervantina y sus personajes para demostrar que la Historia está compuesta de pequeñas historias inconexas, burlescas, trágicas que vuelven con nuevos ropajes a la literatura. Así, la historia de la gitanilla es la ensoñación que tiene María la bailaora de su propia vida.

En síntesis, las obras aquí presentadas se constituyen en una prueba irrefutable del vigor de la escritura ficticia de autoría femenina, de su preocupación por dejar de ser “metáforas engañosas de un mundo masculino” (Gambaro 473), de la apropiación del cuerpo sin limitarse a la reproducción. El camino a transitar se hace visible: dejar de lado la ensoñación sentimental y romántica para buscar nuevas formas de resistencia halladas en la locura, el delirio. Ellas permitirán definir simbólicamente una diferente construcción social del cuerpo femenino. Y, en definitiva, revelarán que “la otra cara de lo real es precisamente lo que no puede ser nunca previsto en el horizonte del orden patriarcal”, es decir, “la fuerza femenina en el gesto de nombrar el mundo dando vínculos y referentes a signos y acciones” (Zamboni 23).

## Obras citadas

### *Novelas:*

- Becerra, Ángela. 2005. *El penúltimo sueño*. Bogotá: Villegas Editores.
- Boullosa, Carmen. 2005. *La otra mano de Lepanto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nissán, Rosa. 2003. *Los viajes de mi cuerpo*. México: Planeta.
- Peña Tovar, Luz. 2004. *Frecuentar el fuego*. Bogotá: Villegas Editores.
- Restrepo, Laura. 2006. *Delirio*. Bogotá: Alfaguara.
- Rivera Garza, Cristina. 2006. *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets Editores.

**Otras obras:**

- Aisenson Kogan, Aída. 1979. *Gaston Bachelard: Los poderes de lo imaginario*. Buenos Aires: Hachette.
- Borinsky, Alicia. 2003. "Tentadoras, indiferentes, apáticas: mujeres y cuerpos". En Castro Klarén, 185-195.
- Castro Klarén, Sara, ed. 2003. *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas. Latin American Women's Narrative. Practices and Theoretical Perspectives*. Frankfurt: Verbuert; Madrid: Iberoamericana.
- Fornet, Jorge. 2000. "Conversación con Ricardo Piglia". En *Ricardo Piglia*, 17-44. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo/Casa de las Américas.
- Gambaro, Griselda. 1985. "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura". *Revista Iberoamericana* 132-133: 471-473.
- García Márquez, Gabriel. 1985. *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Oveja Negra.
- Irigaray, Luce. 1985. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press. Citado en Vaughn, 621.
- Jaramillo Morales, Alejandra. 2006. *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia 1995-2005*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo-Gerencia de Literatura.
- Kohut, Kart, ed. *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*. 1995. Frankfurt: Verbuert; Madrid: Iberoamericana.
- Moi, Toril. 1999. *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Monsivais, Carlos. 1995. "De algunas características de la literatura mexicana contemporánea". En Kohut, 23-36.
- Montes Garcés, Elizabeth. 2007. "Deseo social e individual". En *El universo literario de Laura Restrepo*. Edición de Elvira Sanchez-Blake y Julie Lirot, 253-260. Bogotá: Taurus.
- Paz, Octavio. 1985. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peri Rossi, Cristina. 1983. "Literatura y mujer". *Eco* 257 (marzo): 498-506.

- Pfeiffer, Erna. 2003. "Las novelas históricas de Carmen Boullosa: ¿una escritura postmoderna?". En Castro Klarén, 259-275.
- Piglia, Ricardo. 2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Quevedo Villegas, Francisco de. 1953. *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas: Poesías*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Ramírez, María Clemencia. 1998. "Las marchas de los cocaleros en el Amazonas. Reflexiones teóricas sobre marginalidad, construcción de identidades y movimientos sociales". En *Modernidad, Identidad y desarrollo*, 257-272. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia/Colciencias.
- Ramírez, María Clemencia. 2001. *Entre el Estado y la guerrilla: identidad y ciudadanía en el movimiento de los campesinos cocaleros del Putumayo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Sánchez, Eder Fair. 2002. "Pactos sociales en el departamento del Putumayo, Colombia, 2000-2002". En *Destierros y desarraigos, Memorias del II Seminario Internacional Desplazamiento: implicaciones y retos para la gobernabilidad, la democracia y los derechos humanos*. Bogotá, Colombia, 4, 5 y 6 de septiembre de 2002.
- Schlink, Bernhard. 1997. *The Reader*. Nueva York: Vintage International.
- Vaughn, Jeanne. 1995. "Las que auscultan el corazón de la noche: el deseo femenino y la búsqueda de representación". En *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo xx*. Coordinación de Aralia López González, 607-629. México: El Colegio de México.
- Zamboni, Chiara. 1996. "Lo inaudito". En *Traer al mundo el mundo: objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*, 23-39. Barcelona: Icaria Editorial.