

LA ESTRUCTURA DEL TEXTO LITERARIO Y EL PLACER ORGÁSMICO. EL CASO DE TRES NARRADORAS MEXICANAS RECIENTES

Cándida Elizabeth Vivero Marín¹
Universidad de Guadalajara

RESUMEN

La relación cuerpo y escritura ha sido estudiada con interés por la narratología feminista en tanto que esta disciplina concibe que el placer del texto se encuentra íntimamente relacionado con el placer orgásmico. De ahí que el objetivo de este trabajo sea llevar a cabo una aproximación analítica a tres textos de igual número de escritoras mexicanas recientes con el fin de dilucidar si en su propuesta narrativa existe o no una propuesta de placer textual multiorgásmica, o sea, una estructura literaria creada desde el placer sexual femenino.

Palabras clave: cuerpo, escritura, narratología feminista, estructura, placer del texto.

ABSTRACT

The relationship between body and writing has been studied by the feminist narratology. This discipline conceives a very close relationship between the textual and orgasmic pleasure. So, the objective of this paper is to analyze three texts of three Mexican female writers in order to see if there is a multiorgasmic proposal in their texts, this means, a literary structure created since the feminine sexual pleasure.

Key Words: body, writing, feminist narratology, structure, textual pleasure.

¹ Es doctora en estudios literarios y lingüísticos. Profesora-investigadora del Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara, México

La relación cuerpo y escritura ha sido estudiada por diversas teóricas y críticas literarias como Hélène Cixous, Ana Mária Minich Brewer, Rita Felski, entre otras.² Si bien la atención se ha centrado en la comprensión y desentrañamiento de la experiencia corpórea reflejada en el acto de escribir y en la escritura misma, también existen trabajos dedicados al análisis de la estructura del texto literario, particularmente desde el punto de vista narratológico, que plantean que la construcción del placer estético se encuentra ligado al placer orgásmico. De tal suerte que las estructuras internas del texto responden a la experiencia del placer desde el punto de vista androcéntrico.

En el caso de la literatura mexicana más reciente, particularmente de la narrativa escrita por mujeres nacidas después de 1960, ¿se detecta una experiencia androcéntrica, tal como la refiere Minich Brewer o en ella se puede apreciar la experiencia multiorgásmica propia de un cuerpo sexuado femenino? Ciertamente existen en algunas de estas autoras ciertas tendencias a reproducir los patrones artístico-culturales establecidos, sin embargo, el interés de este trabajo es analizar la obra de tres autoras en aras de detectar la continuidad o ruptura con la estructura narrativa androcéntrica. Por tal motivo, se estudiarán los textos *Y si yo fuera Susana San Juan*, de la escritora Susana Pagano (1968); *La risa de las azucenas*, de Socorro Venegas (1972); y *Técnicamente Humanos*, de Cecilia Eudave (1968).

1. Del contenido

Antes de dar paso al estudio central que nos ocupa, es necesario señalar que, desde el punto de vista de teoría literaria feminista, el tema fundamental a tratar por las autoras debe ser el del

² Véase *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona, 2001; *Claude Simon. Narrativities without narrative*, University of Nebraska Press, Nebraska, 1995, y *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature*

compromiso de género en cuanto que éstas, en tanto poseedoras de la palabra y sujetos de enunciación, contraen implícitamente la responsabilidad de subvertir los patrones socio-culturales atribuidos a las mujeres. De ahí que cuando se habla de literatura escrita por mujeres, de inmediato surja en la mesa de discusión y debate la necesidad del compromiso de género, el cual alude en términos generales a la *obligación contraída por un individuo con el grupo de personas pertenecientes a su mismo género*.³ En este caso, se trataría de la obligación tácita o implícita que asume una escritora, a través de sus textos, con el género atribuido a las mujeres con el fin de denunciar, mostrar o intentar subvertir la condición de subordinación social que han padecido. De ahí que el compromiso se encuentra ligado a la noción de identidad en tanto que, a través del primero, se plantea una transformación de la segunda; ya que, por medio de la identidad como señala Consuelo Meza Márquez, se pone en marcha el mecanismo de ordenamiento social y político al recrear un orden cultural que reafirma las diferencias entre los sujetos.⁴

Las escritoras que deciden asumir un compromiso de género, contraen la obligación de modificar la identidad femenina, atribuida a las mujeres y construida desde el discurso androcéntrico, por medio de la alteración del discurso fálico al reflexionar y resignificar la posición política del sujeto mujer tanto en el espacio social como en el simbólico-discursivo creado por el lenguaje:

Para De Lauretis el lenguaje no es la única fuente y lugar de significación a través de la cual en la práctica de autoreflexión es posible rearticular la subjetividad femenina, más aún, “la identidad de una mujer es el producto de su propia interpretación y reconstrucción de su historia, a través del contexto discursivo cultural al que tiene acceso

and Social Change, Harvard University Press, Cambridge, 1989, respectivamente.

³ La definición del término “compromiso” es tomada de MOLINER, M. *Diccionario de uso del español*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 2001, p. 703.

(...). *De Lauretis define el concepto de una subjetividad con género en relación con hábitos, prácticas y discursos concretos que son siempre cambiantes por su carácter histórico (...).*⁵

La ideología dominante determina entonces los paradigmas de feminidad y masculinidad impuestos a los individuos por medio de diversos mecanismos entre los que se encuentra la representación: *The representation becomes a place to negotiate ideology, and it can provide the historian or literary or cultural critics with information about the social formation.*⁶ De donde el texto literario servirá como herramienta para reconstruir las imágenes de mujer tradicionalmente representadas a nivel simbólico-discursivo. Al respecto, Lisa Nacamura señala:

*As Laura Mulvey puts it, “Consumer society moulds woman’s image so that it conforms to a given concept of female sexual appeal.” Feminist theorists in the visual and linguistics arts are working to expose and critique sexist imagery “created out of male needs and desires” (Nochlin), while formulating alternatives. While feminist artists and writers are working to produce “more viable, less one-sided imagery” that reflects women’s realities rather than male fantasies, feminist critics are calling attention to the ideological content of images of women.*⁷

La identidad se encuentra así en una continua transformación debido al doble movimiento activo y pasivo asumido por las mujeres. Es decir, la identidad no es algo fijo e inamovible, sino que se va construyendo continuamente gracias a la intervención directa de las propias mujeres, pues ellas no son simples receptoras pasivas de una identidad determinada e inamovible, sino que, por el contrario, ellas son parte activa en la construcción de esta identidad al ser agentes de

⁴ MEZA MÁRQUEZ, C. *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*, Altexto / UCOL / UAA, México, 2000, p. 62.

⁵ *Ibidem.* P. 70.

transformación histórica y de modificación del contexto, por lo que no se encuentran ligadas a un estático conjunto de atributos.⁸ La posición en la que se ubican las mujeres puede ser utilizada activamente en tanto que, desde el sitio donde se encuentran, pueden construir un significado de feminidad desde su condición de sujetos. La conciencia feminista, señala Meza Márquez, implica la construcción de valores una vez que se ha asumido la posición de sujeto de enunciación. Retomando a Alcoff, Meza Márquez señala que:

El concepto de identidad no adquiere sentido si no se le une al de política, bajo esa nueva categoría denominada política de identidad. Ésta se refiere al reconocimiento de que la propia identidad es una construcción que sirve como punto de partida en lo político; la mujer elige, entre los múltiples grupos a los que pertenece (clase social, raza, etcétera), su identidad como mujer y a través de ésta filtrará todos los enunciados políticos y de poder con fines contestatarios y de gestión.⁹

Sin embargo, en el caso de las autoras mexicanas nacidas después de 1960, esta posición política no se evidencia en sus textos en tanto que la autoras/escritoras no han adquirido esta conciencia de género. Así, en cuanto no hay una toma de conciencia como sujetos de enunciación capaces de transformar o subvertir los rasgos identitarios femeninos tradicionalmente atribuidos por el discurso fálico, no se puede asumir dicho compromiso. Por otro lado, si bien es verdad que el tener conciencia de esta capacidad de subversión por medio de la palabra escrita no implica una obligación tácita por parte de las autoras a asumir dicho compromiso, lo cierto es que al analizar los textos del grupo de escritoras estudiadas en este trabajo, tampoco se evidencia una reflexión en torno a las prácticas, hábitos, discursos e instituciones que dan significado a los

⁶ BLANSETT, L. Cit. en KOWALESKI-WALLACE, E. *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*, Garland Publishing, New York, 1997, p. 208.

⁷ NACAMURA, L. Cit. en ibídem, p. 209.

⁸ MEZA MÁRQUEZ, C. Op. Cit., p. 70.

hechos sociales y concretos que traman la red experiencial del sujeto. Por tal motivo, en estos textos se pierde la oportunidad de convertir al discurso en agente de cambio, de resistencia y de transformación del contexto social desde el cual parte y hacia el que se dirige.

La literatura se posiciona así en un lugar privilegiado dentro del orden simbólico puesto que:

*(...) ofrece la posibilidad de vaciar el espejo de las imágenes masculinas y llenarlo con otras que permitan a la mujer posar la mirada sobre ella misma y sobre las otras mujeres. Este reflejo podría facilitar el camino hacia la adquisición de una conciencia crítica de sí (...).*¹⁰

Esto constituye la parte fundamental de la escritura femenina en cuanto que por medio de la palabra es posible la transformación de las identidades femeninas y masculinas, por lo que, al no asumir este compromiso de género, las escritoras mexicanas pierden la oportunidad de modificar su entorno social. El complemento a esta tarea viene dado por la estructura asignada al texto.

2. El placer en la estructura

En efecto, la estructura sobre la cual el texto literario se construye es otro aspecto importante a resaltar cuando se habla del compromiso de género. Si bien la discusión en torno a las características presumiblemente femeninas y masculinas de la escritura no ha concluido, sí es posible señalar ciertos rasgos que diferencian ambas escrituras, particularmente desde el punto de vista narrativo.

⁹ *Ibíd.* P 71.

¹⁰ *Ibíd.* Pp. 92-93.

De acuerdo con Mária Minich Brewer, quien elabora una relectura sobre la novelística de Claude Simon, la representación narrativa ha legado una serie de preceptos en torno a la innovación escritural, su status de representación y referencia, así como de su legitimación y narratividad. En este sentido, se han establecido ciertos criterios críticos que permiten establecer el grado de narratividad presente en el texto, creándose toda una tradición narrativa que privilegia la utilización de determinados elementos tales como:

*The mimetic representation of reality, narrative omniscience, identity, ideological thesis, the logic of causality, plot, space and time –in short, historical representation. [...] Yet the persistent narrativity in contemporary literature assumes forms so radically altered that they elude analyses that take narrative to be determined by one model alone, the anachronistic model of the universal subject's self-presence in the unity of space, time, and teleology.*¹¹

Estas características de los textos narrativos, que señala Brewer, son las que marcan la pauta de una estética narrativa donde se establece un orden y horizonte narrativo universal que tiende a lo atemporal:

*(...) in the wake of structuralist narratology, the concept of narrative is modeled on a transcendental or rational order that is applied to the internal properties of narrative in terms of concepts such as logic, causality, sequence, and deep structure.*¹²

Lo importante aquí no es enfatizar o resaltar los elementos narratológicos tradicionalmente considerados como pertinentes en un texto narrativo, sino lo que implica en términos de la construcción y representación paradigmática de la sociedad en términos narrativos. Es decir, siguiendo a Brewer, el establecimiento de ciertos parámetros o patrones narratológicos

¹¹ BREWER, M. M. *Claude Simon. Narrativities without narrative*, University of Nebraska Press, Nebraska, 1995, p. xix.

considerados válidos, viables o de mayor valor narrativo, evidencia un legado ideológico que establece determinadas maneras de representación social y, por ende, de construcción del mundo. A lo que apela Brewer es a establecer una íntima relación entre los esquemas narratológicos por medio de los cuales se representa el mundo, y sus consecuencias e impacto ideológico en la configuración de lo masculino y lo femenino.

Esta noción no es, por supuesto, exclusiva de Brewer, pues las narratólogas feministas, tales como Susan Lanser y Susan Winnet, han señalado también que a través de la estructura narrativa se reproduce una visión en torno a lo masculino, digno de ser contado, y lo femenino, colocado al margen de la representación. De tal suerte que, de acuerdo con Raquel Gutiérrez Estupiñán, *el hecho de ser mujer en una sociedad dominada por el orden masculino hace indispensable el uso de una doble voz ya sea como estrategia consciente o como desposesión trágica del yo*.¹³ Los textos narrativos postmodernos, así como los textos escritos por mujeres, presentan una utilización de los recursos narrativos muy particular al no sujetarse a las características narratológicas tradicionales. Esto trae como consecuencia que los textos escritos por mujeres planteen una estructura diferente donde el lenguaje expresa una visión de mundo más tendiente a lo íntimo y privado, alejado del modelo heroico. Al respecto, Mercedes Arriaga Flórez señala:

El estilo íntimo se adapta al discurso de las mujeres en la historia literaria, y rompe los géneros y las visiones oficialmente tradicionales. Este discurso, al centrarse en lo privado, hace penetrar en la literatura estratos de la lengua que estaban proscritos: los del ámbito

¹² *Ibidem*. P. XIV

¹³ GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R. *Una introducción a la teoría literaria feminista*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2004, p. 129.

*familiar, y los sujetos que utilizan esos estratos: las mujeres que se sitúan en relación de continuidad con el ámbito familiar.*¹⁴

Esta tendencia a representar mundos privados, así como la incursión de otros sujetos no heroicos, es lo que lleva, según Lanser, a caracterizar a los textos como faltos de intriga o *potless*, ya que no interesa dar cuenta de una sucesión de eventos que dan lugar continuamente a nuevos movimientos narrativos,¹⁵ sino representar la subjetividad que se encamina a la búsqueda de identidad o a un movimiento de la conciencia.¹⁶ De esta manera, el modelo narrativo ha creado una posición discursiva que proyecta las perspectivas socioculturales, históricas y aun psicoanalíticas en torno a lo masculino y lo femenino. Brewer comenta que se debe entonces acuñar una noción más amplia en torno a la narratividad en aras de explicar los textos que ofrecen resistencia explícita a la tradición falocéntrica. La narratividad sin Narrativa ayudaría a comprender la narrativa actual que intenta descontextualizar tanto las imágenes de hombres y mujeres, como el falocentrismo, la movilización y el poder presente en la narrativa tradicional:

Jean Duffy (...) notes the absence of dynamic and self-possessed women whose identities exist outside their dependence on male characters. When women are given agency in history, land management, or commerce (...), they are masculinized or described as sexless or celibate. She correctly notes that whereas such images may refer to particular narrators' obsessions in the personal novels, in the "impersonal" ones, without the mediation of the individual narrator, they are read as the author's opinions. She also

¹⁴ ARRIAGA FLÓREZ, M. *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Anthropos, Barcelona, 2001. *Pensamiento crítico/Pensamiento utópico*, 117, pp. 46-47.

¹⁵ Cfr. en LANSER. Cit. en GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN. Op. Cit., p. 131.

¹⁶ ARRIAGA FLÓREZ. Op. Cit., p. 40.

*mentions that men's bodies are described as dispassionately and pornographically as women's.*¹⁷

En este sentido, la propuesta de Lanser se dirige a la necesidad de reformular la narratología en sus bases conceptuales en aras de dar cabida a lo que denomina la narración pública y narración privada; donde la primera sería la “narración simple” que se dirige a un narratario externo al mundo textual, mientras que la segunda se dirige a un narratario designado que solo existe en el mundo del texto y que, por ende, permite el acceso del lector al texto de manera “indirecta”.¹⁸ Por su parte, Susan Winett, en cuanto a la representación del cuerpo y su implicación en la estructuración del relato, señala que el cuerpo masculino, específicamente el placer de éste, es trasladado a la estructura en tanto que se parte de un placer textual gradual y sostenido que finaliza en la descarga o clímax de la narración:

Robert Scholes (...) afirma que «el arquetipo de toda ficción es el acto sexual»; por su parte, Peter Brooks (...) describe en el orgasmo masculino las fases (narrativas) del «despertar», la «apetencia» y la «descarga». De aquí resulta que el placer del texto deriva únicamente de representaciones del placer masculino. (...) así como el placer sexual de las mujeres presenta múltiples opciones, que no tienen nada que ver (o pueden elegir no tener nada que ver) con los procederes masculinos, el placer del texto para las mujeres puede estar muy alejado de las nociones de representabilidad cruciales en Brooks, Scholes, y seguramente muchos otros. (...) en el modelo masculino las experiencias femeninas se consideran irrelevantes, y la consecuencia es que las construcciones de la mayoría de los

¹⁷ BREWER. Op. Cit., p. xvii.

¹⁸ LANSER. Cit. en GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN. Op. Cit., p. 130.

*narratólogos son totalmente arbitrarias, al no ocuparse de dar cuenta de un tipo de placer: el femenino.*¹⁹

Como se observa en la línea inmediatamente precedente, la propuesta de Winnett tiene que ver con la construcción narrativa de un placer textual otro, diferente al masculino, que dé cuenta de una analogía con el placer femenino. Al nivel de las estructuras narrativas, por tanto, se plantea la utilización de diversos recursos como el mencionado potless que serviría para retardar la intriga, propiciando una tensión climática sostenida y presentando con ello una tensión distinta en cuanto que se presentan en la narración múltiples opciones de desenlace, todas ellas igualmente explosivas. Winnet, sostiene así que:

*Se nos ha enseñado a leer travestidas, y tenemos que empezar a cuestionar seriamente los determinantes que gobiernan la mecánica de nuestra narración, el concepto de la historia como una operación de producción de sentido, y la enorme inversión del patriarcado para mantenerlos.*²⁰

El compromiso de género, desde la escritura, se propone ser asumido entonces tanto a nivel estructural como de contenido. En el primero, se plantea la necesidad de elaborar textos subversivos que no se apeguen a los parámetros narrativos tradicionales en aras de propiciar un ritmo narrativo otro que dé cuenta de una dinámica temporal, de secuencia y de placer múltiples, semejante al placer multiorgásmico del cuerpo femenino. Mientras que, en el segundo, se enfatiza de nuevo la representación de mundos privados que transcurren y son vivenciados bajo una visión distinta, en coexistencia con los mundos públicos y la representación de actos heroicos.

3. Técnicamente placentero

¹⁹ WINNETT. Cit. en *ibídem*, p. 132.

²⁰ *Ibídem*. P. 133.

Hasta aquí se han intentado señalar las dos grandes vertientes por medio de las cuales se puede identificar el grado de compromiso presente en un texto narrativo, a saber: la representación de la imagen de la mujer, atravesada por la subjetividad que se encamina a la creación de una identidad; y la estructura narrativa que se convierte en espacio de resistencia lingüística al orden socio-cultural dominante. Ambos aspectos se localizan en mayor o menor grado en la narrativa escrita por mujeres, evidenciando así el grado de compromiso asumido implícita o explícitamente por las autoras.

En el caso de las narradoras que nos ocupan, Susana Pagano, Socorro Venegas y Cecilia Eudave, el compromiso de género es asumido desde distintos ángulos y con diferentes matices que nos hacen suponer distintos niveles de concientización feminista. Comenzaré señalando algunos rasgos del volumen de cuentos *Técnicamente Humanos* de Cecilia Eudave.²¹

El volumen de cuentos, *Técnicamente Humanos*, consta de trece relatos breves que se van interrelacionando unos con otros a través de la incursión esporádica de la protagonista Mercedes. El cuento toral que sostiene la estructura del libro se titula “Se inician las historias en una batalla inconquistable”, y a partir de ahí se desprende la acción narrativa principal: Mercedes es enviada

²¹ Cecilia Eudave nació en Guadalajara Jalisco en 1968. Es doctora en Lenguas Romances (Montpellier, Francia). Actualmente es profesora e Investigadora en la Universidad de Guadalajara, México. Ha recibido entre otros reconocimientos la Beca Nacional Salvador Novo, en narrativa, que otorga el Instituto Nacional de Bellas Artes, El Colegio de México y el Centro Mexicano de Escritores en el periodo 1990-1991; también fue becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, en 1997, en la categoría de Jóvenes Creadores y obtuvo mención honorífica en el Certamen Nacional de Poesía Alfonso Reyes, así como otra mención honorífica en el Concurso Nacional del Cuento Juan Rulfo. Es autora de los libros de cuentos: *Técnicamente humanos*, 1996; *Inventiones enfermas*, 1997; *Registro de Imposibles*, 2000; *Países inexistentes*, 2004). Los ensayos: *Hacia un concepto de poesía. Antología de poesía española contemporánea* 1995; *Aproximaciones, afinidades, reflexiones y análisis sobre textos culturales contemporáneos*, 2004. Ha sido antologada en varios libros de cuentistas mexicanos, entre los que destacan: *Erótica*. México, 1997; *Extremos, Cuento último de Guadalajara*, 1998; *Incontro con gli scrittorim messicanni di oggi*, Italia, 2002; *Enciclopedia temática de Jalisco*. Sección creadores, tomo XIV, 1999; y en el *Diccionario de escritoras en Guadalajara*, 2002; *El Libro monero. Crónica del birote y su arrimón a las letras*. Guadalajara, 2004. Se han traducido al japonés algunos de sus cuentos en la revista de ciencia ficción *Lunatic 23*. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores.

por sus compañeros de combate a buscar al caballero Arena que se ha escapado y los ha dejado en medio de la batalla. La decisión tomada por los caballeros de penacho blanco y de penacho negro obedece a que Mercedes, en tanto figura femenina por excelencia, se ha convertido en un fuerte distractor para ellos. El envío de Mercedes en busca del caballero Arena, los libera de la presencia femenina por lo que los deja completamente libres para continuar con las batallas. Los siguientes relatos, narrados en su mayoría en tercera persona, abordan como tema central la deshumanización de la sociedad que se ha vuelto capaz de establecer un mercado de órganos regido por las condiciones de compra y venta, hasta de permitir un linchamiento público que da placer a los habitantes de una comunidad. A lo largo de estos relatos, Mercedes aparece fugazmente como un personaje casi etéreo que inspecciona con rapidez si el caballero Arena se encuentra ahí o no. Tras varios intentos fallidos, finalmente da con él y un encuentro amoroso marcado por los signos zodiacales y el eclipse de sol, Mercedes toma la decisión de no regresarlo al campo de batalla, por lo que condena a los caballeros a perpetuar la lucha.

En este contexto, Mercedes se va presentando paulatinamente como el arquetipo femenino de Kore en su connotación de Artemisa en tanto que, de acuerdo con Fernando Rísquez,²² la figura de la doncella en potencia de convertirse en madre y, por consiguiente, poseedora en sí misma del poder generador de vida, es lo que atemoriza a los caballeros pues ven en Mercedes la potencialidad en acción. El aspecto guerrero de la doncella, Mercedes-Artemisa, la convierte en un ser doblemente peligroso, ya que además de poseer el misterio de la vida, blande la espada y se coloca un penacho en la cabeza: ambos, símbolos fálicos que representan, el primero, la posibilidad de dominio y poder sobre el mundo; mientras que, el segundo, la inteligencia racional reservada tradicionalmente al mundo masculino. Mercedes adquiere entonces una connotación

²² RÍSQUEZ, F. *Aproximación a la femineidad*, 3ª ed., Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1997.

masculina que transgrede el orden durante la batalla y, por ende, subvierte por momentos los roles de géneros atribuidos a los sexos:

Todos recordaron al unísono a Mercedes que la última vez que cabalgó en batalla sin penacho, fue dejando rastros de imágenes eróticas con árabes, cruzados y monjes, mientras los enemigos se tiraban al suelo para apreciar la exquisita función que la luna vino a regular en blanco y negro. Mercedes desnuda en su mente es más hermosa que su adivinada presencia, adquiere un color de libro antiguo y su boca recuerda las delicias infinitas de los sueños; y si ataca con la vista no hay humano que se le niegue al tacto. Por otro lado cómo sacarla de pelea, si ella es tan fiera, tan temeraria y frágil en la derrota. Podía, si eso se les hubiera ocurrido, mandarla a descubrir algún País Perdido Acá de este Lado del Mundo.²³

No obstante el carácter activo de Mercedes, conforme avanza su búsqueda, y particularmente al momento de encontrar al caballero Arena, ésta se perfila al arquetipo de Kore-Luna, es decir, de Latona en su acepción de Venus Afrodita. En efecto, Mercedes parece ir despojándose, a lo largo de las narraciones, de su poderío masculino para irse apropiando de su ser femenino en plenitud. La transición de un mundo a otro se da a través del encuentro amoroso con el otro que termina por despertar en Mercedes la femineidad por excelencia: Mercedes se dona al caballero Arena, aunque la unión plena no llega a concretarse en tanto que ella reconoce la incapacidad del caballero a ser amado. Así, al final, cada uno parte a diferentes destinos: el caballero a seguir custodiando un tiempo sin límites impuestos y ella, con una eternidad en la mano, debe regresar a donde están los caballeros para decirles que las batallas deberán sucederse

²³ EUDAVE, C. *Técnicamente humanos*, Plenilunio, Guadalajara, 1996, p. 11. En adelante, cito de esta edición y consigno las páginas en el cuerpo del trabajo.

unas tras otras sin descanso. Mercedes no es, pues, portadora de orden, sino de caos y lo asume con un dejo de decepción ante su fracaso inminente:

*No hay manera, no hay regreso al orden si solo existe el caos, su doble debe andar perdido en alguna reunión de cabildo celestial. Debe volver a la batalla, con el fracaso sin comienzo, decirles a todos que deben seguir, el lado uno contra el lado otro, hasta encontrar alguna manera de poner intermedios al asunto del quién es quién y para quién mandan.*²⁴

Como se puede observar, el compromiso de género que se asume resulta un tanto ambivalente puesto que, por un lado, el personaje femenino parece apropiarse en principio de una fuerza que la coloca en la posición de sujeto activo; pero, por otro lado, al final se perfila como sujeto pasivo al aceptar el caos como característica inherente a su condición que, además, debe regresar a un mundo masculino regido por la guerra y la violencia. La desilusión se acentúa con la frase final del libro: *-No lo reconocí, quizá no lo busqué, quizá no quise encontrarlo* (p. 50), de donde se infiere, por la negación del deseo a completar la misión, que Mercedes es consciente de su falta de decisión para permanecer, de forma definitiva, en el rol activo. ¿Se trataría entonces de una posición de denuncia implícita? Ciertamente se podría aludir a un compromiso de género no necesariamente formulador de una identidad femenina distinta, sino más bien de la crítica, hasta cierto punto velada, del temor de algunas mujeres a tomar una decisión transformante.

Por otro lado, la estructura narrativa que presentan los cuentos evidencia el empleo de los recursos narrativos tradicionales de proyección de la historia cuando a través de los relatos se representan acciones públicas o comunitarias, como en el caso de “El colgado” donde se anuncia la situación desde la primera frase: *Cuando empezaron a llegar ya estaba colgado* (p. 28). La intriga en torno al personaje se presenta condensada para, poco a poco, ir subiendo el grado de

tensión gracias a la descripción y pequeños diálogos. El momento climático de la acción es interrumpido por el silencio provocado por la figura de Mercedes en forma de torbellino de polvo. Esta disminución en la tensión implica un cambio en el programa narrativo inicial al dejar de lado la golpiza para abrir un breve programa narrativo que anuncia un crecimiento paulatino de la tensión que queda finalmente abierto:

-Hoy estuvieron muy bien, ¿a poco no se siente bien bonito?

Se escuchó un sí general, estaban realmente felices.

-¡Qué bueno, así me gusta! Ya saben, dentro de una semana otra vez aquí. Ahora jálense para sus casas. ¡Ah! se me andaba pasando, no olviden su cooperación para repararlo.²⁵

En cambio, en los cuentos donde se da cuenta de situaciones amorosas donde se encuentran implicados personajes femeninos, la intriga parece estar ausente en tanto que se privilegia la descripción que da como resultado un ritmo pausado en la narración. En *Imagínatelo todo en blanco y negro*, se lee: *Un reloj de pared en blanco y negro. El tic-tac. Nuestros ojos recorren esa pared donde el reloj pende precipitado en la nada. (...) Nuestros ojos ahora bajan hasta el piso, pasan cerca de la cama, del buró y la lámpara (...). El tic-tac.²⁶*

De esta manera, los relatos que tienen como voz narrativa a personajes femeninos, en su mayoría, se construyen a través de descripciones y de un estilo altamente poético, consecuencia de la interiorización de las protagonistas. Los cuentos del volumen se construyen, alternativamente, de manera tradicional cuando la acción alude a espacios masculinos o bien de manera introspectiva cuando se representan los espacios femeninos. Nuevamente, nos encontramos ante un compromiso ambivalente ya que, por un lado, los relatos de connotación masculina siguen los parámetros de construcción propios de la estética narrativa ya señalada; mientras que aquellos

²⁴ *Ibíd.* P. 50

²⁵ *Ibíd.* P. 30

con alta carga femenina, resisten al procedimiento tradicional dando cuenta de una estructura diferente. El compromiso está presente, aunque pareciera no asumirse en términos de resistencia franca y abierta al modelo fálico.

4. Sin bromas y sin risas

Socorro Venegas nació en San Luis Potosí en 1972; aunque actualmente radica en Cuernavaca, Morelos. Es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Ha sido becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (1995-1996); del Centro Mexicano de Escritores y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes -FONCA- (1997-1998 y 2000-2001). Fue escritora residente en el *Writers Room* de Nueva York, Estados Unidos.²⁷

El volumen *La risa de las azucenas* está formado por 22 cuentos y relatos breves donde el eje central es la infancia que se ve perturbada de alguna u otra forma. Sin embargo, dentro de la colección, destacan cuatro cuentos: una especie de trilogía en torno a la pobreza conformada por: *La risa de las azucenas*, *Los hijos de Ana*, *Ana* y *Fierro dulce*. Las características de estos cuentos es que en ellos se intenta subvertir de forma implícita la condición de las mujeres; el resto, toca temas tales como: el abandono del padre, la capacidad de violencia de los niños, el

²⁶ *Ibidem*. P. 34

²⁷ La autora ha sido incluida en diversas antologías, entre las que se destacan: *Cuentistas de Tierra Adentro III*. Fondo Editorial Tierra Adentro -FETA-, 1997; *Letras y Dramaturgia, Jóvenes Creadores*. CONACULTA, 1998; *Creación Joven. Narrativa*. *Ibidem*, 1999; *Bestiario contemporáneo*. FONCA/UAM, 1999; *Generación del 2000*. CADENA, Agustín y AGUIRRE y JIMÉNEZ, Gustavo (Selección y notas); AGUSTÍN, José. *Prólogo*. FETA, 2000; *Nuevas voces de la narrativa mexicana*. En: MORTIZ, Joaquín, 2003); y *Atrapadas en la madre*. En: ESPEJO, Beatriz y KOLTENIUK KRAUZE, Ethel (comp. y Prólogo). Alfaguara, 2007. Ha publicado los libros de cuento: *Habitación*. H. Ayuntamiento de Cuernavaca, 1996; *La risa de las azucenas*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 1997 y 2002; *La muerte más blanca*. Instituto de Cultura de Morelos, 2000; y *Todas las islas*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2003, Premio Benemérito de América 2002.; así como la novela *Será negra y blanca*. Premio Nacional de Novela Ópera Prima Carlos Fuentes 2004, que próximamente será traducida al inglés por Toshiya Kamei.

amor sin retorno, el despertar de la conciencia ante la muerte al ser testigo de la muerte de un ser querido, entre otros.

Cabe hacer mención que uno de los comentarios en torno al libro que aparecen publicados en la contraportada, y el cual es suscrito por Agustín Cadena, señala:

*Trátase de historias de alcohólicos, de niños solitarios o de mujeres encerradas en el fondo de sí mismas, la autora consigue una perfecta tensión entre sus dos tonos dominantes: la violencia y la ternura. Esto se debe, en parte, al ritmo de su prosa: concentrado, duro, ajeno a esa lasitud que tanto daño ha hecho a la escritura femenina de los últimos diez años.*²⁸

Este comentario resulta, a mi parecer, bastante revelador de lo que, en efecto, sucede en el libro, ya que la mayor parte de los cuentos narra situaciones desconcertantes donde la niñez se ve afectada o ella misma es protagonista de los actos perturbadores. Tal es el caso de “La campana de Lavinia” donde se narra la historia de una niña que sufre un secuestro pero, contrario a lo que se pudiera pensar, los captores se desconciertan al darse cuenta que la niña entierra ratas vivas para pasar el tiempo:

-Guarda las ratas en cajas de cartón, ¿sabes dónde las pone después? ¡Las entierra vivas! Escuincla...

*-El flaco y malencarado que nunca se ríe, se ríe y chupa el cigarro sin filtro. Su compañero se rasca la nariz y desliza la mano hasta el cabello, está nervioso.*²⁹

²⁸ Las características que señala Cadena como masculinas, contrarias a las femeninas, parecen ser las que otorgan a los cuentos de Venegas la calidad literaria. Esta recepción crítica de la obra hace evidente la estética narrativa dominante de la que hablaba Brewer y que las narratólogas feministas han intentado subvertir con nuevas propuestas. CADENA, A. en VENEGAS, S. *La risa de las azucenas*, 2ª ed., Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2002 (FETA, 151), contraportada. En adelante, cito de esta edición y consigno las páginas en el cuerpo del trabajo.

²⁹ P. 25

En este cuento, como en la mayoría de los relatos, la tensión narrativa se va desarrollando hasta alcanzar su punto climático que, por lo general, no desciende puesto que en ese momento suele concluir la narración sin darle tiempo al lector de “sobreponerse” de clímax narrativo. La prosa dura, que señala Cadena, se evidencia por medio de la declaración franca y directa del rencor, el odio o el miedo de los personajes, independientemente de su condición sexual. De ahí que las situaciones límite sean expuestas sin velos por los mismos personajes que las padecen:

Sentí el peligro cuando se irguió y mi rostro se fue en sus lentes, arriba, donde no podía alcanzarlo. Los dos supimos que pronto estaría muerta. Él nada más lo supo, yo lo supe y tuve miedo, porque aunque estaban los otros, él era mi muerte.

*Él era mi muerte. Vino a decirles que ya, que el dinero, que mucho, que ya por fin, que los padres de la niña...su voz entra en mi cabeza, entra como un ruido de lejos, se acerca como un tren que me arrastrará (...).*³⁰

Los cuentos, en general, se insertan en esta dinámica narrativa; sin embargo, en los cuatro cuentos señalados líneas arriba, se presenta un rasgo que vuelve a aparecer en un par de cuentos más donde se intenta recrear el mundo interior de los personajes femeninos: la utilización de símbolos. En efecto, además de los cuentos señalados, los otros relatos que emplean el símbolo para dotar al texto de una carga significativa mayor en torno al mundo interior de las protagonistas, son: “Muselina violeta”: que narra la espera interminable de la ya fallecida Josefina de su amadísimo Napoleón, y “El futuro terminó en verano”: donde se cuenta la relación amorosa redescubierta de una joven, herida por su pasado familiar, y un pintor. Así, se puede observar que la recurrencia al empleo de símbolos y a una tendencia poética en la narración, se

³⁰ *Ibidem*. P. 26

presentan de manera más evidente cuando los cuentos tienen como temática el amor perdido, recuperado o añorado por personajes femeninos.

En el caso particular de la trilogía que denominaré “Ana” y del cuento “Fierro dulce”, la simbolización aparece de forma igualmente clara con el objetivo de dotar a los textos de una carga significativa alrededor del tema de la pobreza tratada en ambos casos. De ahí que en los textos se utilicen los signos de las cubetas de nixtamal, el tractor o los pájaros, en connotaciones más profundas que los transforman en símbolos respectivos de las condiciones de pobreza en México, la industrialización en los campos de cultivos y la libertad. En los cuatro cuentos, se representan imágenes tradicionales de mujeres que se sujetan a su condición de subordinación social y familiar al depender de sus compañeros sentimentales o bien resignarse a su condición de pobreza. Sin embargo, en ellos las figuras infantiles asumen un papel significativo en tanto que los niños representan, en las cuatro narraciones, el despertar de la conciencia de una nueva generación, capaz de hacer uso del conocimiento, como sucede en “Fierro dulce”, o de ofrecer una resistencia al sistema desde el silencio, en el caso de “Los hijos de Ana”. En los cuatro cuentos, las mujeres de edad madura se resignan a su situación, pero saben que sus hijos, en particular sus hijas, asumirán un rol mucho más activo que les permita subvertir la realidad que ellas han vivido:

Ana sabe lo que pasa, pero todavía espera a que el niño crezca otro poco, a lo mejor después habla, a lo mejor después oye, a lo mejor no es como Sara. (...). Sara hizo una seña, así se comunicaba ella, para que Joaquín la ayudara. Y entonces Ana vio cómo se entendían, vio que se decían cosas, que gesticulaban, dibujaban en el aire, resoplaban (...). Los dos reían fuertes, groseros, desinteresados del mundo. (...) Ana quiso entrar en

su silencio. Sara y Joaquín le parecían mejores que sus otros hijos (...).³¹ Paz los ve a través de sus jaulas. Siente a su hija crecer de una manera que no comprende. Teme que con el tiempo la niña sea como Pablo o como Paz misma, casi inexistentes, arrastrados por el aire gris, las calles grises, las miradas grises de ese pueblo. Sí, hay que arreglarlo, murmura, y sí, ella no debe ser como nosotros.³²

Como se puede observar, existe un compromiso de género implícito en tanto que, si bien en las narraciones los personajes femeninos de mayor edad se encuentran derrotados y se resignan a la subordinación, la figura de los niños, en particular las niñas, connotan la posibilidad de transformación, de cambio auténtico, al ser poseedoras de una conciencia de sí que no poseen sus madres. Desde el punto de vista estructural, el compromiso también parece asumirse aunque, como sucediera con Eudave, de forma implícita, ya que cuando se narran mundos privados e íntimos, las narraciones orientan hacia una mayor simbolización y a la utilización de recursos poéticos, situaciones que no son tan evidentes en las otras narraciones. Se podría decir, entonces, que el compromiso de género se asume en un grado de conciencia feminista no declarado abiertamente.

5. Entre Susanas y Pedros

La última de las obras a analizar fue escrita por Susana Pagano quien nació en México, D.F., en el año 1968. Es narradora, autora de varias novelas y cuentos. Hizo estudios en la Sociedad General de Escritores de México SOGEM, en el Instituto Cultural Helénico y en la Universidad

³¹ Pp. 29-30

³² *Ibidem.* pp. 89-90

de Barcelona. Fue becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en la categoría de Jóvenes Creadores, en 1996-97. Desde el 2004 forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Trabajos suyos, entre cuentos y reportajes, han sido publicados en diversas revistas y suplementos culturales.

Su novela, *Y si yo fuera Susana San Juan...*,³³ recibió el Premio Nacional de Novela "José Rubén Romero" en 1995. Ha publicado también: *Trajinar de un muerto*³⁴ y *Con licencia para escribir*.³⁵

Y si yo fuera Susana San Juan, es la historia de una joven, de nombre Susana que poco a poco va adentrándose en el personaje de Susana San Juan hasta adoptar una doble personalidad que debe alternar entre su vida "real", formada por una madre que la envidia por haberse convertido en la adoración de su propio padre, una abuela que la desprecia y un padre ausente que, tras varios años, regresa con un hijo producto de otra relación; mientras ella, en su personaje de Susana San Juan, va idealizando a Pedro Páramo hasta enamorarse perdidamente de él. El psiquiatra, que aparece brevemente como mediador de ambas realidades, no logra que Susana se desprenda de su personalidad imaginaria y termina desapareciendo de la narración sin más. El medio hermano, fascinado ante la enigmática situación de Susana, entra al juego de ésta cuando ella sabe que su nombre es Pedro. A partir de ahí, ambos establecen una relación que sobrepasa los límites de la fraternidad al grado que, una vez muerta la abuela que sí confía en Susana San Juan y le revela su propia historia, deciden hacer realidad la relación truncada entre la abuela y su verdadero amor. De ahí que, finalmente solos los dos hermanos, consuman en ellos mismos los

³³ Fondo Editorial Tierra Adentro, 1998, 2006

³⁴ Editorial Océano, 2001

³⁵ Editorial Tapir

amores imposibles de Susana San Juan y Pedro Páramo, pero también de la abuela Anastasia y Beto, su eterno enamorado.

La novela comienza a mitad de la acción, presentando el motivo narrativo desde la primera línea: *No es una coincidencia que Susana San Juan y yo nos llamemos igual; fui su inspiración para ese personaje.*³⁶ De esta manera el lector se entera de la fascinación que la protagonista siente hacia el personaje de Juan Rulfo. Paulatinamente, aparecen en escena la madre y el conflicto emocional que desahoga en Susana; la abuela, quien desea a toda costa permanecer alejada de la nieta; y la figura del abuelo muerto, causante de los conflictos emocionales de las tres mujeres. Las analepsis se suceden a lo largo de la narración a través de los recuerdos, referencias directas al pasado, pero también por medio de la inserción de las cartas de la abuela Anastasia mediante las cuales se va reconstruyendo la historia de ésta, pilar fundamental en la explicación del presente narrativo.

La historia se va configurando con estas inserciones y se proyecta paulatinamente a un desenlace un tanto inesperado: al morir la abuela, la madre se perturba y, al parecer, Susana, encarnando al personaje de Rulfo, decide “ayudarla” a enloquecer por completo. Una vez que se ha deshecho de la madre, el padre termina huyendo ante la perversión de los hijos, pues se entera que Susana no actuó sola, sino que fue ayudada por su medio hermano Pedro. El padre huye, ante la posibilidad real de ser enloquecido por los hijos, y Susana y Pedro se despojan por completo de sus personalidades para darle cabida en sus cuerpos a los espíritus de Anastasia y Beto. La ceremonia, efectuada en la sala de la casa que ya se ha acondicionado con los muebles antiguos de la abuela, sella para siempre la unión de los amantes.

³⁶ PAGANO, S. *Y si yo fuera Susana San Juan*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1998 (FETA, 157), p. 11. En adelante, cito de esta edición y consigno las páginas en el cuerpo del trabajo.

El final es, por lo tanto, cerrado, concluyendo en el momento climático. Así, salvo por las inserciones del pasado de Anastasia, la narración tiene una estructural lineal, tomando como base temporal el presente narrativo. No existen, por lo tanto, elementos narrativos significativamente desarticuladores, por lo que, a nivel estructural, se puede decir que se ajusta a las normas narrativas.

La transformación más significativa se evidencia, pues, en la construcción de los personajes femeninos. Las tres mujeres, representantes de tres generaciones de mexicanas, viven de acuerdo con su época: la abuela debe obedecer ciegamente la decisión de sus padres, a pesar de estar enamorada del hermano del que se convierte en su esposo y, por culpa del desliz amoroso, es recluida por el marido en un manicomio durante veinte años; la madre, despreciada por el padre al creer que es hija bastarda de su hermano, sufre el abandono de su esposo quien se desentiende de la hija que procrearon para dedicarse a su nueva relación, cuando muere la pareja, el marido regresa junto con su otro hijo pues es incapaz de cuidarse solo, la madre de Susana lo acepta pues finalmente siguen casados y asume su compromiso matrimonial; la nieta, afectada por el desprecio de la madre, el rechazo de la abuela, la sobreprotección del abuelo y el abandono del padre, tiene una vida más libre que sus antecesoras, situación que continuamente es condenada por la abuela, asimismo, es capaz de ejercer su sexualidad de manera mucho más abierta y toma la decisión de seducir a su medio hermano:

-Hay un hombre que quiere verte. Está en la sala, esperándote –Aurelia y el hombre se encierran durante toda la tarde.(...)

-Saluda a tu padre, Susana, creará que te he educado muy mal en su ausencia. Anda, dale un beso como buena hija.³⁷

³⁷ Pp. 45-46

*No comprendo el motivo de sus padres de usted para cambiar los planes. El que yo no vaya a ser dueño de todas las tierras de mi padre no significa que no pueda darle a usted una vida tranquila y cómoda. Discúlpeme si juzgo con extremada dureza a sus padres, pero me parece incorrecto su forma de ver las cosas. Ellos podrán creer que eso es lo mejor para usted y me parece muy sensato de su parte pensar en el bien de su adorada hija, pero en este caso no deben preocuparse, y si llegaran a casarla con mi hermano, entonces sólo conseguirían de verdad destruir su felicidad.*³⁸

*Hoy estuvieron todo el día paseando por el centro. Pedro se sentía como un turista en su propia ciudad. Comieron en un restaurante caro. (...) A Pedro le gustó mucho, porque además le dijiste cosas extraordinarias de los antiguos indígenas (...). Le sonreíste a Pedro sin contestar, después le contaste leyendas e historias increíbles de los edificios, de la catedral que se está hundiendo.*³⁹

Los tres personajes femeninos representan tres momentos particulares de la concientización femenina: la abuela carece de voz; la madre no puede romper con la tradición; la hija se asume como sujeto activo. Sin embargo, las tres crean fuertes lazos de dependencia afectiva con sus parejas sentimentales. Si bien es cierto que Susana es la que decide unirse a su medio hermano, presionando a éste para que acepte plenamente el juego, el final no hace sino evidenciar un regreso al ideal amoroso de contraer matrimonio con el ser amado: *Bailan muy cerca el uno del otro, sintiendo sus cuerpos, sus alientos. Deseas que no termine este momento, el más feliz de tu vida, el más real, quizá el único que de verdad ha existido.*⁴⁰

³⁸ P. 49

³⁹ *Ibidem.* P. 113

⁴⁰ *Ibidem.* P. 135

El compromiso de género resulta, en esta obra, evidente en un primer momento; sin embargo, al final se reconduce la acción y conducta del personaje femenino protagónico hacia los cánones de afectividad tradicional, por lo que se puede decir que este compromiso tambalea al no sostenerse completamente. Lo mismo sucede a nivel estructural, ya que se siguen, en términos generales, las características narrativas habituales, pese a los momentos de analepsis y coexistencia de dos realidades temporales.

6. Consideraciones finales

En conclusión, se puede señalar que en las tres obras estudiadas se aprecia una tentativa escritural de establecer un compromiso de género al intentar representar imágenes de mujeres activas. Igualmente, las estructuras en los tres textos resisten por momentos a la normativa narratológica dominante. Sin embargo, ninguno logra posicionarse en la reconstrucción de una identidad genérica distinta al terminar aceptando los estereotipos, y aun los arquetipos, atribuibles a lo femenino, perdiéndose con ello la oportunidad de transformación y de cambio real que puede gestarse a partir del discurso simbólico y de la práctica escritural.

Las estructuras, por su parte, evidencian un conocimiento, quizá a nivel inconsciente, de las diferencias entre el mundo público-heroico frente al mundo privado-doméstico, ya que en los tres casos cuando se narran hechos y acciones, se recurre a los elementos narrativos tradicionales, mientras que en la reconstrucción de la subjetividad femenina se hace uso de recursos simbólicos y poéticos. No obstante este conocimiento implícito, los textos se adhieren más a la construcción masculina, implicando con ello que las propias autoras no se han forjado aún una conciencia feminista plena en tanto que no hay una propuesta notoria de resignificación de las imágenes de mujeres ni de una resistencia a la estructura tradicional.