

Alma G. Corona Pérez
Diana I. Hernández Juárez
Francisco J. Romero Luna
María S. Alvarado Silva

**ENSAYOS
CRÍTICOS
SOBRE
LITERATURA
FEMENINA**
MIRADAS AL MARGEN

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

ENSAYOS CRÍTICOS
SOBRE LITERATURA FEMENINA

ENSAYOS CRÍTICOS
SOBRE LITERATURA FEMENINA
MIRADAS AL MARGEN

ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ
DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ
FRANCISCO JAVIER ROMERO LUNA
MARÍA SELENE ALVARADO SILVA

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

Rector

René Valdiviezo Sandoval

Secretario General

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director

Francisco Javier Romero Luna

Secretario Académico

MÁRGENES AL CANON LITERARIO HISPANOAMERICANO -BUAP-

Alma Guadalupe Corona Pérez –*Representante*–

María Selene Alvarado Silva

Diana Isabel Hernández Juárez

Francisco Javier Romero Luna

**HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA
(SIGLOS XX AL XXI) UAEM-TOLUCA**

Martha Elia Arizmendi Domínguez –*Representante*–

Luis Quintana Tejera

Gerardo Meza García

Hilda Ángela Fernández Rojas

INTERTEXTUALIDAD EN LA LITERATURA Y CULTURA HISPANOAMERICANA—BUAP

Alicia Verónica Ramírez Olivares –*Representante*–

Alejandro Palma Castro

Alejandro Ramírez Lámbarry

Edición y corrección: Alma Jazmine De Saavedra Corona

Primera edición: 2017

ISBN (Impreso): 978-607-525-273-5

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 sur 104

Facultad de Filosofía y Letras

Juan de Palafox y Mendoza 229

C.P. 72000, Puebla, Pue., México

Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida o transmitida mediante ningún sistema o método electrónico o mecánico sin el consentimiento por escrito del autor.

Impreso y Hecho en México

Printed and Made in Mexico

ÍNDICE

Introducción	11
El cuerpo como metáfora arquitectónica en conventos novohispanos <i>Carolina Serrano Barquín y Emilio Ruiz Serrano</i>	15
Las penurias de la vida escénica: la mujer de teatro y la doble moral en el siglo XIX <i>Yolanda Bache Cortés</i>	29
El ensayo literario en la obra de Esther Seligson <i>Hilda Ángela Fernández Rojas y María del Coral Herrera Herrera</i>	39
Surrealismo y expresión femenina: la fantasía onírica en <i>La amortajada</i> de María Luisa Bombal <i>Wendy Morales Prado</i>	45
Implicaciones simbólicas de un robo o la intertextualidad marxista y la mujer en el relato <i>Las furias de Menlo Park</i> de Ignacio Padilla <i>Berenice Cadenas Ayala</i>	59
<i>Aura</i> , de Mario Lavista: una nueva lectura de la novela de Carlos Fuentes <i>Armando Cintra Benítez</i>	71
Las mujeres de Porfirio en <i>Pobre patria mía</i> de Pedro Ángel Palou <i>Alma Guadalupe Corona Pérez y Alma De Saavedra Corona</i>	83
Importante papel de la “Adelita” en la Revolución <i>Patricia Elena Vilchis Bernal y Ana María Enríquez Escalona</i>	91
Empleo de la novela <i>Leona</i> como recurso didáctico <i>Lourdes María de Montserrat Cortés Estrada</i>	101
<i>El retorno de la mujer maya</i> (análisis de las mujeres mayas en la obra de Conchi León <i>Samantha Moreno Romero</i>	115
El empoderamiento de Juliana <i>Guadalupe Ayala Esteban</i>	123

Enunciación poética en María Emilia Cornejo <i>Gustavo Osorio de Ita</i>	131
<i>Dos veces única</i> . Muchas veces Elena. La multiplicidad discursiva de Poniatowska <i>Diana Isabel Hernández Juárez</i>	147
La libertad femenina desde la perspectiva de Isabel Allende en la novela <i>Paula</i> <i>María Selene Alvarado Silva y Alma Rosa Motolinía Islas</i>	155
El proceso de superación de <i>Guadalupe o Yalula, la mujer de fuego</i> a través del empoderamiento <i>Francisco Javier Romero Luna y Guadalupe Ayala Esteban</i>	161
Análisis del rol de género de los personajes en la novela de Alicia María Uzcanga Lavalle, <i>En el umbral del espejo</i> <i>María Selene Alvarado Silva y María del Rocío Andrea Jiménez Almaraz</i>	171
La violencia en la película <i>Tierra Fría (North Country)</i> <i>Zoila Patricia Montaña Quiroz</i>	179
El placer sometido a la mirada pornográfica: Nancy Huston <i>Ana María Enríquez Escalona y Patricia Vilchis Bernal</i>	191
Violencia: Mujeres dedicadas al periodismo <i>María Elena V. Escalona Franco y Rogerio Ramírez Gil</i>	201
Simbolismos de género en la arquitectura novohispana <i>Héctor Serrano Barquín y Patricia Zarza Delgado</i>	209
<i>Mother Superior jump the gun</i> : lo femenino en las composiciones de The Beatles. Lado B <i>Alma Guadalupe Corona Pérez y Alma De Saavedra Corona</i>	221
Los cambios en la performatividad de género en el cine infantil animado <i>Alfonso Ortega Mantecón</i>	229

INTRODUCCIÓN

El quehacer académico de los investigadores, en lo individual, y de los Cuerpos Académicos en México, estos como grupos activos, colectivos y voluntarios requieren, tanto los unos como los otros, de los medios para poder transmitir con frecuencia el fruto de sus investigaciones. El libro electrónico es una vía que, a bajos costos, ofrece la posibilidad de mantener la frecuencia y el acceso a los trabajos que trascienden a las aulas universitarias, para ir a la búsqueda del estado de la cuestión de un tema ubicado en las Líneas de Generación y Aplicación del Conocimiento tanto individuales como colectivas.

La serie de trabajos críticos contenidos en este libro titulado *Ensayos críticos sobre literatura femenina. Miradas al margen*, se encuentran vertebrados por la presencia de la mujer en el arte, desde la música hasta el cine y la literatura. La mujer es el eje conductor de todos y cada uno de los artículos contenidos en esta edición, la suma de los artículos revela el profundo interés que, sobre el tema de lo femenino, se ha venido reforzando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) así como en las voces de otras instituciones que participan en este producto académico.

El Cuerpo Académico Márgenes al Canon Literario Hispanoamericano tomó la iniciativa e invitó a participar al Cuerpo Académico Intertextualidad en la Literatura y Cultura Hispanoamericana, representado por la Dra. Alicia Verónica Ramírez Olivares de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP y se sumó al trabajo el Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (siglos xx y xxi), representado por la Dra. Martha Elia Arizmendi Domínguez de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), con sede en Toluca. Cada uno de los Cuerpos Académicos participantes colaboró en esta gran suma de voluntades y juntos presentamos este trabajo inédito, con el objetivo de mantener abierta la investigación, discusión y el análisis de la cuestión de lo femenino, fundamentalmente en el arte.

Los trabajos que constituyen este libro son los siguientes

María Elena Escalona Franco y Rogerio Ramírez Gil exploran la vulnerabilidad de la mujer dedicada al periodismo a través de la violencia como una de las acciones más preocupantes ejercida en su contra.

Diana Isabel Hernández Juárez se da a la tarea de diseccionar a una Elena Poniatowska que forma parte activa de la literatura y el periodismo.

Patricia Vilchis Bernal y Ana María Enríquez Escalona analizan la presencia medular de la “Adelita” en el movimiento armado de la Revolución Mexicana.

Zoila Patricia Montaña Quiroz se decanta por la embrujante participación de la mujer en el cine. Por su parte, Samantha Escobar Fuentes vincula al cine con el teatro, consiguiendo un análisis comparativo de la voz femenina en ambas manifestaciones artísticas.

El género de la novela y la mujer como su protagonista es puesto ante nuestra mirada por la mayoría de los integrantes de este libro, tal es el caso de Lourdes María de Monserrat Cortés Estrada, María Selene Alvarado Silva, Berenice Cárdenas Ayala, Wendy Lucía Morales Prado, María del Rocío Andrea Jiménez Almaraz, Alma Guadalupe Corona Pérez y Alma Jazmine de Saavedra Corona quienes, a través de distintos artículos dialogan con las presencias femeninas que integran a distintas novelas y cuentos analizados.

El ensayo y la mujer se hace presente con el análisis de Hilda Ángela Fernández Rojas y María del Coral Herrera Herrera, quienes juntas presentan a Esther Selingson.

Por su parte Samantha Araceli Moreno Romero aporta el análisis de la presencia de la mujer indígena en el teatro. Cercana a esta propuesta, por el rescate de la mujer indígena, se inscribe el trabajo de Francisco Javier Romero Luna y Guadalupe Ayala Esteban.

Gustavo Osorio de Ita acude a la enunciación poética de María Emilia Cornejo.

Alma Jazmine de Saavedra y Alma Corona introducen la apasionante aventura de la literatura en la música de la mano del grupo inglés que revolucionó todos los cánones imperantes para crear el propio, aún vigente hasta este tiempo: The Beatles.

La apertura y cierre del libro lo ofrece uno de los temas más ricos y aun inexplorados que es el de la mujer en el Virreinato, su cuerpo como metáfora y su simbólica influencia en la arquitectura, esto ha estado a cargo de las plumas de Carolina Serrano Barquín, Emilio Ruíz Serrano, Héctor Serrano Barquín y Patricia Zarza Delgado.

Agradecemos el apoyo indiscutible del Director de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, Ángel Xolocotzi Yáñez, así como el de todas las autoridades presentes que de alguna u otra manera participan y determinan que una publicación sea posible, esto incluye a la Coordinación de Publicaciones de la Facultad, al Dr. Arturo Aguirre Moreno a quien le agradecemos de manera muy especial su apoyo.

Todos empeñamos esfuerzo, tiempo y expectativas promisorias para llegar a la conformación de este libro elaborado con el objetivo de conjuntar trabajos y voluntades en torno al análisis crítico de la mujer y el discurso femenino como parte indiscutible de las diversas manifestaciones artísticas.

EL CUERPO COMO METÁFORA ARQUITECTÓNICA EN CONVENTOS NOVOHISPANOS

CAROLINA SERRANO BARQUÍN
EMILIO RUÍZ SERRANO

Preludio

Se pretende aderezar el ambiente contextual y simbólico que se daba en estos espacios habitacionales, aspirando así a lograr una nueva o al menos diferente reinterpretación de la vida religiosa y el género. Para ello, son necesarias la imaginación y el acceso a nuevas posibilidades de pensamiento, de tal suerte que se vayan tejiendo aspectos de la vida cotidiana, con base en tres ejes de análisis: lo sensorial/corporal, lo afectivo/emocional y el género, mismos que van construyendo los vínculos de poder, siempre cruzados por el placer y la corporalidad.¹ Si la cultura es una mediación a través de la cual se percibe la realidad. Esta, determina entre otros aspectos la estructura psíquica y física del individuo. Es decir, existe diferencia corporal entre hombres y mujeres que va más allá del aspecto biológico. La cultura es resultado de la forma en que interpretamos esta diferencia, la manera en que se simboliza, de cómo elaboramos la angustia, el miedo, el deseo y el placer que nos genera. Considerar al cuerpo como portador de símbolos sociales donde concurren las nociones culturales y sobre el que recaen los límites que expresan las instituciones sociales que han interpretado de manera dispar la anatomía de hombres y mujeres (Jiménez, 2003; Butler, 2001), en este caso, la institución religiosa, particularmente el clero católico.

El cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural –además el contexto religioso del convento/monasterio– en el que se sumerge el individuo, es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo, de tal manera que las actividades perceptivas, pero también la expresión de los sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción, gestuales y expresivos, la puesta en escena de la

1. Se retoman partes del capítulo “Cuerpos sufrientes, cuerpos erotizados. Miradas, placeres y deseos en conventos femeninos”, en *Lo binario femenino masculino. Simbolismos de género en conventos novohispanos*, Serrano-Barquín (coord.), 2015.

apariencia, los juegos sutiles de la seducción, las técnicas corporales, el entrenamiento físico, la relación con el sufrimiento y el dolor, en suma, la existencia misma del individuo es, en primer término, corporal. En este sentido, Le Breton (2007), considera que el hombre pone en juego en el terreno de lo físico, un conjunto de sistemas simbólicos, es decir, que del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva, de tal manera que el proceso de socialización de la experiencia corporal es una constante de la condición social del hombre que, sin embargo, tiene sus momentos más fuertes en ciertos períodos de su existencia como son los de su ejercicio de su sexualidad, que en el caso de monjas y monjes, a veces reprimido. El pensamiento religioso novohispano, consideraba en ocasiones a la tortura y la perfección como lo que precede a la salvación del alma después de la muerte. Por lo cual, se buscaba la perfección por medio de diversas estrategias y se usaba el cuerpo para ser torturado. Cabe entonces, cuestionarse si la corporalidad de las y los monjes fue un instrumento ambivalente en el que, por un lado, se le torturaba, y por otro, el dolor derivado de tal acto provocaba cierto placer al buscar la gracia de Dios, ¿son los éxtasis y arrobamientos muestras evidentes del sufrimiento hasta llevar el cuerpo a la muerte?, ¿con el sufrimiento, se podría ir hasta los umbrales de la muerte? Aquí, conviene recordar que la religión católica prohíbe el suicidio, de modo que el sufrimiento corporal justamente tendría como límite el umbral previo a la muerte, de ahí que la penitencia por los pecados cometidos tanto por la monja o el monje como por su comunidad, podría ser empeorado por la comisión de dicho acto. Octavio Paz comentó que incluso la violencia física extrema no era ajena e indica que al menos en un convento se tuvo el caso de una monja asesinada por sus propias compañeras y que si bien los conventos novohispanos del siglo XVII no fueron fructíferos en cuanto a producción de grandes teólogos y místicos —claro está, con sus excepciones como Sor Juana Inés de la Cruz— fueron en cambio, “prodigios en penitentes y flagelantes”. “Las monjas novohispanas sobresalieron en el arte exquisito de la confitería y en el no menos exquisito de martirizarse a sí mismas y a sus hermanas”.² He aquí un ejemplo de la ambivalencia entre sufrimiento y placer, entre erotización y deserotización del cuerpo, que podrían considerarse caras de la misma moneda.

Si bien, los monjes que en algunas órdenes tenían actividades extramuros y desempeño en el ámbito público, encontraban distintos placeres sensoriales, entre otros la vista, que los y las monjas enclaustradas

2. Paz, 1990, p. 172.

disfrutaban en escenas del paisaje, de la vida comunitaria, de la arquitectura y el urbanismo. Según María Zambrano (en García-Barragán, 2003), de todos los sentidos el único privilegiado es la vista, capaz de apresar la realidad tanto conceptual como de su imagen. Así, se podrían poner a la pintura y la arquitectura como manifestaciones artísticas excepcionales. Qué mejor sitio que techumbres, bóvedas y cúpulas para aunar dos trascendencias: metafísica y pintura; teología y su expresión plástica. De tal manera que estas construcciones sagradas se convierten en el nexo afectivo, tránsito entre la tierra y el cielo, el vínculo entre lo humano y la divinidad. Lo cual, permitía a los religiosos y religiosas de disfrutar el placer visual.

En la arquitectura conventual se distingue una diferencia significativa entre las cocinas de los monasterios y las de conventos femeninos. En las primeras se cocinaba con fines de alimentación y en las segundas, además de la propia alimentación era menester brindar al Virrey o a alguna otra autoridad monárquica o religiosa los más exquisitos y sofisticados platillos, asimismo para expender alimentos, entre otros. Disfrutar del placer gustativo y olfativo que el mestizaje culinario ofreció, cuya innovación y creatividad fue una aportación al mundo gastronómico, ahora patrimonio de la humanidad y que seguramente las monjas lo realizaban como una de tantas obligaciones, aunque el deseo o la seducción estuviera subsumida en el inconsciente. Qué decir, la experiencia sensorial en los confesionarios; la voz del otro, en los refectorios; los olores, las comidas, las pláticas, las miradas. La seducción de los ojos, la más inmediata, la más pura. “Tactilidad de las miradas en la que se resume toda la sustancia virtual de los cuerpos (¿de su deseo?) en un instante sutil, como en una ocurrencia”.³

Una parte muy importante de la cultura durante la época colonial de México fue sin duda la música y en ella la presencia de las mujeres fue siempre notoria, así afirman Muriel y Lleidías (2009), al estudiar las instituciones femeninas, Miguel Bernal Jiménez en su obra *El conservatorio de las Rosas de Valladolid de Michoacán*, comenta que la participación femenina en el arte musical tiene antecedentes indígenas, posteriormente las jóvenes novohispanas se fueron incorporando y con la llegada de música europea se desarrollaron diversos intereses que la mostraban como profana, popular y religiosa. Lo cual revela que la realidad femenina de los siglos virreinales es bastante más compleja y diversa que lo que se cree hoy en día. Para comprender el desarrollo de la música en las instituciones femeninas de la Nueva España, es indispensable

3. Baudrillard, 2001, p. 75.

tener presente, aunque sea de forma general, la música entre las mujeres prehispánicas. Cronistas como Sahagún, Torquemada y Motolinía e historiadores como Alonso de Zorita han dejado amplias informaciones sobre la música que ejecutaban los indígenas en sus fiestas religiosas y profanas, las unas celebradas en honor de sus dioses demandando ayuda o agradeciendo triunfos militares; las otras en las fiestas privadas del emperador o de importantes señores. “Bailaban y cantaban haciéndolo todo bien concertado con sus instrumentos, como parte del ceremonial que culminaba en los sacrificios humanos” (p. 17). Estos autores, también refieren que en todos los conventos de monjas de Hispanoamérica hubo música que interpretaron pues era parte esencial en su vida de oración. Por esto, los coros se decoraban con pinturas alusivas al mundo celestial y a la música. El más hermoso ejemplo de esto nos lo presenta el Convento de Santa Rosa, de la ciudad de Puebla, en donde el esplendor pictórico de la bóveda muestra una angelical orquesta en la que las aladas figuras tocan la flauta, el violín, el arpa y la trompeta conducida por el ángel director con su atril y partitura. A esto se suma la decoración de los ornamentos sacros en los que sobre telas de oro y plata se bordaron ángeles músicos tocando diversos instrumentos. Fue tan apreciada la ejecución de la música religiosa de los conventos monjiles, que Thomas Gage se atrevió a decir “que la gente era atraída a sus iglesias más por el deleite de la música que por algún goce en servicio de Dios. Y a esto no fueron ajenos los beaterios y recogimientos como el de la Magdalena de México en el que se oía cantar como ángeles a las que ya no eran prostitutas”.⁴ Con estos antecedentes, se puede uno imaginar el placer auditivo de los cantos en los conventos novohispanos.

El cuerpo, su representación y sus simbolizaciones

Es menester recordar el rol de género que este juega, es decir, meditar previamente en la identidad de género individual y social de cada persona, considerar que no existe una “naturaleza femenina o masculina” sino una concepción del “ser mujer”, del “ser hombre” en cada sociedad y en cada época determinada y esto responde a una construcción socio-histórica, para después indagar sobre el “ser mujer monja”. Ávalos (2005), afirma que es necesario recuperar fragmentos de la historia de las mujeres para ser abordada desde la perspectiva de la vida cotidiana, no como algo marginal y aislado sino como parte de ella, como algo sustancial y verdaderamente

4. Citado en Muriel y Lleidías, 2009, p. 400.

importante. “Claro que la importancia no es solamente cuantitativa sino cualitativa y tiene que ver con los cambios de mentalidad, de subversión de roles y, como dice Paz, el erotismo es algo verdaderamente subversivo y humano” (p. 58). Lo cual resulta necesario para poder imaginar el cuerpo sufriente o el cuerpo erotizado de monjas novohispanas. En este sentido, resultaría inútil hablar del cuerpo, como algo ajeno a sus funciones y sus necesidades fuera de su propio contexto, ya que tanto el cuerpo sufriente, como el cuerpo erotizado tienen representaciones o simbolizaciones en los espacios conventuales. En México, el erotismo nació marcado por la Vieja España, por el catolicismo, según comenta Trueba (2013), la persecución del erotismo no es casual: tras los sermones de los ensoñados y las buenas conciencias, tras las leyes y los reglamentos, tras las exigencias de la salud pública y la moral absoluta, se encuentra la certeza de que él puede desafiarlos y, tal vez vencerlos. En esa época, el único placer permitido era el estrictamente necesario para la procreación, durante buena parte del larguísimo siglo XIX lo erótico estuvo marcado por el pecado y lo contra natura. “El mundo de la contención es de los civilizados, el del éxtasis solo pertenece a los salvajes”, es posible que su apertura se diera como resultado de la lucha por la laicidad.

El cuerpo humano analizado históricamente, según afirman Souto y Ciaramitaro (2011) es un tema complejo, requiere la luz del enfoque multidisciplinar y un marco cronológico amplio, ya que implica la problemática de la simbolización ideológica corporal bajo algún régimen, que para el caso que nos ocupa, el régimen de la Nueva España en el contexto de patrones ibéricos a su vez determinados por los focos centrales europeos. Ello supone la delimitación artístico-literaria del *cuero* cultural con respecto a los sistemas de construcción de la representación humana, que culminan en el debate historiográfico suscitado a propósito de la pretensión posmoderna de fijar unos modelos coloniales autónomos frente a los prototipos metropolitanos. Al imaginar el México Novohispano, las representaciones corporales más importantes –porque representaban el poder absoluto–, eran por un lado, la monárquica, es decir, el rey de España y por otro, la religiosa, Cristo. En ambos casos figuras masculinas, una suntuosamente vestida, rodeada de un ambiente lujoso y hedonista y la otra, mostrando su metafórica desnudez. Cuestiones como la determinación fisiognómica a nivel individual o la construcción, el control y la identificación del cuerpo a escala comunitaria o, dentro de lo que David Le Breton llama “imaginarios sociales” que en el caso del rey, representa el régimen absolutista: la máxima instancia del poder político, el patrón o referente del sistema de valores y de la mentalidad colectiva. Todo lo anterior se disuelve despersonalizándose en una infi-

nidad de valencias supraindividuales cuando del cuerpo físico se pasa al cuerpo institucional, en el que adquieren otra dimensión ya que la problemática fijación de lo denotativo o connotativo deviene práctica inaprehensible. Efecto de la densa superposición de resignificaciones. Si lo anterior, sucede con las representaciones del cuerpo real, mucho más complejo el cuerpo divino, ambos simbolizando el poder a través de ese personaje emblemático. “El héroe estético es grande por su victoria, el héroe religioso por su sufrimiento... Eso es lo que edifica al espectador, mientras llora sobre el moribundo”.⁵ Cabe cuestionarse si el cuerpo erotizado y el cuerpo sufriente forman parte de la misma corporalidad, se esté consciente o no de ello, se tenga la capacidad de reconocer la experiencia estética como placentera o dolorosa, o ¿es quizá la simple imitación del personaje al que se rinde pleitesía?

En cuanto a las representaciones del cuerpo femenino, cabe recordar que la cultura occidental que fue traída del viejo mundo hacia América, incluía un modelo de mujer que consagra la pureza prenupcial, la fidelidad al marido, la devoción a los hijos, la laboriosidad doméstica, resaltando con ello las virtudes de lealtad, prudencia, castidad, sumisión, recato, abnegación y espíritu de sacrificio, principalmente. Esta concepción de lo femenino contrasta con la de las culturas prehispánicas “El concepto femenino que tenían los hombres que arribaron al Nuevo Mundo giró en torno a esa tradición cultural [...], la dicotomía erótica entre el bien y el mal”.⁶ Evidentemente, en el imaginario masculino de dominación surgieron dos míticos personajes femeninos: una, la voluptuosa, seductora y ninfómana, o la otra; la casta, fiel y sumisa virgen que solo sirve para la procreación, mientras que el imaginario de lo femenino está plagado de historias que demuestran la peligrosidad de ese animal incontenible que ha representado la mujer, ya sea demoníaca o virtuosa, a lo largo de la historia y que, según esta tradición, a las mujeres hay que encerrarlas, esconderlas, atosigar con prejuicios, ascos y pudores; extrañarlas de sus cuerpos, ya que solo así “puede construirse un mundo existible donde no prive la omnipresente amenaza de la indomable y ardiente sexualidad femenina. Y sin embargo (...), la figura de la ninfómana florece para desquitarse del horror con que se quiso desterrar la sensualidad de nuestro opresivo universo”,⁷ de esta manera se fundamenta la dicotomía de la mujer como mito.

5. Kierkegaard, 2003, p. 93.

6. Barbosa, 1994, p. 79.

7. Moreno, en Serrano y Serrano, 2008, p. 43.

La gran estrategia utilizada para la conquista espiritual en México, fue sin duda la representación de la Virgen de Guadalupe, la cual, los indígenas relacionaban con su diosa Tonantzin, se puede adivinar debajo su vestimenta un cuerpo occidental, pero con rostro moreno, es decir, la virgen morena a la cual se debía adorar e imitar. De tal suerte que todas las mujeres debían tener un amo, un marido a quien servir y obedecer, ya fuese uno terrenal para la procreación, o bien, debían casarse con Dios para su salvación. Sin embargo, en la opinión de Julia Tuñón (2008):

Al borrar la especificidad social de las mujeres con argumentos de índole biológica se suprime su historicidad. La naturalización de la diferencia humana, sea racial, de edad o de género, desemboca siempre en un esencialismo sin conexiones. Si un discurso, sea de orden legal, médico o religioso, se finca en una supuesta naturaleza u orden divino, cualquier desviación de la norma se considerará, además de una transgresión, un acto contra natura o contra Dios, lo que dificulta su crítica. Considerar los cuerpos como esenciales es considerarlos eternos. Ese “eterno femenino” se convirtió para los seres históricos y concretos en un horizonte contundente e ineludible, un canon nunca cumplido totalmente, pero nunca olvidado del todo.⁸

Las representaciones corporales tanto masculinas como femeninas en México novohispano estuvieron fuertemente signadas por el poder monárquico y religioso de cuerpos occidentales y toda la gama de simbolizaciones y entrecruzamiento de creencias, valores y prácticas que ello implica y que no siempre coincidía con la ideología corporal mexicana. Cabe recordar que en los orígenes del cristianismo las mujeres no podían orar mostrando el cabello, el velo estaba relacionado con la creencia antigua que asimilaba la cabellera femenina para que no estuviera descubierta por considerarse una cierta forma de desnudez.

“la melena femenina como constante de mito, como agente fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón, ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. Elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia, y la atracción sexual”.⁹

Esta autora comenta que la cabellera se ha metaforizado de diversas maneras a través del tiempo e incluso la atracción por el cabello está relacionado con el desplazamiento que el subconsciente masculino

8. Tuñón, 2008, p. 15.

9. Bornay, 2010, p. 15.

realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza. La exhibición de esta corona de la femineidad, ha encontrado condenas y restricciones morales y religiosas en muchos periodos de la historia. Por lo tanto, las monjas debían esconder cuerpo y cabello.

Es probable que las consecuencias físicas del martirio corporal, las penitencias y flagelaciones que se autoimponían por voluntad propia, por orden de los demás como la familia, los superiores eclesiásticos, el confesor, o prioras, y el discurso de la asociación de mujeres con la limpieza del cuerpo y alma justificara la presencia de algunas soluciones arquitectónicas, como de los baños con tinas que se encuentran preferentemente en conventos femeninos como los existentes en el de Capuchinas en Antigua, Guatemala, Santa Mónica en Puebla o Pátzcuaro en Michoacán, estos son ejemplos de placeres sensoriales ya que el cuerpo al ser introducido a una tina con fines de su asepsia espiritual –para limpiar cuerpo y alma–, también ese cuerpo sintió –inconscientemente o sin su voluntad– el placer táctil que produce el agua aunque no fuese reconocido como tal.

Las monjas, a partir de la posesión de un cuerpo sufriendo o enfermo construyen solidaridades que las mueve a generar amistades y complicidades presentes en ciertos espacios íntimos, cerrados o privados (Roselló, 2011). La conciencia corporal que ellas van adquiriendo a lo largo de su proceso de sanación habla de la incipiente construcción de una identidad individual, femenina y particular que requería de espacios arquitectónicos específicos, que tampoco parecen no tener equivalencia en conventos masculinos pues al menos, la presencia de dichas tinas, bajo este discurso solo encuentran justificación en los conventos femeninos. La severidad de las flagelaciones que se infringían pudieron haber implicado infecciones de control imprevisibles u otros padecimientos que hacían del cuerpo de la monja un elemento para el cual debían buscarse remedios ya que las enfermedades estaban asociadas con el pecado; desde luego el dolor físico también debía tenerse en silencio y en soledad pues este tenía un valor meritorio, expiatorio y redentor (Roselló, 2011). No es de extrañarse, la presencia de tinas como elementos de higienización externa del cuerpo en una sociedad como la novohispana en la que el valor de su salud está asociado, además, con el bienestar espiritual de las monjas, he aquí, un ejemplo de lo que Foucault (2001), denomina tecnologías del pecado.

En los trabajos de Adriana Rodríguez y Úrsula Camba (2011), Roselló apoya su aseveración en la que expone otro espacio de expresión corporal en el convento novohispano: el confesionario. Ambos, tinas y confesionarios debían ser soluciones arquitectónicas dentro del convento con el mismo propósito depurador: limpiar el cuerpo y purificar el alma.

Adicionalmente, Rubial (2004), también considera que en otros espacios como los locutorios, tornos, porterías e igualmente los confesionarios se intercambiaban noticias, se transmitían prácticas y de ahí podían salir situaciones al exterior del convento que podían terminar en el Tribunal del Santo Oficio. Estos espacios se ubicaron en los muros que separaba el templo del convento, donde el sacerdote accedía a ellos por el lado del templo. Ramírez (2011) dice que en el convento de Santa Clara en Querétaro, se contaban con otro elemento simbólico singular presente en otros espacios en los conventos femeninos: rejas, estas tenían dos cerraduras, una externa al deambulatorio del claustro por la que accedía el confesor y desde luego, las llaves no las custodiaba él, sino el vicario y estas solo podían ser facilitadas con el fin exclusivo de la penitencia. La otra cerradura daba al convento, era custodiada por la madre superiora quien la entregaba a la sacristana. Tomando la afirmación de Marta Lamas “El cuerpo es territorio tanto de la simbolización social como psíquica”,¹⁰ se puede traducir al pensamiento novohispano en términos del gran prestigio social que se otorgaba a la profesión de las monjas referente a la prioridad de contar con un cuerpo sacro, puro y limpio, es decir, su significado como esposa de Cristo y como intermediadora entre los mortales y la divinidad. Esto implicaba el diseño de elementos arquitectónicos como dormitorios, baños y tinas, los cuales, definitivamente tienen una significación diferente en los conventos de hombres.

Expresión arquitectónica de la mortificación del cuerpo femenino en los conventos

En varios discursos hagiográficos del siglo xvii se encuentra comúnmente la narración y exaltación de las vidas edificantes de religiosos y religiosas que intentaron seguir el camino de perfección y santidad, para lograrlo imitan en sus propios cuerpos la mortificación que Cristo sufrió en su pasión, ¿cuál es el fundamento de la mortificación corporal de las mujeres en los conventos?, ¿cómo percibían las monjas su cuerpo? San Ignacio de Loyola quien es creador de los ejercicios espirituales o corporales y quien es citado frecuentemente por Glantz (1994), utiliza una definición alterna del verbo edificar para describir la construcción, en sentido figurado, de vidas de santos y monjas cristianos. En la descripción de estas vidas edificantes, se destaca lo medular, lo que da nombre al discurso que se pretende construir en este apartado: la mortificación corporal y moral de los que han optado por el camino hacia

10. Lamas, 2005, p. 149.

la perfección a través de la búsqueda implacable del dolor a partir del castigo corporal y elementos intangibles del mismo, como pensamiento, voluntad y deseos.

Para Glantz (1994), el camino de la vida de perfección, es concreto; lo que podría llamársele, un tratado arquitectónico de la mortificación del cuerpo. El sacrificio del cuerpo común y obligado —que *estructura* sus cuerpos—, tiene como origen la pasión de Cristo. Sin embargo, Margarita Peña cita en el libro de Carlos de Sigüenza y Góngora (2003), que en este sacrificio y flagelación del cuerpo convergen otros elementos como la purgación de culpas incluidas las suyas y las de la sociedad en su conjunto. Para la observación de este tipo de normas vinculadas con la ortodoxia cristiana era necesario el desprecio de la propia persona y lo que menos podría sospecharse: la búsqueda consciente y distorsionada del placer permitida por la religión. Este claroscuro encuentro de dolor y placer, podría conducir paradójicamente a algunas enajenaciones mentales. Nuria Salazar (2011), hace un estudio de un dibujo perteneciente al libro del franciscano fray Manuel de Espinosa, el cual lleva por título *La religiosa mortificada*, es un discurso sobre la representación de la mortificación de la monja novohispana, es un ejercicio que intenta comprender y describir el pensamiento de todas las religiosas sobre el martirio corporal, en el entendido de que el contenido de la imagen no es una realidad tangible, sino metafórica. Las verdades sacralizadas sobre el cuerpo de la monja que se observan en el dibujo obedecen también a otros discursos, puede observarse que solo el lado izquierdo de dicho cuerpo esta martirizado, así, la boca, la mano, el costado y el tobillo aparecen con un candado, un clavo, un gusano y un grillete respectivamente, reafirman la tradicional identificación de lo siniestro con lo femenino, con lo que está torcido y relacionado con el mal. “Los mensajes que están en ambos lados, establecen un diálogo entre la monja, sus órganos de los sentidos y Cristo, los tres clavados en una misma cruz, reprueban la inclinación hacia el mal y desprecio de la carne, pero también refuerzan otros valores como la humildad y el temor de Dios”.¹¹ El grabado incluye una idea expresada en forma sintética capaz de transmitir un complejo sistema de ideas que encadenan su herencia cultural.

Para la investigadora Josefina Muriel (1946), quien realiza varios estudios sobre el encierro virtuoso para mujeres y varones en la época novohispana, una manera de describir la configuración del cuerpo es utilizando el término amor como expresión emocional significativa, su manera de abordarlo es acertada pues esta expresión es bien reconocida en

11. Salazar, 2011, p. 116.

la época medieval para referirse a Dios, esta es muy reconocida desde el punto de vista del género ya que refuerza el estereotipo femenino como ser afectuoso y emocional. También refleja de modo cabal la mentalidad del siglo XII. Desde la Roma antigua la vinculación que hay entre el cuerpo y el amor, afirma la investigadora, va a revolucionar a las sociedades. ¿Cuál es el ejemplo más claro que nos permita visualizar este complejo enlace? Ella narra lo que sucedía en los coliseos, sitios que durante las luchas se llenaban de risas, morbo y una sensación vana de victoria pasajera, por la sangre derramada de los gladiadores muertos, no como héroes, sino como víctimas de lo que llama, libertad de conciencia y del pensamiento reinante. Así, el imperio construido con este canon perece y los romanos conviven con el nuevo discurso que la religión cristiana les invita: “amar hasta el heroísmo”, vivir con sencillez y austeridad para alcanzar la perfección que Cristo convidaba. La nueva revelación cristiana sobre el cuerpo hace entonces que el discurso con el cual se rija la vida sea: “el amor de Dios, hasta el desprecio de sí mismo”. De esta concepción del cuerpo, el concepto de amor va a ser una manifestación intangible de Dios que va a dar sentido y significado a la forma de vivirlo, entenderlo y ofrecerlo.

Reflexiones

Es así como el cuerpo erotizado, las funciones libidinales y el ejercicio de la sexualidad en general han sido reprimidas, contenidas u ocultadas por la religión católica y la moral absoluta, lo que Foucault llama las tecnologías del pecado, para ello, cabe recordar quiénes tratan de reivindicarlo: “Deleuze, Foucault, y tantos otros discípulos de la voluptuosidad, la materia, la carne, el cuerpo, la vida, la felicidad, la alegría, y otras tantas instancias culpables”¹² forman parte del “gran juego de las pasiones corporales. Además, Nietzsche habla de la gran razón que siempre es el cuerpo”.¹³ “La carne registra esta conmoción, la fisiología lo demuestra: sudor, llantos, lágrimas, temblores, suspensión de la conciencia, abolición del tiempo, agotamiento físico, liberaciones vitales. Después de esta mística pagana, seguida de los trances del cuerpo”,¹⁴ existe un cuerpo aunque religioso que no puede sino que expresarse.

12. Onfray, 2008, p. 62.

13. *Ibid.*, p. 68.

14. *Ibid.*, p. 69.

Muchas disciplinas han abordado el estudio del cuerpo humano.

“También los feminismos lo han atendido, porque las mujeres han sido asociadas, definidas y confundidas con su cuerpo. Se trata de un tema complejo que lo será aún más en la medida en que los avances médicos procuren una vida más larga y se generalicen situaciones como la clonación, el conocimiento de los llamados 'intersexos', el cambio de sexo, la inseminación artificial, la manipulación genética y un largo etcétera”.¹⁵

Es decir, cualquier cuerpo es susceptible de ser estudiado. “Si bien el cuerpo como entidad biológica no es el objeto de la historia, sí lo es la construcción discursiva que lo simboliza de determinada manera y tiene un sentido diferente en cada sociedad. Aquí entramos ya al orden cultural y, por tanto, puede ser sometido a crítica y análisis”,¹⁶ por ello, la importancia de poner en la mesa de debate “que hombres y mujeres están siempre interrelacionados, construyendo ese ‘frágil’ equilibrio entre dos mundos hechos para entenderse y devorarse”,¹⁷ inclusive los y las religiosas. Asimismo, nos podríamos hacer las preguntas de Spargo, en términos más generales, ¿sabemos por qué una actividad erótica es buena y otra mala? ¿Es una cuestión que incumbe al orden divino, a la naturaleza biológica, o a las convenciones sociales? ¿Podemos estar realmente seguros de que nuestros deseos y placeres son normales, naturales y buenos... o que somos normales, naturales y buenos?¹⁸

La mirada busca un cuerpo donde posarse. Después de todo, la sexualidad y el erotismo existen, contenidos o en secrecía pero existen, incluso en monjes y monjas. La mirada es la metáfora que simboliza la experiencia de vida, es productora de signos, de significados y significantes, para Serrano y otros (2011), el simbolismo está a rebosar de metáforas que son el vehículo que nos permite hacer comprensible aquello que aparece confuso y además nos permite ser comprensibles y apetecibles a los demás. El cuerpo receptivo, propenso a la excitación, donde los instintos y las pulsiones se materializan en los actos expresivos al borde de la consciencia. Actos expresivos, signos ocultos que requieren metaforizarse, aunque la metáfora como el mito, maten. La mirada no es un viaje por el nervio óptico, es entrar en el laberinto del Minotauro, es un enfrentamiento con el monstruoso deseo, viaje de donde nadie ha vuelto y sin salidas de emergencia.

15. Tuñon, 2008, p. 17.

16. *Ibid.*, p. 18.

17. *Ibid.*, p. 16.

18. Spargo, 2013, p. 11.

Bibliografía

- Ávalos, A. “La mujer galante y la moral durante el porfiriato en el Puerto de Veracruz”, en María Amalia Rubio (comp.), *Espacios de género*. El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Aguascalientes. México, 2005.
- Barbosa, A. *Sexo y conquista*. CDEL-UNAM. México, 1994.
- Baudrillard, J. *De la seducción*. Cátedra. Madrid, 2001.
- Bornay, E. *La cabellera femenina*. Cátedra. Madrid, 2010.
- Butler, J. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. Barcelona, 2007.
- Foucault, M. *Historia de la sexualidad*. Vol. I. Siglo XXI. México, 2001.
- García-Barragán, E. *Senderos celestiales del barroco*. CONACULTA. México, 2003.
- Glantz, M. “Destrucción del cuerpo y edificación del sermón. Enfermedad y mortificación como método en los conventos de monjas. Un ensayo de aproximación a Sor Juana” [en línea] 1994. http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/2181/1/06_LEL_03_1994_Glant_61_74.pdf Fecha de consulta: 24 de mayo de 2011.
- Jiménez, L. *Dando voz a los varones. Sexualidad, reproducción y paternidad de algunos mexicanos*. UNAM. México, 2003.
- Kierkegaard, S. *El amor y la religión*. Tomo, México, 2003.
- Lamas, M. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Aguilar, México, 2005.
- Le Breton, D. *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. La cifra editorial, México, 2007.
- Muriel, J. *Conventos de monjas de la Nueva España*. Editorial Santiago, México, 1946.
- Muriel, J. y Lledías, L. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. Universidad Nacional de México-Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2009.
- Onfray, M. *La fuerza de existir. Manifiesto hedonista*. Anagrama, Barcelona, 2008.
- Paz, O. *Sor Juan Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. FCE, México, 1990.
- Ramírez, M. *Niñas, doncellas, vírgenes eternas*. UNAM, México, 2005.
- Roselló, E. *Presencias y miradas del cuerpo en la Nueva España siglos XVI y XVIII*. UNAM, México, 2011.
- Salazar N. “El papel del cuerpo en un grabado del siglo XVIII”, en Antonio Rubial y Doris Bieñko (coord.), *Cuerpo y religión en el México barroco*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011.
- Serrano-Barquín, H. y Serrano-Barquín, C. “La educación de género y su evidencia en la imagen fotográfica”, *Espacios Públicos*, 11 (23), 2008.

- Serrano, C.; Salmerón, F. y Rocha, S. “De la mirada y la seducción”, *Revista Límite*, 6(24), 2011.
- Serrano-Barquín, H. y Serrano-Barquín, C. (coords). *Lo binario femenino masculino. Symbolismos de género en conventos novohispanos*. Toluca: UAEMéx/GobEdoMéx, 2015.
- Sigüenza y Góngora, C. *Paraiso occidental*. Cien de México, México, 2003.
- Souto, J. L. y Ciaramitaro, F. “El cuerpo imperial. Ideología del retrato regio en Nueva España bajo Carlos III y Carlos IV”, en Estela Roselló Soberrón (ed.), *Presencias y miradas del cuerpo en la Nueva España*. México. UNAM, 2011.
- Spargo, T. *Foucault y la Teoría Queer*. Gedisa, México, 2013.
- Trueba, J. L. (comp.). *Las delicias de la carne. Erotismo y sexualidad en el México del s. XIX*. CONACULTA, México, 2013.
- Tuñón, J. *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*. COLMEX, México, 2008.

LAS PENURIAS DE LA VIDA ESCÉNICA: LA MUJER DE TEATRO Y LA DOBLE MORAL EN EL SIGLO XIX

YOLANDA BACHE CORTÉS

Proscrita desde tiempos inmemoriales, la presencia femenina en los escenarios fue anatémizada socialmente.

La ostensible dicotomía entre la mujer que se desenvolvía en un microcosmos privado y la que deambulaba en un ámbito público, fomentó los estereotipos que regirían a lo largo de varias centurias. La mujer del hogar, depositaria y transmisora de los valores morales y de las virtudes que constituyeron los cánones éticos de la hegemonía social, y la artista, criatura marginal de vida licenciosa, formaron parte de un entramado que puso de manifiesto la desigualdad, las arbitrariedades y los contrastes de un mundo regido por normas de conducta emanadas desde una cúspide patrilínea.

Un halo de fantasía y un abierto rechazo constituyeron los rasgos biográficos de las artistas. Un día, encumbradas al más alto pedestal de la fama fueron consideradas seres míticos; otro, recuperaron su profano linaje y fueron censuradas y escarnecidas; las más de las veces, consumieron sus últimos días olvidadas y confinadas al anonimato.

Durante el siglo XIX, la democratización de la prensa contribuyó a fortalecer la mala fama de las mujeres de teatro: la bulliciosa presencia de actrices y de cantantes en los coliseos capitalinos enriqueció la columna destinada a informar sobre el acontecer teatral. El comportamiento *escandaloso* de la mujer de teatro, una figura pública sin derecho a la intimidad, reforzó la idea maniquea de que, socialmente, la presencia femenina en los escenarios estaba ligada a la inmoralidad; blanco de ataques y de críticas de la sociedad, su vida osciló entre la gloria escénica y la desaprobación colectiva, pero también simbolizó los anhelos libertarios de escritores y periodistas. Unos las vieron como víctimas de una sociedad materialista; otros, como prototipo de la emancipación estética y, unos más, como un *mal* necesario que daba a la plana periodística esa sal y pimienta que rompía la gris cotidianeidad de un grupo social.

Cantantes, actrices, bailarinas, cómicas, empresarias... los elencos de las compañías de teatro y ópera registraron una numerosa participación de mujeres que, además de cumplir con los roles destinados en las empresas artísticas, llegaron a convertirse en soberanas de la moda

y en figuras que ostentaron una conducta que infringió los convencionalismos vigentes en su momento.

Los medios impresos decimonónicos divulgaron los sinsabores que conllevaba la condición femenina en un escenario: artistas que reclamaban sus derechos como ciudadanas; aquellas que denunciaron un trato discriminatorio por parte de compañeros del gremio y de un numeroso sector de la sociedad, la voz femenina reveló la doble moral imperante.

En la historia del periodismo decimonónico es inevitable referirse a José Joaquín Fernández de Lizardi, figura señera que recogió el pulso de una nación que aún no consolidaba los principios libertarios que habrían de definirse paulatinamente a lo largo de la centuria. La pluma crítica del Pensador Mexicano no dejó títere con cabeza y recogió las inquietudes y los sinsabores de los hombres y de las mujeres de su momento: la necesaria educación de las y los jóvenes, el derecho al voto femenino, la participación de la mujer en el Congreso, la imperiosa libertad de prensa, las ostensibles condiciones insalubres de la ciudad... la escritura lizardiana constituye un vademécum de una etapa de nuestra historia nacional.

Las opiniones del periodista tuvieron un amplio espectro de recepción: sus ideas que trataban de cimentar principios éticos y legales, y denunciar las lacras de un país recién independizado motivaron frecuentes polémicas con sus lectores, mismos que reconocieron la autoridad moral del Pensador y se manifestaron, unos a favor y otros en contra, de los subversivos juicios del periodista.

Portavoz de personajes marginados, Lizardi abrió un espacio para que los artistas, presencia de alguna manera soterrada, exhibieran sus desacuerdos y evidenciaran las fallas del estamento gubernamental y los prejuicios de los que fueron objeto por parte de las altas esferas sociales.

En la bullente nación independista, señala María Rosa Palazón, “El radio de las discriminaciones también abarcó a las artes. Los actores y actrices [...] aún cargaban el menosprecio de haber sido cómicos de la legua”¹ por lo que, consecuentemente, la mujer dedicada al teatro fue blanco de ataques de un grupo que consideró que la vida trashumante y licenciosa de las actrices era razón suficiente para no considerarlas ciudadanas de primera.

En 1820 la oficina de Don Juan Bautista de Arizpe, publicó un folleto dirigido al Pensador Mexicano. El texto, signado por J. M. M, quien, por precaución, pide guardar el anonimato y ser conocida como la Cómica Constitucional, tiene la pretensión de ser autoría de una comedianta,

1. María Rosa Palazón, en Lizardi, 2006, p. xxviii.

aunque es muy probable que fuera escrito por una mano masculina, por lo que hay que destacar la actitud solidaria y valiente de quien se asume como *alter ego* de un ser considerado de segunda categoría. El alegato devela la condición marginal de los actores y, por ende, de la mujer de teatro que en esta ocasión asume un papel activo en un debate. La supuesta remitente comparte con el Pensador Mexicano el motivo de una querrela que se suscitó entre los actores de una compañía teatral: la Cómica aboga porque les sea restituido el tratamiento de “don” y “doña” ya que en esos momentos de efervescencia constitucional, en los elencos y carteles solamente se antepone al nombre del artista la categoría de *Ciudadano* o *Ciudadana*;² la Cómica advierte sobre las graves consecuencias que esta “nimiedad” acarrea a las mujeres que pueblan la vida escénica:

Quería uno de mis compañeros se extinguiese el título de señores, que hasta aquí se nos ha dado, sustituyendo el de don en su lugar. [...] Parece una friolera el tal donecillo, él, en sustancia es un mero accidente, más él solo es capaz de hacernos felices y de sustraernos de mil males [...] ¿No es cosa muy chocante el que una pobrecilla de nosotras, que tal vez podría lograr un enlace cuando no ventajoso, al menos regular, por ese maldito capricho (que ha reinado hasta el día y gracias a la sabia Constitución ya desapareció) se nos prive de esta ventaja, condenándonos a casar con un pillo que nos haga infelices toda nuestra vida [...]?³

Esa acotación sobre una simple supresión en los términos sociales del nuevo orden constitucional que manifiesta la interlocutora lizardiana, más que abogar por los pormenores incluyentes en los nuevos rangos civiles, acusa los prejuicios imperantes y denuncia el baldón que pesaba sobre el ciudadano respetable que, por el solo hecho de haber contraído nupcias con una mujer de teatro, era condenado a perder el honor, el empleo y la buena reputación. La Cómica apela a un derecho constitucional que defiende la igualdad y el respeto independiente de la profesión que se ejerza.

2. Un año más tarde, en 1821, señala Anne Staples, las mujeres eran “súbditos que no ejercían sus derechos de ciudadanía” (“Una sociedad superior para una nueva nación”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, p. 318) y pese a la consumación de la Independencia, en septiembre 1822, a diferencia de las cantantes y actrices, las bailarinas no fueron consignadas como *ciudadanas* en los elencos y aparecieron agrupadas como *madamas*. Fue hasta octubre de ese mismo año que, en los carteles fijados a la entrada del Portal de Mercaderes, en el elenco de la Compañía Cómica de Luciano Cortés que se presentó en el Teatro de los Gallos, se les confirió la categoría de ciudadanas (Olavarría, 1961, pp. 186-187).

3. Lizardi, 2006, p. 449.

La queja “constitucional” de la Cómica deriva en la denuncia de la discriminación de que eran víctimas las mujeres que se dedicaban al teatro, consideradas como una afrenta en el ámbito conyugal, y trae a colación los abusos que sufrieron la bailarina Cecilia Ortiz y su marido:

Sea ejemplo nuestra primera dama (comencemos a hablar en ciudadano), doña Cecilia Ortiz que enlazada con un caballero que tuvo espíritu, por el amor que la profesaba, para arrostrar con cuanto se le opusiera, ¿no ha tenido este individuo que perder sus grado militar, no ha vivido excluido de los empleos a que pudiera haber aspirado por sus talentos y su clase?⁴

La Cómica esgrime a favor de la Ortiz su conducta “cristiana y política” y va más allá: considera que las virtudes personales de la bailarina son “ejemplo, no solo de las de su clase, sino aun [...] de las damas de primer rango”.⁵

Si bien Cecilia Ortiz no se caracterizó por ser una presencia discreta y sus desplantes fueron comentados y criticados por la prensa, la Cómica decide ponerla como un ejemplo victimizado del nuevo orden social.

Fernández de Lizardi da pronta respuesta a la quejosa;⁶ y aunque no evita cierto sarcasmo —“Señorita (ya que estará usted cansada de ser señora)”—, se solidariza con los planteamientos de la Cómica y le explica que el tratamiento de *don* y *doña* en los tiempos que corren es sinónimo de *señor* o *señora*, pero está en total desacuerdo en que tome como modelo a la Ortiz:

No tuvo usted el mejor tino cuando para corroborar una verdad que por sí sola se recomienda, pone de modelo de virtud entre las actrices a doña Cecilia Ortiz. Ello está muy bueno que se merezca todos los elogios que usted le hace y más; pero está muy malo el que usted se singularizara con esta señora. ¿No ve usted que no está en buena política hacer unos elogios semejantes a persona determinada en ninguna corporación que se halle, pues una es la agradecida y las demás las celosas?⁷

Lizardi no era ajeno a la escandalosa conducta de la bailarina, por lo que tácitamente desapruueba sea considerada como una víctima.

La situación de la mujer de teatro no cambió durante los años posteriores: las actrices y las cantantes siguieron cautivando a un público

4. *Ibid.*, pp. 449-450; el énfasis es mío.

5. Lizardi, 2006, p. 450.

6. *Respuesta de El Pensador a la Cómica Constitucional*. Recogido en Lizardi, 1981, pp. 229-235.

7. *Ibid.*, p. 234

ávido de diversión dentro y fuera del escenario; los espectadores mantuvieron esa ambigüedad afectiva —adoración y repudio— regida por la moral imperante en su momento. Antonia de San Martín, “la primera figura artística que despertó gran popularidad en 1810”, Inés García, la Inesilla a quien rindió pleitesía el virrey Calleja, Claudina Fiorentini, Eufrasia Amat, las belicosas Agustina Montenegro y Dolores Munguía, la tirana María Rodríguez... fueron encumbradas al más alto pedestal de la fama y sufrieron la desaprobación de un público por demás caprichoso que, por una parte, les rendía pleitesía y por otra, reprobaba la vida licenciosa de estas figuras escénicas.

Asentados los principios constitucionalistas, las luchas políticas entre las facciones no impidieron que el teatro cumpliera con su misión catártica y el repertorio de las compañías operísticas italianas que traían al escenario del Gran Teatro Nacional lo más relevante del arte lírico, constituía el espectáculo por antonomasia, mismo que pugnaba por cimentar una nación civilizada proclive a las pautas estéticas europeas.

El teatro y la prensa, como antaño, fueron indicativos del clima moral que imperaba en esos momentos. Si bien los periódicos y las revistas abrieron espacios para que en sus planas se dirimieran toda clase de querellas originadas en el ámbito escénico, también los editores, como en el caso de la misiva de la lectora lizardiana a la que me referí, permitieron que las denuncias suscitadas tras bastidores salieran a la luz pública.

En 1845, la cantante italiana Amalia Pasi, *prima donna* de la Compañía de Ópera Italiana del empresario Batres, se ve precisada a publicar un opúsculo, sufragado por ella misma, en el que revela los motivos que realmente ocasionaron su separación de la compañía.⁸ El incidente que dio pie a la publicación del folleto no fue registrado por la historiografía oficial debido a que esta clase de situaciones se daban con cierta frecuencia. El recurso que so pretexto de dar una disculpa al “culto” y “respetable” público, constituye un testimonio de la vida teatral.

La Pasi gozó de cierta fama aunque no estuvo exenta de protagonizar escándalos: en 1836 figuró en la compañía de Joaquín Patiño quien le prodigó toda clase de consideraciones, lo cual propició las murmuraciones y el enojo de sus compañeros y de los críticos que en más de una ocasión pusieron en entredicho sus dotes histriónicas; Patiño, bajo el seudónimo *El Pelón* acaparó las páginas de la prensa capitalina para elogiar a su protegida y denostar a las sopranos Adela Césari y María Napoleona

8. Amalia Pasi, 1845, p. 16; agradezco a la maestra María de Lourdes González Balderas, jefa administrativa de la Biblioteca José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, las facilidades concedidas para la recuperación de este impreso.

Albini de Vellani, fallida estrategia que rebasó el ámbito escénico y alcanzó tintes políticos. En 1838, la Pasi contrajo nupcias con Patiño, lo cual vino a corroborar la inclinación del empresario.

El regreso a los escenarios, según confiesa en el folleto, no fue afortunado y la Pasi probó los sinsabores que antaño cometió en perjuicio de sus compañeras.

Mientras unos argumentaban que su desertión de la compañía de Batres fue debido a su deteriorada salud; otros, a su carácter caprichoso; y algunos más la interpretaron como un gesto de amor propio por los comentarios negativos de sus colegas, la Pasi se ve precisada a hacer su defensa. Dirigido al “Respetable público”, la cantante denuncia los tejes y manejes que se dan al interior de la empresa e imputa a una tenebrosa tétrada sus descalabros escénicos; pese a su “condición”, tiene la valentía de denunciar –so pretexto de pedir una disculpa– las injusticias cometidas por un celoso y envidioso director de orquesta, un empresario que propone comprar los favores del público, un público adiestrado que sabotea la función y un periodista al servicio del mejor postor; cuarteto esencialmente masculino. Todas las argucias forman parte de una trama que entreteje la maraña de un microcosmos en el cual la protagonista denuncia la suerte de la mujer de teatro, necesitada del mecenazgo: “Una artista que no tenga más protección que su habilidad, poca o mucha, ni otro apoyo que saber cantar, no puede menos que ser muy desdichada”.⁹

El artificial tono lacrimoso que impera en el folleto presupone que la cantante aspira a la solidaridad del público, el femenino en particular; aunque no lo hace abiertamente, la Pasi pretende contar con la comprensión de las mujeres que, como ella, son víctimas de toda clase de atropellos y se encuentran, por su natural jerarquía, en total indefensa. La emisora se autodefine “enferma”, “ignorante” y “desvalida”, y rubrica su panfleto como “La pobre”. Sin meditar el peso de sus acusaciones, la Pasi arremete contra el sexo fuerte: “Las empresas, ‘lo mismo que todos los hombres’, van, como suele decirse, siempre al sol que más calienta; y a la empresa para su negocio le importa estar bien con la gente inquieta que forma bulla”.¹⁰

Sea cual fuere la verdadera causa del fracaso escénico de la Pasi, el folleto testimonia la triste cotidianeidad de la vida artística, de los hilos que mueven el andamiaje escénico. Sin restar el valor de la denuncia, la defensa constituye también un signo revelador de los artilugios feme-

9. Pasi, 1845, p. 9.

10. *Ibid.*, p 10; el énfasis es mío.

niños de que se vale la mujer de teatro para justificar su obligado retiro escénico.

Si bien algunas artistas fueron admiradas también por sus cualidades morales, por su ejemplar condición de madres y esposas; otras fueron duramente criticadas por transgredir los cánones impuestos a su condición: aquellas que renunciaron a la maternidad, que optaron por romper los yugos de la vida marital y las que vivieron una “desvergonzada” vida amorosa fueron motivo de abierta censura.

Ángela Peralta, el *Ruiseñor Mexicano*, una de las figuras emblemáticas del teatro mexicano, fue víctima de la animadversión cimentada en rancios cánones morales. La soprano es el ejemplo más dramático de la efímera vida artística sujeta a la volubilidad de un público que, un día le rinde pleitesía y otro, la condena al más doloroso destierro.

En 1865, a su llegada del Viejo Continente, donde consolidó sus dotes artísticas, la cantante fue recibida con gran pompa en la estación de Buenavista por un numeroso grupo de admiradores —periodistas y diletantes— que la obsequió generosamente. Memorables fueron sus presentaciones en el Gran Teatro Nacional: la prensa se deshacía en elogios, los miembros más encumbrados de la sociedad le dispensaron ostensibles muestras de admiración y simpatía, y las compañías de ópera se sintieron favorecidas por contarla en su elenco.

Años más tarde, los aduladores le dieron la espalda y le mostraron abiertamente su desdén; atrincherados en los prejuicios morales más que en su experiencia estética como aficionados, la condenaron al fracaso: en 1874, la Peralta se vio precisada a internar en un sanatorio para dementes a su esposo Eugenio Castera, quien falleció en 1877; este hecho y la relación amorosa extramarital que sostuvo con Julián Montiel, empresario de su compañía, fueron los detonantes para una abierta campaña en su contra. Esas infracciones a un canon moral propiciaron el declive en su carrera artística: la prensa que antaño alabara sus dotes histriónicas, ahora señalaba que sus capacidades habían mermado; el público que le rindió pleitesía le pagó con suma indiferencia y propició su ruina económica. La cantante tuvo que recurrir a toda clase de ardidés para salvar sus temporadas teatrales hasta que, vencida por el respetable público, fue condenada al exilio artístico.¹¹ El 30 de agosto de 1883, durante una

11. “La empresa de Ópera Italiana Ángela Peralta, deseosa de proporcionar a sus abonados y al público en general las mayores comodidades y ventajas para que pueda concurrir de todas las partes de la Ciudad a su espectáculo, ha celebrado un arreglo con la Compañía de Tranvías con Correspondencia para que las noches de función en el teatro [Nacional] corran sus trenes desde sus respectivos puntos de partida desde las ocho hasta las nueve de la noche, sin alterar sus precios. [...] Así mismo encontrará el público, al concluir la función, los vagones

temporada en Mazatlán, la cantante fue una víctima más de la epidemia de cólera *morbus* que asolaba la región; *in articulo mortis* contrajo matrimonio con Montiel y ese público y esos periodistas que meses antes la condenaron, ahora la reconocían como una gloria nacional.¹²

En 1868, el periodista Manuel Peredo asentó que “El hogar doméstico es el templo levantado a la virtud, cuyo sacerdote es el padre de familia, el marido”, precepto inviolable del orden social decimonónico.

Durante el último tercio del siglo XIX, el “jefe del hogar”, ese guardián de las virtudes y los valores familiares fue seducido por el encanto de las coristas y las bailarinas del “obsceno” cancan: los esposos y los páter familias que pertenecían a los estratos sociales más elevados sucumbieron ante el desparpajo de la Gómez, la Pioquinta, la Chole; y aunque su desaprobación fue unánime, los teatros y los jacalones de la periferia donde se presentaron las “inmorales contorsiones” y “las atrevidas desnudeces” de las artistas cancaneras, se vieron favorecidos por la puntual asistencia de los respetables guardianes del hogar.¹³

Los respetables caballeros que acudían a los “espectáculos cultos” y familiares, que defendieron la soberanía hogareña que ponía al resguardo de toda sospecha las virtudes femeninas, no escatimaron los fastuosos obsequios que, soterradamente, ofrecieron a las divas europeas que poblaron la escena nacional.

Las presencias escénicas a las que me he referido, constatan los íntimos y cotidianos sinsabores de personajes de carne y hueso cuya vida, distante del oropel escénico, testimonia el desapego de los valores preestablecidos y rompe la sublimación de una utopía. La Cómica Constitucional, la Pasi y El Ruiseñor Mexicano son los protagonistas de un mundo factible en el cual diferentes texturas revelan una condición femenina marginal: las artistas que han perdido el reconocimiento per-

colocados frente al teatro para conducir por todos los circuitos [...] a las personas [...] para trasladarse a su casa [...]. Para mayor seguridad, se ha obtenido de la Inspección de Policía, se ponga un gendarme en cada vagón”, (Nota 62 de María y Campos, 1944, pp. 159-160). El 28 de marzo de 1880 fue la última vez que Peralta trabajó con su compañía en un coliseo capitalino y al decir de la prensa “fue mayor el número de músicos que de *diletantti*” ya que solo fueron ocupados seis palcos del Gran Teatro Nacional.

12. El 1 de agosto de 1884, en el vestíbulo del Gran Teatro Nacional, un grupo de amigos y admiradores tributaron un homenaje póstumo a Ángela Peralta, con motivo de su onomástico. Meses antes, el 25 de mayo de 1884, un grupo de estudiantes de la Escuela de Medicina lanzaron una excitativa para que los restos mortuorios de la cantante fueran trasladados a la Rotonda de los Hombre Ilustres, propuesta que fue llevada a cabo hasta 1937.

13. En 1869, entrada del *can can* en los escenarios capitalinos y la presencia de Amalia Gómez causó tal tumulto que el presidente Juárez casi pierde su palco.

sonal en el estatus social de su momento. Dos de ellas se atrevieron a decir lo indecible y denunciaron la arbitrariedad de los prejuicios; otra, padeció el repudio de la “buena sociedad”. El indeleble andamiaje en el que transitaban se sustenta en la doble moral practicada en altas esferas del poder. Ese *respectable* y *culto* público, al cual invocaba la Pasi, también estaba conformado por seres de carne y hueso que escudados en falsos principios éticos decidieron la suerte de las tres mujeres de teatro a las que he hecho referencia.

Bibliografía

- De María y Campos, A. *Ángela Peralta. El Ruiseñor Mexicano*. México, 1944.
- De Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*, t. I. Porrúa, México, 1961.
- Fernández de Lizardi, J. J. “Respuesta de El Pensador a la Cómica Constitucional”, en *Obras X. Folletos (1811-1820)*. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1981.
- Fernández de Lizardi, J. J. “La Cómica Constitucional a El Pensador Mexicano”, en *Amigos, enemigos y comentaristas I, 1 (1810-1820)*. UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2006.
- Gutiérrez M. “Ángela Peralta”, en *Obras V. Crónicas y artículos sobre teatro III (1883-1884.)*, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1998.
- Mañón, M. *Historia del viejo Gran Teatro Nacional*, t. I. INBA-CONACULTA, México, 2010.
- Pasi, A. *Al culto público mexicano*. Impta. de Vicente G. Torres, México, 1845.
- Reyes B. *Ángela Peralta*. Sría. de la Presidencia, México, 1976.

EL ENSAYO LITERARIO EN LA OBRA DE ESTHER SELIGSON

HILDA ÁNGELA FERNÁNDEZ ROJAS
MARÍA DEL CORAL HERRERA HERRERA

Una de las acciones más humanas y más creativas es la discusión, la charla, el diálogo. El espacio para esta actividad puede ser cualquier lugar que se preste para ponerse en común con el otro, ese interlocutor que siempre corresponda y necesite entablar un tú a tú que lleve al desarrollo de la idea, cualquiera que esta sea.

Pasar del ámbito de la charla, de la voz, al espacio de la escritura al fijar el mensaje, es el gran acontecimiento del lenguaje, ya que posibilita a la actualización del conocimiento, padecer o gozar, pero un acontecimiento ineludible, si es que la pretensión del individuo es ampliar infinitamente la opinión, la crítica, la sapiencia, el desahogo, o simplemente el llano deseo de ponerse en contacto con el otro.

Escribir, pues, es otra acción muy humana. Ahora, escribir adecuadamente y con maestría fue y sería lo más deseable, aunque en pleno siglo XXI no parece ser indispensable, ya que con frecuencia nos encontramos con que nuestro idioma es martirizado al hablar como al escribir.

La incapacidad oral de comunicación es devastadora en la actualidad, la incapacidad de uso en cuanto vocabulario nos deja *cuasi* mudos, los monosílabos son nuestros caminos recurrentes, los gruñidos, las señas, los emoticones es lo de hoy. La iconografía zafia ha tomado las riendas de los “parlantes”; y qué decir de la escritura, se encuentra de manera similar, presentado un reto su recuperación y el incremento por lo tanto de mejores conversadores y redactores en las áreas humanas. Por ello nos interesa la reflexión sobre el diálogo tanto oral como escrito y de manera especial la posibilidad dialogal con la obra literaria.

Entonces proponemos que la pregunta verse sobre el conocimiento del texto escrito, del discurso vertido en él y del cómo pensar y reflexionar sobre los saberes. Los textos escritos son variados y su pretensión es igual de múltiple, de ahí que en este espacio sea nuestra intención dirigir la mirada a los textos literarios, y en especial al ensayo, género propiciatorio a funcionar como un eje crítico y de conocimiento.

Así es necesario discutir someramente sobre este tipo de texto que con regularidad se solicita en el trabajo académico y fuera del mismo. En primer lugar, se hablará de manera breve sobre el ensayo literario,

para a continuación acceder a los ensayos de Esther Seligson, al final, de manera circular habremos de retomar esa acción tan *fecunda* que siempre está dándose, y que no es sino la necesidad de charla, de un diálogo para construir ideas y para significar el mundo.

Queremos iniciar con un término dado al ensayo que nos es común a todos, ya que fue la manera de señalar muchas de sus características, para que a partir de ellas se simbolizara la enorme importancia que ha tenido en la conformación de la cultura literaria, y en general en la trasmisión de ideas de manera intensa y trascendente, es por ello que Alfonso Reyes le llamó al ensayo “El Centauro de los géneros”, dándole así ubicación, abolengo y dinamismo.

Reyes confirmó su categoría dentro de los géneros literarios y marcó la impronta de su condición al conferirle la imagen del más inteligente de los centauros: Quirón, hijo del dios del tiempo, Cronos, y de una hija de Océano, Fíliria. Al unirlos va a entrelazar las cualidades de la fuerza cósmica, aquella que nos atraviesa indefectiblemente: el tiempo como el símbolo por excelencia de este mundo humano que se rige en un devenir inexorable ligado al paso y a la permanencia. Así Quirón, hijo del tiempo y el océano, representa el espacio que personifica simbólicamente la inteligencia creativa. De este modo el centauro Quirón será el icono del gran educador, preceptor del divino Aquiles, gran maestro en música, arte, caza, moral, medicina, etcétera.

Esta imagen transitará la construcción del ensayo, dinamizando constantemente como a galope la innumerable gama de temas y de alientos que pueblan los escritos ensayísticos.

La imagen devela una serie de características del ensayo, criterios que van desde la puerilidad de considerar que cualquier escrito de opinión es un ensayo, hasta las obras magníficas escritas con la directa intención de dejar marcado el género como cumbre literaria.

Nos interesa remarcar que en el ensayo subyace un fenómeno común a todos nosotros, la necesidad de explicarnos el mundo, claro que de manera siempre preñada de una personalidad y un estilo individual, pero de igual manera con una necesidad característica de apelar al juicio: “Todo ensayo digno de ese nombre debe causar en el lector, por un lado de lo mínimo exigible, una inquietud y, en lo posible, un cambio, si bien no con base en la docilidad sino en el diálogo”.¹

Apreciamos que en el texto ensayístico se pretende encontrar un abordaje personal a temas varios, pero siempre a horcajadas entre la sapiencia y la construcción excelsa de una escritura bien versada en las

1. Brushwood *et al.*, 2001, p. 12.

lides literarias, se podría decir que en especial esta cualidad debe ser la de los ensayos literarios.

Brevemente tenemos que detenernos en este otro camino, el ensayo escrito por literatos que hablan de otros literatos, aquellos cuya atención e intención transita por el espacio no solo de las ideas, la inteligencia y el conocimiento, sino que paralelo a ello se encuentran, estos temas van unidos por el amor por el buen escribir, por la armonía lingüística y la predilección en formas y fondo que hablen de su necesidad de diálogo entre pares: “los escritores gustan de asomarse a su oficio y examinarle las entretelas y, por tanto, abunda este material: por otro lado, el estudio de la literatura conlleva al manejo de conceptos y visiones que pertenecen a una manera más general de entender el mundo”.²

¿La literatura? Sí, ese tema que preocupa tanto a los escritores que se dedican a la academia como a esos otros que no se encuentran inmersos en ella. Mirando a fondo contemplamos dos problemas: el ensayo como género y el ensayo como quehacer literario, y resumiendo estos dos fenómenos: los ensayos escritos por académicas –escritoras–. El ensayo literario tiene una tarea en especial y no es precisamente el de ser el soporte académico, sino la presencia de un estado dirigido hacia la creación.

El diálogo entre escritoras y escrituras es un vasto terreno que se recorre para lograr, en el trascurso del caminar, la armonía de una comprensión de ritmos y dichos.

El ensayo en Seligson es el encuentro con la pregunta y el devenir reflexivo, el talento del ensayista converge en las preguntas del intelectual, es el laboratorio de lo humano que se cuestiona y que busca al otro, que busca en la escritura del otro al ser mismo, que se recrea en la palabra, pues con ella forja el enlace con las otras inteligencias, camino difícil para cualquier humano. En este sentido, según a Seligson:

Así como son insustituibles los instantes que vivimos, aunque no sintamos “cada uno de ellos por separado, así son insustituibles las transformaciones que van operándose” en la conciencia y que la escritura nos trasmite con palabras insustituibles que nos adentran en el proceso interior de los personajes como si estuviésemos levantando capas de una cebolla hasta llegar al núcleo, unas veces, y otras, partiendo de ese mismo centro hacia fuera.³

2. *Ibid.*, p. 13.

3. Seligson, 2005, p. 77.

La forja en donde se temple la obra modifica al ser que la escribe y predispone al ser que la lee: “Soy la palabra, pero también soy su eco”, Seligson dirá de ello:

Somos pecadores porque preferimos la mediocridad, el medio tono; porque a la gran ocupación de ser en un intercambio fluido y constante con la Creación, al gran reto de ensanchar nuestros límites humanos hasta lo divino, preferimos la facilidad de ser corderos de dioses, de amontonar seguridades y de catalogar los miedos y las alegrías bajo nombres que aceptamos sin entender para no pasar por tontos. “¿Amor es cuando no se da nombre a la identidad de las cosas?” Si es así, la palabra, entonces, sería aquello que revela sin desgarrar, que descubre sin divulgar: un fervor. Escribir, entonces, sería una Mística.⁴

Hay en su sangre un culto por la palabra, las dos son del pueblo del libro, su espacio sacro es el texto, su unión con la divinidad es el trazo de cada una de las palabras y sus vacíos, así, el encuentro de Seligson da como fruto una lírica preciosista y vemos esos senderos en obras como: *Diálogos con el cuerpo* por mencionar solo una.

Uno de los textos importantes de nuestra escritora por sus contenidos ensayísticos es: *Escritura y el enigma de la otredad*, publicado en México en el año 2000, este es uno de los compendios escriturales donde la creadora deja constancia de su preocupación por el lenguaje, el ensayo y en especial el ensayo como espacio de sabiduría y de creación literaria; de ahí que la propuesta sea el estudio del ensayo propiamente llamado literario en cuanto que su estructura, tanto formal como de fondo están inmersas en una intensión *poiética*.

La escritora no renuncia a su calidad lírica cuando escribe ensayo, las figuras retóricas, son una recurrencia constantes.

Ya se explicó el porqué del ensayo como espacio de pensamiento creativo, ahora el interés va dirigido al lenguaje utilizado con una clara intención estética: “Voz del tiempo de la escritura, imagen que va de espejo en espejo sin dejarse apresar y depositando su sombra como un vaho dorado”.⁵ Acudir a la metáfora para describir el oficio de una escritura a otra.

Los ensayos de Esther Seligson siempre se mueven en el profundo conocimiento del tema, es notorio el placer por el estudio exégeta que siempre se nota, no hay improvisación, la delicada tarea de investigar, leer y contextualizar está presente en cada uno de ellos, así mismo el

4. *Ibid.*, p. 72.

5. *Ibid.*, p. 70.

exordio para el lector a continuar en el trabajo del acontecimiento ya sea poético, teatral o narrativo, el lector de Seligson es un lector que debe poseer competencia en el área ya que ella pone a prueba la capacidad para la interpretación de las múltiples intertextualidades, la polifonía, la fusión de horizontes, la metatextualidad es constante sin dejar de lado nunca el desafío del buen ensayo que versará en la capacidad de dar a cada escrito la personalidad del escritor que lo escribe, parafraseando a Montaigne diríamos que el ensayo es el hombre que escribe y el hombre escritor está contenido en el ensayo, así, todo ensayo es una manera personal de ver el mundo y de interpretarse a sí mismo.

En su libro *Escritos a máquina*, la escritora propone su tesis sobre lo que es la creación de textos acogándose un género en especial:

A fin de cuentas, en efecto, de lo que es cuestión, en un ensayo, es de dar testimonio del momento en que vivimos y de un entorno histórico específico.

La eterna pregunta “por qué, para qué, para quién escribo”, no tiene hoy como antaño más que una respuesta: se escribe de cara a “Dios”—a ese “trasfondo mítico de toda aventura humana”—, para dialogar con el único interlocutor posible: la propia palabra, la propia condición humana y, a partir de ahí, con nuestro semejante, con el Otro (que no soy yo mismo).⁶

El Otro con mayúscula que es al que refiere Levinas, aquel que con su rostro me provoca, y en esta provocación me sumerge en la reflexión del mundo y me posición en él. Así, el ensayo es el espacio del encuentro respondiendo a un principio ético que bifurca en dos: el escritor y el lector entretejidos en un hacer inteligente y racional que basa su distancia y acercamiento en la proporción del disfrute de la palabra y la estética de la creación.

Por ello, Seligson se regocija en el ensayo literario, la palabra es su posibilidad de ser, forjar la luz, utilizando sus propias palabras.

Para concluir solo anotaremos algo más sobre el ensayo literario, es un género difícil por ello enfrentarlo requiere de habilidad, pero también de una gran dedicación al conocimiento y de un profundo estudio del lenguaje tanto como para enamorarse de él, pero aún hay algo más y quizá sea una especie de designio, una especie de atributo, un don, que tiene que ver con la creación, con la *poiésis*.

Así podríamos concluir diciendo que para nosotras el ensayo literario debe de ser aquel en donde encontramos el yo del escritor unido a un lenguaje que abre a la anagnórisis, pues el giro que dará la fortuna es precisamente la riqueza de un discurso que roza el infinito universal.

6. Seligson. 2011, p. 82.

Bibliografía

- Barthes, R. *La cámara lúcida*. Paidós, Barcelona, 2002.
- Brushwood, J. et. al. *Ensayo literario mexicano*. Aldus-UNAM, México, 2001.
- Castellanos, R. *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*. FCE, México, 2014.
- Gutierrez de Velasco, L. et. al., *De pesares y alegrías. Escritoras Latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. UAM-Izatapalapa, México, 1999.
- Lispector, C. *La hora de la estrella*. Siruela, Madrid, 1989.
- Lispector, C. *Agua viva*. Siruela, Madrid, 2003.
- Seligson, E. *A campo traviesa*. FCE, México, 2005.
- Seligson, E. *Escritos a máquina*. Dirección de Literatura, UNAM, Serie Diagonal, México, 2011.

SURREALISMO Y EXPRESIÓN FEMENINA: LA FANTASÍA ONÍRICA EN LA AMORTAJADA DE MARÍA LUISA BOMBAL

WENDY MORALES PRADO

Introducción. Publicación de La amortajada

La editorial Sur publicó en 1938 la novela de la chilena María Luisa Bombal,¹ *La amortajada*. Gracias a esta creación la escritora recibió el premio de la Novela de la Municipalidad de Santiago, el primer reconocimiento de otros más que recibió hacia la década de 1970 cuando su obra fue revalorada, pues, durante algunas décadas sus libros no fueron apreciados por el gran público. La tendencia que imperaba entonces en su natal Chile era el criollismo y como anotó Amado Alonso² en una reseña a *La última niebla*, ella fue singular, única en distinguirse entre los demás al innovar en un estilo distinto. Otros críticos e investigadores han reconocido después este rasgo precursor, incomprendido en su momento, que determinó su recepción inicial:

Así, no solo fue la boga criollista lo que impidió que Bombal se diera a conocer como escritora antes de 1941 [...], sino también la fuerte tradición de crítica social comprometida que ya se había forjado en Chile, y estas corrientes reformistas estuvieron en total oposición a la nueva modalidad de Bombal. Irónicamente, ese compromiso solo se extendió al hombre masa –lo objetivo– y evidentemente el estilo subjetivista de la ficción de Bombal se confundió con “literatura de salón” y la latente censura de la fibra moral de la sociedad chilena en su obra quedó inexplorada.³

1. María Luisa Bombal nació en Viña del Mar, Chile, el 8 de junio de 1910. A los doce años, tras la muerte de su padre, estudió en París, donde cursó Letras Francesas, actuó en teatro y residió hasta 1931. En 1933 se estableció en Buenos Aires, donde se hospedó durante dos años en casa de Pablo Neruda y entró en contacto con el grupo de la revista *Sur*. En 1940 contrajo matrimonio con el conde Raphael de Saint Phalle y vivió en los Estados Unidos hasta la muerte de su esposo en 1970, fecha en que regresó a Chile. Murió el 6 de mayo de 1980.

2. Alonso, 1936, pp. 241-256.

3. Pardiñas-Barnes, 1986, p. 54.

La misma Bombal consideró esta novela como la mejor de su producción literaria: “*La amortajada* es mi libro más importante, porque es como un estado de pasaje entre la vida y la muerte; porque desprendida de la vida, ve la vida –seres– de una manera muy indulgente y comprende muchas cosas”.⁴ Este trabajo presenta la identificación y el análisis de elementos surrealistas presentes en las fantasías oníricas nocturnas de *La amortajada* de María Luisa Bombal. La premisa principal que guía este ensayo es que las escenas oníricas nocturnas nacen a partir de los movimientos de vanguardia presentes en el momento en que se publicó la novela, particularmente, del surrealismo.

Sus posibles influencias y la presencia del surrealismo

María Luisa Bombal estuvo en París desde pequeña y cursó literatura francesa en la Universidad de la Sorbona, estudió arte dramático con Charles Dullin, leyó a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y conoció a Paul Valéry⁵ pero en una entrevista, niega la influencia del surrealismo, el gran movimiento francés de la época:

Ahora, yo no alcancé a conocer a André Breton y los escándalos de los surrealistas. Todas esas cosas eran ajenas a los estudiantes, ¿comprendes?, totalmente ajenas... no nos importaban un pito, nos importaban “los textos” [tono doctoral] nada más... Todo lo moderno, no. Solo conocí a Breton y a otros artistas modernos en los Estados Unidos.⁶

Es decir, la escritora conoció al padre del surrealismo en una etapa posterior, muy lejana a toda la efervescencia vanguardista, pero es poco probable que haya desconocido por completo el revuelo y la aportación de los surrealistas a las artes.⁷

4. Gálvez, 1986, p. 108.

5. Gligo, 1996, p. 24.

6. Guerra-Cunningham, 1982, p. 121. Las cursivas son mías.

7. Mas para ciertos representantes de la crítica, como Patricia Pardiñas, la influencia del simbolismo es más importante que la del surrealismo en la escritora chilena, “la influencia de los simbolistas fue mayor que la de los surrealistas en dos importantes aspectos de la narrativa de Bombal, el balance estructural y el uso evocativo del lenguaje” y para ella, “la influencia del surrealismo es marginal y no total”. Más adelante, Pardiñas se basa en la biografía de la autora “algunos críticos han señalado esta visión portentosa de la naturaleza en Bombal como influencia surrealista, pero nos parece más exacto atribuirla a su interés en lo “oculto”

Es posible que María Luisa no se reconociera dentro de esta tendencia literaria porque su gran amigo Pablo Neruda era indeseable para los surrealistas chilenos y sostuvo una agria rivalidad con ellos. Según Jorge Schwartz, “no puede pasarse por alto la ostentosa aversión que los surrealistas chilenos tuvieron por Pablo Neruda”,⁸ menciona las pésimas relaciones de este con Vicente Huidobro y con Stefan Baciú, quien, “lo excluye de su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*”.⁹ Muy al contrario de aquella enemistad, la influencia vanguardista es palpable en Neruda “a pesar del deseo negativo de sus detractores, no se puede negar el carácter pionero y surrealista de *Residencia en la tierra*. No es, ni deja de ser surrealista un poeta por gracia de los decretos del papá del surrealismo”.¹⁰ La única novela de Neruda, *El habitante y su esperanza* (1926), también posee un fuerte acento surreal y es difícil que María Luisa Bombal, tan cercana a Neruda, haya sido ajena a este influjo.

Fueron los dadaístas, quienes, desde 1916 habían explorado las posibilidades del subconsciente buscando un escape de la realidad lógica y la razón. Para ellos, las verdaderas oportunidades estéticas estaban en la liberación presente en la imaginación y el sueño.¹¹ Esos principios fueron retomados por André Bretón en el primer *Manifiesto Surrealista* de 1924, donde, al definir el procedimiento de la escritura automática, caracterizó al movimiento como “el automatismo psíquico puro, mediante el cual se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”.¹² El surrealismo presentaba también valoraciones que la etapa positiva y racional había dejado de lado, como meras manifestaciones de una etapa pre-racional y oscura del pasado. “El surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos por

y las supersticiones populares”. Y entonces lleva su argumento a las últimas consecuencias: “las experiencias sobrenaturales de *La amortajada* sugieren las de una sesión espiritista o de la nigromancia”, (Pardiñas, 1986, pp. 48, 124-125).

8. Schwartz, 2002, p. 449.

9. *Idem*.

10. *Ibid.*, p. 450.

11. Rábago, 1981, p. 31.

12. Bretón, 1985, p. 27.

la resolución de los principales problemas de la vida”.¹³ En esta filosofía se aprecia un deseo por acceder a formas distintas de conocimiento y experiencia, impele un deseo de libertad y cambio de las prioridades vitales, que, después se sabe, son el amor, la poesía y la imaginación. Los surrealistas buscan transformar la vida, entorpecida por la razón y la lógica positivista y burguesa. Para Alejo Carpentier, este es el principio de la maravilla (principio máximo de la belleza, según Bretón) que más adelante exploró el realismo mágico: “concedidas todas las licencias a la imaginación, la imagen adquiere una amplitud, una brillantez, una novedad insospechadas. La poesía galopa vertiginosamente sobre esas imágenes –parcelas de infinito– que solo los surrealistas supieron crear con tal intrepidez y prodigalidad”.¹⁴

En *La amortajada* se pueden apreciar este tipo de rasgos de ruptura propios del surrealismo, combinados con otros rasgos de continuidad con la tradición literaria anterior, incluso la veta criollista chilena halla lugar en el ambiente de un fondo y sus habitantes. La amplia variedad de elementos que confluyen en *La amortajada* ha presentado dificultades porque el estilo de María Luisa Bombal es complejo y está “hecho de una mezcla extraña de romanticismo, simbolismo, modernismo e intimismo y cuyo sentido, sea oponerse al positivismo literario o no, ha sido de difícil ubicación en la historia literaria latinoamericana”.¹⁵

Por si fuera poco, en entrevistas, la misma Bombal solía sugerir sus influencias como escritora muy lejos de referentes próximos en tiempo y espacio. La misma escritora fomentó este enfoque biográfico y desvía la atención de todo su proceso de selección y conformación estética, para insinuar que sus dotes como escritora eran producto de una infancia y una vida singulares, y sin duda fue así, sin embargo, este enfoque limita la indagación de un proceso creativo consciente y bien entrenado que dialogó igualmente con la literatura moderna y cosmopolita, como con la tradición literaria de su entorno inmediato. En una conversación, la autora aseveró:

Mi madre nos leía los cuentos de Andersen y de Grimm, los traducí directamente del alemán. Nosotros nos sentábamos y ella nos leía de ediciones alemanas, así que crecimos leyendo todo lo nórdico, todo lo alemán, desde chiquitas... más que lo chileno, todo lo nórdico. De modo que nos educamos dentro de esa línea.¹⁶

13. *Idem*.

14. Schwartz, 2002, p. 458.

15. Agosín *et al.*, 1987, p. 115.

16. Guerra-Cunningham, 1982, p. 121.

En otra entrevista que hizo Marjorie Agosín, la escritora revela otra influencia más. “Dos autores que sí han inspirado e influido en mi obra [Knut Hamsun y] los cuentos de Andersen: pensamiento y poesía, tierno juego y fantasía que no nos cansábamos de escuchar”.¹⁷ Estas declaraciones no pasaron desapercibidas para la crítica, pues llevaron a Patricia Pardiñas a afirmar que *La amortajada* es una novela fantástica-maravillosa, donde lo sobrenatural y las supersticiones folclóricas de los cuentos de hadas son la clave de lectura de la naturaleza onírica: “A través de supersticiones populares, *La amortajada* afirma la continuidad y el valor del pensamiento mágico en la literatura hispanoamericana, logrando iniciar el concepto de la naturaleza americana como entidad sobrenatural”.¹⁸ Para esta investigadora, la presencia del surrealismo en Bombal, desde luego, es mínima.

El surrealismo en las imágenes oníricas nocturnas

El mismo asunto de hacer hablar a una muerta, de explorar los límites de una conciencia que se expresa desde la muerte, es en sí misma una característica surrealista porque “la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejarán de ser percibidos contradictoriamente”.¹⁹ En efecto, lo que se aprecia en *La amortajada* es un continuo fluir entre la vida y la muerte, un estado donde se alcanza la comprensión total del origen de los sufrimientos de la vida, y ese conocimiento los exorciza para siempre, del mismo modo que sucede en el psicoanálisis.

Desde el punto de vista de este trabajo, el estilo de *La amortajada*, además de presentar las influencias que se han señalado, también tiene una profunda referencia surrealista en la comunión con la naturaleza de la protagonista y una percepción femenina hipersensible. Por ejemplo, cuando la joven quiere suicidarse por el abandono de Ricardo, su primer amor, el bosque aparece en una perfecta falacia peripatética que se asocia con el cuerpo de la protagonista hasta que forman una identidad: “Una tarde de invierno gané el bosque. La hojarasca se apretaba al suelo, podrida. El follaje colgaba mojado y muerto, como de trapo”.²⁰ Y en pri-

17. Agosín, 1977, p. 5.

18. Pardiñas, 1986, p. 154.

19. Bretón, 1985 p. 37.

20. Bombal, 1969, p. 30.

mavera, cuando Ana María está embarazada, cuenta “cierta mañana, al abrir las celosías de mi cuarto, reparé que un millar de minúsculos brotes, no más grandes que una cabeza de alfiler, apuntaban a la extremidad de todas las cenicientas ramas del jardín [...] Era curioso, también mis dos pequeños senos prendían, parecían desear florecer con la primavera”.²¹ La naturaleza es, asimismo, una entidad que Ana María percibe intuitivamente y con la que está en comunión constante:

–“¿Sabe lo que hace agradable e íntimo este cuarto? El reflejo y la sombra del árbol arrimado a la ventana. Las casas no debieran ser nunca más altas que los árboles”, decía.

O aún: “No se mueva. ¡Ay, qué silencio! El aire parece de cristal. En tardes como esta me da miedo hasta de pestañear. ¿Sabe uno acaso dónde terminan los gestos? ¡Tal vez si levanto la mano, provoqué en otros mundos la trizadura de una estrella!”²²

Las referencias a la magia y lo sobrenatural no hacen sino confirmar al surrealismo, pues son formas de expresión alejadas de la razón que aquel movimiento de vanguardia recibe para revitalizarlas como formas de inspiración: “lo específico de la magia consiste en concebir al universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía. El todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con ese todo”.²³

En la novela hay otras imágenes más elaboradas que suponen algo diferente. Aparecen en el margen de los sueños y una realidad alucinada, de hecho, toda la novela es producto de una percepción enrarecida, de ahí que las imágenes de ensueño en esta novela mantengan un tono particular en el que predomina lo frío, azul y acuoso como característica diferenciadora. Se asiste a un mundo aparentemente objetivo, apoyado bajo una prosa lacónica y escueta, en el que no están claros los límites entre sueño y realidad. Benjamin Péret destacó que la verdadera poesía estaba en las revelaciones de los sueños. Esa era la realidad que la escritura debía capturar:

¿Quién, por lo tanto, entre los lectores de este diario, no se sintió arrebatado por la extraña poesía que se desprende de los sueños? ¿Quién no vivió durante su sueño una o más vidas trepidantes, atormentadas, y sin embargo, más reales y más fascinantes que la miserable vida cotidiana? Antes de dormir

21. *Ibid.*, p. 32.

22. *Ibid.*, pp. 62-63.

23. Paz, 1974, p. 49.

y de soñar, ¿nunca se sorprendió, cuando sumergido en una especie de somnolencia, de ideas, de imágenes, de frases que venían a su espíritu y le producían preocupaciones, que en el estado de vigilia no tendrían el mínimo reconocimiento?²⁴

El espacio nocturno de la novela es el ambiente propicio para que aparezcan imágenes surrealistas, de una naturaleza enrarecida. En ellas hay otra realidad, que no distingue entre el sueño o la vigilia. La noche es un mundo alternativo, al que se accede mediante gradaciones y umbrales que llevan hacia otra dimensión de realidad revelada, la verdadera. Siempre existe un más allá a donde no se puede cruzar por completo y a veces la protagonista se acerca y cuando se decide cruzar, pierde el sentido. Estas escenas manifiestan una proyección emocional de la protagonista, que condensa sus vivencias internas, pero de un modo nítido y novedoso. La secuencia temporal de los verbos no permite saber cuándo comienza la alucinación o el sueño, ni media una explicación o interpretación de la protagonista-narradora respecto a lo que está recordando/reviviendo frente al lector:

En la séptima noche, incapaz de conciliar el sueño, me levanté, bajé al salón, abrí la puerta que daba al jardín.

Los cipreses se recortaban inmóviles sobre el cielo azul; el estanque era una lámina de metal azul; la casa alargaba una sombra aterciopelada y azul.

Quietos, los bosques enmudecían como petrificados bajo el hechizo de la noche, de esa noche azul de plenilunio.

Largo rato permanecí de pie en el umbral de la puerta sin atreverme a entrar en aquel mundo que parecía un mundo sumergido.

Súbitamente, de uno de los torreones de la casa, creció y empezó a flotar un estrecho cendal de plumas.

Era una bandada de lechuzas blancas.

Volaban. Su vuelo era blando y pesado, silencioso como la noche.

Y aquello era tan armonioso que, de golpe, estallé en lágrimas.²⁵

24. Schwartz, 2002, pp. 459-460.

25. Bombal, 1969, pp. 35-36. Las cursivas son mías.

En la conocida reseña que hizo Jorge Luis Borges a esta novela, señaló que “los libros de María Luisa Bombal son esencialmente poéticos”²⁶ y la prosa poética fue, en efecto, habitual durante la producción literaria de las primeras décadas del siglo xx. Este espacio es preferido por la creación, propicio para manifestar asociaciones insólitas según la corriente de vanguardia que se ha seguido:

La concepción surrealista no distingue entre un conocimiento poético de la realidad y su transformación: conocer es un acto que transforma aquello que se conoce. La actividad poética vuelve a ser una operación mágica [...] Nunca es posible ver el objeto en sí: siempre está iluminado por el ojo que lo mira, siempre está moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o lo empuña [...] El ojo que lo mira lo ablanda como cera; la mano que lo toca lo modela como arcilla. El objeto se subjetiviza.²⁷

La noche personifica al grado sobrenatural. Existe entonces la incomodidad de un mundo desconocido, abandonado a una presencia ajena. Se encarnan así, seres y entidades malvadas, esto sucede en la escena donde la escritora inserta la presencia del Gobernador de la noche, un cuento con el que Ricardo asustaba a las niñas. Este es el único caso de una personificación nocturna en la novela y contribuye a culminar una narrativa errática entre vigilia, sueño, muerte, otorgando densidad, tensión y misterio a la historia.

De noche nos atraías y nos aterrabas con la historia de un caballero, entre sabio y notario, todo vestido de negro, que vivía oculto en la buhardilla.

Era algo así como el Gobernador de cuanto nos era hostil en el bosque.

Tenía los bolsillos llenos de murciélagos y mandaba a las arañas peludas, a los ciempiés y a las cucunas.

Era él quien infundía vida a ciertas ramas secas que al tocarlas se agitaban frenéticas, convertidas en aquellos terroríficos “caballos del diablo”, él quien, por la noche, empezaba a encender los ojos de los búhos, quien ordenaba salir a las ratas y ratones.

Dicho personaje llevaba además una contaduría especial: el censo exacto de los súbditos de su asqueroso dominio; y en su registro, hecho de papel de hortigas, escribía con una cola de lagartija untada en la tinta de los pantanos que chupan. Durante varios años no pudimos casi dormir, temerosas de su

26. Bombal, 1938, p. 80.

27. Paz, 1974, pp. 32-33

sinistra visita.²⁸

En la novela, el sueño, vaso comunicante entre los niveles de la realidad, permite múltiples e inquietantes revelaciones que se verán actualizadas simultáneamente en el cuerpo y la mente de la protagonista. La siguiente escena surrealista aporta otra función principal para el relato: la violencia. Una vez más, la intensidad de un drama interior –un aborto– se concretiza en un montaje dramático de gran estridencia. Gracias a este tipo de escenas se rompe el ritmo intimista de las reflexiones, diálogos y elucubraciones, para dar paso a la variedad del movimiento, el sonido, la acción y el color. Esto se halla magnificado por el misterio que lleva aparejada la presencia de una fuerza invencible que, como un animal, se agazapa en la naturaleza. Además, hay un reconocimiento de fuerzas primitivas indomables, ante las que la protagonista queda en un estado de indefensión. Esta vez, Ana María abre la puerta y, desde luego, cae...

Esa misma noche, mucho antes del amanecer, *soñaba... un corredor interminable* por donde tú y yo huíamos estrechamente enlazados. El rayo nos perseguía, volteaba uno a uno los álamos –inverosímiles columnas que sostenían la bóveda de piedra; y la bóveda se hacía constantemente añicos detrás, sin lograr envolvernos en su caída.

Un estampido me arrojó fuera del lecho.

Con los miembros temblorosos me hallé despierta en medio del cuarto.

Oí entonces, por fin, el aullar sostenido, el enorme clamor de un viento iracundo.

Temblaban las celosías, crepitaban las puertas, me azotaba el revuelo de invisibles cortinados. Me sentía como arrebatada, perdida en el centro mismo de una tromba monstruosa que pujase por desarraigar la casa de sus cimientos y llevársela uncida a su carrera.

–“Zoila”– grité; pero el fragor del vendaval desmenuzó mi voz.

Hasta los pensamientos parecían balancearse, pequeños, oscilantes, como la llama de una vela.

Quería. ¿Qué? Todavía lo ignoro.

Corrí hacia la puerta y *la abrí*. Avanzaba penosamente en la obscuridad con

28. Bombal, 1969, pp. 20-21.

los brazos extendidos, igual que las sonámbulas, cuando el suelo de hundió bajo mis pies en un vacío insólito.²⁹

Así, la narradora-personaje reconoce su incapacidad de conocerse a ella y al mundo, y evidencia un cambio de perspectiva y alcances del narrador onmisciente, el cual aparecía con frecuencia en el siglo pasado. Por otra parte, el onirismo de este pasaje concatena diversas imposibilidades lógicas que solo cobran sentido en la atmósfera del sueño y la subjetividad íntima de la protagonista, como una epifanía de su vivencia emocional.

La mejor escena de la novela es un relato de terror que viene inserto dentro de la historia de Fernando, el amante desdeñado, pero indispensable amigo de Ana María. Aquí, Bombal combina magistralmente sus recursos de precisión en el lenguaje con la presencia surrealista. En esta narración independiente, es más patente que nunca el cambio que sucede cuando anochece. Fernando, Ana María, y los niños salen alegres a un paseo y conforme sobreviene la noche, ellos entran sucesivamente en un mundo alterado y amenazante que, tras una serie de eventos desafortunados y terroríficos, se confirma a la mañana siguiente:

Nunca, no, nunca olvidó el terror que los sobrecogió al despertar. Un paso más y aquella noche habrían desaparecido todos. El coche estaba detenido al borde de la escarpa. Y allá, en lo hondo, debajo de una espesa neblina, y encajonado entre las dos pendientes, adivinaron, corriendo a negros borbotones, el río.³⁰

En esta narración hay un seguimiento objetivo de los acontecimientos que comienza como una anécdota costumbrista con una alegre salida con un carruaje de caballos y algarabía infantil para más tarde alcanzar un grado insólito que crea “significaciones nuevas y da expresión única al encuentro de elementos que provienen tanto de lo objetivo como de lo subjetivo, distinción que pierde así su sentido. La significación del mundo narrado brota de un juego de internas referencias que despliegan una compleja estructura y se someten a una legalidad propia”.³¹

Para algunos sectores de la crítica, la impronta surrealista de la autora de *La amortajada* no alcanza una consideración significativa. Revisando las apreciaciones de la autora, Cedomil Goic sitúa a María Luisa Bombal

29. Bombal, 1969, pp. 40-41.

30. Bombal, 1969, p. 70.

31. Goic, 1992, p. 15.

dentro de la generación del Neorrealismo (1950-1964). La joven novelista de la década de 1930 coincide aquí con escritores que escribieron décadas más adelante, como Cortázar, Onetti, Sábato, Arguedas, Roa Bastos y Rulfo. El crítico literario chileno señala lo que, a su juicio, une a todos estos escritores, pues encuentra en todos ellos:

La representación de una realidad inédita, mítica existencial onírica o fantástica, se convierte en rasgo distintivo. Sus obras traen a la novela hispanoamericana una dimensión nueva y terminan por desplazar el interés del primitivo neorrealismo [político, dicotómico y panfletario] por este otro, poéticamente revelador y literariamente maduro y original.³²

Sin embargo, Goic no menciona al surrealismo como una posible influencia en Bombal. Para Katharina Niemeyer, las novelas de Bombal se acercan a los postulados y estrategias de la moderna novela europea “pero ninguno de los textos [...] participa en el proyecto de las Vanguardias”.³³ En efecto, novelas como *La amortajada* tienen algo distinto a las europeas y en eso reside su singularidad y riqueza. Eso no hubiera sido posible sin las sugerencias surrealistas, desde el punto de vista de este trabajo. No obstante, la doctora Niemeyer señala el considerable antecedente vanguardista cuando cita a Karin Hopfe:

A pesar de todas las innovaciones que contienen, tanto *La última niebla* como su segunda novela, *La amortajada*, no pueden ser consideradas novelas vanguardistas. Sin embargo, tampoco es de suponer que esta narrativa se hubiera podido realizar sin la experiencia con el Vanguardismo literario del Cono Sur del que participó Ma. Luisa Bombal en Santiago y Buenos Aires.³⁴

Conclusiones

Como se ha podido apreciar, *La amortajada* inauguró un nuevo tipo de novela que dejaba atrás la veta criollista que hasta entonces había predominado en Chile. Esta contribución de María Luisa Bombal tardaría varias décadas en ser valorada. Sin duda las aportaciones de los surrealistas a la exploración de los sueños y el inconsciente fueron importantes

32. Goic, 2009, p. 80.

33. Niemeyer, 2004, p. 276.

34. Hopfe, 2004, p. 280.

para la escritora, como para Pablo Neruda, quienes estaban lejos de la élite surrealista de su país. La novelista no reconoce una influencia del movimiento francés en su escritura y el aspecto biográfico ha desviado parte de la interpretación crítica, aunque la presencia del surrealismo se sostiene en el análisis de la novela y tiene diversas funciones dentro de ella, que le dieron trascendencia y originalidad. Las innovaciones de Bombal dieron frutos importantes en la novelística posterior al realismo mágico, por mencionar tan solo un ejemplo.

La presencia del movimiento de André Bretón en las imágenes nocturnas de *La amortajada* ha dado vigencia a esta novela, pues, siguiendo el elemento emocional y femenino, la novela no hubiera alcanzado ningún relieve. Todos los recursos surrealistas presentes en este relato no son artificios de un montaje narrativo: el surrealismo no es meramente un recurso formal que se añada como novedad impostada, sino que se funde armónicamente como una actitud y una estética ante las interrogantes de la existencia, logrando así el máximo objetivo surrealista: la resolución de los principales problemas de la vida.

Bibliografía

- Alonso, A. "Aparición de una novelista", *Nosotros* 1, 1936.
- Agosín, M. "Una entrevista con María Luisa Bombal", *The American Hispanist*, 21, 1977.
- Agosín, M. *Las protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*, (tesis de doctorado), Indiana University, 1982.
- Agosín, M., Gascón Vera, E. & J. R. Burgy. *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*, Tempe, Bilingual Press, 1987.
- Bombal, M. L. *La amortajada*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1969.
- Borges, J. L. "Letras hispanoamericanas: *La amortajada*", *Sur*, 47, 1938.
- Breton, A. *Manifiestos del surrealismo*, Andrés Bosch (trad.), Guadarrama, Barcelona, 1985.
- Carpentier, A. "En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo", en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Tierra Firme-FCE, México, 2002.
- Gálvez Lira, G. *María Luisa Bombal: realidad y fantasía*, Scripta Humanistica, Maryland, 1986.
- Gligo, Á. *María Luisa: biografía de María Luisa Bombal*, Sudamericana, Santiago, 1996.
- Goic, C. "La última niebla de María Luisa Bombal" en *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1992.
- Goic, C. *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.
- Guerra-Cunningham, L. "Entrevista a María Luisa Bombal", *Hispanic Journal*, 3, 1982.
- Niemeyer, K. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2004.
- Paz, O. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Fundamentos, Madrid, 1974.
- Pardiñas-Barnes, P. "Hacia la teoría de lo fantástico en la obra de María Luisa Bombal", (tesis inédita de doctorado), Georgetown University, 1986.
- Péret, B. "La escritura automática", en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Tierra Firme-FCE, México, 2002.
- Rábago, A. "Elementos surrealistas en *La última niebla*", *Hispania*, (64) 1, 1981.
- Schwartz, J. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Tierra Firme-FCE, México, 2002.

IMPLICACIONES SIMBÓLICAS DE UN ROBO O LA INTERTEXTUALIDAD
MARXISTA Y LA MUJER
EN EL RELATO “LAS FURIAS DE MENLO PARK” DE IGNACIO PADILLA

BERENICE CADENAS AYALA

“Las furias de Menlo Park” de Ignacio Padilla es un relato que se publicó originalmente en *Confabulario* el 12 de noviembre de 2005 y posteriormente en la antología intitulada *Los mejores cuentos mexicanos 2006* editada por Rosa Beltrán. Es un relato que ficcionaliza un suceso ocurrido en 1890: el fracaso de la empresa comercial del inventor Thomas Alva Edison consistente en la venta de las primeras muñecas parlantes de la historia.

Dicha anécdota, inspiró al autor de nuestro cuento a relatar una historia que narra el proceso de creación de dicho juguete. La diégesis, narrada por una voz no identificada y que narra en tercera persona, relata la anécdota de la obrera Claudette Rouault, empleada del Edison ficcional del cuento en la empresa de las muñecas. Su tarea no era otra que la de cantar una y cien veces el estribillo que habría de grabarse en los objetos lúdicos.

Empero, no todo redundaba en la anhelada obtención de plusvalía en el relato, pues de una manera profética se describe una relación velada y abusiva de Edison con Rouault, quien roba una de las muñecas que en cierta forma es suya, pues le ha dado voz y se suicida cuando es despedida de su trabajo sin que Charles Nervez, el administrador de Edison interceda por ella.

Así, la diégesis recurre al mito de las furias griegas para ilustrar el castigo contra los que han atentado contra la familia, pues la obrera Rouault estaba embarazada. De tal forma que todos los tropiezos y sinsabores de Edison en su empresa comercial son originados, según la voz narrativa, por la explotación laboral y sexual de que el inventor hace objeto a su obrera.

De manera que aunque la figura emblemática del texto ficcional sea Edison, el relato nos habla ante todo de su contraparte, del otro proletario y mujer. Desde esa perspectiva estamos ante un texto subversivo.

Ese Otro es Claudette Rouault, la joven y frágil empleada que roba a Edison una muñeca, ocasionando que el inventor la despida. Vemos

aquí, de nuevo y aludiendo a Marx que “no es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia”.¹ De manera que cada personaje actúa de acuerdo con su clase social: una roba, pues carece y, consciente o inconscientemente, sabe que ha empleado su fuerza de trabajo en lo que ahora roba; mientras que el otro, el capitalista defiende lo que cree de su propiedad y que considera como un robo al ser apropiado por otro; pues como afirma Marx, el capitalista no solo posee los medios de producción y genera mercancías apropiándose de la fuerza de trabajo ajena, sino que también genera las ideas que habrán de ser las dominantes, entre las que se encuentran el derecho y la tipificación del delito de robo.

De manera que el robo de una de las muñecas parlantes por parte de Claudette Rouault, una de las mujeres contratadas en la fábrica de Edison para dar voz a dichas muñecas, va a desencadenar los sucesos funestos que culminarán con el despido y posterior suicidio de la obrera.

Sin embargo, antes de internarnos de lleno en el sentido de estos sucesos en el texto, comenzaremos por definir la situación de Rouault de acuerdo con los discursos textuales, según los cuales ella pertenecería a la clase proletaria, es decir, “a la clase de los trabajadores asalariados modernos, que, privados de medios de producción propios, se ven en la necesidad de vender su fuerza de trabajo para poder existir”.²

Empero, existe un elemento que tornará más acendrado el grado de explotación de la proletaria Claudette Rouault, el cual no será otro que su condición de mujer. Remitiéndonos al tiempo referencial de la diégesis, resultará entonces pertinente aludir, de nuevo, a las palabras de Engels y Marx, cuando nos dicen que para el capitalismo de la segunda mitad del siglo XIX –y debemos decir que esta condición subsiste– y en lo que respecta a la clase obrera, las diferencias de edad y sexo perdían toda significación social, pues no había “más que instrumentos de trabajo, cuyo coste varía según la edad y el sexo”.³

De forma que la obrera de nuestro relato, pertenece a ese conjunto de mujeres, que según Antoine Artous debió ingresar de manera forzosa en las filas del proletariado debido, precisamente, a la precarización de los salarios y las condiciones de vida de la familia obrera. Nos refiere Artous, asimismo, que cuando Marx y Engels escribieron sus obras,

1. Marx, 2008, pp. 80-81.

2. Engels y Marx, 1999, p. 26.

3. *Ibid.*, 1999, p. 34.

existían circunstancias coyunturales tales como una “industrialización salvaje” que demandaba masivamente mano de obra femenina e infantil.⁴

Por otro lado, a Rouault podemos situarla entre la mujer obrera que desempeñó trabajos típicamente masculinos y la mujer que se incorporó a trabajos característicamente femeninos. Y justificamos este estado intermedio, cuando afirmamos que su trabajo, es decir, el grabar su voz en los fonógrafos de las muñecas parlantes es una labor relativamente femenina, pues no requiere tanto esfuerzo físico como los trabajos típicamente masculinos. No obstante, ella trabajaba en una fábrica como toda obrera y, según afirma el narrador del relato, en condiciones tan pesadas como puede serlo una jornada de doce horas diarias ininterrumpidas.

En cuanto a su estado civil, aunque el relato no lo menciona, es más probable que se trate, por su juventud, de una mujer soltera que no sabe qué hacer con su despido y su maternidad no deseada, y que decide suicidarse hacia el final del relato.

Además, debemos suponer, ateniéndonos al tiempo referencial del texto, el hecho de que este trabajo de Claudette no fuera, en forma alguna, un trabajo como el que describe Simone de Beauvoir hacia el final de su libro intitulado *El segundo sexo* (2011), es decir, un trabajo que permitiera trascender económica y socialmente a la mujer que lo desempeña. Sino, por el contrario, el de Rouault es un trabajo esclavizante y forzoso, por las condiciones ya mencionadas y por la precariedad de su salario y su prestigio social, negado en ese momento a la mujer, quien desempeñaba los peores trabajos y con salarios menores a los de los hombres.⁵

Artous define esta situación de manera muy clara cuando afirma que “Antes, el obrero vendía su propia fuerza de trabajo, de la que disponía como una persona formalmente libre. Ahora vende a su mujer e hijo. Se convierte en *tratante de esclavos*”.⁶ Así, Padilla deconstruye esta afirmación y habla no del obrero, su mujer y su hijo, sino de la hija, pues el mismo Artous nos refiere cómo paulatinamente hijas y esposas de obreros se vieron obligadas a incorporarse a la producción.

En consecuencia, nos es posible afirmar aquí, parafraseando a Marx, que su propia condición de vida, el trabajo y con ella todas las condiciones de existencia de los proletarios se convierten para ellos en algo fortuito, sobre lo que cada proletario no posee el menor control.⁷

4. Artous, 2007, p. 29

5. *Ibid.*, p. 131.

6. *Ibid.*, p. 136.

7. Marx, 2008, p. 109.

En cambio, en el texto la figura ficcional de Edison posee sobre sus empleados, entre ellos Rouault, un derecho de propiedad burgués, definido este como “el derecho a disponer de la fuerza de trabajo de otros”.⁸

En el discurso en el cual se alude a los regaños de Edison hacia las muchachas como los de “un padre exasperado que no acaba de entender por qué le ha dado Dios un hijo idiota”⁹ es muy significativo el paralelismo entre el patrón, es decir, el inventor estadounidense y un padre, y entre las obreras y sus hijas: pues nos permite entender la relación de dependencia y sumisión del trabajador ante su empleador y nos remite, además, al concepto del *pater familias* –cuyos resabios permanecen en nuestras sociedades actuales– el cual definía al padre de familia romano como el poseedor no solo de la fuerza de trabajo, sino de la vida de su esposa y descendientes. Tal como ocurre en “Las furias de Menlo Park” cuando de forma más o menos directa, Edison provoca el suicidio de Claudette Rouault. Marx nos dice, al respecto, que en la familia, al ser la mujer y los hijos los esclavos del marido es posible encontrar una esclavitud rudimentaria y latente que constituye “la primera forma de propiedad”.¹⁰

Por el contrario, Claudette no posee y la sustracción que realiza de la muñeca es una apropiación indebida, un delito; precisamente el delito de atentado contra la propiedad privada denominado *robo*, el cual resulta ser uno de los más graves según el derecho en el capitalismo. Sin embargo, en el texto hay microsemióticas que deconstruyen este discurso capitalista y afirman a contracorriente que el robo de la muñeca no es precisamente tal, pues “esa muñeca le pertenece [a Rouault] como si fuera su propia hija”.¹¹ Las voces de las compañeras obreras de Claudette se refieren, no solo al hecho de que esta última haya dado su voz a las muñecas, sino también al hecho de que el obrero es propietario también de lo que produce.

En este punto es cuando podemos subrayar una íntima ligazón entre los discursos textuales de *Las furias...* y la teoría del materialismo histórico, ya que nos encontramos en posición de afirmar que esta teoría constituye un intertexto subyacente a todo el cuento de Padilla.

Confróntese para constatar esta afirmación, el discurso sobre el derecho de posesión de la obrera sobre la mercancía que ha elaborado, y lo que afirma Marx del derecho privado, el cual “proclama las relaciones

8. *Ibid.*, p. 30.

9. Padilla, 2006, p. 104.

10. Marx, 2008, p. 29.

11. Padilla, 2006, p. 105.

de propiedad existentes como la voluntad general”.¹² Es decir, que en esta cita Marx pone en duda ese consenso que se supone implícito en el derecho privado, institución que tipifica el delito de robo.

Aún más: el autor alemán subraya, en otro apartado, la alienación que sufre el obrero con respecto a sus producciones: “los hombres se comportan ante sus propios productos como ante algo extraño a ellos”.¹³ De manera que Rouault al naturalizar esta relación mediante el robo, no incurre en un delito, sino en un acto simbólico de restitución de lo enajenado, como lo hemos visto en el discurso de sus compañeras de la fábrica.

Así, aunque pudiera pensarse que todo el conflicto entre Edison y Rouault se reduce al robo de la muñeca, las implicaciones e interpretaciones de este suceso van mucho más lejos, como ha podido apreciarse. Marx vislumbra este ir de lo particular a lo general cuando afirma que “las colisiones individuales entre el obrero y el burgués adquieren más y más el carácter de colisiones entre dos clases”.¹⁴

Muy simbólico resulta que en el texto se describa tan brevemente la personalidad de Claudette y, en cambio, se destinen tantas palabras a la narración de todo el proceso de producción de las muñecas. Lo anterior podemos equipararlo a la afirmación marxista de que en la sociedad burguesa el capital es independiente y posee personalidad, mientras que el individuo que trabaja carece de esta misma independencia y de personalidad.¹⁵

Interesante es, también, que en el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, la muñeca sea signo del trabajo manual;¹⁶ de donde se puede inferir que, efectivamente, en todos los niveles textuales se encuentra presente, de forma contundente, el intertexto marxista ya mencionado.

Como contraposición al discurso capitalista que subyace a la figura de Edison y su faceta de negociante tenemos, entonces, la frase antes citada “esa muñeca le pertenece [a Rouault] como si fuera su propia hija”.¹⁷ Este discurso o microsemiótica implica una serie de cosas bastante relevantes, tales como el hecho de que según la teoría marxista, en la sociedad capitalista se desarrolla una lucha de clases en la cual una clase roba a la otra, es decir, donde la clase burguesa se apropia de una parte del

12. Marx, 2008, pp. 85-86.

13. *Ibid.*, p. 35.

14. Engels y Marx, 1999, p. 35.

15. *Ibid.*, p.42.

16. Chevalier y Gheerbrant , 2007, p. 736

17. Padilla, 2006, p. 105

producto del trabajo del proletariado llamado *plusvalía*: un excedente que constituye el capital o riqueza del burgués: “El obrero es burlado y lleva de vuelta a casa solo una parte de lo que él realmente ha producido: el patrón le roba el resto”.¹⁸ De ahí, nos dice Artous, la presión para limitar el salario y la tendencia que muestra este de seguir siendo siempre insuficiente para satisfacer las nuevas necesidades.¹⁹

En cierta forma esta apropiación indebida y disfrazada de la plusvalía, es lo que ocasiona el empobrecimiento cada vez mayor del obrero, pues: “lo que el obrero asalariado se apropia por su actividad es estrictamente lo que necesita para la mera reproducción de su vida”.²⁰ Con reproducción, los autores materialistas se refieren a la supervivencia del obrero y su familia.

En consecuencia hay dos razones por las cuales podemos explicarnos las condiciones de explotación y el desesperado robo de Claudette Rouault: la primera es que la burguesía “no es capaz de dominar, porque no es capaz de asegurar a su esclavo la existencia ni siquiera en el marco de la esclavitud”;²¹ la segunda es que desde el siglo XVIII “las mujeres pasan a formar parte de las capas más descualificadas y deheredadas del proletariado en vías de formación, fenómeno que se generaliza en el siglo XIX”,²² siglo en que se desarrolla nuestro relato.

Un elemento decisivo en la condición de Claudette Rouault, al cual ya hemos apuntado más arriba es el que sintetiza claramente Artous cuando afirma que:

Lo decisivo es el hecho de que la trabajadora es a la vez proletaria y mujer: es decir, que no solamente trabaja en la fábrica y en el hogar, sino que la forma en que participa en la producción se ve predeterminada por su estatuto de mujer (más exactamente por el estatuto que la sociedad capitalista le da).²³

Entre esas características que hacen peculiar el trabajo femenino se encuentra la de la posibilidad para la mujer obrera de obtener, generalmente de su patrón o superior, beneficios a cambio de favores sexuales. De lo anterior Simone de Beauvoir nos dice que “salvo en la URSS, en todas partes se le permite a la mujer moderna considerar su cuerpo como

18. Dorfman y Mattelart, 2012, p. 122.

19. Artous, 2007, p. 81.

20. Véase Engels y Marx, 1999.

21. *Ibid.*, p. 38.

22. Artous, 2007, p. 19.

23. *Ibid.*, p. 13.

un capital que puede explotar”.²⁴ Más adelante, la autora francesa reitera que a la mujer le está permitido sumarse a la casta privilegiada constituida por los varones simplemente entregando su cuerpo debido a que su salario suele ser mínimo y “con eso cuenta cínicamente el empresario que le paga un salario de hambre”.²⁵

Es la situación antes descrita la que tiene lugar en nuestro relato. A pesar de que no se describe certeramente cuáles son las condiciones de la relación sexual entre Edison y su joven empleada, sí existen distintos *semas* que connotan el abuso dado por la diferencia de clases sociales, por la edad e, incluso, por el sexo.

Estas unidades mínimas de significado o *semas* se encuentran diseminados por todo el texto y, de forma simbólica, suelen remitirnos a la unión de elementos masculinos y femeninos; pero siempre con una importante carga ideológica que indica la superioridad de lo masculino sobre lo femenino; de donde podemos inferir que el abuso de Edison hacia Claudette Rouault es contundente: “Dick inició su onerosa búsqueda de la consorte ideal para el fonógrafo de Edison”.²⁶ Adviértase aquí el término femenino *consorte* destinado a la lexía masculina *fonógrafo*. Adviértase también la denotación humana de la primera palabra y la denotación no humana de la segunda: esto hace alusión a la máquina como superación del hombre y como su nuevo sustituto y amo dentro de la producción.

Obsérvese también este interesante paralelismo que, como ya afirmamos antes, remite de nuevo a una situación de *devoramiento* y, por ende, de superioridad y abuso:

[...] el recinto amurallado de West Orange: el enorme edificio de ladrillo rojo, los portones carcelarios al sigilo de la noche, aquel galerón inmenso donde máquinas dentadas y fonógrafos minúsculos aguardaban como larvas hambrientas la llegada de sus novias alemanas.²⁷

El adjetivo *carcelario* de los portones de West Orange habla de la esclavitud de sus obreros. El uso de las palabras *dentadas larvas*, *hambrientas*, por una parte, y *novias* como víctimas de máquinas y fonógrafos, confirma nuestras suposiciones sobre la relación dispar de Edison y su obrera. Al mismo tiempo nos remite, nuevamente, al establecimiento de un vínculo posible entre la

24. Beauvoir, 2011, p. 219.

25. *Ibid.*, p. 852.

26. Padilla, 2006, p. 101.

27. *Ibid.*, p. 102.

máquina y el hombre, entre lo inanimado y lo animado. Recordemos en este punto la afirmación de Beltrán sobre las mujeres como muñecas y las muñecas como mujeres en el cuento.

Por otro lado, esta relación ilícita entre el inventor y Claudette es, en otras ocasiones, insinuada de manera muy tenue por el narrador:

[...] un Edison sonrojado y esquivo lo recibió en su laboratorio particular y rubricó el documento sin siquiera revisarlo. Cuando Nervez dejó la fábrica, le picaba aún en la memoria la congoja de haber percibido en aquel reino de espirales y probetas un indiscreto relente de jazmínes mezclado con sudor y jabón barato.²⁸

En el fragmento anterior la actitud alterada de Edison, así como los resabios de un aroma *indiscreto*, es decir, inapropiado para el laboratorio de Edison, que no es otro que el de una o unas obreras olorosas a sudor, jazmín y jabón barato; nos dan a entender de nuevo ese vínculo escondido que subyace al relato de Padilla y que es, como ya vimos, de naturaleza sexual.

El hecho de que al laboratorio y a la fábrica se les llame “reino”, mientras que a las mujeres se les describa mediante la sinécdoque consistente en su leve aroma nos indica, también, la supremacía masculina implícita.

Es esta relación sexual entre Edison y su obrera la que no se explicita en el texto y que solo puede encontrarse mediante la decodificación de los *semas* recurrentes que ya hemos analizado. El mismo Marx vislumbró este vicio en la relación obrero-patronal, cuando afirmó sarcásticamente que los burgueses “no satisfechos con tener a su disposición las mujeres y las hijas de sus obreros, sin hablar de la prostitución oficial, encuentran un placer singular en encornudarse mutuamente”.²⁹

Curioso es advertir a este respecto, que Edison se casó por segunda vez a los treinta y nueve años con una muchacha de veinte, hija de un inventor de Akron³⁰ seguramente inferior a Edison en lo profesional y lo económico y, posiblemente, empleado suyo y subalterno en ciertos negocios. En este suceso verídico es posible, en consecuencia, encontrar el sustrato del discurso que lo identifica como amante de las mujeres de condición social inferior a la suya y que se evoca y deconstruye en el relato de Padilla.

28. *Ibid.*, p. 104.

29. Engels y Marx, 1999, p. 45.

30. Moujan, 2000, p. 99.

Otro aspecto interesante relativo al intertexto marxista es el que se refiere al suceso también peculiar, de que el Edison histórico haya nacido, aproximadamente, por la época en que se publicaba por primera vez el *Manifiesto Comunista*. En ello hay escondido un gran simbolismo, pues como ya afirmamos antes, la vida de Edison es paradigma global del auge capitalista estadounidense.

Bibliografía

- Alchin, L.K. "Nursery Rhymes lyrics and Origins" [en línea], 2009. http://www.rhymes.org.uk/jack_and_jill.htm
- Artous, A. *Los orígenes de la opresión en la mujer*. Fontamara, México, 2007.
- Beauvoir, S. *El segundo sexo*. (3ª ed.). Cátedra, Madrid, 2011.
- Beltrán, R. *Los mejores cuentos mexicanos 2006*. Joaquín Mortiz, México, 2006.
- Cros, E. *Literatura ideología y sociedad*. Gredos, Madrid, 1986.
- Cros, E. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, Montpellier, 2002.
- Chevalier J. y Gheerbrant A. *Diccionario de los símbolos*. Herder Editorial, Barcelona, 2007.
- Dorfman A. y Mattelart. A. *Para leer al Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo*. Siglo XXI, México, 2010.
- Engels F. y Marx C. *Manifiesto del Partido Comunista*. (2ª ed.) Ediciones Quinto Sol, México, 1999.
- Escobedo, J.C. *Enciclopedia de la mitología*. Editorial de Vecchi, Barcelona, 2003.
- Falcón C., Fernández-Galiano E. y López R. *Diccionario de mitología clásica*. Tomo 1. Alianza, México, 1989.
- Freud, S. *Tótem y tabú*. Alianza, Madrid, 1999.
- Garate, I. y Marinas, J.M. *Lacan en español. Breviario de lectura*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- Harrauer C. y Hunger H. *Diccionario de mitología griega y romana*. Herder, Barcelona, 2008.
- Krsto Papic. *El secreto de Tesla* [película en línea] 1980 <http://www.youtube.com/watch?v=hsGff4nXwos>.
- Lacan, J. "Función y campo de la palabra en psicoanálisis". *Escritos I*. Siglo XXI, México, 2009.
- Liotard, J. F. *La condición posmoderna*. Cátedra, Madrid, 2008a.
- Liotard, J. F. *La posmodernidad: explicada a los niños*. Gedisa, Barcelona, 2008b.
- Marx, K. *La ideología alemana*. Editorial Giforen, México, 2008.
- Méndez, J. "La primera muñeca parlante: de Edison" [mensaje en un blog] 2011 <http://www.laotrahistoria.blogspot.mx/2011/07/la-primera-muneca-parlante-de-edison.html>
- Moujan, H. *Edison, el hombre de los mil inventos*. Errepar Longseller, Argentina, 2000.

- Neil, C. (En prensa) *El autor y el acto. Lacan, discurso, acontecimiento: nuevos análisis de la indeterminación textual*. Plaza y Valdés, México.
- Nöel, J. et al. *Diccionario de mitología universal*. Edicomunicación, Barcelona, 2003.
- Opie, P. y I. *The Oxford Dictionary Of Nursery Rhymes*. Oxford University Press, Oxford, 1997.
- Padilla, I. *Las furias de Menlo Park*. En R. Beltrán (comp.). *Los mejores cuentos mexicanos*. Joaquín Mortiz, México, 2006.
- Parker, I. "Lacanian Discourse Analysis in Psychology. Seven Theoretical Elements". *Theory & Psychology*, 15(2), 2005.
- Parker, I. (En prensa). *Estudios psicosociales: análisis lacaniano de discurso negociando un texto de entrevista. Lacan, discurso, acontecimiento: nuevos análisis de la indeterminación textual*. Plaza y Valdés, México.
- Pavón Cuéllar, D. *Enunciation and Enunciated. From the Conscious Interior to an Exterior Unconscious: Lacan, Discourse Analysis and Social Psychology*. Karnac, Londres, 2010.
- Ryan, A. *La virtud del egoísmo*. Editorial Grito Sagrado, Buenos Aires, 2006.
- Velázquez de la C. M., Gray E. e Iribas J. *Diccionario de los idiomas inglés y español*. Prentice-Hall, New Jersey, 1973.
- WordReference.com (n.d). Diccionario inglés –español [en línea] <http://www.wordreference.com>
- Žižek, S. *Cómo leer a Lacan*. Paidós, Buenos Aires, 2010.

AURA, DE MARIO LAVISTA: UNA NUEVA LECTURA DE LA NOVELA DE CARLOS FUENTES

ARMANDO CINTRA BENÍTEZ

En 1994 la editorial Alfaguara publicó en dos tomos parte de la obra de Carlos Fuentes, en una colección denominada *La edad del tiempo*.¹ Se pretendía que la editorial presentara lo más sobresaliente del autor: “En cada tomo se agrupan las obras que tienen afinidades temáticas, de ambiente o de propuestas narrativas, sin importar la fecha en que hubieran sido publicadas”.² El primer tomo fue para la reimpresión de tres novelas: *Aura* (1962), *Cumpleaños* (1969) y *Una familia lejana* (1980); en el segundo, los pliegos fueron doblados en octavo para que apareciera *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1988).

Las obras que Fuentes eligió para crear esta edición tienen la característica de ser novelas que basan su trama en fenómenos fantásticos: apariciones de fantasmas, desdoblamiento del alma, presencia inefable de quimeras oníricas, donde el tiempo se mide de manera distinta y se puede ver hacia el pasado y dialogar con seres de otras épocas o encontrarse como el personaje de la novela de Saramago, Tertuliano Maximo Afonso, con un *hombre duplicado*, un Sosia.³

De los detalles más significativos, que tiene esta edición del *corpus* de Fuentes, es que a manera de apéndice, aparece un *dossier*, que contiene “apuntes críticos” de las novelas publicadas (véase *supra*). En tales textos, con un matiz sumamente anecdótico, el autor anexa un relato —*circa* 1981—, en el que *revela* cómo escribió *Aura* y cuáles

1. La colección de Alfaguara llevaba por título *La edad del tiempo*. Según se explica en la cuarta de forros: “Fuentes ha denominado al primer volumen *El mal del tiempo*.” Véase “Cuarta de forros” de Carlos Fuentes (1994a) *El mal del tiempo*.

2. Fuentes, 1994.

3. No solo debería aludir la novela de *El hombre duplicado*, de José Saramago (2002). Sino también recordar a los autores clásicos, que retomaron el relato mítico de Anfitrión y Alcmena, como Plauto en su comedia *Anphitruo*, y Ovidio, quien lo incluyó en el noveno libro de sus *Metamorfosis* (ca. VIII a. C.). y en el barroco Jean Baptiste de Poquelin *Molière*, llevó a la escena la historia de los padres de Hércules en su versión, *Amphitryon*, de 1668.

fueron sus fuentes de inspiración.⁴ En la parte más llamativa, el novelista apunta, que el modelo del que se basó para configurar a su personaje fue la soprano María Callas.

En palabras de Fuentes:

Descubrí en ese instante el verdadero origen de *Aura*: su origen anecdótico, sí, pero también su origen en el deseo que es puerto de partida y destino fatal de esta novela. Yo había escuchado a María Callas cantar *La traviata* en México cuando ella y yo teníamos más o menos la misma edad, veinte años quizás, y ahora nos conocíamos casi treinta años después [...], descubrí otra voz, no la voz un tanto vulgar de la inteligentísima compañera sentada a mi derecha en una cena, no la voz de la cantante que le devolvió a la música lírica una vida arrancada de los museos; sino la voz de la vejez y la locura [...] es la voz estremecedora de María Callas en la escena de la muerte de *La traviata* [...]. María Callas hace algo insólito; transforma su voz en la de una anciana y le da a esa voz de mujer muy vieja la inflexión de la locura [...] y solo entonces la muerte, y nada más que la muerte, derrota a la vejez y a la locura con la exclamación de la juventud.⁵

Siguiendo el relato de Fuentes, la escena de la muerte de Violetta Valery, en *La traviata*, lo inspiró, a más de cien años de su estreno en 1853, para la creación de su novela. La muerte de la heredera hipertextual de *La dama de las camelias* es la escena más patética de toda la ópera, donde la tristeza, la felicidad, la locura, la tuberculosis, la vejez y la muerte crean en la agonizante protagonista la ilusión, por un momento, de que el tiempo se detiene, y afloran los deseos de juventud y la reconquista del amor.

4. En el *dossier crítico* que se ofrece en la edición de Alfaguara, Fuentes juega y revela que la inspiración para escribir *Aura*, la obtuvo de una muchacha de veinte años “en el verano de 1961 [cuando ella] cruzó el umbral entre el pequeño apartamento del Boulevard Raspail y entró a la recámara [...], la había conocido en México cuando era niña y ahora, en esta tarde caliente de París, la muchacha era ella más su recuerdo”. Fuentes también menciona que en realidad Francisco de Quevedo es el autor de *Aura* y que la idea del hombre que cruza un umbral y entra a un mundo fantástico le vino por un comentario de Luis Buñuel, cuando ambos departían una tarde de Verano en casa del cineasta, que le escuchó decir: “¿Y si al cruzar un umbral pudiésemos recuperar de golpe la juventud, ser viejos de un lado de la puerta y jóvenes de nuevo apenas la cruzamos?” (Fuentes; 1994a), “Cómo escribí algunos de mis libros”, pp. 277-287. Para completar el comentario de la inspiración de Fuentes para configurar *Aura* me es pertinente citar a Patricia Hart (1987, 38), quien devela en su texto que *Aura* pudo ser también el resultado de una vasta cantidad de lecturas hechas por su autor: “*Aura* es una novela rica en antecedentes. Ramírez Mattei señala semejanzas entre la novela y *The Aspern Papers* de Henry James, *La Sorcière* de Jules Michelet, los mitos griegos, y los arquetipos de Carl. G. Jung.”

5. Fuentes, 1994a, p. 285-286

En esos momentos, la soprano canta con un tono cristalino, elevado, agudo, que permite sentir la felicidad y una extraña sensación de ímpetu. Moribunda, con sus últimos alientos se levanta de la cama y le pide a su amado Alfredo abandonar París a su lado. Luego el registro vocal cambia; exactamente cuando la muerte empieza a llamarla. La voz de Violetta se engrosa, se vuelve oscura, el registro baja. Es precisamente lo que aparece en la narración de Fuentes, que puede compararse con el momento final de su novela, cuando Consuelo Llorente y, Aura, su *sobrino* se funden en una sola persona.

Al igual que la moribunda *Traviata* de “La Divina” inspiró a Carlos Fuentes para escribir *Aura*, la novela lo hizo con Mario Lavista, quien llevó la historia de la casa ubicada en “Donceles 815, antes 69” al mundo del *recitar cantando*. En las siguientes páginas se presente una breve comparación de los momentos, que me permito considerar más enigmáticos de *Aura*, la novela y la ópera.

Aura: la visión musical de Mario Lavista

Aura es una ópera en un acto, dividido en once escenas. El libreto fue escrito por Juan Tovar, y la música por Mario Lavista. Se presentó por primera vez en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en 1989. Más allá de respetar fielmente su hipotexto, en el melodrama, la parte más llamativa es la ambientación que se logra al musicalizar el texto derivado de la novela de Carlos Fuentes, del que Tovar hace una trasposición poco creativa.

La atmósfera, como en la novela, es lúgubre. Toda la acción se lleva a cabo dentro de la casa de la señora Consuelo. No hay una narración –como en la obra de Fuentes– que permita entender cómo es el espacio escénico: es gracias a la música como se puede sentir la atmósfera y saber qué sentimientos experimenta el historiador Felipe Montero. En el trabajo de Lavista se intenta manifestar lo fantástico a partir de efectos sonoros, incluso el compositor, en los momentos en que planeaba la ópera indicó, según explica Juan Arturo Brennan, en las páginas introductorias del libreto:

He pensado en una ópera en un acto, con cuatro cantantes que deben ser muy buenos actores. Tengo la idea de una ópera de murmullos y un poco de canto; una ópera en la que los recursos vocales sean apropiados al tema de la historia y de la atmósfera. Creo que el tema principal de *Aura* es la eterna expec-

tativa del amor, la idea de que el amor puede trascender a la muerte, y de que los amantes pueden encontrarse más allá de la muerte.⁶

La composición de Lavista es una obra donde los murmullos, las voces y la música son lo que permite entender lo fantástico, lo lúgubre, lo extraño y lo fatídico. Musicalmente, pretende ser un diálogo en el que interactúan cuatro cantantes, tres, primero: el tenor y las dos sopranos, y al final el bajo; mas parece que la obra no logra articularse en la cohesión clásica de las composiciones operísticas; carece de los recursos comunes de la ópera clásica (arias, *cabalettas*, romanzas, etcétera), que permiten entender las variaciones emocionales en la trama.

El moderno trabajo de Lavista, por calificarlo de alguna manera, provoca la sensación de escuchar un monótono y largo recitativo, donde la acción escénica de los cantantes debe compensar la falta de espectacularidad que tiene el texto dramático. Los diálogos están repartidos entre las cuatro voces de sus personajes, un tenor, que encarna a Felipe Montero; una soprano interpreta a la joven Aura. En este sentido, Lavista respeta el canon operístico al hacer que los personajes jóvenes sean representados por voces agudas. Al igual que para los personajes viejos, cual lo hicieran Donizetti, Verdi o Wagner, ajustó las voces oscuras de una mezzosoprano para Consuelo Llorente y de un bajo para la fantasmagórica –y absurda– aparición del General Llorente.

Mediante música y voz, Lavista ambientó su *Aura*. A este respecto me permito citar las palabras de H. P. Lovecraft, que toma Tzvetan Todorov para indicar que en el relato fantástico:

la atmósfera es lo más importante porque el crítico definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la escritura de la intriga sino la creación de una impresión específica [...] Es por ello que debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca [...]. Un cuento es fantástico muy simplemente si el lector experimenta de manera profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y potencias insólitas.⁷

La ópera, a diferencia de la novela, comienza cuando Felipe ha cruzado el umbral de la puerta de la calle Donceles e intenta guiarse dentro de la casa de la señora Consuelo. En lo que refiere al teatro, debe entenderse que el tenor (Felipe) habla desde fuera del escenario –a trece pasos de la escena. El personaje se muestra dubitativo, sorprendido, asustado ante

6. Brennan y Lavista; 1989.

7. Todorov, 2006, p. 34.

lo oscuro y misterioso de la casa. Se anuncia. Sabe que es una *señora* con quien debe dirigirse. Después de caminar los trece pasos aparecerá en la recámara de la anciana Consuelo –quien espera al joven postrada en su lecho–, quien controla todo desde su recámara.

Los largos diálogos musicales encargados a la orquesta suplen la lectura del inicio, donde Felipe lee el aviso oportuno en el periódico y está indeciso de presentarse o no al lugar donde se solicitan sus servicios. Toda la tensión que Carlos Fuentes proporciona al lector en la novela, está a cargo de la música de Mario Lavista.⁸

El encuentro con Consuelo

La narración de Fuentes es sumamente minuciosa, llena de detalles históricos hasta que Felipe llega a la puerta de la casa ubicada en la calle de Donceles. Desde el momento en que llama a la puerta, usando la aldaba sostenida por las fauces de un perro de cobre, hay una distorsión de la realidad:

Imaginas que el perro te sonrío y sueltas su contacto helado. La puerta cede al empuje levisimo, de tus dedos, y antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas, inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado.⁹

En la ópera toda esta introducción y más detalles son omitidos. El primer parlamento es Felipe anunciándose, buscando a Consuelo:

FELIPE: Señora... Señora...¹⁰

8. Me refiero al principio de la novela: la aparición del anuncio en el diario, que en la ópera se soluciona con un verso a cargo del tenor ("Leí su anuncio"). En Fuentes: "Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más [...]. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar las labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo" (Fuentes; 1970b, p. 9). En adelante, al citar este texto, solo indicaré entre paréntesis las páginas con números arábigos.

9. *Ibid.*, pp. 11-12.

10. Mario Lavista (1989), *Aura. Ópera en un acto*, escena I. (En adelante, cada que cite del libreto solo señalaré el número de escena, escrito con número romano entre paréntesis.)

En el momento en que Felipe entra, Consuelo, en la soledad de su habitación, (en un *aparte*) recita un verso de Francisco de Quevedo, del soneto 472 “Amor constante más allá de la muerte” (véase *infra*), que parece ser un hechizo, las palabras que encerrarán para siempre al historiador en la casa y evitará que él regrese al mundo real: (CONSUELO: “Dejará la memoria en donde ardía”) (I). Cuando la anciana recita este verso, el joven ex becario de la Sorbona está atrapado, ha entrado en una especie de inframundo: un laberinto rizomático, del que no podrá salir jamás, donde el universo de los personajes se reduce al espacio claustrofóbico de la casa controlada por la hechicería de la anciana. Cuestión que puede entenderse al continuar con los dos versos que completan el cuarteto, en los que la referencia mitológica es la laguna estigia por la que el alma llega nadando al Inframundo, del que no saldrá jamás: “Nadar sabe mi llama el agua fría / y perder el respeto a ley severa”.¹¹

Consuelo, así como en la novela de Fuentes, guía a Felipe por la oscuridad de la casa y en cuanto se encuentran comienza la entrevista:

CONSUELO: Entre, por favor. Camine trece pasos hacia el frente; encontrará la escalera. Siga usted adelante. Cinco pasos más.

FELIPE: Trece. Ahora cinco más.

CONSUELO: Ahora a su izquierda, la primera puerta. Sea tan amable.

FELIPE: ¿Señora Llorente?

CONSUELO: Pase usted, señor...

FELIPE: Montero. Felipe Montero, para servirle.

CONSUELO: Acérquese, le ruego quiero verlo bien. Que le dé la luz. Así.

FELIPE: Leí su anuncio...

CONSUELO: Claro. Lo leyó ¿se siente capaz?

FELIPE: No quiero parecer presuntuoso, pero sentí que se dirigía a mi, a nadie más,

“Historiador joven, ordenado, escrupuloso, conocedor de la lengua francesa...”

CONSUELO: ¿Dónde ha estudiado?

FELIPE: En París, Señora. (I)

Mientras que en la ópera Felipe debe subir dieciocho escalones; en la novela deben ser veintidós.¹² Igual sucede con el encuentro entre

11. Cf. Francisco de Quevedo, “Amor constante más allá de la muerte”, 2001, p. 657.

12. “Buscas en vano una luz que te guíe. Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco pero esa voz aguda y cascada te advierte desde lejos. –No... no es necesario. Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera a su derecha. Suba, por favor. Son veintidós escalones”. (p. 12)

Consuelo y Felipe, mientras que en el texto de Tovar la escena es inmediata, se omiten las descripciones y las sensaciones que el historiador va experimentando, mientras hace el recorrido hacia la habitación de la anciana.¹³ En la novela se lee: “–Señora –dices con una voz monótona, porque crees recordar una voz de mujer –Señora... –Ahora a su izquierda. La primera puerta. Tenga la amabilidad”.¹⁴

Tanto en la ópera cuanto en la novela la entrevista entre Consuelo y Felipe Montero, que propone Fuentes, es muy similar a la escena construida por los parlamentos de Tovar (*vid supra*):

–Felipe Montero. Leí su anuncio.

[...]

–Está bien. Por favor, póngase de perfil. No lo veo bien. Que le dé la luz. Así. Claro.

–Leí su anuncio.

–Claro. Lo leyó. ¿Se siente calificado? –*Avez-vous fait des études?*

–*A Paris, madame.*¹⁵

En la ópera no aparece el conejo *Saga* de Consuelo; al menos no se lo menciona. Inmediatamente la anciana explica a Felipe cuál será su tarea. El historiador parece estar en una especie de trance, hipnotizado: “Parece preso ya dentro de la telaraña tejida por la anciana”.

CONSUELO: Eso me da gusto. Bien, bien. Se trata de los papeles de mi difunto marido, el general Llorente. Quiero verlos terminados, hay que ordenarlos, revisarlos, completarlos...

FELIPE: ¿Completarlos... en qué sentido?

CONSUELO: Son sus memorias, señor Montero, pero las dejó inconclusas. Yo le diré lo necesario y usted lo escribirá en el estilo de él.

[...]

Ya verá que es fascinante. Tiene una transparencia, una nitidez... ¿Me entiende? (I)

13. El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedra, enseguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro. Cuentas en voz baja hasta veintidós y te detienes [...]. Tocas esa puerta que huele a pino viejo y húmedo; buscas una manija; terminas por empujar y sentir, ahora un tapete bajo tus pies. Un tapete delgado, mal extendido, que te hará tropezar y darte cuenta de la nueva luz, grisácea y filtrada, que ilumina ciertos contornos. (C. Fuentes, 1970b, pp. 12-13.)

14. *Ibid.*, p. 13.

15. *Ibid.*, pp. 14-15.

En la novela se lee:

Se trata de los papeles de mi marido, el general Llorente. Deben ser ordenados antes de que muera. Deben ser publicados. Lo he decidido hace poco [...]. Son sus memorias inconclusas. Deben ser completadas. Antes de que yo muera [...]. Yo le informaré todo. Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo. Le bastará ordenar y leer los papeles para sentirse fascinado por esa prosa. Por esa transparencia...¹⁶

Como puede apreciarse, en ambas versiones la bienvenida que se da a Felipe es muy similar, se le trata de convencer de que permanezca dentro de la casa. Al principio él está incomodo, indeciso. Consuelo hace que Aura aparezca para que el joven historiador se enamore de ella.

Los desprendimientos de Consuelo y el General Llorente

La perfecta imagen del desdoblamiento de Consuelo en la ópera se da en la segunda escena, cuando Aura mágicamente aparecerá al lado de Felipe en la recámara de la anciana, y en el momento del final, cuando el historiador, después de reconocerse como reencarnación del militar intentará amar de nuevo a Aura convertida en Consuelo; cuando ya los poderes de la bruja se hayan agotado y no pueda seguir evocando a su rejuvenecida sosia.

La aparición de Aura en la ópera es un momento de mucha tensión. Si bien la orquesta acompaña el recitativo, cuando los tres personajes se encuentran juntos, en los momentos en que Felipe acepta la hospitalidad de la familia Llorente, Aura debe conducirlo a su habitación. Los instrumentos de cuerda crean una serie de sonidos lúgubres, cual si fuera el anuncio de una calamidad, pero solamente es porque las dos mujeres se encuentran juntas en el mismo lugar. Consuelo provoca, como en la novela, que aparezca Aura y desde la cama, en trance, la anciana reza y profiere una serie de fórmulas que le permiten mantener la personificación de Aura. Se crea una atmósfera sumamente pesada, tenebrosa, misteriosa. El dialogo que tienen Felipe y la joven es acompañado por los susurros de la anciana, quien en la ópera blasfémicamente recita una serie de alabanzas a la Virgen María.

16. *Ibid.*, pp. 15-16.

FELIPE: Aura... Aura, espere...

AURA: Tenga cuidado. Hay que acostumbrarse a la penumbra.

CONSUELO: Santa María, / 'ruega por nosotros'. / Santa Madre de Dios, Santa Virgen de las Vírgenes, / Madre de Cristo, / Madre de la Iglesia, Madre de la divina gracia, / Madre purísima, / Madre castísima, etc...

AURA: Aquí están los manuscritos. Ahora se los muestro.

FELIPE: esto es muy viejo, ¿verdad?¹⁷

En la obra de Lavista, Felipe se da cuenta de que es la reencarnación del General Llorente cuando está leyendo las memorias. Mientras que lee una parte de las memorias con su voz de tenor (aguda), se escucha otra voz, la del General, un bajo (voz más grave), que en la ópera aparece como el personaje de "El anciano". Mientras Felipe y la voz de Llorente interactúan, también se escucha la de Consuelo, pues ella es quien tiene el poder de invocar el espíritu de su esposo en la figura de Felipe. Momento que recuerda la primera vez que se amaron Aura y el historiador, cuando ambos se juraron amor eterno.

FELIPE: "Tenía quince años cuando la conocí... recuerdo sus ojos verdes..."

EL ANCIANO: Mi dulce Consuelo, siempre envuelta entre gasas verdes como tus ojos.

CONSUELO: Sí, sí, eso me da placer.

FELIPE: "Me atrevo a decir que fueron sus ojos verdes mi perdición."

CONSUELO: El vals, siempre el vals...

En esta escena, Consuelo y su esposo están intercalándose con los otros dos personajes. La música, siempre lúgubre, ayuda a la atmósfera en donde los personajes se están fundiendo de nueva cuenta, la escena en donde se juran amor eterno los jóvenes se desata. Es el momento de la anagnórisis de Felipe:

EL ANCIANO: Mi niña, mi hermosa niña de ojos verdes, yo te he colmado de amor...

AURA: Felipe... Felipe... ¿Me amarás siempre?

CONSUELO: Siempre, sí, siempre. Eso me da placer.

EL ANCIANO: Siempre, Consuelo. Te amaré siempre.

AURA: ¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza?

17. A pesar de que en el libreto aparecen, para Consuelo, otros parlamentos en lugar de la letanía. Me ciño a lo que escuché en la grabación. En el texto propuesto por Juan Tovar se lee: CONSUELO: "Por las lágrimas de la Dolorosa, por la muerte del Crucificado, por la ira de Gabriel [...] las vísceras, los corazones, las almas desperdigadas, los cuatro jinetes y las siete plagas" (II).

EL ANCIANO: Siempre serás bella, así pasen cien años.
 AURA: ¿Aunque muera? ¿Me amarás siempre?
 EL ANCIANO: Siempre, siempre. Nada puede separarme de ti.
 AURA: Felipe.
 CONSUELO: Siempre.
 EL ANCIANO: Aura

En la novela de Fuentes esto aparece solo como un diálogo con Aura:

Murmuras el nombre de Aura al oído de Aura. Sientes los brazos llenos de la mujer contra tu espalda. Escuchas su voz tibia en tu oreja:
 —¿Me querrás siempre?
 —Siempre, Aura, te amaré para siempre.
 —¿Siempre? ¿Me lo juras?
 —Te lo juro.
 —¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco?
 —Siempre, mi amor, siempre.
 —¿Aunque muera, Felipe? ¿Me amarás siempre, aunque muera?
 —Siempre, siempre. Te lo juro. Nada puede separarme de ti.¹⁸

Si bien se ha visto, en este texto solamente se presenta una comparación de los momentos más enigmáticos, que coinciden tanto en la novela cuanto en la ópera, permitiendo mostrar cómo la representación teatral logra suplir las palabras con la música. La lectura musical que hace Lavista de *Aura* crea un universo fatídico a partir de la música y el juego de voces de los personajes, tal y como Carlos Fuentes lo imaginó después de aquella *Soirée* en la que vio la actuación de Maria Callas, en la Ciudad de México, posiblemente acompañada de Giuseppe di Stefano.

En una opinión muy personal, solo me queda decir que el trabajo confeccionado entre Mario Lavista y Juan Tovar no consigue construir una obra autónoma expresada en otro lenguaje artístico. Es difícil que el espectador, que ignore la lectura de la novela de Carlos Fuentes, pueda entender el texto dramático, cuestión que no sucede en las del pasado, como la *Traviata*, que inspiró las voces de *Aura*.

18. Fuentes, 1970b, p. 47.

Bibliografía

- Fuentes, C. *El mal del tiempo*. Tomo 1. Alfaguara, México, 1994.
- Fuentes, C. *Aura*. Alacena-Era, México, 1970b.
- Habra, H. "Modalidades especulares de desdoblamiento en *Aura*, de Carlos Fuentes". *Confluencia*, 21-1, 2005.
- Hart, P. "Nuevas fuentes sobre Carlos Fuentes. Un antepasado sorprendente de *Aura*". *Chasqui* 16, No. 2/3 1987.
- Lavista, M., Tovar, Juan, *Aura. Ópera en un acto*. Conaculta, México, 1989.
- Lovecraft, H. P. *El horror de lo sobrenatural en la literatura y otros escritos*. Edaf, Madrid, 2002.
- Quevedo, F. *Obra poética* I-II. ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 2001.
- Saramago, J. *O homem duplicado*. Caminho, Lisboa, 2002.
- Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós, Buenos Aires, 2006.

LAS MUJERES DE PORFIRIO EN *POBRE PATRIA MÍA* DE PEDRO ÁNGEL PALOU

ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ
ALMA DE SAAVEDRA CORONA

Escribir novelas es dar un salto al vacío cada vez. Es aprender a leer el mundo desde otra óptica, pues la escritura, es una forma de conocimiento con la que se puede leer el mundo con mayor amplitud. La novela es la gran lectura del mundo.

PEDRO ÁNGEL PALOU

La historia de la novela como expresión estética moderna que ha cubierto parte fundamental de la vida del hombre, es larga y enigmática, reveladora y fiel testimonio del sentir de las diversas épocas. Según Milan Kundera: “La novela acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna”.¹ Esta historia no ha quedado exenta de las diversas clasificaciones que se le han impuesto, pese a que es fundamental reconocer el reto que significa encasillar al relato bajo paradigmas que, conforme ha pasado el tiempo, se vuelven obsoletos y caducos.

Muchos son los teóricos que han buscado definiciones y aproximaciones frente a la interrogante de qué es la novela, adoptando sus propias posiciones frente a las características y temáticas, así como a su estructura estética en los diversos escenarios planteados por los siglos XIX, XX y XXI, centurias en las que la novela, como relato, se ha mimetizado y metamorfoseado siguiendo no solo necesidades de expresión cultural, además se ha tenido que sujetar a cánones impuestos por distintas tendencias y dominantes artísticas.

Kundera afirmó en *El arte de la novela* que: “El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad”,² sobre todo si consideramos que es expresión de su tiempo y no pueden ofrecerse respuestas simplistas a interrogantes que exigen profundidad y precisión, tratándose de relatos vertebrados por aspectos ficticios y verídicos. De aquí podría partir una posible clasificac-

1. Kundera, 1987, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 31.

ción, directamente derivada del porcentaje de ficción y *realidad* contenidas en una novela, por ejemplo.

Pese a toda consideración previa, siempre se ha hablado de novelas de tesis, románticas, realistas, de ciencia ficción, de la tierra, costumbristas y por supuesto, históricas. Georg Lukács, en la apertura de la segunda mitad del siglo xx, realizó un concienzudo estudio dedicado *ex profeso* a la llamada novela histórica, en sus primeras líneas considera a Ivanhoe, de Walter Scott, como un gran personaje, real y fiel muestra de la presencia de la historia en la literatura. Incluso en recientes tiempos la novela histórica ha sido nominada como *neonovela* histórica, para distraer la longevidad y declive natural del propio esquema emanado de esta.

De Scott a la actualidad se han escrito muchas líneas dedicadas a vincular la historia con la literatura, cuando parecía extinto el género, este renació acompañándose de la investigación y son múltiples los escritores que reconocen la presencia de un amplio proceso de recopilación de datos, trabajo de archivo y análisis de documentos históricos junto con la escritura de una novela. Cabría cuestionar si el proceso de ficcionalización llevado a cabo por una novela histórica tiene nexos con la intertextualidad o con el palimpsesto y hasta dónde se encuentra alguno de estos en ella, obviamente, existe la relación de co-presencia del texto histórico, la parte que cubren las relaciones secretas, a manera de red invisible, pero presente, se ha puesto de manifiesto entre textos disímbolos ya que uno es histórico y el otro artístico, sin embargo, hay que remarcar que el trabajo más notorio es el la ficcionalización de un personaje histórico, por lo mismo, es posible encontrar alusiones y citas, como parte de la construcción de un intertexto inédito.

Una amplia nómina de narradores, de todos los tiempos, ha sucumbido ante el embrujo de la escritura de una novela cuyo protagonista es miembro de la historia, se ha convertido en una práctica común retomar un suceso, un personaje o un lugar verídicos, como punto de partida, para entretener nuevas historias y diálogos imaginarios. Pedro Ángel Palou argumenta esto de la siguiente manera: “Escribimos para seguir conversando con los que se han ido”.

¿Qué es la novela histórica? Esta es una de las interrogantes más interesantes, pero más complejas ya que el concepto se ha ido modificando y los teóricos no han concluido la discusión en torno a ella, ejemplo de ellos son: Léon François Hoffmann, Georg Lukács, Avrom Fleishman, David Cowart, George Orwell, Raymond Souza, Joseph W. Turner, Enrique Anderson Imbert, incluyendo la definición de José Emilio Pacheco que incluye lo siguiente: “la novela ha sido desde sus orígenes

la privatización de la historia”.³ Más allá de la disciplina, e incluso del autor, la novela es un ejercicio de espejo a veces fiel y, otras tantas, quebrado. Y es que esta, *nuestra realidad*, es referente de todo personaje y emoción. En la constelación narrativa el Cronotopo, concepto arrastrado desde Kant y edificado por Mijail Bajtin, es donde tiempo y espacio se amalgaman e influyen entre sí con la imposibilidad de entenderse como elementos separados: “El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina (...) la imagen del hombre en la literatura”.⁴ Suele dividirse en tres: a) novela griega, b) novela costumbrista/aventuras y c) novela biográfica/autobiográfica, en este último: “(...) se proyecta una nueva imagen del hombre que recorre el camino de la vida”.⁵

Como tarea literaria, la novela histórica debe sembrar la curiosidad por el saber o emprender la docta crítica. Están los relatos considerados fundacionales *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, *El seductor de la patria* (1999) de Enrique Serna y, la piedra angular, *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso. Recuérdese además, que, hace un lustro el nacionalismo literario mexicano y su pasarela de gente construida de polvo, tinta y papel: la temprana *Pancho Villa: una biografía narrativa* (2006) de Paco Ignacio Taibo II, *La Insurgenta* (2010) de Carlos Pascual o *Leona* (2010) de Celia del Palacio.

Materia prima de la novela histórica es la memoria, ya Roberto Bolaño había afirmado: “Lo importante es que tenemos memoria. Lo importante es que aún podemos reírnos y no manchar a nadie con nuestra sangre. Lo importante es que seguimos de pie y no nos hemos vuelto ni cobardes, ni caníbales”.⁶

La novela histórica, diríamos, es el híbrido romántico, un puente hacia la añoranza cimentada en la crítica, la nébula del “antes, todo era mejor” y la poco implícita sentencia de un presente desastroso: “El autor, entonces, duerme, sueña, fantasea con la Antigüedad, atiza el fuego y evoca a los necesitados que deambulan por las calles”.⁷

Palou es un añorante literario trasplantando su gen-melancolía al Porfirio Díaz de *Pobre patria mía* (2010), visión abismada del “tirano” mexicano expuesta a lo largo de la historia oficial. Aquí, Palou logra

3. Pacheco, 1985, v.

4. Bajtin, 1989, p. 2.

5. *Ibid.*, p. 7.

6. Bolaño, 2005, p. 138.

7. Perrot, 2011, p. 104.

recoger varios guiños franceses, conocida fijación de Díaz; por ejemplo, la noción tierra-patria, base primaria del movimiento romántico en Francia: José de la Cruz Porfirio Díaz Mori se transmuta en lugar, es el cerro oaxaqueño observando, es la tierra creando la promesa del nuevo imperio mexicano: “Soy el único que ha podido entretener a la bestia ciega y feroz que se llama México [...] Soy el ferrocarril y el petróleo, soy la riqueza y la tranquilidad, soy el acero y la modernidad [...] Soy una piedra con forma de agua”.⁸

Ahí habla el Porfirio Díaz del ningún tiempo, deslizándose entre las dos historias tejidas por el autor: la del presente con sus actores en tercera persona y, la segunda, la del Díaz-voz-recuerdo, personaje vertebral donde es a partir y gracias a que la acción va sublimándose en constantes analepsis, siendo el padre de cada visión ante nosotros manifestada, desde la visita al mausoleo de Napoleón Bonaparte hasta la laberíntica imagen de las féminas circundando su existencia.

En este, como en otros relatos de Palou, hay presencias indispensables femeninas que aportan, bajo su mirada, la nota correspondiente a un discurso diferente al masculino, que frecuentemente se convierte en un tratado de resistencia al margen, sin embargo, pilar fundamental de sostén para el desarrollo de los personajes en el andamiaje de una narración desde la mirada de Porfirio Díaz. Con este aspecto entramos a la revisión del otro eje fundamental de este trabajo: las mujeres, su discurso y su presencia en una narrativa constante, mexicana y a la vanguardia. Vale considerar que en la mayor parte de las neoveladas históricas escritas por Palou hay mujeres que tienen directa influencia en sus argumentos, ejemplo de esto lo tenemos en *Morelos: morir es nada*, en *Varón de deseos*, en *Zapata* y por supuesto que en *Pobre patria mía*.

En las cuatro novelas anteriormente mencionadas tenemos a cuatro protagonistas masculinos de relevancia indiscutible para la historiografía de México: José María Morelos, Juan de Palafox, Emiliano Zapata y Porfirio Díaz, respectivamente; cada uno de ellos cuenta con el soporte de figuras femeninas determinantes, que consiguen fortalecer y hasta redimensionar las características y las acciones de cada héroe. Esta es una característica de la narrativa de Palou: establecer una correlación de personajes, una relación de co-presencia definitiva entre hombres y mujeres y por lo tanto, hay una convivencia de discursos que transforma la propuesta literaria y la lleva a formular un relato en el que tanto lo femenino, como lo masculino son propietarios de su propio discurso y tienen la capacidad para reforzarse uno al otro y, de acuerdo con la diégesis,

8. Palou, 2010, p. 15.

uno de ellos puede mantenerse a la vanguardia y sobresalir, mientras que el otro discurso ocupa su lugar secundario, siempre funcionando para el engrandecimiento del protagonista.

Con Porfirio Díaz, Palou consigue ficcionalizar un personaje histórico, lo hace inteligente, pero también más sublime, como protagonista masculino, en medida que las mujeres le rodean lo elevan a su calidad de hombre fuerte e importante estrategia que termina derrumbándose, mientras se agigantan a manera de ancla las mujeres, la tierra y la patria.

Él termina siendo el padre de todas ellas; la primera gran mujer, la madre Petrona Mori y su configuración trasladándonos a la tierra: “Petrona, piedra grande, mi madre; rocosa como la Mixteca en que nació. Dura, impenetrable, como yo mismo”.⁹ La madre es la tierra natural, la primigenia, el recipiente de aquella otra tierra construida y constructora. La escritura de la Historia quedaría huérfana si es desterritorializada, sería separada de la memoria, pilar sobre la cual se edifican las acciones. Hablar de la madre representa una forma de autorecuperación, el ser humano es el resultado de una separación y la madre es el reencuentro simbólico.

El lugar es el cáliz, el útero cálido que contiene, alimenta y da vida, por excelencia, el santuario: *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *Notre-Dame de Paris* (1831) de Víctor Hugo, o el nacer para encarnar el alma de la Catedral-Iglesia-Campanario (de esta última a pesar del juicio de Goethe: “Es el libro más abominable que se haya escrito”).¹⁰ No debemos ir más lejos teniendo *Varón de deseos* (2012) del propio Palou, apología novelada de un huérfano llamado Juan de Palafox cuya proyección de amor hacia la madre es la “Rita”, la imponente Catedral de Puebla. Díaz va más allá preservando su amor y orgullo no solo en el espacio: “Por sacarte las penas me volví casi sacerdote, aprendí los oficios de [...] licenciado, general, gobernador y presidente. México te debe tanto que deberías ser la madre de la Historia”.¹¹

La acción estalla tras la renuncia del presidente y el inicio del exilio en el buque de vapor *Ypiranga* (Y: agua; *Piranga*: roja). Díaz enfrenta los nuevos acontecimientos y las hazañas del pasado, la soñada París hasta la leyenda/ludos semántico del destino cuando: “Solo un ángel podría emular lo que la nación había alcanzado en un siglo: el Ángel de la Independencia, puesto en Reforma para que todo el que llegase a la ciudad supiera que éramos libres y soberanos”.¹² La sangre de esa “Libertad alada” cuyo rostro fue y

9. *Ibid.*, p. 13.

10. Hugo, 2013, p. 374.

11. Palou, 2010, p. 148.

12. *Ibid.*, p. 83.

se desquebrajó la vida en la mismísima Notre-Dame... paradójica la leyenda urbana mexicana,¹³ Antonieta Rivas Mercado suicidándose en la Catedral, la libertad porfiriana volando su corazón en Nuestra Señora.

Todo va desmadejándose en la bipartida visión de Delfina y Carmen, las mujeres del anciano en exilio. Además de Petrona, Porfirio posee una triada matriarcal directa, sus tres hermanas Desideria, Nicolasa y Manuela, esta última, madre de su primera esposa, Delfina Ortega Díaz. Quince años menor que su tío/esposo, *Fina* Díaz es la prolongación y conexión, otra vez, con la tierra natural; Díaz contrae nupcias, entonces, con la tierra mexicana indígena y su lazo materno consanguíneo mismo. Incluso podría tenderse el paralelismo con el México desangrado de la Revolución: “[...] mi desdichada Delfina, quien enferma de tanto hijo muerto, decidió también morir”.¹⁴

Delfina, la de olor a carbón y arado, es la contracara de Carmen Romero Rubio, mujer cosmopolita, adornada, irreal, viva alegoría del México porfiriano y sus 34 años de orden y progreso: “Carmelita, que viene de una familia acomodada, no tuvo que desgastarse las manos jamás. Nació para ser primera dama. Disfrutó de la calma y la paz conseguidas poco después de casarnos: ella con diecisiete años, yo con cincuenta”.¹⁵ Carmen es la mujer de los viajes y las fiestas, insta a Díaz a olvidar aquel país canalla e ingrato, que alivie el dolor y la nostalgia con la escritura de misivas.

Cada una de sus mujeres responde a un paradigma social definido, propietaria de matices que se deslizan frente a los lectores a través del empleo de un lenguaje específico para cada una de ellas. En Palou hay un trabajo depurado para cada uno de sus personajes.

La ilusoria y utópica Carmen de médula *pax porfiriana*, no tuvo descendencia con Díaz, ni siquiera fue capaz de ayudar a Amada, hija *natural* de Porfirio (nótese el adjetivo) y su calidad de *tapadera* con el marido Ignacio de la Torre y Mier, número 42 de aquel baile del 18 de noviembre de 1901 y el alegre corrido *Aquí están los maricones, muy chulos y coquetones*. Con Amada, Díaz vuelve a aferrarse al ideal de la tierra agregando su otra pasión, la tierra en guerra, transmutándola en imagen de la patria, su patria: “[...] hija del destino [...] La recogí

13. Cabe señalar que, Antonieta Rivas Mercado no fue la modelo para dar rostro al Monumento a la Independencia. Aunque esta “versión de la historia” es la más difundida en la población de la Ciudad de México.

14. Palou, 2010, p. 52.

15. *Idem*.

en el batallón del señor Álvarez cuando la tuvo Rafaela. La tuvo así, a pulso, en medio de la revuelta [...] Allí solita, entre los caminos de tierra la expulsó [...] –Eres más hija mía [...] porque yo te elegí para ser mía”.¹⁶

Volviendo a Carmen, esta parecería “la mala del cuento”, pero como todo artificio mexicano, su redención llaga al final: “Y Carmelita tiene ese aire de familia que igual me recuerda a todas mis mujeres en una. Los ojos de Petrona, las manos de Delfina [...] Todas las que cuidaron y dieron sus mejores días a un soldado”.¹⁷

Quizá Porfirio Díaz fue un tirano desangrando al país, menor o mayor tirano que los actuales... Lukács refiere a la novela histórica como una cosmovisión lejana a nuestro tiempo fabulado, creíble a pesar del discurso connotativo, Palou admite: “La novela histórica solo tiene valor si podemos lograr hacer vivir de nuevo a los actores y sus circunstancias”.¹⁸ Díaz reposará por siempre, ahí en Montparnasse, bajo los mismos artículos que rigieron su existencia: *la* tierra, *la* roca, *la* guerra, *la* paz, *la* patria, *la* barbarie.

16. Palou, 2010, pp. 116-117.

17. *Ibid.*, p. 149.

18. Lukács, 2010, p. 185.

Bibliografía

- Bobes, M. C. *La novela*. Síntesis, Madrid, 1998.
- Bolaño, R. *Entre paréntesis*. Anagrama, Barcelona, 2005.
- Dosse, F., *Paul Ricoeur- Michel de Certeau. La historia. Entre el decir y el hacer*. Claves-Perfiles, Buenos Aires, 2009.
- Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid, 1989.
- Kundera, M. *El arte de la novela*. Tusquets, Madrid, 1987.
- Lukács, G. *La novela histórica*. Era, México, 1966.
- Menton, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. FCE, México, 1993.
- Pacheco, J. E. (comp.). *La novela histórica y de folletín*. Promexa, México, 1985.
- Palou, P. Á. *Pobre Patria Mía*. Alfaguara, México, 2010.
- Perrot, M. *La historia de las alcobas*. Siruela-Siglo XXI, México, 2011.
- Pozuelo, J. M. *Poética de la Ficción*. Síntesis, Madrid, 1993.
- Pozuelo, J. M. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra. Madrid, 1988.
- Sánchez-Corral, E. *La mujer no es como la pintan. Reivindicación de la identidad femenina en el arte medieval*. Universidad Iberoamericana, México, 2010.

IMPORTANTE PAPEL DE LA “ADELITA” EN LA REVOLUCIÓN

PATRICIA ELENA VILCHIS BERNAL
ANA MARÍA ENRÍQUEZ ESCALONA

Introducción

Aún cuando en la actualidad se puedan analizar los derechos humanos en los diferentes ámbitos donde se desempeñan las mujeres en nuestro país, y observar las limitantes que faltan por superar para que exista una auténtica equidad de género en México, los logros obtenidos no han sido fáciles.

Ciertamente, estudios sobre los avances que la mujer mexicana ha obtenido a través del tiempo, coinciden en que la Revolución Mexicana ha sido un parteaguas para que el sector femenino se defina como parte fundamental en la construcción histórica-social y política de la nación.

En este trabajo veremos la influencia e importancia que tuvieron las mujeres en la Revolución Mexicana, en cuanto a su participación en cada acontecimiento, en el papel que desempeñaron al realizar diferentes actividades, desde enfermeras curando a los soldados hasta guerrilleras, pelando con armas en las batallas, así como también en la resolución de los problemas a los que se enfrentaron durante tantos años.

También, conoceremos algunas mujeres heroínas que triunfaron ya que les tocó vivir en una época muy difícil, donde defendían sus ideas, estando dispuestas a perder la vida para el bien de una nueva nación. En la lucha revolucionaria, iniciada en 1910, las mujeres realizaron un papel muy importante, participaron en los movimientos armados a través de múltiples facetas, en distintos grupos y sectores, ellas tuvieron que levantarse en armas ocupando puestos importantes de mando, se expresaron partidarias del reconocimiento de la igualdad de la mujer con el hombre y trataron de dar forma a una nueva nación.

Estas mujeres eran de distintos estratos sociales, empezaron a salir de los estrechos límites del hogar para desarrollar otras actividades. Tuvieron participaciones en diferentes campos de batallas, algunas como voluntarias o benefactoras, otras ocupando el lugar del esposo muerto en batallas, heredando incluso el grado militar, otras haciéndose pasar por

hombres entre las tropas y algunas más en forma sanguinaria implantando justicia por sus propias manos.

Las fotografías más emblemáticas de la Revolución Mexicana son aquellas en donde posan mujeres vestidas con sus faldones largos pero con el pecho cruzado por carrilleras de balas y armadas con rifles y pistolas, en actitud desafiante, a estas mujeres se les conoce con el nombre de “Las Adelitas” o “Soldaderas”.¹

Importancia del papel de las “Adelitas” o “soldaderas”

El género femenino luchó en forma determinante para lograr *status*² tanto sociales como laborales que anteriormente ni siquiera se soñaba con obtenerlos.

La Revolución Mexicana es la representación de uno de los hechos más representativos en la historia no solo de México, sino del mundo, en donde se acepta la participación de la mujer en actividades bélicas,³ que, sobre todo en esa época, era exclusiva de los hombres.

Fue en la Revolución Mexicana de 1910, en contra del dictador Porfirio Díaz, que estas mujeres demostraron su capacidad para soportar los terrores de la guerra y su habilidad para poder lograr el triunfo ante el enemigo, desarrollando roles como soldaderas,⁴ enfermeras, espías, recaudadoras de fondos, periodistas, encargadas de llevar correspondencia secreta, generalas, coronelas, entre otros.

Estas mujeres durante el día no tienen más hogar que la calle; y la cuadra del cuartel en la noche. Sentadas en la banquetta, con el perro a sus pies, y el muchacho recostado contra el canasto, forman frente a los cuarteles, grupos que ocupan media calle; acompañan al marido o hermano en sus marchas militares, llevando a cuestas al niño de brazos, al canasto lleno con ropa y los trastos de guisar.⁵

1. Castro, 2011, p. 27

2. *Status*, en su pura forma latina, es el estado o posición de algo dentro de un marco de referencia dado.

3. *Bélico* es un adjetivo que permite hacer referencia a aquello perteneciente a la guerra.

4. Una soldadera, también conocida como una “Adelita” fue una mujer involucrada en la Revolución Mexicana, ya sea luchando o acompañando a los soldados.

5. Barrón, 2004, p. 55.

Fue la época que marcó un parteaguas en la participación de la mujer en la sociedad mexicana, ya que también pelearon por la igualdad de sus derechos y su libertad.

Como puede verse, las "soldaderas" o "Adelitas" tenían más responsabilidades que los hombres, quienes solo se dedicaban a luchar con las armas en los lugares donde se les mandaba, pero a pesar de esto, estas mujeres no recibían el tratamiento o reconocimiento que se merecían.

Adela Velarde

La heroína revolucionaria Adela Velarde vio la primera luz en Ciudad de Juárez, Chihuahua, el 8 de septiembre de 1900, en el seno de una familia acomodada. Se llamaba Adela Velarde Pérez y sobresalió desde pequeña por su hermosura no solamente física, sino por su alegría contagiosa, su generosidad inquieta y curiosa. A los 13 años, en contra de la voluntad de sus padres, Adela renuncia a la cómoda vida del hogar y se fuga para enlistarse y servir en la revolución, lo que jamás le fue perdonado.

Así, esta enfermera oriunda de Ciudad Juárez se le conoce como la persona que inspiró el corrido popular *Adelita*. Fue nieta de Rafael Velarde, amigo de Benito Juárez, quien dio alojamiento al Benemérito de las Américas en su exilio en Paso del Norte (hoy Ciudad Juárez). En 1914, Adelita atendió al soldado herido, Antonio del Río Armenta, quien en agradecimiento le compuso el corrido que todos conocemos.⁶

Estuvo presente en varios combates como los de Parral, Torreón y Camargo por mencionar algunos y a partir de 1914 militó en la División del Norte y en el ejército del Noreste.

Adelita atendía a los heridos villistas de la División del Norte, como parte de la Brigada de la Cruz Roja que formó la señora Leonor Villegas. Al concluir la lucha armada, Adela Velarde Pérez, perfectamente identificada, recibió años después un homenaje como veterana de guerra y fue condecorada en varias ocasiones por su eficiencia en la atención de los heridos y su destreza.

Es importante señalar que el verdadero autor de la letra de la canción *Adelita* fue el señor Guadalupe Barajas Romero, originario de Huecorio, Municipio de Pátzcuaro, Michoacán, México; sin que haya evidencia de que Adela Velarde Pérez, haya sido su musa inspiradora. Familiares del señor Barajas tienen en su poder la letra original firmada por su autor.

6. Aguirre, 2015, p. 102.

Una falda, un rebozo y un rifle en las manos

Las “soldaderas” como se les conocía a estas mujeres eran parte importante de las familias mexicanas que se unieron al movimiento revolucionario.

Así surgen las soldaderas: mujeres quienes estuvieron a lado de sus esposos en la lucha revolucionaria. Cocineras, enfermeras, madres, esposas, consejeras, ayudantes o hasta contrincantes fueron las mujeres de la revolución, las que con un rifle bien ajustado al rebozo demostraron que el sexo femenino es notable por excelencia y que la belleza de una dama no está peleada con la valentía.

Pero las soldaderas, como comúnmente se le conoce a estas mujeres en México no solo se dedicaban al hogar, más allá de encargarse de esto, eran las encomendadas de cuidar la pólvora y de que no se mojara, preparaban los cartuchos para las batallas, algunas de estas mujeres actuaban como contrabandistas de armas y municiones entre la frontera de México y Estados Unidos, por otra parte también se dedicaban al espionaje e intercambio de información confidencial entre diferentes grupo de la Revolución.⁷

Las revolucionarias que combatieron en los ejércitos rompieron con los esquemas establecidos y con fusil en mano, participaron en batallas, emboscadas y tiroteos dentro de la línea de fuego.

Mujeres que demostraron ser la fuerza de los soldados mexicanos, junto a ellos lucharon, anhelaron y murieron por un México que no les había dado el reconocimiento inconmensurable. Todos recuerdan a los grandes caudillos de la Revolución Mexicana, pero ya es momento de valorar a estas mujeres guerreras, gloriosas y orgullosas.

La vida durante la revolución y sus guerrillas no fue fácil. La soledad, la tristeza, el desasosiego, la frustración, las pérdidas, entre muchos otros sentimientos, provocaron que el día a día fuera una constante confrontación. La idea de que la persona que se impone para defender sus creencias, su orgullo, su dignidad o sus derechos, es de respeto. Pero cuando se piensa en mujeres con faldas largas, con un niño entre los brazos y un rifle en la espalda: no queda más que tomarlas como inspiración.

El rol de la “Adelita” o “soldadera”

El rol de estas mujeres variaba mucho, mientras algunas eran feroces combatientes, la mayoría se dedicaba a actividades domésticas, prove-

7. Meyer, 2004, p. 34.

yendo voluntariamente e involuntariamente comida, servicios sexuales y cuidando a los niños. A veces las mujeres tenían que cocinar durante las paradas del tren para poder asegurar que habría comida todo el tiempo. Había muchas mujeres que acompañaron a la tropa porque querían ir con su familia o con su marido. Por otra parte, había una gran cantidad de mujeres que fueron secuestradas de su ciudad y hogar, para luego forzarlas en participar en la guerra, muchas veces como prostitutas.

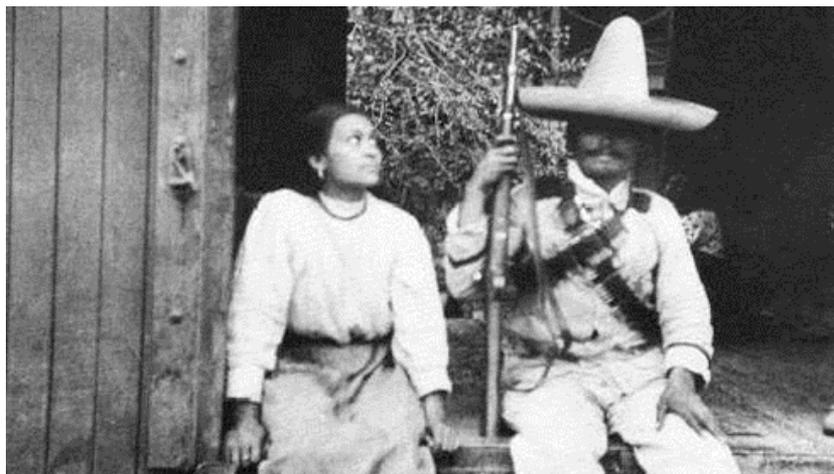
Pero, las responsabilidades de la mujer no eran limitadas a actividades domésticas. Había algunas tropas dirigidas por mujeres, algunas soldaderas que servían como las líderes del campo de tropas.

La soldadera frecuentemente llevaba provisiones. En México, en la época de la Revolución, se pensaba que las mujeres eran inocuas y por lo tanto no eran detenidas cuando estaban viajando por México. Los revolucionarios se aprovechaban de eso para asignarles a las mujeres el trabajo de llevar provisiones, comúnmente munición, por todo el país.

Fueron tantas las mujeres que dieron su vida por la revolución, que a continuación se mencionan algunas:

Encarnación Mares

Junto con su marido combatió en decenas de batallas desde Nuevo León hasta Veracruz, Puebla e Hidalgo; alcanzó los grados de cabo, sargento y subteniente. Solía vestir como hombre y engrosar la voz al hablar.



Ángela Jiménez

Solía hacer lo mismo. Esta oaxaqueña se hizo llamar Ángela y se unió a la lucha después de que un grupo de soldados porfiristas trataron de violar a su hermana.



Margarita Neri

Esta mujer, de ascendencia maya y holandesa, comandó miles de sublevados desde la Península de Yucatán a través de Tabasco y Chiapas, y provocó la huida del entonces gobernador de Guerrero.



María del Refugio Salado

Esta mujer era profesora de primaria cuando se unió a los revolucionarios en Coahuila; tras participar en la famosa *Batalla de Celaya*, fue nombrada capitán primero. Murió en Morelos tras combatir a los zapatistas.



María Villaseñor, Mariana Gómez, Cristina Baca y Aurora Úrsula

Cada caudillo solía ser acompañado por un grupo de aguerridas mujeres que participaban abiertamente del combate. En el caso de las tropas villistas, algunas de las mencionadas anteriormente son las que más destacaron.



María Esperanza Chavarría

Llegó a obtener el grado de coronel en el ejército zapatista, con el que participó en los sitios de Cuautla, Puebla y Chilpancingo. Decidió entrar en la lucha gracias a su padre, quien participó en la guerra contra los franceses décadas antes.



Juana Castro

Con solo 17 años al entrar a la revolución, Juana combatió, en su natal Guerrero, contra los huertistas y carrancistas, luchando ferozmente en decenas de batallas por todo el territorio serrano, y militando bajo las órdenes de diversos caudillos.



Juana Torres

Dejó la tienda de abarrotes que atendía con su familia para unirse a los maderistas, y después a los carrancistas. Fungió además de soldadera, como enfermera y espía, además de abastecer de parque a las tropas.



María Guadalupe Moreno

Desde antes de los levantamientos en armas se dedicó a luchar en contra del régimen porfirista, y después combatió en San Luis Potosí.



Conclusiones

Entre los diferentes estudios de género, en este caso, a través de los sucesos históricos, hacemos referencia hacia los logros, triunfos y fracasos de personajes clave durante estos hechos. La Revolución Mexicana, como otros movimientos armados es una muestra de la lucha de diferentes grupos sociales, todos motivados por ideales diversos y entre los actores se menciona la participación de las mujeres.

Entre las diversas acciones revolucionarias se encontraban las soldaderas, sindicalistas, conspiradoras, enfermeras, periodistas, escritoras, obreras y profesionistas.

Las “Adelitas” que pelearon en el norte eran simples campesinas que se incorporaron a los ejércitos acompañando al padre, esposo o hermano, por propia voluntad o bajo órdenes de los superiores.

Como se puede ver, gracias a la participación de las mujeres, en diversas actividades que desempeñaron, tuvieron una gran importancia en la Revolución Mexicana y durante la guerra, ya sea con las armas o con sus encantos, se convirtieron en un apoyo fundamental para la insurgencia.

Por lo que, lograron ganarse el respeto de sus subordinados. No fue hasta el año de 1939 cuando el presidente Lázaro Cárdenas reconoció a la mujer ampliamente en la veteranía y la Condecoración del Mérito Revolucionario.

Bibliografía

Aguirre, E. *Marieta, no sea coqueta*. Planeta, México, 2015.

Barrón, L. *Historias de la revolución mexicana*. FCE, México, 2004.

Castro, M. *Mujeres en la revolución mexicana. Cuadernos de trabajo*, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales-Universidad Veracruzana, Xalapa, 2011.

Meyer, J. *La revolución mexicana*. Tusquets, México, 2004.

“El papel de la mujer en la revolución mexicana” [en línea] <http://museopalaciocanton.blogspot.mx/2010/11/el-papel-de-la-mujer-en-la-revolucion.html>

“La mujer en la revolución mexicana” [en línea] <http://www.curistoria.com/2012/07/adelita-y-la-revolucion-mexicana.html>

“La revolución mexicana” [en línea] <http://www.metropolirosa.com/la-historia-de-las-adelitas-de-la-revolucion-mexicana>

“Las Soldaderas” [en línea] <http://cultura colectiva.com/wp-content/uploads/2013/10/revolucionarias.jpg>

EMPLEO DE LA NOVELA *LEONA* COMO RECURSO DIDÁCTICO

LOURDES MARÍA DE MONTSERRAT CORTÉS ESTRADA

La Literatura es un producto social, un medio de comunicación y de entretenimiento que, por su propia naturaleza, permite la integración en el aula de diversos aspectos que pueden ser trabajados simultáneamente, lo que la convierte en un recurso didáctico rentable y aprovechable para la enseñanza y aprendizaje de diversas asignaturas.

SUSANA MONTEMAYOR

Introducción

El objetivo de este trabajo es establecer las bases teóricas y metodológicas para el empleo de la novela *Leona* de Celia del Palacio (2010) como recurso didáctico complementario al libro de texto, para el desarrollo de algunos de los temas de estudio de la asignatura de Desarrollo Humano que se imparte en la Escuela Preparatoria de la Universidad Autónoma del Estado de México, revelando las diferentes posibilidades que ofrece en el proceso de enseñanza-aprendizaje, no solo como medio de diversión o esparcimiento, sino como “fuente de conocimiento de valores que enseñará al alumno a convivir en el presente con el aprendizaje de las formas de vida del pasado...”¹

Para tal efecto, se parte de la premisa básica de que la lectura y el análisis de la obra por parte de los alumnos permite promover tanto los aprendizajes como las competencias disciplinares del programa de estudio correspondiente, además de otras de carácter general que habrán de posibilitarles un mejor desempeño en la sociedad en que nacieron y le ha tocado vivir.

Su desarrollo parte de la presentación de una serie de antecedentes que tienen que ver con el empleo como recurso didáctico de una obra literaria en general, y de una novela histórica en particular, hasta destacar las razones que motivaron el empleo de la novela *Leona* de Celia del Palacio para el desarrollo del proceso de educativo referido.

1. Montemayor, 2008, p. 6.

A continuación se presenta el diseño metodológico que se propone para el empleo de la novela en el curso, para proseguir con su análisis a la luz de las ventajas que puede reportar para el aprendizaje y la formación integral del bachiller y la presentación de una serie de comentarios finales a manera de conclusión.

Antecedentes

Los modelos actuales de la educación tienden al desarrollo de competencias relacionadas con el aprender a aprender de manera autónoma y permanente, preparar al alumno para la vida y enseñarlo a pensar, lo que ha significado que los profesores deban transformar su proceso educativo promoviendo en los alumnos el desarrollo de actividades que hasta hace muy poco casi no habían sido utilizadas.

En este sentido se ha podido constatar que hoy en día existe un creciente número de profesores que comienzan a estar más conscientes de las ventajas que ciertas obras literarias les ofrecen para el desarrollo de algunas de sus actividades académicas, por lo que han decidido integrar a su práctica educativa el empleo de algunos recursos provenientes de la literatura, motivados por la diversidad de posibilidades de aprendizaje que los textos literarios les brindan.

Sobre el empleo de una obra literaria como recurso didáctico

Si bien es cierto que:

Cuando un escritor decide componer una obra literaria no pretende que se emplee para la enseñanza [...] sino que persigue una doble finalidad bien distinta: por un lado, iniciar un acto comunicativo con sus lectores y, por otro, entretenerlos y suscitar en ellos el placer por la lectura.²

También es indiscutible que muchas obras literarias constituyen en sí mismas un invaluable recurso didáctico para la enseñanza y aprendizaje no solo de la propia literatura y sobre el manejo de la lengua materna, sino también de diversidad de contenidos de estudio de distintas asignaturas, motivo por el cual y desde hace algunos años se han desarro-

2. Sequero, 2015, p. 7.

llado distintas propuestas didácticas que han optado por la inclusión de análisis de fragmentos o textos literarios completos en las aulas para el estudio de diversos temas tanto del área de las ciencias sociales,³ como de las ciencias naturales y exactas,⁴ e incluso, para la enseñanza de un idioma como lengua extranjera,⁵ dando lugar a planteamientos y propuestas muy interesantes que justifican su inclusión para el desarrollo de algunos temas de sus programas de estudio correspondientes.

La elección de una obra literaria como recurso didáctico en todos estos casos no solo fue resultado de la capacidad que tiene la Literatura para motivar y entretener, sino también por su gran potencial para enseñar otros aspectos igualmente valiosos, por lo que su empleo no ha sido el fin sino el medio para..., esto es, solo un mero pretexto para el aprendizaje de aspectos relacionados con la cultura y ciertos contenidos de estudio netamente disciplinares, tal y como ha quedado establecido “el texto literario constituye en la actualidad un preciado recurso para la enseñanza por su capacidad para mejorar la destreza lectora y desarrollar diversas competencias: lingüística, cultural, literaria, pragmática y comunicativa [entre otras]”.⁶

En todo caso, el empleo de un texto literario como recurso didáctico depende del docente que es quien elige los recursos educativos que más favorezcan el logro de los aprendizajes y competencias disciplinares que regulan su quehacer cotidiano, a partir de los principios psicopedagógicos y didácticos que respaldan su labor, así como de la adecuación de una obra en particular al nivel de sus estudiantes y a los objetivos de su clase.

¿Por qué elegir una novela histórica como recurso didáctico complementario?

En el proceso de enseñanza-aprendizaje la selección de los recursos didácticos a emplear es de suma importancia, pues además de que motivan al alumno para el desarrollo de la tarea o actividad propuesta, le permite enfocar su atención, y retener los conocimientos, pero en la actualidad también tiene otra finalidad: llevar al alumno a trabajar, investigar, descubrir y construir sus propios aprendizajes como resultado

3. Lobatón, 2013; Palma, 2013.

4. Pau, 2015; Frabetti, 2009; Marín, 2006.

5. Sequero, 2015.

6. *Ibid.*, p. 6.

de su interacción con el objeto de estudio a partir de sus características personales, enriqueciéndose así la experiencia del alumno al aproximarlos a la realidad y ofrecerle una ocasión para actuar.

Así, se estimó que la lectura de una novela histórica puede convertirse en un valioso elemento didáctico que permite que el alumno tenga una aproximación ligera y amigable no solo a la historia y a la literatura, sino también a la cultura y al tratamiento de distintos temas de estudio de otras asignaturas por su potencialidad para cumplir diversos objetivos entre los que destacan los siguientes: que el alumno lea literatura, que tenga un acercamiento amable a los contenidos de estudio de una asignatura en particular, que se fomenten hábitos de lectura que puedan llegar a perdurar, siempre que se logre que el alumno se aficiona a la lectura, que desarrolle su imaginación a partir de esas recreaciones narrativas y que aprenda a construir su propio discurso a través de su empleo de la lengua oral y escrita, las que constituyen múltiples razones por las que recientemente comienza a emplearse la novela histórica para el aprendizaje de tópicos de estudio de historia, geografía, antropología, español, ciencias, etcétera.

Tales constituyen algunas de las razones más importantes por las que diversos programas educativos podrían incluir entre otras actividades de enseñanza-aprendizaje, la lectura de buenos y bien escogidos textos literarios como elementos auxiliares para la formación integral de los estudiantes, prevaleciendo siempre la utilidad del texto literario y su adecuación al nivel de los estudiantes, al logro de los aprendizajes que se desean lograr y al fortalecimiento de las competencias propias de cada disciplina en particular.

No obstante la cantidad y variedad de ventajas resultado del empleo de una novela histórica como recurso didáctico, es conveniente referir algunas dificultades de su empleo, entre las que destacan las siguientes: selección de la novela adecuada, nivel lector del alumnado, eficacia del recurso para el logro de los aprendizajes que se pretenden, tiempo de preparación de la actividad y para su desarrollo, ya que necesariamente el tiempo para dedicar a otras actividades de enseñanza-aprendizaje puede verse reducido de manera significativa, la formación personal del profesor la que pudiera no ser la adecuada para conducir actividades de lectura, la capacidad del profesor para diseñar actividades de aprendizaje que tengan un alto valor formativo y la disponibilidad y el costo de la novela elegida, por mencionar algunas de las más importantes.

Sin embargo, en este estudio se considera que la dificultad más importante se presenta al momento de decidir sobre la conveniencia de leer la novela completa con todos las ventajas e inconvenientes que

ello implica (por un lado tener el panorama completo de la obra que se lee frente a lo complicado que es explotar una novela de manera íntegra en el aula como resultado de su extensión), o bien, sobre la posibilidad de optar por la lectura de un fragmento lo que a su vez tiene sus propias ventajas y limitaciones (la posibilidad de trabajarlo en una sesión con relativa facilidad, incluidas la lectura en el aula y la realización de ciertas actividades, contra la difícil decisión de dónde a dónde cortar y el riesgo de perder una perspectiva completa de la obra con la que se trabaja) todas ellas situaciones que deben ser evaluadas cuidadosamente antes de decidir por una u otra posibilidad.⁷

No obstante, e independientemente de la alternativa seleccionada, la simple lectura de una obra literaria sin que esté asociada a la realización de algún tipo de análisis no supone su empleo como material didáctico, aun cuando la sola lectura aporte datos de la cultura general y amplíe la cultura literaria del lector, sin embargo, si el contenido de la novela es analizada con la guía de un docente y estudiada de acuerdo a ciertas pautas por él establecidas a partir de los aprendizajes y competencias que pretende fortalecer en los alumnos, entonces se convierte en un valioso material didáctico para la obtención de aprendizajes significativos en los alumnos.

Justificación de la elección de la novela Leona como recurso didáctico

Pero, ¿por qué elegir la novela *Leona* de Celia del Palacio para el desarrollo de algunos contenidos de estudio de la asignatura de Desarrollo Humano?

Son diversas las razones por las que se decidió el empleo de la novela *Leona* para el desarrollo de los contenidos de estudio de la asignatura en cuestión, entre ellas destaca el hecho de que:

[...] la literatura es, además de una fuente de placer, un medio idóneo para el enriquecimiento personal y cultural de los estudiantes, ya que en ella aparecen también reflejados el estilo de vida y las costumbres de sociedades de distintas épocas, lo que la convierte en un material destacado para la transmisión de la cultura.⁸

7. Se ha hecho mención a una tercera opción que permite la explotación de textos íntegros en la enseñanza, al combinar la lectura en casa con el trabajo en clase, de forma que en el aula se trabajen los fragmentos más significativos del texto, y dejando el resto para una lectura complementaria individual.

8. Sequero, 2015, p. 8.

Además, la novela permite a los estudiantes lograr un mejor entendimiento de la forma de vida del país, en la época del movimiento de Independencia de nuestra nación, pues aunque la novela narra una historia imaginaria en parte, ofrece una vívida descripción de algunos personajes y de las circunstancias en que participaron en el movimiento libertador de nuestra patria, de tal manera que los alumnos pueden descubrir sus pensamientos, sentimientos, costumbres, en qué creían, qué temían, qué les disgustaba y cómo hablaban, teniendo de esta manera la posibilidad de ver a los héroes de la independencia como hombres y mujeres de carne y hueso y no solo como personajes relevantes en la historia de nuestra nación y cuyas heroicas proezas más bien parecen ser en muchos casos un producto de la imaginación y no resultado de su participación en un momento específico de la historia y como resultado de la convergencia de diversas circunstancias en particular.

De igual manera influyó en la decisión la capacidad de la obra para motivar la participación de los alumnos en el proceso de enseñanza-aprendizaje, condición fundamental para detonar el aprendizaje, a la vez de la oportunidad que tienen los alumnos para discutir y actuar sobre temas socialmente relevantes, de situar algunos contenidos de estudio de la asignatura en su contexto histórico-social, de ampliar y posiblemente cambiar su punto de vista sobre diversas cuestiones sociales, y finalmente, aprendiendo de manera diferente, amena y más significativa los contenidos de estudio analizados a partir de la lectura de la novela, todo ello aunado al hecho de que algunos de los temas que aborda como el amor, la muerte, la vejez, la amistad o el odio y la envidia, son temas compartidos por todas las culturas y a lo largo de la historia, lo que hace que la obra sea cercana al alumno y le resulte familiar.

Además de todos los aspectos referidos, la novela *Leona* está dotada de una narrativa ágil y amena, con descripciones interesantes de lugares y formas culturales, que además de resultar entretenida para el lector, le permiten imaginar los espacios, las ropas, las costumbres y demás aspectos que son referidos a lo largo de su desarrollo, aunado al hecho de que está tan magistralmente desarrollada la historia y la historia que se narra, que una y otra se enlazan con tal brillantez que no siempre se sabe si el hecho que se relata constituye un hecho histórico o es resultado de la ficción e imaginación de la autora.

Diseño metodológico de la propuesta didáctica

A partir de todo lo expuesto se diseñó la actividad de enseñanza-aprendizaje que se describe a continuación, como una estrategia educativa centrada en el aprendizaje del alumno.

Objetivo

Introducir el empleo de novela *Leona* de Celia del Palacio como recurso didáctico para el análisis de distintos temas de estudio de la asignatura de Desarrollo Humano, en un marco curricular basado en el desarrollo de competencias a partir de un enfoque teórico constructivista.

Participantes

La actividad que se propone habrá de realizarse bajo el esquema de un taller, en el que predomine el desarrollo de actividades prácticas sobre el tratamiento teórico de los contenidos de estudio, y con la participación de manera voluntaria⁹ de aproximadamente 10 alumnos que estén cursando la asignatura de Desarrollo Humano en el periodo escolar 2016B.

Instrumento

Se diseñó *ex profeso* la ficha para organizar y recopilar los datos sobre la novela leída y su autor, así como los análisis de la obra por parte de los alumnos a partir de una serie de preguntas y reflexiones sobre temas de interés, teniendo como punto de partida un claro conocimiento de

9. La participación de los alumnos será voluntaria a efecto de que se involucren con entusiasmo e íntegramente en todas y cada una de las actividades propuestas, lo que podrá reportar algunas ventajas adicionales: en primer término, el hecho de que se tendrán elementos para comparar los resultados en aprendizajes y motivación de los alumnos participantes en este taller con los obtenidos por los alumnos del resto de la clase que no hayan participado en esta experiencia y, en segunda instancia, el hecho de que esta primera experiencia permitirá realizar los ajustes que se consideren pertinentes para una segunda experiencia a mayor escala, incluso con la posibilidad de ser implementada en distintos grupos y como resultado de la participación de diversos profesores de distintas academias mediante un enfoque integrador e inter y multidisciplinar.

los contenidos de aprendizaje curricular que se pretendían promover, así como de las competencias genéricas y disciplinares que se deseaban fortalecer,¹⁰ la que se presenta a continuación.

Ficha de análisis

Los textos literarios son tanto fuente de placer como de enriquecimiento personal.

1. Ficha técnica:
 - 1.1 Título de la obra:
 - 1.2. Autor:
 - 1.3. País/año/editorial/edición:
 - 1.4. Género literario:
 - 1.5. Contexto histórico social en que fue escrita la obra:
 - 1.6. Su estructura (capítulos/páginas):
2. Sobre el autor:
 - 2.1. Nombre completo:
 - 2.2. Biografía:
 - 2.3. Producción literaria (título, año):
 - 2.4. Distinciones:
 - 2.5. Contexto histórico-social:
3. Análisis del contenido:
 - 3.1. Tema:
 - 3.2. Tiempo/espacio:
 - 3.3. ¿En qué contexto social se desarrolla la novela?
 - 3.4. Ambientación (lugares donde ocurren las principales escenas):
 - 3.5. Personajes principales/secundarios (nombre, rol social):
 - 3.6. Argumento:
 - 3.7. Valores y contravalores que se abordan en la obra:
4. Apreciación personal:
 - 4.1. ¿Cómo caracterizarías la personalidad de los principales personajes?
 - 4.2. En la parte izquierda de un diagrama en “T” anota algunas acciones de Leona Vicario a favor de la causa insur-

10. Es importante destacar que los análisis no corresponden a los técnicamente literarios pues como ya se refirió con anterioridad el objetivo del empleo de la novela *Leona* como recurso didáctico tuvo otros fines.

gente y del lado derecho rescata su lado humano más allá de los hechos históricos.

4.3. Destaca algunos contrastes en torno a la vida de Leona Vicario.

5. Para la reflexión.

5.1. ¿Qué tan comprometida consideras que fue la participación de Leona Vicario en el movimiento de independencia de México? Justifica tu respuesta.

5.2. ¿Considerarías que Leona Vicario merece ser reconocida como heroína del movimiento de independencia de México? ¿Por qué?

5.3. ¿Por qué consideras que, pese al importante servicio que Leona Vicario brindó a la patria, su participación en el Movimiento de Independencia de México es poco conocida?

5.4. ¿Consideras que el siguiente texto puede aplicarse a la vida de Leona Vicario? Justifica tu respuesta. “¿Qué cosa es un héroe? Es un hombre que sabe que el derecho a morir se compra con grandes servicios a la humanidad... porque... el hombre que así vive, cuando muere, perdiendo lo que tiene de finito, queda por sus obras como una manifestación creciente de poder, de ciencia y de gloria, hasta recibir su apoteosis de la poesía y del agradecimiento de los pueblos” (Ignacio Ramírez).

5.5. ¿Crees que fue justa la opinión de Lucas Alamán cuando públicamente opina que la participación de Leona Vicario en el movimiento de Independencia de México había sido a consecuencia del amor a su marido y no a su patria? Justifica tu respuesta.

5.6. ¿De qué manera Leona Vicario llevó a cabo acciones que transgredían los imperativos sociales de su época tras pasando las fronteras de lo concebido como propiamente femenino y apropiándose de rasgos reservados para los varones?

5.7. ¿Consideras que la siguiente frase puede aplicarse a Leona Vicario? Justifica tu respuesta. “La mayoría de estas mujeres no tenían armas para luchar contra el ejército realista... no obstante... se les reconoce que pelearon con las mejores armas que un ser humano puede tener: amor, pasión, convicción y valor”.

5.8. ¿Qué relación encuentras entre el título de la novela que

léste y la historia que se narra, además del nombre de pila de la protagonista?

- 5.9. ¿Cómo interpretas la siguiente frase “Todo lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir aquello que, sin ese libro, él no podría ver de sí mismo” (Marcel Proust).
- 5.10. ¿Qué rasgos de la personalidad reúne, a tu juicio, la figura de Leona Vicario para ser considerada heroína del movimiento de Independencia de México?
6. Leona y yo
 - 6.1. ¿Qué te sorprendió de la novela?
 - 6.3. ¿Qué parte de la obra te pareció más interesante y por qué?
 - 6.4. ¿Qué causa serías capaz de defender como una leona?
 - 6.5. A partir de la lectura del texto conforma el sentido de identidad nacional de los mexicanos.
 - 6.6. Leona Vicario no soñó ser heroína de la patria. En una carta dirigida a Lucas Alamán, reconoce que se necesita hacer mucho más de lo que ella hizo por la libertad de la nación, pero que la vida la llevó en ese sentido. Y tú ¿qué serías capaz de hacer por tu país?
 - 6.7. Leona Vicario pasó muchas vicisitudes a lo largo de su vida por lograr un sueño: ver libre a la patria que la vio nacer. Para ti ¿cuál es uno de tus más grandes sueños y qué estás dispuesto a hacer para lograrlo?
 - 6.8. ¿Qué enseñanza te deja la lectura de la novela sobre la vida de Leona Vicario?

Procedimiento

La actividad ha sido planeada para llevarse a cabo a lo largo de tres sesiones consecutivas de 50 minutos cada una, mediante el desarrollo de un trabajo fundamentalmente grupal en el que habrán de realizarse ciertas actividades a partir del desarrollo por parte de cada uno de los alumnos de un trabajo extra áulico efectuado de manera individual y relacionado con la lectura de los diferentes capítulos del libro más la presentación de los correspondientes resúmenes o síntesis solicitados en cada caso, todo ello a partir de ciertos lineamientos generales y reco-

mendaciones generales¹¹ que serán proporcionadas en la sesión inicial, a efecto de que los alumnos estén en posibilidades de participar en la experiencia didáctica en los términos en que fue diseñada.

Análisis de la propuesta

Se procuró proponer un proceso educativo cuyos resultados, traducidos en aprendizajes significativos en los alumnos, superaran a aquellos que se obtendrían a través de las actividades que normalmente se llevan a cabo en el aula, y de que la función del profesor no fuera enseñar, sino provocar un aprendizaje en sus alumnos, procurando las condiciones para que aprendieran constructiva y significativamente, ya que se estima que más que un aprendizaje formal lo que necesitan es una oportunidad para aprender y desarrollarse, aunado al hecho de que la estrategia didáctica presentada trasciende en gran medida las actividades expositivas y de enseñanza tradicionales y prioriza el empleo de diversas actividades de aprendizaje adecuadas a las necesidades e intereses de los alumnos, siempre propiciando que movilicen diferentes capacidades.

Por todo ello se considera que la propuesta presentada contribuye verdaderamente a hacer frente a los retos de la reforma educativa para el Nivel Medio Superior por cuanto corresponde a mejorar la calidad de la educación que se imparte, respondiendo a las exigencias del ambiente social en el que se desarrollan los alumnos, a partir de una atención a sus necesidades como personas adolescentes, mediante el desarrollo de estrategias centradas en su aprendizaje y a través de una organización de los contenidos de estudio considerando el aprendizaje como un proceso constructivo.

De la misma manera, es importante destacar que el empleo de la novela como recurso didáctico constituye un medio que empleado inteligente y adecuadamente facilita el aprendizaje y la construcción de conocimientos, el desarrollo de habilidades cognoscitivas y el fortalecimiento de diversas competencias de carácter general en los alumnos, pero que en sí misma no produce que el maestro sea mejor ni aprendizajes garantizados en los alumnos, ya que todo ello depende de la calidad de la estrategia

11. Deberán acordarse los avances en el desarrollo de la lectura y determinar el desarrollo de otras actividades extraclase, la programación de las sesiones presenciales, su duración y las actividades que habrán de desarrollarse a desarrollar en clase, y todos aquellos aspectos de interés de los participantes en el taller a efecto de que el mismo se desarrolle en los mejores términos posibles.

didáctica diseñada.

A manera de conclusión

Cada vez son más los profesores que han optado por introducir textos literarios en sus clases, conscientes de la amplia variedad de posibilidades didácticas que les ofrecen, pero es fundamental que el texto se corresponda con la competencia lingüística de los estudiantes, que las actividades planteadas sean apropiadas para el nivel al que están destinadas y que despierten el interés de los alumnos.

Su empleo en la enseñanza, siempre que se apliquen las estrategias metodológicas adecuadas, permitirá no solo el aprendizaje de ciertos contenidos de estudio de la disciplina de que se trate, sino también el desarrollo de diversas competencias de carácter general entre las que destacan las siguientes: expresarse y comunicarse, tanto de forma oral como escrita, e incluso de que mejore sus estrategias lectoras, que integre a sus esquemas cognitivos ciertas estructuras lingüísticas y gramaticales y de que mejoren sus habilidades para resumir y sintetizar, entre otras posibilidades más; pensar crítica y reflexivamente, aportando sus propios puntos de vista y conocimientos y asumiendo una postura personal sobre el tema de estudio y estructurar ideas y argumentos de manera clara, por mencionar solo algunas de las más importantes, todo a partir del diseño didáctico que se desarrolle o proponga.

Por tal motivo, la promoción por parte de los profesores de la lectura de textos literarios para el aprendizaje por parte de los alumnos, puede convertirse en una excelente vía para adquirir ese tipo de herramientas y habilidades, además de constituir una valiosa opción para una formación universitaria integral y más completa.

Como ha podido apreciarse, la literatura posee en sí misma un enorme valor formativo, pues es leyendo como aprendemos a escribir y a construir un discurso bien estructurado; leyendo es como ampliamos nuestra cultura y vocabulario, además de que se tiene la oportunidad de fortalecer diversas competencias útiles no solo a nivel académico, sino fundamentales para el éxito personal y profesional.

Bien empleado, el texto literario constituye un recurso útil para la formación integral del alumno bajo un enfoque integrador, interdisciplinar y multidisciplinar, dependiendo del diseño metodológico que se proponga, por el que los estudiantes pueden aprender a un tiempo no solo

lengua, literatura y cultura, sino también conocimientos específicos de otras disciplinas, ya que además de la transmisión de aspectos específicamente literarios o culturales, facilita la práctica y mejora de las destrezas orales y escritas en los estudiantes.

De manera específica, sobre el empleo de la novela *Leona* como recurso didáctico, puede destacarse que, además de su calidad objetiva se consideró en qué medida sus características específicas estaban en consonancia con los objetivos educativos que se pretendían lograr, los contenidos que se iban a tratar en la novela, los que debían estar en sintonía con los contenidos de la asignatura y las características de los estudiantes: sus capacidades, estilos cognitivos, intereses, conocimientos previos, experiencia y habilidades requeridas para el uso de la novela como recurso didáctico, por lo que su elección se realizó en el marco del diseño de una intervención educativa concreta, considerando todos los aspectos antes mencionados así como los correspondientes elementos curriculares y formativos particulares sobre los que se deseaba incidir.

Y, finalmente, es importante destacar que se considera que a través de la historia se exaltan las proezas de algunas heroínas de nuestra nación, pero es a través de la novela histórica como se reconoce su propia condición de mujer como hijas, esposas y madres, rescatando con ello su esencia humana: sus cualidades y defectos, sus pensamientos y conflictos personales, sus más profundos deseos e inquietudes, sus proezas y logros en pos de la libertad de la patria, así como las penas y vicisitudes que enfrentaron para el logro de un ideal del que actualmente formamos parte.

Bibliografía

- Palacio, C. *Leona*. Santillana, México, 2010.
- Frabetti, C. “Literatura y Matemáticas”. *Revista de didáctica de las matemáticas*, 50, 2009.
- Lobatón, G. “La novela histórica como recurso didáctico en la enseñanza de la historia”. [en línea] 2013 <http://eprints.ucm.es/22901/>
- Marín, M. “Las matemáticas de una novela”. *Sigma*, 29, 2006.
- Montemayor, S. (coord.). “La novela histórica como recurso didáctico para las ciencias sociales”. *Aulas de Verano. Serie: Humanidades*. Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, Madrid, 2008.
- Palma, A. “Una propuesta didáctica para la enseñanza-aprendizaje del tiempo histórico y el espacio geográfico en el Grado de Maestro en Educación Primaria”. *Clío*, 39, 2013.
- Pau, I. “La novela como recurso didáctico en las clases de ciencias de secundaria”. [en línea] 2015, <http://gent.uab.cat/conxitamarquez/sites/gent.uab.cat.conxitamarquez/files/072.4-Pau-Custodio.pdf>
- Sequero, M. “La literatura como recurso didáctico en la enseñanza del español como lengua extranjera”. *Tejuelo*, 21, 2015.

EL RETORNO DE LA MUJER MAYA.
(ANÁLISIS DE LAS MUJERES MAYAS EN LA OBRA DE CONCHI LEÓN)

SAMANTHA MORENO ROMERO

La obra para este artículo es *Mestiza Power* (2005), de Conchi León quien tiene una trayectoria muy prolífica, es miembro del Sistema Nacional de Creadores del Arte, actualmente trabaja en el del periódico *Milenio*, Yucatán con la columna titulada “Donde mora el león”, un espacio para la crítica teatral y cultural. La actriz, directora y dramaturga tiene obras publicadas en *Paso de gato*, *Tierra adentro*, el centro dramático Nacional de Madrid, *el Milagro* y el Instituto Nacional de Teatro en Argentina.

Mestiza Power, la más representativa de su historia en la dramaturgia se encuentra en la antología de *Didáctica de teatro mexicano*, en esta se compilan los textos dramáticos representativos de los últimos veinte años, y por ello está presente en diversos festivales de carácter internacional como Smithsonian National Museum of the American Indian (Washington), New World Theater (Massachusetts), IV Festival Internacional de Teatro UCSUR (Perú), por mencionar algunos; así mismo, es seleccionada por la Royal Court de Londres para estar dentro de un seminario realizado en México.

El texto de *Mestiza Power* aborda la historia de mujeres, en dos partes, nos muestra cómo es la vida de la maya contemporánea, a través de su cultura, sus creencias, su forma de sobrevivir, entendemos que adquieren una nueva identidad conforme se enfrentan al espacio occidentalizado.

El objetivo de este artículo es mostrar la visión de la mujer indígena maya, que es desplazada desde su territorio de origen, y cómo es que en el retorno tiene un choque cultural transformando su identidad, a través del concepto de territorio dentro de la *Geopolítica* de John Agnew (2005), se busca entender cómo este se resignifica a tal grado que el Zócalo de Mérida (*locus*) se vuelva en el eje de los recuerdos, el lugar donde se manifiestan las dicotomías hombre-mujer, madre-hija y mujer-blanca, mujer-maya; el simbolismo presente en los espacios escénicos propuestos por la dramaturga configuran a los actantes y revelan la nueva identidad de la indígena maya.

El texto utiliza la narraturgia¹ como herramienta estética y estructural, la obra es Teatro Testimonial ya que Conchi León realizó una investigación a partir de entrevistas realizadas a dichas mujeres, en la primera parte, tenemos voces de tres mestizas que a través de diálogos sueltos o que por momentos se entrelazan, representan la educación, la cultura, la misma infancia de las mujeres y cómo sobreviven en la actualidad. Los personajes muestran el evidente multilingüismo que es parte de la transgresión histórica en sus comunidades, por lo que a lo largo de las escenas será recurrente escuchar el español con maya; en la segunda parte encontramos relaciones dicotómicas, tres monólogos donde se entiende cómo la mestiza se vuelve un subalterno, mostrando escenarios donde se aprecia el *status* que maneja, casi siempre bajo, a menos que sean ellas quienes decidan terminar con su situación, pero en general, son oprimidas frente al estereotipo de la patrona, frente al cliente que compra las artesanías.

A continuación vamos a analizar el concepto de Territorio para entender cómo es que se da este mecanismo en la obra. Para Schneider y Taratuga “el territorio se define como un espacio determinado por relaciones de poder, determinando, así, límites ora de fácil delimitación ora no explícitos” en la obra, el lugar que propone la dramaturga son la plaza de Mérida, Yucatán, donde las indígenas llegan a trabajar a esa zona, como vendedoras de artesanías y servicios de limpieza. El desplazamiento que realizan las mujeres del texto es desde su casa alejada de la plaza, y de la plaza a su casa. Esto define el estatus que irá variando mientras se encuentre en uno de los dos.

En 1980 se publica la *Geografía del poder* donde se menciona:

El territorio se entiende como la manifestación espacial del poder fundamentada en relaciones sociales determinadas, en diferentes grados, por la presencia de energía, acciones y estructuras concretas y de información, acciones y estructuras simbólicas.²

Las relaciones de poder se modifican a partir de señalar un espacio evidente, por ejemplo, una de las mayas, Rosa Amén, es la bruja que conocen todos, en el pueblo maya: “Soy Rosa Amén, si buscas bien y es tu suerte sanar, a me encuentras, pero si la muerte ya pinto su camino para llegar a ti y llevarte, no te puedo curar. Cuando viene la persona, le

1. Término adjudicado a Sanchis Sinesterra quien describe el texto dramático contemporáneo como una combinación y desarrollo de estructuras basadas principalmente en la narración, inspirándose en la narratología de Gennette, para el estudio de dichos textos (Sanchis, 2012).

2. Torres, 2011.

veo a sí detrás, si se ve como un camino así de *sas kab*³ detrás de su espalda, *ju*, yasta, en el otro extremo viene la muerte”.⁴ El lugar de curaciones es su lugar de trabajo, su territorio y al mismo tiempo es donde tienen todos los elementos para salvar el destino de las personas, las acciones que el personaje tiene son claras, brindar protección, alivio, o por el contrario “echar alguna maldición”, teniendo un estatus superior frente a las demás mujeres, pero claro sin salir de su área, cosa que se transforma en un símbolo, mezcla de personaje y lugar, que permite ser la salvación y hasta el lugar catártico de las mayas.

En *Mestiza Power* se parte de un escenario del que históricamente han sido desplazadas y que en el regreso, ya no como habitantes, se ven como invasoras del mundo occidental, el mundo moderno, estas mujeres se mantienen firmes a mantener sus tradiciones y así podemos decir que empieza uno de los grandes conflictos el preservar la identidad que ellas creen tener dentro de un espacio en el que solo se encuentran como subalternas, las relaciones de poder son muy marcadas en la obra, se muestra desde el rol que ejercen en sus territorios como mujeres y se visualiza si tienen dominio o no. “Considerar el poder como algo que se puede conquistar, mantener o perder, supone independizarlo de las relaciones sociales”.⁵

Entra a escena una mestiza con lentes Ray Ban. Fondo musical: I Want to break free de QUEEN. La mestiza atraviesa la calle, lleva una palangana, un huacal, y su rebozo, llega a un espacio determinado, se saca un cuchillo de los senos, se cubre las piernas con el rebozo, asienta su mercancía y se sienta a vender. Toda la escena tiene los lentes puestos. Hace referencia constante a alguien del público, como si contestara una serie de preguntas

Mestiza 1: ¡Que guapa te ves con lentes! ¡Estás muy moderna!

Soco: Mjm.

Mestiza 2: Mare mare, ¿Nueva moda entre las mestizas?

Soco: Ja!

Mestiza 1: ¿Y que, son nuevos tus lentes? ¿Ya hay sus rayban?

Soco: Nooo, lo que pasa es que tengo catarata, no me puede dar el sol, ayer me operaron mi ojo, no debo salir, pero si no vendo no como ¿Qué quieres que yo haga? Sabes que pasa, que hace años me dio un sillazo mi marido en mi cara, ¡cuando sentí el golpe, bom! Caí al piso y dije, yasta, allá quede, pero nada no morí, nada más me salió la catarata. Me operó el doctor, y mientras traigo mi lente ni modo. ¡Que más!⁶

3. *Saaskab* es un término compuesto del maya: *saas* -claridad y *kaab* -tierra.

4. León, 2005, p. 22.

5. Agnew, 2005, p. 10.

6. León, 2005, p.13.

Soco, en el hogar no tiene control de su espacio, siendo esta la mamá y la que trabaja vemos que su estatus se mantiene bajo, sin embargo cuando llega a la plaza a vender, está más libre, la propuesta del uso de los lentes Ray-Ban hace que en la entrada del personaje, está apoyada por la canción de Queen, dos elementos ajenos a las tradiciones mayas, eleva su estatus mientras se desplaza de un lado a otro extremo como piden las acotaciones, además son un signo de territorios opuestos, un breve guiño que se torna cómico en la entrada de Soco; más adelante en el texto relata su relación con el marido, denotando la falta de recursos, así como el maltrato que ella recibía a pesar de que este hombre estaba a punto de morir, los lentes terminan siendo un disfraz para desplazarse a la plaza y regresar con un poco de dinero, es curioso cómo en el caso de la mestiza no vemos su dominio como un actante social en su casa, no lo tiene frente a los mestizos masculinos, la casa es simplemente un espacio en el que ella acude a alimentar, a servirles sin que los otros trabajen, un lugar que pudo acabar después del sillazo, pero no. Para Agnew y parafraseando a su vez a Raffestin, “cuando el poder va de arriba abajo los individuos no puede encontrar su propio poder”.⁷ En este personaje se puede ver que la idea de ejercer sobre el otro, se malinterpreta con la obligación de cuidar a alguien.

Soco: le dije ¡no! por mi hijo, mi x' tupito. Es que tengo que ver que lo curen por que toma bastante. ¡Está enfermo de su alcoholición! Si encuentro quien lo cure a él... ya curado entonces, que se case, yo veo donde agarro y le compro un terrenito pa que él se case y sea feliz, pero mientras mi hijo este en mi poder es mi deber de madre ver que mi hijo coma ¡Por que el chiquito no te pidió venir al mundo tú abriste las piernas y aquí está! Si yo vengo aquí a vender a Mérida es para comprarle a mi hijo lo que él quiera.⁸

En la última frase ella viene a Mérida en sacrificio, el personaje tiene un motivo grande para desplazarse y llegar a la plaza, el no tener el poder en sus manos, no le permite independizarse de las relaciones sociales, como mencionaba Agnew en la cita anterior.

En la historia los personajes en el territorio occidentalizado se mantienen con estatus bajo, de pronto hacen referencia a las mujeres no indígenas llamándolas “Catrinas”, si estas deciden entrar a territorio maya, su poder se disuelve y muestran su estatus bajo, “lugares y personas no son entendidos en sus propios términos sino solo en función de cómo encajan en el

7. Agnew, 2005, p. 12.

8. León, 2005, p. 18.

esquema global de la cosas”.⁹ En este caso las tres mestizas están juntas, no es lo mismo si lo hacen de manera individual, es más fácil tener dominio de cierto espacio si se hace en grupo; el lenguaje se transforma en un símbolo que ejemplifica el manejo del territorio, la mezcla del español con maya, las palabras que emiten en su dialecto son pocas, en realidad como si fueran muletillas.

MESTIZA 1: Yo tengo nervios, los nervios que me dan fuerte, hasta cuando yo vea ya se fue de lado mi boca. Toy tomando agua y se sale de mi boca. *Jach así. Sobándolo, sobándolo se me curó.

MESTIZA 3: ¿No vas a ir las becas?

MESTIZA 1: ¿A las Vegas?

MESTIZA 3: ¿A las becas que está dando ahorita el gobierno! ¿Vas a ir?

MESTIZA 2: ¡Ay no! Van a creer que me estoy muriendo de hambre, que no tengo dinero.

MESTIZA 3: Pero si no tienes dinero.

MESTIZA 2: Si, pero no tienen porque saberlo.

MESTIZA 3: ¡Ay ***fo! Más orgullosa, yo si voy, porque yo no tengo marido que me mantenga.¹⁰

“El lenguaje del pensamiento moderno está lleno de expresiones de la fusión del tiempo con el espacio en distinciones binarias entre aquellas áreas ‘avanzadas’ o ‘aventajadas’ y las ‘atrasadas’ o ‘subdesarrolladas’”.¹¹ En el discurso de la dramaturga, revela un escenario rural, la palabras de las mestizas hablan del conflicto de pertenecer a territorio maya, y de ahí se derivan todos sus problemas, mujeres sin acceso a otras cosas más allá de sus tradiciones, y aunque tienen frente así el territorio “avanzado”, tampoco lo desean, están bien así como están.

La obra muestra un enfrentamiento a partir de los desplazamientos, la presencia de la mujer blanca en territorio maya, aquí la dramaturga lo hace notorio desde el estereotipo, Adrelaidina ha huido del lugar en donde era sirvienta y la señora de la casa la busca porque menciona

9. Agnew, 2005, p. 40.

10. León, 2005, p. 1.

11. Agnew, 2005, p. 40.

que la necesita para limpiar, para cocinar y que sin ella no puede hacer nada en cuanto a las labores de la casa se refiere. Pero aquí vemos un signo importante para el espectador de la puesta, las acotaciones marcan que Adrelaidina se encuentra acostada en una hamaca, jugando con los hilos en total relajación, pero Conchi describe además que la hamaca es un símbolo “de nacimiento, reposo y vida”.¹² La mestiza se encuentra acostada mientras la señora grita desde la puerta, humillándose, rogando. Hay una transformación espacial a partir de la invasión de una mujer blanca a la casa de Adrelaidina, el estatus se invierte a partir de un juego de amo y sirviente “un señor es un señor solo en virtud de una relación de reconocimiento mutuo del vínculo de servidumbre, pero el carácter de la relación es el de que el ‘otro’ es el subarrendado o anulado”.¹³ Los papeles cambian y es simplemente porque está en su zona, en su lugar protegida de cualquier cosa, la hamaca es una especie de vientre materno que la protege y que le permite decir lo que en otro territorio no se podría, ejemplo el siguiente fragmento.

Noo, con esa señora no vuelvo, paga muy poco, además esa señora, a veces te paga, a veces no. Voy a volver a mi pueblo, es quincena, debe pagar, le cobro y dice: “Ay reina, no he ido al cajero, luego te lo doy chula”. Si no tengo efectivo, ¿Cómo voy a regresar a mi pueblo? ¿Caminando?¹⁴

La obra tiene tres elementos a partir del territorio, que ayudan a la configuración de las mestizas, la esencia, lo exótico y lo total. El primero tiene que ver con resaltar una particularidad de ese espacio, por ejemplo la plaza de Mérida en donde se concentran la vendedoras mayas y las personas de cultura occidental es el eje que permite la manifestación de los estatus y cómo es que se van alternando constantemente, el segundo encontrar las diferencias como único criterio de comparación frente a otros lugares, en este caso, las mujeres mayas son lo exótico, y por último el totalizar desde el bloque espacial, que da características a esta unidad, es decir “una cultura entendida como una unidad especialmente indivisible”¹⁵ aquí las partes totalizantes son la cultura occidental y las mayas. Ahora cito al personaje de Rosa Amén.

12. León, 2005, p. 8.

13. Agnew, 2005, p. 79.

14. León, 2005, p. 8.

15. Agnew, 2005, p. 79.

Llevo años en esto ¡cosas que he visto! Una mujer castigo a su marido por que se enteró que él iba a tener un hijo con otra, le hizo un trabajo fuerte, a la hora de dar a luz la mujer murió allí y cuando dijo salir el niño, salió en cuatro patas, era un animal horrible que enseguida corrió al monte, el marido quedo loco. [...] Esas cosas si existen lo vientos son poderosos, depende donde los agarres, por decir el último aliento de una gallina degollada, ese poquito viento de su aliento da para hacer un trabajo.¹⁶

Los desplazamientos permiten entender cómo son las relaciones de poder en los personajes y dependiendo el espacio en el que el actante se localice nos ayuda a comprender, interpretar y trasladar a la puesta en escena, durante la línea de acción se define el estatus, si se domina el territorio, se puede influenciar y o controlar, el conflicto es evidente, los personajes están contruidos a partir de la subalternidad, mientras vemos dos polos, uno se resiste al cambio pero debe seguir viajando al otro territorio. Una manera de aferrarse es a través de la ejecución de sus creencias, eso les permite tener poder por lo menos en su espacio. En su configuración las mujeres utilizan las leyendas, la magia, sus recetas, su misticismo, para subsistir y estar presentes en este retorno.

16. León, 2005, p.23.

Bibliografía

- Agnew, J. *Geopolítica, una revisión de la política mundial*. Editorial Trama, Madrid, 2005.
- Johnstone, K. *Impro*. Cuatro vientos, Madrid, 1990.
- León, C. *Mestiza Power*. Paso de gato, México, 2005.
- Raffestin, C. *Por una geografía do poder*. Ática, Sao Paulo, 1993.
- Sack, R. D. *Human Territoriality: Its Theory and History*. Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- Torres, F. "Territorio y trabajo... ¿cómo opera el concepto de territorio en la CTD – Aníbal Verón de Comodoro Rivadavia?". *Actas de Congreso, XXVII Congreso Internacional ALAS Latinoamérica interrogada*, Buenos Aires, 2009.

EL EMPODERAMIENTO DE JULIANA

GUADALUPE AYALA ESTEBAN

El presente trabajo es un análisis del personaje protagonista femenino del largometraje peruano *Juliana* (1988). Dicha cinta fue producida por Grupo Chaski y muestra el drama personal-social de Juliana, una joven mestiza de clase social baja que, cansada del ambiente hostil y violento por parte de su padrastro, decide escapar de casa y disfrazarse de varón para poder trabajar en la calle al lado de su hermano menor. A partir de ese momento vivirá una serie de aventuras al lado de otros chicos que la llevará a tomar una postura final acerca del poder que posee en relación con su género.

En este estudio describiré el proceso de empoderamiento que realiza el personaje de Juliana en la cinta mencionada; de igual forma profundizaré en los elementos y situaciones que intervienen en ella. Para ello utilizaré el concepto de *empoderamiento femenino* que retoma y desarrolla desde la perspectiva feminista la activista y teórica mexicana María Marcela Lagarde y de los Ríos a través de su texto “Vías para el empoderamiento de las mujeres” en la *Guía para el empoderamiento de la mujer* (2004). Esto con el fin de mostrar la presencia e importancia de dicho concepto en la construcción de la protagonista y su historia.

La portada de la película *Juliana* tiene escrito tanto en español como en inglés “Ser peruano es una forma difícil de vivir. Peor si se es mujer. Juliana es una niña peruana...”, si a lo anterior se le suma que Juliana, con tan solo 13 años de edad, es pobre, vive en alguna zona marginada de Lima, no asiste a la escuela, durante el día trabaja en un cementerio al lado de otros niños y además debe servir y obedecer las órdenes de su padrastro, difícilmente se podría pensar en un feliz desenlace para la historia de esta chica; sin embargo, sí lo tiene y es gracias al proceso de empoderamiento que logra consigo y con el cual transforma su vida e incluso la de otros.

El concepto de empoderamiento que aquí se plantea es el desarrollado por la teórica, activista y feminista mexicana María Marcela Lagarde y de los Ríos. Este consiste en la toma de control de la vida propia, en este caso, como sujeto femenino, a partir de un método deconstructivo que cuestiona lo impuesto y con base en ello reconstruye la dirección y la persona al mando de sí misma como se explica en *Guía para el empoderamiento de la mujer*:

[...] empoderarse es desarrollar la conciencia de tener el derecho a tener derechos, reconocer la propia autoridad y confiar en la capacidad de lograr propósitos. Dicha autoridad se produce cuando cada mujer genera autoconfianza, seguridad subjetiva y legitimidad para ser quien es y para existir, es decir, para autoafirmarse y atreverse, tomar decisiones propias y movilizarse para realizarlas en la existencia.¹

Así, Juliana da indicios de su empoderamiento en los primeros minutos del filme, cuando las escenas se detienen en su rostro molesto y en desacuerdo con lo que ve a diario: Pancho, su padrastro, un hombre grosero, holgazán, explotador, violento y borracho; su madre, una mujer subordinada al marido en todos los aspectos, que día a día trabaja vendiendo comida en un puesto del mercadillo para mantener a la familia y no defiende a su hija ni a sí misma de los abusos de su pareja.

El proceso de empoderamiento que Juliana realiza va muy a la par de su personalidad y conciencia crítica, pues estas son la base de sus decisiones y acciones que le permiten lograrlo. Ella tiene confianza, seguridad y es emprendedora: toma su botella de plástico, sus trapos viejos y se dirige al cementerio para trabajar limpiando nichos; juega fútbol con otros niños en el puesto de portera y discute si fue gol o no; quiere un radio portátil y lo compra con su propio dinero; cuando un niño roba sus herramientas, corre tras él hasta derrumbarlo y quitarle lo suyo, además de regañarlo. Juliana es mujer, se enfrenta a la vida como tal y no ve diferencia alguna hasta después.

Juliana se empodera con actos que transgreden la normatividad del sometimiento femenino de acuerdo con sus posibilidades y haciendo uso de ingenio. En primer lugar de Pancho, su padrastro: cuando lo ve durmiendo semidesnudo en la cama a medio día, comienza a picar cebolla rápidamente para causar un ruido suficiente que lo despierte, quiere mostrarle su inconformidad, decirle “ya es tarde, ¿no piensas levantarte? Mi mamá y yo salimos muy temprano a trabajar pero tú sigues aquí descansando”.

Otro suceso de transgresión es en el momento en que una mujer llega en busca de este mismo hombre, se le ordena a Juliana mentir, pues viene a cobrar: “Dile a tu papacito que me devuelva mi dinero, que ya no quiero ningún trabajo”, a lo que ella responde: “Sí, señora, le voy a decir... pero no es mi papá”. Más adelante es mandada a la tienda a comprar una bebida alcohólica, allí se vuelve a encontrar a esta mujer y le sugiere: “Vaya en diez minutos y toque tres veces”, ya que sabe que

1. Lagarte, 2004, p. 6.

esa es la contraseña entre Pancho y su amigo el *Flaco* para abrirse la puerta. Juliana y la mujer entienden su complicidad.

En otro momento, Juliana plancha la camisa de su padrastro, se la entrega y él pide una *lustradita* a sus zapatos, ella se inclina y aprovecha para pintar de blanco una parte del pantalón negro, él no se percató de nada y se va; Juliana ríe. Ese mismo día Pancho la jalonea y maltrata para que vaya a casa y le sirva una cerveza; Juliana, molesta y consciente de su realidad, obedece pero realiza su venganza y escupe en el vaso mientras vacía la bebida que su padrastro toma enseguida sin sospechar algo al respecto. Juliana se rebela de esa forma porque es consciente del abuso de sus derechos.

Por otra parte, María Marcela Lagarde y de los Ríos explica que en este proceso de empoderamiento existen otros procesos e individuos que contribuyen a tal:

El empoderamiento se sustenta también en procesos pedagógicos de género, educativos y políticos entre mujeres, implícitos en la crianza y la formación: quien enseña –la madre, la maestra, la dirigente, la trabajadora o la empresaria experimentada, la colega solidaria– apoya el empoderamiento de la otra mujer –su hija, alumna, colega o compañera. Y a la inversa sucede también, cuando la hija, la alumna, la colega, en pos de la satisfacción de sus necesidades, exige el desarrollo de habilidades, fortaleza y autoridad de la otra mujer –su madre, maestra, socia o colega– y muestra sus propios poderes vitales. En ambos sentidos estamos ante procesos de empoderamiento que se potencian si la interacción tiene incidencia recíproca.²

Sin embargo, en Juliana hay ausencia de todo ello, pues como se ha dicho, ella no asiste a la escuela, por lo que su crianza y formación han estado a cargo de su madre, quien a pesar de ser consciente en todo momento de la situación de vulnerabilidad en que se encuentran tanto ella como su familia, no fomenta ni apoya el empoderamiento de su hija. Todo lo contrario, es Juliana la que toma la iniciativa e insiste a su madre sobre dejar el tipo de vida que lleva con esa pareja: “¿Por qué no lo botas?” pregunta, “Comprende, hijita, es mi segundo compromiso” responde ella. “Mi mamá nada hace y Pancho sigue abusivo”, cuenta a su hermano apodado Clavito.

Ante ello, Juliana decide tomar el mando de su vida. Si bien ya había dado indicios, es hasta la noche en que mira cómo su padrastro forcejea y abusa sexualmente de su madre que lleva a cabo su plan. La

2. Lagarte, 2004, p. 7.

declaración anterior es algo que se interpreta de la escena en que se muestra la cara atónita de Juliana que mira desde la oscuridad, alumbrada algunos instantes por el vaivén de una lámpara, después de haber escuchado la siguiente discusión:

ESPOSA. Déjame, estoy cansada...

PANCHO. ¿Estás cansada? ¿Estás cansada? Entonces vamos a descansar a la cama...

ESPOSA. ¡Suéltame!

PANCHO. ¡Entra a la cama! ¡Carajo!

ESPOSA. ¡Mierda!

PANCHO. ¡A la cama...! ¡Putra madre! (El hombre tira a la mujer sobre la cama y la escena muestra el rostro de Juliana observando el hecho.)

Juliana espera a que amanezca y actúa. No planea soportar más esa vida. Toma espejo y tijera, vestida por primera vez con pantalón y camisa masculina, abandona su casa. Llega hasta el cementerio y frente a la tumba de su padre explica por qué cambiará, por qué se transformará: "Papá, ya no aguantaba más. No te lo conté, cuando Pancho me pegó: fueron 27 correazos; los conté. Papá, quiero que me des fuerza y que no abusen de mí. Papá, ¿por qué te moriste?, ¿por qué no estás vivo?". Juliana debe empoderarse porque hacerlo significa su salvación, el empoderamiento en su vida ya no es una opción, sino una necesidad:³ comienza a cortarse el cabello.

Julián(a) empoderad(a)

A partir de ese momento Juliana es Julián, un chico chévere lleno de ingenio. ¿Por qué cambió su aspecto? ¿Por qué empoderarse significó cambiar de género? Se debió a que sus primeras ilusiones de trabajo, al lado de su hermano menor Clavito, se fueron abajo cuando este le dijo "Pero no jodas, Juliana, te he dicho que allí solo entran hombres, no mujeres". Un trabajo que implicaba comida, hospedaje y principalmente la compañía familiar, todo lo que había perdido al abandonar su casa y ahora necesitaba urgentemente.

Así que Juliana, lejos de abstenerse de ese campo laboral, encontró la forma de saltar el obstáculo y luchar por lo que quiso desde el día en que se miró al espejo y se convenció a sí misma:

3. Lagarde, 2004, p. 9

¡Hola, Juliana! Dime hola, pues. No me remedies. Bien viva eres tú ¿no? No te avergüences. ¿Tan fea soy? No, no soy tan fea. Soy como soy. ¿Tú crees que puedo ir a cantar a un microbús? ¿Sí crees? No te chupes ¡Señores y señoras...! ¡Damas y caballeros...! ¡Compañeros y compañeras...! ¡Bien huevonaza eres tú! ¿Verdad? Yo soy la primera mujer que va a cantar en un micro.

Pero disfrazarse de hombre no fue sinónimo de tener todo resuelto. Juliana tuvo que ganarse su lugar como cualquier otro: al llegar al escondite en el que don Pedro, un ex presidiario explotador de menores, mantiene a un conjunto diverso de niños trabajando para él, entre ellos su hermano Clavito, Juliana o mejor dicho Julián es puesto a prueba para el negocio de cantar en los camiones, donde el talento sobra y generando lástima es como se obtiene dinero. Sale triunfante, pues como hombre o mujer, Juliana da muestra de su personalidad emprendedora, extrovertida, sin miedos, segura de sí misma, divertida, graciosa, fuerte y decidida.

El proceso de empoderamiento, como María Marcela Lagarde y de los Ríos plantea, puede presentarse tanto en un sujeto como en un colectivo. Esto a través de la conciencia de pertenencia e identidad como uno solo. Por lo tanto, aquí también aparece el método deconstructivista que cuestiona todo aquello que hasta ese momento ha sido visto como lo normal, común, lo acostumbrado pero no por ello significa que esté bien. Así que, en el empoderamiento individual como en el grupal, los poderes vitales de todos se acrecientan y salen a la luz para reconstruirse en conjunto:

Empoderarse de manera personal se concreta en la individuación, es decir, en la transformación personal en un ser individual: único e independiente, con personalidad y concepciones propias, con capacidad de decidir y de actuar por cuenta propia, con movilidad y autodeterminación. La autoestima, la seguridad y la confianza se incrementan al empoderarse. Y cuando empoderarse se produce en grupos y movimientos, se condensa en la conciencia de tener una identidad grupal específica, en el desarrollo o la consolidación de una visión compartida del mundo y de la vida y en la legitimidad de las integrantes para actuar en nombre del movimiento o del grupo con autoridad.⁴

Este empoderamiento colectivo también se presenta en la película de *Juliana*, pues la protagonista es capaz de despertar este proceso en otros

4. *Ibid.*, pp. 7-8.

niños: su hermano Clavito, Moni, Loco, Gusano, Arañita, Pelé, Nabo, Jirafa, a excepción de Cobra; el grupo de chicos con los que comienza a trabajar y convivir diariamente. Juliana se da cuenta de lo injusto que es pagar una cuota y vivir en pésimas condiciones; de la violencia verbal, física y psicológica a la que son sometidos. Juliana los exhorta y ellos aceptan. Todos se empoderan y enfrentan un nuevo desafío: don Pedro y su explotación.

Esto sucede después de que Juliana y Clavito fueron descubiertos y delatados. La gran mentira, el delito, la transgresión: él es en realidad ella. Julián no es hombre. Julián es mujer. Julián es, como dice el Cobra, una *hembra*. Se arma el gran alboroto. Imposible creerlo, pues visualmente esta chica de rasgos mestizos no muestra característica corporal alguna de ser niña, así que don Pedro mira hacia abajo “A ver tu cosita. ¡Ah! A lo mejor tienes pilili”.

Acto seguido, Juliana toma una barra metálica punzocortante que encuentra entre los escombros y el proceso de empoderamiento iniciado llega a su máximo punto: el enfrentamiento que significa ser mujer donde no se acepta: “¡No se me acerque! ¡Viejo de mierda!” dice a gritos, “¡Sí! ¡Soy mujer! ¡Y qué?! ¡Usted es un mentiroso! ¡Es un hablador! ¡Explota a los niños!” Ahora se dirige a su grupo de amigos: “¡¿Ustedes se van a venir conmigo?! ¡Sí o no?”. Ante la respuesta positiva se niega a cualquier acuerdo con don Pedro: “¡No, no quiero, no! ¡No, no hay nada de negocio! ¡Nos vamos!”

La escena de empoderamiento total: Juliana lidera el colectivo de niños que se ha unido y con sus rústicas armas están dispuestos a pelear. No hay necesidad, ellos ganan y don Pedro los deja marcharse. El Cobra es el único que se queda; mira molesto e incrédulo a Juliana, a lo que ha sido capaz de hacer en cuestión de segundos una “hembra”, como él la llamó. Juliana sostiene la mirada con valentía, su empoderamiento influyó en muchos otros sin que a alguien le importara la diferencia de género. Ella les demostró que el empoderamiento femenino también puede ser masculino y los frutos de este:

La dimensión práctica del empoderamiento es lograr que las mujeres no flaqueen, no sean víctimas de chantaje, hostilidad emocional o ideológica, no se expongan a la violencia o bien que se retiren de cuadros, situaciones o ciclos de violencia; consiste también en lograr que aprendan a protegerse y evitarla y que, al hacer frente a los retos no solo se mantengan sino que profundicen y avancen en sus convicciones, sus intereses y sus nuevos objetivos.⁵

Es así como finalmente Juliana y todos los demás niños toman el mando de su vida, dejan atrás la subsistencia como víctimas de explotación para confiar y actuar por y para sí en conjunto. Ahora viven cerca del mar, en un barco abandonado que han convertido en su casa. Se unen Rosa y María, niñas que Juliana conocía del trabajo en el cementerio. Entre todos se distribuyen las tareas domésticas sin reparar si se es hombre o mujer: Pelé cocina chicha y todos lo felicitan por lo sabroso que le quedó; otro sirve los platos de comida a los integrantes que regresan del trabajo; siguen cantando en los camiones pero ahora para mantenerse; Juliana administra los recursos económicos que cada uno aporta, lleva el registro en un cuaderno y dice “No estamos tan mal” mientras sonrío.

Juliana se muestra igual, lo único que cambió fue su ropa, regresó a la blusa, falda y zapatos que solía utilizar. Luce limpia y peinada, como no había podido estar. Sigue siendo la misma chica, no hay diferencia. Triunfa en rescatar su vida gracias al empoderamiento, al atreverse a transgredir su cotidianidad y aunque dice que algo le falta, que no sabe qué es, se muestra feliz por todo lo logrado. Juliana se empoderó, pues como María Marcela Lagarde y de los Ríos dice “[...] empoderarse es algo que le sucede a cada quien. Una se empodera, no la empoderan”.⁶

6. *Ibid.*, p. 6.

Bibliografía

- Butler, J. *Deshacer el género*. Paidós, Barcelona, 2006.
- Charlier, S. y Cauberg, L. *El proceso de empoderamiento en las mujeres*. Comisión de Mujeres y Desarrollo, Bruselas, 2007.
- Espinoza, F. y Legaspi, A. *Juliana* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=-qrs46Ju4fE>
- Lagarde, M., *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres: memoria*. Puntos de encuentro, Madrid, 2000.
- Lagarde, M., “Vías para el empoderamiento de las mujeres”, en *Guía para el empoderamiento de la mujer*. FEMEVAL, Valencia, 2004.
- Lamas, M., *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Taurus, México, 2002.

ENUNCIACIÓN POÉTICA EN MARÍA EMILIA CORNEJO

GUSTAVO OSORIO DE ITA

Cómo decir tantas cosas si las palabras hoy, se fueron todas
y solo tengo un invierno en mi costado que habla por mí.

MARÍA EMILIA CORNEJO

La figura de María Emilia Cornejo (Lima, 1949-1972) deviene, para el panorama contemporáneo de la poesía hispanoamericana, un hito que tiende cada vez más a configurarse como parte de la mitología del medio siglo, del rumor literario y, por tanto, de la figura que apunta al desdibujamiento de su propia producción poética. Intentado revertir este proceso, el cual no garantiza nada salvo la sustitución de los poemas por biografías literarias o la “imagen del recuerdo” de la poeta, pretenderé en este ensayo recuperar los procedimientos de enunciación poética en la obra poética de Cornejo titulada *En la mitad del camino recorrido (Poesía reunida)*, haciendo un particular énfasis en la posible distancia que ha generado una polémica en torno a casos *diferentes* de enunciación, mediante los cuales se duda de la autoría de Cornejo en tres poemas en concreto: “Tímida y avergonzada”, “Como tú lo estableciste” y “La muchacha mala de la historia”; poemas que han sido los más recuperados por el discurso feminista de movimientos tales como Flora Tristán en Perú.¹

El cuestionamiento antedicho surge de las declaraciones hechas por José Rosas Ribeyro (2007) al diario *Intermezzo tropical*, de las cuales a continuación se presentan los puntos principales:

“Soy la muchacha mala de la historia”, “Como tú lo estableciste” y “Tímida y avergonzada” son el resultado de un trabajo de montaje y construcción que en 1973 hicimos al alimón Elqui Burgos y yo en base a los textos que nos alcanzó Hildebrando Pérez un año después de la muerte de María Emi-

1. Por ejemplo, podemos retomar el prólogo a la edición de 1989 de *En la mitad del camino recorrido*, donde Mariella Sala, directora en ese entonces del Centro Flora Tristán, establece: “Tan solo con sus poemas conocidos ‘La Muchacha Mala de la Historia’, ‘Como tú lo estableciste’ y ‘Tímida y avergonzada’, ocupó un lugar en la literatura peruana actual. Con ellos, la poeta nos invitó a dar una nueva mirada a la vida que ha sido recogida por las nuevas generaciones de mujeres. Los poemas que publicamos ahora nos confirman esta visión” (Sala, 1989, p. 7).

lia Cornejo. [...] Alentados por Hildebrando Pérez, Elqui Burgos y yo utilizamos el mundo desgarrado, angustiado, autodestructivo y muy personal que se percibía en los apuntes desordenados, “dislocados” de María Emilia Cornejo para construir tres poemas que queríamos “redondos”.²

Ante lo anterior, metodológicamente partiré de manera que a continuación indico en la indagación circundante a la enunciación poética femenina en María Emilia Cornejo, con el fin de esclarecer las complejidades “autorales” inauguradas a raíz de las declaraciones de Rosas Ribeyro.

Inicialmente se llevará a cabo un rastreo de constantes enunciativas que parten de un modelo enunciativo déictico-poético,³ intentando encontrar aquellas redundancias en fenómenos de posicionamiento, temporalización o presentificación del enunciador poético y del sujeto poético enunciado. Este rastreo se dará en dos grupos que he homologado como Enunciación Legítima (EL de aquí en adelante) y Enunciación Cuestionable (EC); la primera remite a aquellos textos que no han sido motivo de polémica alguna en torno a su autoría, la segunda se remitirá a los procesos de enunciación de “Tímida y avergonzada”, “Como tú lo estableciste” y “La muchacha mala de la historia”, poemas donde se ha cuestionado la autoría.

El motivo de ocupar la enunciación poética en este caso es que, si como explica Émile Benveniste : “La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”,⁴ en Cornejo

2. Rosas, 2007, pp. 124-127.

3. Brevemente, el modelo de enunciación poética que presento se sustenta a partir de la *deixis* aristotélica, entrecruzada con teorías propuestas por Aegidu, Cabo, Gullón, Semino, Kerbrat-Orecchioni y varios otros en torno a la enunciación poética (aportaciones teóricas que no desarrollaré aquí de manera extendida por cuestiones de espacio): ocupando los tres elementos (persona, lugar y tiempo) se puede entender el discurso poético como una configuración de elementos del sujeto donde se atiende una personificación del sujeto (a través de líneas isotópicas intra-textuales de construcción del yo, así como también elementos para- o extra-textuales que interfieren a manera de isótopos pre-textuales), a la temporalización del sujeto (marcada en primera instancia como la dinamización de un ritmo propio, así como también una posible evocación del sí mismo a través del discurso poético) y a la espacialización del sujeto (tomando en cuenta los lugares que ocupa como un posicionamiento en el mundo y también la posibilidad de trazar constantes entre este reconocimiento del espacio propio en contraposición del espacio ajeno). Este modelo está aún en vías de corroborar su utilidad, sin embargo, por el momento y ante la escasez de modelos concretos de análisis del objeto de estudio, resulta una de las vías de acceso más simplificadas y pertinentes para poder abordar holísticamente la conformación de la enunciación poética.

4. Benveniste, 1971, p. 83.

podríamos advertir una manipulación particular de la lengua desde su circunstancia específica de sujeto femenino en un contexto socio-cultural más o menos definido (Perú, décadas de 1960 y 1970) que la llevaría a tener constantes de enunciación poética; en suma una voz particular que la caracterice; un enunciador poético femenino concreto.

En segunda instancia se intentará vincular los distintos procedimientos antes mencionados con construcciones específicas de representación⁵ de la mujer; persiguiendo la posibilidad de encontrar marcas de enunciación poética que construyan al sujeto femenino (ya sea homológamente entre las EL y las EC o no) intentando analizar la consolidación de una instancia enunciativa en la poesía de Cornejo o varias enunciaciones, poniendo un tanto en tela de juicio aseveraciones como las de Mariella Sala, quien sostiene:

Por primera vez escuchábamos una voz que hablaba desde nuestra más profunda interioridad; su estilo confesional, directo, nos expresaba el desgarramiento de una mujer que en medio de sus contradicciones se atreve a hablar en voz alta, a cantar. [...]. Con su palabra, abrió el camino para que otras mujeres podamos expresarnos con más libertad, con menos culpa.⁶

Así, la autorepresentación,⁷ esa *su palabra* de la que habla Mariella –la enunciación poética del sujeto y a la vez la presentación del sujeto poético enunciado– permitirán reconocer una consideración del sí-mismo en los poemas de Cornejo: si la autorepresentación de las EL y las EC son homologables, entonces la polémica en torno a la autoría será infundada; si, por el contrario ambas enunciaciones materializan sujetos que se presentan sumamente disímiles podríamos proseguir el camino sobre este cuestionamiento.⁸

5. Para el concepto de representación apelo a la postura de Kate Millet, donde esta se puede entender como la composición de signos parciales cargados ideológicamente para construir el mito-mujer (cfr. Millet, 1997, p. 84).

6. Sala, 1989, pp. 7-8.

7. En este caso preferimos autorepresentación puesto que nos lleva a un caso de representación del sujeto femenino sobre su propia circunstancia enunciativa; haciendo un caso de metarreferencialidad al concepto propuesto por Millet.

8. Aunque cabe señalar que, de encontrarse distancias entre ambas *corpus* de enunciación, esto no implicaría necesariamente un sustento formal para las aseveraciones de Rosas Ribeyro, puesto que un mismo sujeto empírico (un autor) puede socorrer a varias formas enunciativas; lo que se probaría de encontrar una distancia enunciativa sería precisamente ello que hay dos modos de enunciación preeminentes en *En la mitad del camino recorrido*.

En síntesis el trabajo tiene por objeto recuperar la poesía de María Emilia Cornejo desde una perspectiva crítica-analítica, haciendo énfasis en la construcción de su sujeto de enunciación poética (o sujetos de enunciación poética) y, paralelamente, reconociendo en el posicionamiento y configuración de dicha enunciación ciertas marcas que la inclinan hacia una enunciación poética femenina.

I. Las enunciaciones legítimas

A) Presentificación

En relación a la construcción del sí-mismo a través del discurso, es decir la personificación tanto del enunciadador poético como del sujeto⁹ enunciado, encontramos en las EL, en primera instancia, un sujeto que no se posiciona ni dentro del ámbito de la disforia ni de la euforia; dicho tipo de enunciación podemos reconocerlo fácilmente dentro del ámbito de la enunciación prototípica del coloquialismo mediante ese “decir las cosas como son”. Esta simplificación de la enunciación poética enmascara, parcialmente, la construcción del sujeto enunciado, veamos por caso el siguiente ejemplo:

Soy la mujer que sigue
sigilosamente
tus pasos
la que aguarda en cada esquina tu llegada,
soy la mujer incondicional
que nada pide a cambio
la que siempre te recibe
y te abre las piernas sin chistar.
Soy la mujer,
tu mujer,
que guarda tus más gratos recuerdos;
la que nunca olvidará tu nombre
soy la mujer que conservará como un tesoro
todos tus orgasmos
tu desesperada forma de amarme.

9. Obviamos en estos casos “sujeto poético” o “enunciador poético” la marca de género, aunque se sobreentiende que siempre se habla en este ensayo de un enunciador poético femenino o un sujeto poético femenino; la marca de masculino no debe entenderse como significativa sino como convencional desde la postura del análisis.

soy la mujer,
 tu mujer
 y te amaré hasta entregarte toda mi piel.¹⁰

En el fragmento del poema podemos encontrar varias representaciones: en primera instancia existe una plena identificación entre el sujeto enunciador y el sujeto enunciado (propio de las formas del lirismo tradicional; un yo que canta sobre sí mismo y su circunstancia), sin embargo el enunciador se presenta con características específicas, por ejemplo posee una memoria del sí mismo, es decir que puede reconstruirse a través de su discurso y reconstruir también al Otro (al enunciatario-Él, podríamos decir). Este poder de la enunciación como evocación implica el empoderamiento del sujeto enunciador; es dueño de la construcción de sí mismo.

Contraria a la aseveración anterior, podríamos desprender la circunstancia de pertenencia esbozada en los versos de Cornejo mediante: soy la mujer, tu mujer; donde, a través del pronombre posesivo, se caracteriza al sujeto enunciador como pertenencia del enunciatario-Él. Sin embargo, la dependencia no resulta de enunciación: el enunciador poético se enuncia a sí mismo –incluso hacia el verso se entrega– pero siempre como una toma de decisión y no como una imposición del enunciatario-Él. En síntesis podríamos remarcar que en este fragmento el enunciador es dueño de su voz y puede presentarse, actuar, recordar y entregarse como le plazca.

En este mismo sentido podemos recuperar el siguiente fragmento:

[...] soy la hija extravagante y loca
 que hay que rescatar.
 Entonces
 cada palabra mía se convierte
 en un grito desgarrador
 sin eco y sin respuesta.¹¹

Donde podemos reconocer la configuración del enunciado como una hija, la cual tiene la posibilidad de desprenderse de ser un sujeto enunciado mediante la apropiación de una voz; ella acepta la posibilidad de existencia de “cada palabra mía” con lo cual rompe la cadena de sustituciones

10. Cornejo, 1989, p. 53.

11. *Ibid.*, p. 51.

patriarcales denominativos;¹² en suma una hija que se enuncia a sí misma, no una enunciada por la figura de la madre (caso muy distante de cómo se mostrará en el apartado II. Las enunciaciones cuestionables).

Finalmente podríamos sumar a esta presentificación del sujeto enunciador la modalidad particular que adquiere cuando se suma a un “nosotros”, para después desprenderse de la misma. Tomemos por caso el siguiente fragmento:

[...] hubiéramos querido tener en nuestras manos
 la eternidad de nuestras vidas
 pero solo nos era permitido
 ocupar el cuarto por tres horas.
 [...]
 intentamos recuperar nuestro destino
 y nos amamos desesperadamente.
 [...]
 yo
 todavía conservo
 una mata de tu pelo entre mis piernas.¹³

En este caso podemos constatar en los primeros versos una presentificación colectiva del sujeto enunciador; sin embargo, paulatinamente se crean fracturas (principalmente temporales, entre un pasado-nosotros y un presente-yo, cuestión que abordaré más adelante) que tienden a escindir al sujeto enunciador; si las acciones se encuentran en un primer momento consolidadas por un enunciatario co-dependiente —nunca supeditado— más adelante la voz del sujeto enunciador puede sustentarse sola por sí misma; a pesar de ya no formar parte del nosotros, puede aún recuperar su realidad y retratarla, describirla, enunciarla.

En síntesis con relación a la presentificación de la enunciación en las EL, podemos recuperar que aquí el enunciador poético se apropia de la enunciación; es dueño de sus acciones e inclusive construye las acciones del enunciatario-Él volviéndolo un sujeto enunciado. Así mismo la presentificación no obedece a ningún elemento plenamente disfórico, más bien se pretende un equilibrio emocional en la presentación del yo —incluso un desenfado ante las circunstancias que raya en el sino trágico del héroe clásico.

12. Para ahondar en esta cuestión podría ser relevante recuperar la teoría de Lacan en torno al sujeto barrado y la Ley del Padre (cfr. Lacan, 2013).

13. Cornejo, 1989, p. 18.

B. Temporalización

En cuanto a la temporalización, podríamos recuperar en un primer momento el ritmo¹⁴ ocupado por las enunciaciones del *corpus* de análisis. Esta tiende a una cadencia oscilante entre versos largos y sumamente cortos (algunos de ellos monosílabos formados por la sola conjunción *y*), pero podemos también advertir que el ritmo en este caso tiende a ceñirse más hacia una propuesta semántica sustentada en construcción de paralelismos climáticos; es decir, la progresión del contenido de las enunciaciones se va develando poco a poco hasta llegar a una resolución tanto dependiente de lo anterior como condensativa-sorpresiva.¹⁵

Por otra parte encontramos como constante en el apartado de la temporalización el uso de dos tiempos –demarcados por formas verbales– entremezclados; la recuperación tanto de un presente donde el enunciador poético toma posesión de su voz, como de un pasado donde se enuncia a sí mismo (conformándose como sujeto enunciado), dinamiza al enunciador poético en una cadena temporal: le concede una evolución propia. Retomemos los siguientes fragmentos que dan cuenta de ambas temporalizaciones del sujeto enunciador:

[...] y es la noche
 único testigo
 de
 nuestra
 diaria
 celebración¹⁶

yo
 guardo en mi memoria
 tus labios explorando mi cuerpo¹⁷

14. Recuperamos el ritmo como una suerte de temporalidad en la enunciación desde la perspectiva de Henri Meschonnic, (cfr. Meschonnic, H. *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982), pero también como parte de la caracterización –manipulación de acuerdo a Benveniste– que podría resultar vinculable con los mecanismos semánticos-expresivos del enunciador poético; así el ritmo equivale a una suerte de tiempo/*tempo* personal para la enunciación poética.

15. Este procedimiento llevado también a cabo por poetas como Cardenal o Parra, con lo cual podemos reconocer una simpatía generalizada –a lo menos en los procedimientos formales– entre la poesía de Cornejo y la del Coloquialismo Hispanoamericano.

16. Cornejo, 1989, p. 67.

17. *Ibid.*, p. 21.

Donde también podemos reconocer una marca que se torna constante en la muestra analizada: en general hay una tendencia para generar un sujeto enunciador colectivo vinculado con el tiempo pasado, mientras que el tiempo presente se gesta desde una enunciación solitaria; esto tornaría no solo dinámica la relación temporal de la enunciación, sino también plenamente disfórica.

C. Espacialización

En cuanto al espacio podemos considerar, en primera instancia, que la enunciación del enunciador poético surge como una dimensión física y concreta que es recorrida por él mismo. Por lo tanto vemos un transcurso que simboliza la vida del enunciador y que apunta a la adversidad del andar,¹⁸ por ejemplo el siguiente poema que abre el poemario y no pertenece a ninguna de las secciones (una suerte de paratexto enunciando las siguientes enunciaciones):

[...] y es
la mitad,
solo la mitad
de
un largo
y espinoso
camino
recorrido.¹⁹

Por otra parte tenemos la enunciación de lugares concretos y geográficamente definidos,²⁰ por ejemplo con los versos: “las calles de Lima nos aguardan para gritarnos a la cara / nuestro desamparo”.²¹

Con los cuales circunscribe al enunciador no solo a una esfera geográfica definida, sino también genera una suerte de semiósfera²² en torno a la enunciación: el enunciador poético se ubica dentro de un plano urbano

18. Para ahondar sobre este punto se puede consultar la propuesta de la “Topoiesis de los espacios textuales” en Ramírez Olivares *et al.*, *Topoiesis del espacio textual*, 2014. Manuscrito en proceso de publicación por la BUAP-Universidad Iberoamericana de Puebla.

19. Cornejo, 1989, p. 13.

20. De nuevo notamos aquí la presencia del coloquialismo.

21. Cornejo, 1989, pp. 17 y 43. Cuestión para otro estudio podría ser este caso de enunciaciones duplicadas, lo cual podría hacer pensar en el texto como un pastiche de enunciaciones donde se retomaron fragmentos de varios otros textos para conseguir la presentación final.

22. Siguiendo en este aspecto la teoría propuesta por M. Bakhtin.

(las calles), en la ciudad de Lima, aproximadamente hacia la segunda mitad del siglo xx (esto último lo sabemos de manera contextual-biográfica) y por lo tanto podemos empezar a adjuntar más rasgos al sujeto enunciador presentificado.²³

Volviendo a los espacios, podemos encontrar que estos se subdividen en dos grandes categorías: espacios públicos y espacios íntimos.

En torno al espacio público podemos recuperar el siguiente fragmento: “camino por las calles buscando el invierno en tus ojos, / inventado atardeceres que ya no llegarán / con su olor a flores frescas”.²⁴

Donde se invita a pensar el lugar abierto, las calles de Lima que “aguardan para gritarle a uno a la cara su desamparo”, se encuentra en posición adversativa con el enunciador; el enunciador poético de estos textos construye un espacio tanto abierto como disfórico y podría lindar también con el tiempo presente señalado con anterioridad.

En contraposición, los espacios íntimos revelan un grado eufórico para el enunciador, por ejemplo en los siguientes fragmentos: “trato de guardarlo / en el único lugar que queda intacto / todo lo guardo en mis ojos”.²⁵

[...] entro lentamente por tus venas
 hasta inundar
 todos los rincones de tu cuerpo
 [...]
 y tu cuerpo se convierte
 en la zona sagrada de mi vida.²⁶

Donde reconocemos no solo una especialización distinta al caso anterior (la de los espacios públicos) sino un desenvolvimiento distinto del enunciador poético: el enunciador se potencializa dentro de la intimidad, encontrando su grado máximo de territorialización²⁷ en la apropiación

23. Resulta interesante que el programa deíctico-poético-enunciativo muestra una imbricación constante entre sus elementos componenciales; cuestión en la cual no me detengo por motivos de espacio en el presente trabajo.

24. Cornejo, 1989, p. 55.

25. *Ibid.*, p. 25.

26. *Ibid.*, p. 29.

27. Recuperamos el concepto de *territorialización* de Hélène Cixous; aunque ella lo lleva incluso al plano del lenguaje en aquello que denomina el “Imperio de lo propio” (cfr. Cixous, 1995) como una transición a la etapa preedíptica y por lo tanto bisexual, en el caso de Cornejo, más reservada, la *territorialización* podrá ser entendida como el arropamiento de un espacio

del espacio mismo del cuerpo; ese cuerpo que al ser enunciado se vuelve una zona sagrada donde todo queda intacto. Otras instancias donde este espacio íntimo se materializa pueden ser el cuarto, la memoria o la pareja (esta última entendida como un espacio de convivencia que, otra vez, complementa la presentificación de nuestro enunciador).

II. Las enunciaciones cuestionables

A. Presentificación

Podemos comenzar con un caso paralelo al de la presentificación en las EL; si en el primer caso se configura a sí mismo el enunciador como: “soy la mujer, / tu mujer, / y te amaré / hasta entregarte toda mi piel”.²⁸

En el segundo caso, el de las EC, encontramos versos como los siguientes: “soy / la muchacha mala de la historia, / la que fornicó con tres hombres / y le sacó cuernos a su marido”.²⁹

Entre las dos enunciaciones, más allá de una completa inversión del posicionamiento ético y moral del sujeto, se encuentra una distancia abismal: en el primer caso el enunciador poético se enuncia a sí mismo tomando control y poder sobre su persona; en el segundo caso el sujeto enunciador pareciera ser enunciado “desde fuera”, es decir, desde aquello –la historia, el Otro, el patriarcado, el falo– que la adjetiva de *mala*. Así, el segundo caso muestra cómo un sujeto enunciador puede transformarse en un mero eco de otra enunciación que lo configura; es decir, en sujeto enunciado.

Retomando el punto anterior prestemos atención a los siguientes fragmentos:

El desesperado llanto de mi madre
y su voz diciéndome:
“nunca confíes en los hombres
tienes que abrir las piernas, murmuraste,
y yo me sentí torpe y desolada.”³⁰

físico a través de la enunciación; un “poder nombrar el cuarto propio” y también en ciertos casos la territorialización del cuerpo del hombre; la nominación del falo que reconoce su existencia desde la enunciación femenina.

28. Cornejo, 1989, p. 53.

29. *Ibid.*, p. 79.

30. *Ibid.*, p. 83.

En ambos casos tenemos la pérdida de la voz o de enunciación: en el primer caso es la enunciación de la madre (sujeto enunciado y no enunciador en las EL) la que configura al enunciador poético al interrumpirle, al recordarle el “buen consejo”, el cual no es más que una imposición socio-cultural al sujeto. En el segundo, es la enunciación del antes enunciatario-Él la que se posiciona como preponderante, incluso en casos como el ejemplo siguiente: “sola, / descubro que mi vida transcurrió perfectamente / como tú lo estableciste”.³¹

Donde se vuelve fehaciente que la enunciación del enunciatario-Él es aquella que construye (una suerte de performativo, siguiendo a Austin) la realidad del antes enunciador.

En síntesis, el sujeto enunciador de las EC tiende a desdibujar su presentificación, o en todo caso a relegarla a otros sujetos (el amante o enunciatario-Él o la alusión al discurso directo de la madre), perdiendo así gran parte de su capacidad de autorrepresentación; si antes el sujeto enunciador era un ser parlante, en estos tres poemas tiende a inclinarse por el silencio.

B. Temporalización

En torno a la temporalización de la enunciación tenemos en primera instancia una recurrencia más inclinada hacia el paralelismo sinonímico: poemas cerrados como en el caso de *Soy la muchacha mala de la historia*, donde, de manera exacta reproduce un inicio y un final, cerrando así el texto sobre sí mismo generando una temporalización rítmica semántica cíclica (forma que no habíamos visto en ninguna de las enunciaciones precedentes de Cornejo).

Por otra parte, en los casos de la temporalización de la enunciación de las EC no existe una “feliz evocación” del sujeto enunciado; más bien se puede notar una tendencia a configurar enunciaciones donde el enunciador poético se recupera a sí mismo pero, a diferencia de la temporalización de las EL, en este caso el pasado es también un estadio disfórico para la enunciación. Por ejemplo en versos como: “soy la mujer / que lo engañó cotidianamente / por un miserable plato de lentejas”.³²

Donde, tanto el sujeto enunciado presente —la “mala mujer” que engaña— como el sujeto enunciado evocado —la que “comió” el mise-

31. *Ibid.*, p. 81.

32. *Ibid.*, p. 79.

nable plato de lentejas”— tienden a la disforia; en estos casos de enunciación ni siquiera el pasado puede ser construido a voluntad del sujeto enunciativo. De nuevo tenemos una pérdida de posibilidad de enunciación (o por lo menos un “buen recuerdo” del sí mismo).

C. Especialización

En torno a la especialización del sujeto podemos percibir una tendencia a generar espacios íntimos donde el sujeto enunciativo se muestra ante situaciones adversativas (caso contrario de las EL, donde el espacio íntimo es el de liberación y euforia del enunciativo poético), tomemos por caso los siguientes ejemplos:

[...] tímida y avergonzada
 dejé que me quitaras lentamente mis vestidos,
 desnuda
 sin saber qué hacer y muerta de frío
 me acomodé entre tus piernas.³³
 [...] soy la mujer que lo castró
 con infinitos gestos de ternura
 y gemidos falsos en la cama.³⁴

En el primer fragmento, a pesar de no ser un espacio definido, este puede ser caracterizado por la acción a la que recurre: la cópula no tiene aquí el mismo cariz de espacio íntimo que existía en enunciaciones antes mencionadas (pareciera incluso que se desprende de estos versos la intuición de una semiósfera completamente antitética a la mencionada en las especializaciones de las EL), más bien es un espacio donde el sujeto enunciativo se muestra “tímida y avergonzada” una suerte de publicitación del espacio privado donde el enunciativo no puede desenvolverse cómodamente; una instancia enunciativa donde le cuesta trabajo actuar o hablar —donde no sabe qué hacer o decir—.

En el segundo caso se recurre de nuevo a un espacio concreto como la cama, pero en esta ocasión no es un espacio eufórico donde el enunciativo describe el cuerpo del amante o la gloria orgásmica, más bien es el lugar de la traición. Pero traición cometida por el enunciativo mismo: esta “vuelta de tuerca” podría generar una fuerte discrepancia con las EL puesto que la territorialización del espacio de la cama como un reducto

33. *Ibid.*, p. 83.

34. *Ibid.*, p. 79.

de placer (adversativo en primera instancia a la frialdad de las calles de Lima) en este caso es *colonizada* por la culpa; la culpa de no comportarse desde la pauta de conducta de la “buena muchacha”.³⁵

Resumiendo, si bien antes (en las EL) el espacio privado representaba una instancia enunciativa —un lugar donde la enunciación del sujeto poético podía desenvolverse cómodamente— en los casos de las EC se vuelven un espacio donde el sujeto se siente incómoda, tímida, avergonzada o mala alzando la voz; se vuelven un espacio de no-enunciación.

III. Los enunciadores poéticos de María Emilia Cornejo

A través de la aplicación del programa deíctico-poético-enunciativo a los distintos casos de enunciación poética de María Emilia Cornejo en *En la mitad del camino recorrido*, podemos corroborar que ambos corpus de enunciación —las EL y las EC— no se presentan de manera homologable;³⁶ existe entre ambas suficiente distancia como para hablar de casos distintos de enunciación.

Por principio la presentificación y la construcción semántica del enunciadore poético son distintas, la primera (EL) tendiendo más hacia el equilibrio emocional y a la definición de sí-mismo por su propia enunciación, y en la segunda (EC) optando por la disforia y relegando la construcción de sí-mismo a otras enunciaciones, trocándose así en sujeto enunciado.

Continuando, la temporalización del enunciadore poético se muestra en las EL como una bipartición entre pasado y presente; el pasado tendiendo hacia la idealización y la construcción de un enunciadore colectivo (nosotros) en tanto que el presente fincado en una soledad disfórica. Por su parte, las EC no promueven en momento alguno la identificación de una enunciación colectiva, además de que pareciera que la enunciación del sí-mismo (la transformación del sujeto enunciadore en sujeto enunciado) en un pasado no tiene este matiz de idealización, sino más bien de reproche, de culpa, de autoflagelo.

Finalmente, en torno al espacio o instancia de enunciación, también tenemos diferencias: en los poemas del primer *corpus* los espacios se

35. Entendemos “buena muchacha” como un antagonico a la “muchacha mala de la historia”, es decir, aquella que sigue los preceptos de la fidelidad, la castidad y la conducta abnegada como esposa; en cierto sentido el *dictum* del *socius*.

36. Aunque, reitero, esto no implica necesariamente la fundamentación de las declaraciones de Rosas Ribeyro; pueden existir distintas modalidades de enunciación en un solo autor empírico sin que esto nos lleve a dudar de su autoría.

marcan como opuestos (eufóricos-íntimos vs. disfóricos-públicos) en tanto que en el segundo *corpus* todos los espacios son permeados por una culpa que deviene de la forma de construcción del sujeto a través de otras voces.

Concluyendo, podemos sintetizar que los modos de enunciación poética de las EL tienden a sustentarse como sujetos poéticos femeninos desde una postura postfeminista:³⁷ son disidentes, construyen un espacio propio o se apropian de lugares que le son culturalmente impuestos como ajenos, se instauran como enunciaciones propias; el subalterno³⁸ apropiándose de la voz y dejando de ser tal.

Los segundos casos, las EC, paradójicamente los más retomados por la corriente feminista de la década de 1980, tienden a desdibujar el posicionamiento del sujeto femenino (pues apuntan a la construcción de un sujeto dependiente y no emancipado): no le conceden un espacio propio (un “cuarto propio” diríamos con Virginia Woolf) sino que la limitan a ser un invitado al cuarto del motel; le conceden solo el tiempo presente, negándole el derecho a una memoria propia, y aún hablan por ella, le quitan la voz, la enunciación.

Aquí María Emilia Cornejo hablando, pero también alguien que habla por María Emilia Cornejo, haciendo eco de su voz; quizás ella misma.

37. Como se ha podido percibir en el presente ensayo no se lleva a cabo una recuperación exhaustiva de las teorías feministas (Cixous, Millet, etcétera) sino más bien solo se recurre a la mención de las mismas. Lo anterior tiene un doble motivo: por una parte la cuestión del espacio (imposible suscribir a 10-15 cuartillas teorías tan complejas) por otra el intentar llevar a un primer plano la enunciación de Cornejo (el corpus de análisis más que la teoría que la inquiera). Cabe señalar que desde cualquiera de las perspectivas señaladas (y aún más quizás perspectivas como la constitución del sujeto cerológico de Julia Kristeva) se podría generar un aporte mucho más profundo de cada uno de los casos de enunciación poética en los textos de Cornejo. Empresa, por el momento, pendiente.

38. Por cuestión de espacio no ahondamos en la cuestión de la subalternidad de Gayatri Spivak, sin embargo, considero podría ser sumamente relevante el trazar un cuestionamiento de los varios modelos de enunciación presentes en la poesía de Cornejo a la luz de la teoría de Spivak sobre la posibilidad de enunciación del subalterno; quizás la pérdida de posibilidad de enunciación mostradas en las EC tienden a presentificar gradualmente la subalternización de un sujeto femenino.

Bibliografía

- Benveniste, É. *Problemas de lingüística general I y II*. Siglo XXI, México, 1971.
- Cixous, H. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, Barcelona, 1995.
- Cornejo, M. *En la mitad del camino recorrido (Poesía reunida)*. Ediciones Flora Tristán, Lima, 1989.
- Lacan, J. *Escritos 1*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*. Verdier, París, 1982.
- Millet, K. *La política sexual*. Cátedra, Madrid, 1997.
- Rosas J. “María Emilia Cornejo: el lado oculto de un mito”, *Intermezzo tropical*, no. 5. Lima, 2007.

DOS VECES ÚNICA. MUCHAS VECES ELENA.
LA MULTIPLICIDAD DISCURSIVA DE PONIATOWSKA

DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ

Soy más hombre que tú y más mujer que tu chingada madre.

LUPE MARÍN

En la narrativa de Elena Poniatowska encontramos un juego constante de hibridación y transformación, tanto de los discursos (periodísticos y literarios), como de los diferentes lenguajes que surgen desde un sujeto femenino marginal, es decir, tanto de la autora como las protagonistas y narradoras. En esta labor creativa interviene la sensibilidad femenina y su propia historia, de lo cual emana su compromiso con las mujeres y el empeño por contribuir a hacerlas protagonistas, tanto de los pequeños relatos, como de las grandes novelas, darles voz y el lugar que les corresponde en la historia y en la vida social de sus familias, comunidades y país.

De *Lilus Kikus* (1954) a *Dos veces única* (2015), Elena Poniatowska ha configurado una obra literaria que parte de los géneros periodísticos: crónica, entrevista, biografía y reportaje, para luego internarse en los géneros literarios: narrativa y poesía. Su escritura aporta al mismo tiempo un registro histórico, social y cultural de los últimos 60 años en México.

Periodismo y literatura se conjugan en una sensible narrativa, para brindarnos relatos sorprendentes, insólitos, cotidianos, ordinarios y extraordinarios, reales y ficticios. Esta autora desarrolla una escritura híbrida en donde se combinan realidad y ficción, generando descripciones impresionistas con personajes, recuerdos, anécdotas e historias, recuperadas a partir de un exhaustivo trabajo de investigación periodística.

A lo largo de 61 años, Elena ha escrito una amplia obra que comprende un total de 56 libros, de los cuales 9 son novelas, 8 de ensayos, 1 de teatro, 12 de cuentos, 2 de entrevistas, 10 de crónicas, 8 de biografías, 2 de reportajes, 2 de poesía y 1 de testimonios; además de una gran cantidad de trabajos periodísticos publicados en diarios y revistas de México, España y otros países.

Desde diversos relatos, la autora se preocupa por dar voz a los sectores marginados, principalmente a las mujeres. Con ella, los sujetos femeninos recuperan una voz propia, lo cual socialmente se les había negado. Transforma en protagonistas a mujeres que habían sido relegadas e incluso borradas de la historia. Esto es precisamente lo que ocurre con Guadalupe Marín, en la investigación periodística convertida en novela gráfica *Dos veces única* (2015).

Guadalupe Marín Preciado, mejor conocida como Lupe Marín, o la *Prieta mula* de Diego Rivera y luego como la *Vieja loca* de Jorge Cuesta, fue una atípica mujer mexicana: violenta, salvaje, masculina, fuerza brutal de la naturaleza, encarnación del México bronco, seductora, inteligente, vengativa, independiente, mala madre. Coatlicue: diosa de la fertilidad, patrona de la vida y de la muerte.

Poniatowska construyó esta novela con base en las entrevistas que realizó a 25 personas que vivieron y orbitaron alrededor de Lupe Marín. También la entrevistó a ella en 1976. Adicionalmente efectuó una exhaustiva investigación periodística que comprendió una profunda arqueología de datos, recopilación de documentos, periódicos, testimonios, volantes, cartas y escritos íntimos, que al hibridarse por la autora nos permiten ser testigos de esa etapa histórica en que se buscaba dar identidad nacional a México, en ese afán nos encontramos con la reivindicación de seres marginales: campesinos, obreros, trabajadoras y vendedoras; al mismo tiempo que ocurre la mitificación de personajes, como el mismo Diego Rivera y algunos escritores:

¡La locura! El muralista permanece en su andamio hasta dieciocho horas. Diego es quien más trabaja y cubre los muros de los edificios públicos. Desde su andamio se ha propuesto salvar a México a pinceladas y ofrecérselo al mundo. Su empresa es titánica a pesar de que muchos funcionarios, incluido Vasconcelos, llamen a los frescos “monotes”.¹

Toda esa narración por momentos se vuelve predecible y un tanto aburrida, motivo principal de las críticas negativas a la escritora. Sin embargo, en la segunda parte del libro se desatan los demonios, o más bien se desata la diabla de Lupe Marín, quien igual tunde a golpes al gigantón Diego Rivera, que humilla al poeta Jorge Cuesta. Una muestra de los arranques de esta mujer es cuando por celos pide ayuda a su amiga Concha Michel para matar a Diego, misma que le responde: “Si matamos a Diego por infiel, tendríamos que despacharnos a todos los hombres”.²

1. Poniatowska, 2015, p. 43.

2. *Ibid.*, p. 66.

¿Qué tan inesperado puede ser un ser humano? ¿Qué tan distinto a sí mismo? Lupe se renueva cada día, como la vida...³ Poniatowska configura así un personaje sumamente complejo, irregular, caótico, apasionante y poderoso. Desde la mujer real reconfigura las estructuras simbólicas que han influido en la concepción del género femenino, lo cual se inscribe plenamente dentro del denominado feminismo literario, es decir, las teorías enfocadas a la disquisición del ser femenino en la literatura.

En el artículo “De la crítica literaria feminista a los estudios de género”, Alicia Ramírez Olivares apunta que “el cambio de paradigma respecto a lo femenino se consigue por medio de la decodificación que se hace de un mensaje que plantea el autor o autora en un mundo posible con una mirada enfocada a la decodificación del signo mujer, tomando en cuenta las acciones, relación y configuración de personajes”.⁴ Eso es justo lo que encontramos en el desarrollo de *Dos veces única*.

Diego le pide a Lupe, entonces embarazada, posar desnuda para el mural que pinta en la capilla de Chapingo y le dice: “Eres la imagen perfecta de la tierra fecundada. Vas a representar la tierra, el agua, el fuego, el viento, la fuerza de la vida”.⁵

Tenemos aquí la decodificación del signo *mujer* con múltiples posibilidades, una de ellas puede ser la propuesta por Julia Kristeva respecto a la configuración de las mujeres y su vínculo con lo sagrado, pero distinguiéndolo de lo religioso y dogmático: “[...] lo que se nos manifiesta como sagrado en la experiencia de una mujer es el vínculo imposible, y que sin embargo se mantiene, entre la vida y el sentido”.⁶

Lupe Marín simboliza en la pintura de Diego a la tierra fértil, a la maternidad, a la naturaleza, a todas sus fuerzas y a la vida. Pero esa misma mujer después va a representar lo contrario. Según la novela, el pintor ama a su esposa pero más a su trabajo, así que la relega a un segundo plano. La maternidad de sus dos hijas la somete, pero ella pronto se rebela. En el México de 1927 es inaudito que una mujer descuide a sus hijas y le pegue a su marido:

Lupe se le echa encima y Diego no alcanza a esquivar las patadas y los golpes a puño cerrado que se apagan en su vientre. En un momento dado tropieza con una silla y cae al suelo con toda su inmensa humanidad, y Lupe lo ayu-

3. *Ibid.*, p. 69.

4. Olivares, 2013, p. 106.

5. Poniatowska, 2015, p. 74.

6. Kristeva, 2000, p. 23.

da a levantarse solo para seguir golpeándolo. Pico, de tres años, suplica “No, no, no, mamá”... A Pico los jalones, golpes, cachetadas, puñetazos y patadas entre Diego y Lupe la marcarán toda su vida.⁷

La fuerza de su naturaleza la lleva a imponerse otra vez. Si Diego es un portento, ella se propone convertirse en un imán y lo logra al atraer a su alrededor a Los Contemporáneos, quienes se la pasan metidos en su casa. Diego sale de viaje a la Unión Soviética y ella da por terminado su matrimonio, al poco tiempo se deja enamorar por Jorge Cuesta, pues para ella más importante que sus hijas, es “saberse deseada”. Cómo no amar a un hombre que le escribe: “De cualquier manera toda mi vida es tuya, te lo juro. Si te casas conmigo, si vives conmigo, toda es tuya. Si ya no quieres nada conmigo, toda es tuya también. Jorge”.⁸

Contra la oposición de toda la familia Cuesta Porte-Petit se casan, para desventura de los dos. El gran amor a distancia y en cartas, se transforma en fastidio cuando viven juntos. La mujer que tanto lo apasionaba, después lo harta. Si a Lupe con Diego le había ido mal, con Jorge le va peor. Tienen un hijo al que ella rechaza desde que nace. Esto confirma la ruptura con el esquema tradicional de la mujer mexicana: Guadalupe Rivera no es maternal, al contrario. A sus hijas las golpea, humilla y maltrata, pero con el hijo es peor, al hijo lo odia, porque odia al padre. Tenemos entonces la reconfiguración del ser mujer, ser madre o simplemente ser con identidad sexuada, que va en contra del patrón máximo impuesto a la mujer: la maternidad.

La bisexualidad y la homosexualidad son otros temas constantes en la novela más arriesgada de Poniatowska: Jorge Cuesta amaba a Lupe al tiempo que mantenía una relación de amor-odio con Xavier Villaurrutia. Guadalupe estaba “enamorada de sí misma” y tenía una belleza masculina. Por su alta estatura, corpulencia y fuerte carácter, a veces le preguntaban si no era hombre, a lo que brava respondía: “Soy más hombre que tú y más mujer que tu chingada madre”.⁹

La vida en pareja se convierte en una temporada en el infierno para los dos y para sus hijos. Violencia verbal y física son la constante: “Jorge, tú eres una caja de hielo, congelas el pescado, la fruta y tu pito”.¹⁰ Reclama enojada por la indiferencia del poeta. Lupe enferma de “odio y rencor”. Después de 4 años terminan separándose. La salud de Cuesta también

7. Poniatowska, 2015, p. 95.

8. *Ibid.*, p. 105.

9. *Ibid.*, p. 212.

10. *Ibid.*, p. 127.

se deteriora, a tal grado que en una crisis toma un picahielo y trata de reventar sus testículos, ese intento de castración es en palabras del médico consecuencia de una “homosexualidad reprimida”. Lupe insiste que “Jorge no solo sabe de enfermedades mentales, sino de la castración intelectual porque también su espíritu crítico lo castró”.¹¹ Internado en un manicomio Cuesta se suicida el 13 de agosto de 1942.

Es importante analizar incluso el título: *Dos veces única*. La Real Academia Española define la palabra *única* como: singular, extraordinario, excelente, sola y sin otra de su especie. Nos encontramos entonces con una contradicción, porque es *Dos veces única*, tenemos un juego de palabras de la escritora con la protagonista, quien presumía de haber sido *la única* con la que el comunista Diego Rivera se casó por la iglesia, y *la única* esposa legal del poeta Jorge Cuesta, por eso era *Dos veces única*. Además, de que la misma Guadalupe escribió una novela que tituló *La única*, cuya portada tenía un dibujo hecho por Diego Rivera de las dos hermanas Marín: Lupe e Isabel sosteniendo en una charola la cabeza de Cuesta.

La única fue un fracaso, por mal escrita y por ser “una inmensa calumnia”, que contribuyó a desatar el terrible pleito entre los contemporáneos y otros artistas de la época. La narración se vuelve entonces vertiginosa y nos permite asomarnos a los infiernos de la élite cultural, a observar las virtudes intelectuales al servicio de la basura humana y como los amigos pueden convertirse en los peores enemigos:

De Salvador Novo circula La Diegada en volantes que sacan de quicio a Lupe. Novo es implacable. A Villaurrutia lo hace polvo porque se va con otro y pone en sus manos “con aroma de mujer” un soneto mortífero: “A una pequeña actriz tan diminuta / que es de los liliputos favorita / y que a todos el culo facilita: / ¿es exageración llamarle puta? / Por mucho que se diga y se discuta / ella es tan servicial, que cuanto cita / las vergas que recibe de visita / ornamenta con una cagarruta”. A nadie perdona, todos temen su saña. Según Novo, el nombre de Lupe debe escribirse con caca y Diego es un consumado cabrón. “Es una infamia”, llora Lupe.¹²

Los contemporáneos piden “desmexicanizar a México”,¹³ mientras sus enemigos emprenden una campaña en su contra desde el periódico *Excelsior*, los llaman escritores afeminados que no tienen ningún compromiso

11. *Ibid.*, p. 236.

12. *Ibid.*, p. 216.

13. *Ibid.*, p. 87.

con la realidad mexicana, solo piensan en París. Fueron denostados por sus propuestas extranjerizantes. A Cuesta le dicen el *vizconde de Mirachueco* y a Salvador Novo le ponen *Nalgador Sobo*. Germán List Arzubide los califica de “¡Pandilla de vendepatrias!”¹⁴

Dejan de lado el debate intelectual para atacarse en una guerra de inmundicias, que saca a relucir la miseria humana de cada uno. Ochenta años después Carlos Monsiváis dijo que Novo se olvidó del refinamiento y se atuvo al *arte del insulto*, mientras que Octavio Paz concluyó “Tuvo mucho talento y mucho veneno, pocas ideas y ninguna moral”.¹⁵

Poniatowska se ocupa también de plantear la problemática de la educación de las mexicanas: “Hay que entender la psicología de las mexicanas; tú, por ejemplo, eres de las menos mexicanizadas, sin embargo, no has podido liberarte. Mira, tanto a la mexicana como a la guatemalteca les gusta sentirse víctimas. Ustedes se quejan del machismo pero son las que educan a sus hijos”.¹⁶ Dice en labios del poeta Luis Cardoza y Aragón. Y va más allá al retomar un fragmento del ensayo *La mujer en las letras* de Jorge Cuesta:

Poco ha ayudado al crédito de la mujer en las letras la exigencia social que ha pesado constantemente sobre su carácter: se le ha exigido siempre la sumisión y se le ha negado la capacidad de rebelarse. Las mujeres rebeldes han sido juzgadas masculinas, marimachos, infieles a su condición de mujeres. Y, puesto que el espíritu es una rebeldía, no se ha tolerado socialmente que existieran mujeres espirituales. Es común en la crítica y en la historia el sentimiento que considera a las mujeres que se distinguen por el espíritu, como poseedoras de un temperamento masculino.¹⁷

La posmodernidad defiende la hibridación de los discursos, así ocurre con los textos de Poniatowska, quien parte de esa relación genérica intermedial (de los medios de comunicación) para proyectar el mundo en el texto (intertextual). Todo ello desde la construcción del yo-narrativo, que se ubica desde *mi experiencia en el mundo*.

Lo cierto es que Elena parte de un riguroso trabajo periodístico para luego pasar al proceso creativo de la escritura, en donde los textos de no-ficción se funden con su personal enriquecimiento creativo. Nunca la simple transcripción, sino el involucramiento y participación activa

14. *Ibid.*, p. 92.

15. *Ibid.*, p. 217.

16. *Ibid.*, p. 180.

17. *Ibid.*, p. 194.

de la testigo y autora, cuya finalidad va más allá de entretener, divertir o denunciar. Poniatowska trata de hacer libros *útiles* –como ella misma los ha calificado–, que contribuyan a denunciar, a acabar con las injusticias, transformar personas, trastocar realidades y a largo plazo, tal vez, ayuden a generar cambios sociales.

La autora configura con su escritura un discurso literario femenino, donde encontramos marcas expresivas determinadas por diversos contextos sociales, culturales y políticos, que operan desde la marginalidad, pero que con su incursión contribuyen a denotar el valor artístico de la obra periodística y literaria, que se suman a la intencionalidad comunicativa y social para reivindicar el protagonismo de una mujer incomprendida, maltratada y denostada como fue Guadalupe Marín.

Para finalizar, solo comentaré como dato curioso que en esta novela, Elenita menciona con insistencia el consumo habitual de drogas de varios personajes. La protagonista dice que no quiso a Frida Kahlo por “visionuda y marihuana”. Y de Cuesta, menciona que lo más leve que consumía era la marihuana, porque como químico experimentó con todo tipo de drogas, naturales y sintéticas. D.H. Lawrence recomendó a Aldoux Huxley visitar a Cuesta por sus amplios conocimientos de la marihuana, el peyote, los hongos alucinógenos y hasta una sustancia precursora del LSD, por eso lo buscaban desde otras partes del mundo. Adelantado de su época, pobre “Dios mineral” atormentado por Coatlicue, *La única, la Dos veces única*.

Bibliografía

- Kristeva, J. y Clément, C. *Lo femenino y lo sagrado*. Cátedra, Madrid, 2000.
- Palma, A. *et al. Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria*. BUAP-Añita Ed., México, 2013.
- Poniatowska, E. *Dos veces única*. Planeta, México, 2015.
- Poot, S. *Viento, galope de agua. Entre palabras Elena Poniatowska*. Oro de la Noche Ediciones, UC-Mexicanistas, México, 2014.

LA LIBERTAD FEMENINA DESDE LA PERSPECTIVA DE ISABEL ALLENDE EN LA NOVELA *PAULA*

MARÍA SELENE ALVARADO SILVA
ALMA ROSA MOTOLINÍA ISLAS

La mujer como el hombre ha desempeñado roles diferentes como; hija, hermana, amiga, abuela, compañera y madre, pero la sociedad de nuestra época no ha reconocido su papel en el ejercicio de su libertad, la mujer ha estado presente en todo tiempo y situación, lo mismo que el hombre, y se ha solidarizado con las causas que nos competen a todos como miembros de la sociedad; sin embargo, el reconocimiento de su actuar, queda relegado en comparación con el del hombre.

¿Qué es ser mujer? Quiénes son este grupo marginado dentro de una sociedad que está formada con casi la mitad de ellas. Sería muy arrogante, e insulso el hacer una definición de mujer, aunque muchas teorías, estudiosos y demás se empeñan en hacerlo, por ejemplo Aristóteles, Platón, Freud, por mencionar algunos, y es de reconocer la audacia que han tenido para manifestar su pensamiento y la importancia de que su perspectiva social y políticamente. Sin embargo, en este artículo nos toca y trataremos de analizar, cómo la autora Isabel Allende ve a la mujer. Pero sí, en conocer un poco de ese vasto universo que es la mujer a través de la experiencia por lo tanto, partiremos de que mujer es un ser humano como cualquiera, que piensa, siente y se expresa.

La novela *Paula* de Isabel Allende es todo un acontecimiento ya que los miembros de la familia de Isabel son los personajes y protagonistas dentro de la historia lo que hace personal e íntima la lectura, puesto que esta retrata a uno de sus seres más queridos, su hija Paula a través de la perspectiva de Isabel Allende y aquí hace uso una vez más de su prodigioso talento narrativo para recuperar y asumir sus propias vivencias como mujer y como escritora, así como las de su familia y las de la historia de su país.

En esta novela Isabel nos muestra algunas de las diferentes personalidades femeninas, que retratan hasta cierto punto ese “ser mujer” en la sociedad latinoamericana, durante la lectura de la novela, el personaje de Paula perdura en el ánimo del lector con la intensidad de una experiencia indeleble.

Dentro de sus letras nos dibuja mujeres de diferentes clases sociales, culturales, económicas y nos ofrece esa perspectiva femenina, que nos deja vislumbrar su narrativa, por medio de la cual podemos distinguir un discurso transgresor, rebeldía ante lo establecido y contado por medio de las hazañas, y las acciones que desarrollan los personajes.

A través, de este trabajo tratamos de mostrar las barreras culturales e ideológicas a las que se enfrentan los personajes femeninos, poner la mirada en la mujer descrita por Allende no es tarea fácil, ni tampoco lo es observar y descubrir el ejercicio de la libertad en el personaje principal llamada Paula. Los personajes y sobre todo la literatura casi siempre es la puerta a la conciencia de la sociedad.

Ponemos una importante mirada y reflexionamos: a más de cien años la lucha de Allende. Es a través de la educación o reeducación que debemos lograr el respeto ese *otro* o, mejor dicho, otra que también es un ser humano. El objetivo es que socialmente nos veamos como seres humanos sin distinción de género como lo propone Judith Butler, y algo importantísimo, es que debemos ser conscientes del papel que desempeña la mujer dentro de la sociedad.

Eduardo Galeano nos dice:

Hay criminales que proclaman tan campantes “la maté porque era mía”, así no más, como si fuera cosa de sentido común y justo de toda justicia y derecho de propiedad privada, que hace al hombre dueño de la mujer. Pero ninguno, ninguno, ni el más macho de los supermachos tiene la valentía de confesar “la maté por miedo”, porque al fin y al cabo el miedo de la mujer a la violencia del hombre es el espejo del miedo del hombre a la mujer sin miedo.¹

Y esta valentía aparente sigue permeando a la sociedad.

La literatura es la manera de acercarse a diferentes e innumerables personas en diferentes ámbitos, es por eso, que la mujer debe romper con la competencia, los celos y la falta de respeto en la forma de embuste, ya que entre mujeres son síntomas de una *enfermedad patriarcal* como lo llama Lagarde; arraigada en nuestra conciencia femenina que se puede, disfrazar en nuestro discurso, porque todo eso alimenta el miedo: “la relación entre las mujeres es una hermandad herida que encona más profundo de la psique debido a que viven en un paradigma cultural que enfrenta la mujer contra mujer, fomenta la competencia y la comparación recompensas de una mujer”, estas palabras de Marcela Lagarde (1980) parecen

1. Eduardo Galeano y la mujer sin miedo, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=0B-NZKvgkSOg&feature=youtu.be>

que desde el principio de los tiempos ha existido un complot contra la mujer, con el mostrarse, liberarse o proclamarse como tal.

Desde la particularidad de cada una, la generalidad de comportamientos en la mujer que vemos reflejadas, por medio de los personajes que hoy observamos, existen muchas leyes y reformas, pero desafortunadamente, la práctica es completamente diferente, ya que seguimos repitiendo los mismos patrones de comportamiento. Ya que el sexismo social sigue influenciando y determinando la “inocencia o culpabilidad” de la mujer en los actos violentos como lo son maridos golpeadores, uso y abuso de la imagen femenina en la mercadotecnia, permitiendo a nuestros hijos golpear a sus esposas. Indudablemente la *educación* que pareciera más una especie de adiestramiento en esa manera de pensar y actuar es la que coadyuva a repetir de manera inconsciente estas actitudes. Como se ha dicho es la madre la que perpetúa esa violencia contra la mujer, nos sin quitarle al hombre su propia responsabilidad.

De forma general se concibe al feminismo sobre tres ideas principales como la libertad, la autonomía y la emancipación, sin embargo, los distintos tipos de escuelas feministas hacen diferentes contribuciones al desarrollo de la sociedad. Sin tratar en este trabajo de hacer un recorrido largo por algunas de las corrientes feministas, podemos hablar someramente de las más representativas para observar la evolución de los movimientos sociales en los que intervino la participación de la mujer.

El feminismo es una lucha incesante de cada una desde su propia trinchera, así como del colectivo femenino frente a la injusticia a lo largo del tiempo, donde este colectivo, hizo todo un movimiento que tuvo sus desavenencias así como sus grandes logros.

Un movimiento de los más importantes es el feminismo liberal según Ana de Miguel (2007). En su libro *El feminismo a través de la historia* nos explica, que es una manifestación del feminismo ligada al liberalismo y a que este fue en cierto sentido *revolucionario* para el proceso de emancipación de la mujer; el feminismo liberal ve la discriminación sexual en el ámbito político como algo que debe ser disipado, corregido.

El feminismo liberal se basa en el principio clásico del liberalismo que mantiene que la felicidad, es el único valor que es un fin en sí mismo, por lo tanto cada individuo tiene el derecho de defender su felicidad y sus intereses. Es decir, que acepta la organización de la sociedad establecida y trata de llevarla a sus últimas consecuencias, apoyando la igualdad de derechos y oportunidades para hombres y mujeres y oponiéndose a los prejuicios y la discriminación que obstaculizan las aspiraciones de estas. A partir del principio utilitarista del derecho a la felicidad, las reivindicaciones fundamentales del feminismo liberal serían fundamentalmente

la participación política y educativa para terminar con la discriminación por la acción colectiva.

Abogar por la participación democrática de la mujer en el Estado liberal, sería una de las bases del sufragismo. El liberalismo ha apoyado la intervención del Estado a favor de las mujeres como personas con derechos individuales sin hacerlo bajo la lupa del género, desde este punto de vista para no discriminar.

El cual a través de Betty Friedan quien contribuyó a fundar en 1966 la que ha llegado a ser una de las organizaciones feministas más poderosas de Estados Unidos, y sin duda la máxima representante del feminismo liberal, la Organización Nacional para las Mujeres (NOW). “Suele considerarse que a ellas, a su experiencia y a sus conexiones se debieron muchos de los éxitos organizativos del feminismo, pero lógicamente también traían su servidumbre ideológica”.²

El feminismo posmoderno según Judith Butler no solo entiende la autonomía del sujeto de manera contextual —es decir, que la autonomía no es absoluta, sino relativa a las situaciones en concreto—, ya que también considera que la autonomía se configura a través de actos de diferenciación que distinguen al sujeto de aquello que no es. Algunos pudiesen concluir que después de la década de 1970 y 1980 los movimientos feministas concluyeron, pero no es así, ya que siguen tan vigentes puesto que su impacto es causar un cambio en el sistema, para un mejor bien en la sociedad sin dejar de lado a las mujeres. Lo cual aun en nuestra sociedad falta mucho por hacer. El feminismo no ha desaparecido, pero sí ha conocido profundas transformaciones los grupos feministas de base, que siguen su continuada tarea de concienciación, reflexión y activismo, ha tomado progresivamente fuerza lo que ya se denomina feminismo institucional. Este feminismo se caracteriza por criticar el uso monolítico de la categoría mujer y se centra en las implicaciones prácticas y teóricas de la diversidad de situaciones de las mujeres. Esta diversidad afecta a las variables que interactúan con la de género, como son el país, la raza, la etnicidad y la preferencia sexual y, en concreto, ha sido especialmente notable la aportación realizada por mujeres negras.

Si observamos lo que han buscado estas diferentes corrientes y desde sus diferentes enfoques es el recuperar y restablecer un orden basado en la equidad y la justicia que verdaderamente contribuya a la igualdad entre hombres y mujeres.

En 1960 Isabel Allende entró a formar parte de la sección chilena de la

2. Álvarez, 2007, p. 16.

FAO, la organización de las Naciones Unidas que se ocupa de la mejora del nivel de vida de la población mediante un exhaustivo aprovechamiento de las posibilidades de cada zona. En 1967 co-fundó la revista feminista chilena *Paula*, y pocos años después empezó su carrera en televisión como presentadora de un programa de humor.

En 1973 el 11 de septiembre por el golpe de Estado contra Salvador Allende y del advenimiento de la dictadura, se vio obligada a abandonar su país y partir como exiliada a Caracas Venezuela, donde trabajó como maestra de secundaria y vivió ahí hasta 1988. Fue en el exilio donde escribió su primera novela, *La casa de los espíritus* (1982), una crónica familiar con recuerdos de infancia, aquellos que poblaron la vieja casona habitada por sus abuelos. Le sigue *De amor y de sombra* en la cual narra la aparición en una mina del norte de Chile de los cuerpos de campesinos asesinados por los servicios de seguridad de la dictadura. En ese mismo año se mudó a los Ángeles California, donde se casó con Willie Gordon después de haber obtenido el divorcio de su primer matrimonio.

En 1987 publica *Eva Luna* y en 1991 aparece *El plan infinito*, basada en la vida de William Gordon, con quien se había casado. En 1992 su hija Paula enferma de porfiria quien radicaba en Madrid con su esposo, durante este tiempo Isabel inicia la redacción de cartas siguiendo la tradición epistolar que ella tiene con su madre, para con su hija donde le cuenta la historia de su familia, por el temor de que ella olvide quién es o cuáles son sus raíces, para cuando ella despierte, pero Paula nunca despertó. Para 1996 se publica la novela epistolar *Paula* y en ese mismo año crea The Isabel Allende Foundation, con el fin de proteger los derechos de las mujeres y los niños.

Esta novela describe la terrible enfermedad que terminó con la vida de su hija así como parte de la historia de su familia y su país. El 21 de abril de 1998 presentó *Afrodita* en Barnes & Nobles en New York. El 29 de enero de 1999 presentó en España *Hija de la fortuna*. En el año 2000 publica *Retrato en sepia*. Si bien Isabel Allende ha sido criticada por su falta de calidad literaria, ella es leída por un gran número de personas, “se ha convertido en una suerte de referente de cierto tipo de literatura que tendería a ser calificada en función de su éxito editorial como *bestseller* (y con ello *pseudoliteratura*), poco compleja, o incluso *light*, pero cuya presencia e importancia es innegable”, menciona Carmen Gloria Godoy (2008) en su análisis a la novela *La casa de los espíritus*.

Actualmente, Isabel Allende trabaja en su oficina en Sausalito, una especie de santuario donde son admitidos muy pocos visitantes. Allí ocupa la mayor parte de su tiempo.

Bibliografía

- Allende, I. *Paula*. Debolsillo, México, 1984.
- Beauvoir, S. *El segundo sexo*. Cátedra, Madrid, 2005.
- Butler, J. *Deshacer el género*. Paidós, Barcelona, 2004.
- Butler, J. *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Paidós, Barcelona, 1998.
- Cixous, H. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, Barcelona, 2001.
- Friday, N. *Mi madre/yo misma. Las relaciones madre-hija*. Colofón, México, 2007.
- Galeano, E. *La mujer sin miedo*. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=0BNZKvgkSOg&feature=youtu.be>, 2015.

EL PROCESO DE SUPERACIÓN DE GUADALUPE O YALULA, LA MUJER DE FUEGO A TRAVÉS DEL EMPODERAMIENTO

FRANCISCO JAVIER ROMERO LUNA
GUADALUPE AYALA ESTEBAN

El presente trabajo es un análisis del personaje protagonista femenino del cuento titulado “Yalula, la mujer de fuego” (1995) del escritor mexicano Severino Salazar (Tepetongo, Zacatecas, 1947 - Ciudad de México, 2005) en su libro *Los cuentos de Tepetongo* (2013). En dicho relato, Yalula narra a modo de entrevista y charla personal su vida: cómo es que llegó a convertirse en una famosa *stripper* de cabaret, cuáles fueron sus motivaciones y pensamientos respecto al hecho de desnudarse. En el texto, Yalula cuenta y reflexiona sobre su pasado, presente y futuro sin reparar en formalismos.

En este estudio se analizará el proceso de superación que lleva a cabo el personaje de Yalula en el mencionado cuento; de igual forma se describirá y profundizará en los elementos y las circunstancias que intervienen en la historia de esta mujer. Para ello se utilizará el concepto de empoderamiento femenino que desarrolla la activista y crítica feminista mexicana María Marcela Lagarde y de los Ríos en su texto *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías* (2012). Ello con el fin de mostrar la presencia de tal concepto en el proceso de superación de la protagonista.

Al concluir la lectura, el lector sabe, si recuerda algunos detalles que se mencionan o regresa líneas atrás, que el nombre real de Yalula es Guadalupe, pues nació un 12 de diciembre, fecha de aparición de la virgen Guadalupeana, y en relación con ello su madre eligió tal denominación para su hija. Sobre este asunto Yalula se burlará más adelante, esto debido a la connotación de virgen y santa que posee el nombre de Guadalupe en contraste con ella en su trabajo como *stripper*.

Yalula, la mujer de fuego, como es conocida artísticamente o Guadalupe, es una mujer originaria del norte de Zacatecas, México, que relata a una entrevistadora cómo es que llegó a convertirse en una famosa *stripper*. Cuenta que nunca imaginó trabajar en algo así, pues desde pequeña la pobreza de su familia ya parecía limitarles las posibilidades de estudio y con ello las del campo laboral, mas ella siempre quiso “ser alguien en la vida. Doctora, por ejemplo”.¹

1. Salazar, 2013, p. 39.

Yalula o Guadalupe habla de sus años atrás, desde su infancia, el matrimonio a temprana edad, sus hijas y el hombre que la abandonó "(...) allí a medio desierto, desamparada".² Ella y su hermano desde pequeños y a medida que crecían ayudaban en lo posible a su madre, quien, para sacarlos adelante, vendía refrescos y comida en un jacalón a los trabajadores a las afueras de una mina; su padre también los había abandonado.

Guadalupe se casó a los quince o catorce años de edad, ya no recuerda bien, pues de acuerdo con sus propias palabras "era revolada". Su esposo, a quien describe como un hombre tan guapo como mentiroso y machista, era un completo desconocido que se hacía pasar por ingeniero en la mina y que, al igual que el desierto, parecía no tener ubicación u orientación alguna, pues de repente, cuando la segunda hija de este matrimonio nació, él desapareció de sus vidas.

La activista y teórica mexicana María Marcela Lagarde y de los Ríos plantea en su obra *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías* cuatro procesos de empoderamiento: la resistencia, la rebeldía, la subversión y la transgresión, así como la caracterización de cada uno de estos:

Los procesos de empoderamiento, son, como hemos visto, relativos a la eliminación de formas de opresión y a la innovación al asumir expresiones y prácticas de igualdad, equidad y libertad. En ese sentido hay diferentes dimensiones y calidades de esta experiencia política: la resistencia, la rebeldía, la subversión y la transgresión. No se trata de adjetivos, sino de experiencias diferenciadas que, al mismo tiempo, indican un proceso de menor a mayor empoderamiento y se dan de manera simultánea también en la vida personal y colectiva de las mujeres. Corren a la par de condiciones de vida como dependencia vital versus independencia, configuración de derechos y ciudadanía.

Así, la resistencia es la reacción ante situaciones opresivas en condiciones de dependencia vital, sujeción y subordinación. Las mujeres no tienen casi posibilidades de enfrentarla. Por eso, se da la resistencia y sucede a veces casi sin conciencia. Se manifiesta como un rechazo al deber ser, al mandato o la autoridad del otro. La subversión consiste literalmente en poner el mundo al revés y tiene sus ventajas. Sin embargo, la respuesta subversiva sigue teniendo como referente las pautas hegemónicas. La transgresión en cambio, es un planteamiento crítico, complejo y alternativo, su referente es la utopía y se concreta en topías, conlleva autonomía, libertad y empoderamiento de las mujeres.³

2. *Ibid.*, p. 40.

3. Lagarde, 2012, p. 168.

De esta forma, es posible ver que Guadalupe, si bien no se encontraba en una situación de opresión, al parecer sí de dependencia económica; pues se entiende que hasta ese momento el único trabajo que había realizado era en el que apoyaba a su mamá; mientras que en el corto lapso junto a su esposo no menciona nada respecto al campo laboral. Todo lo contrario sucede cuando él se va. Guadalupe se percata de que ese abandono también significa la ausencia del sustento económico. Se siente sola ante la responsabilidad de cuidar a sus dos pequeñas hijas, a pesar de saber que cuenta con el apoyo de su madre y hermano, por lo cual se dice a sí misma “Voy a trabajar y salir adelante”.⁴

Dichas estas palabras, Guadalupe inicia su proceso de superación a través del empoderamiento, ya que decide atreverse, tomar el riesgo de lo desconocido para dar solución a la problemática que vive en ese momento. Tal empoderamiento se caracteriza por presentar una transgresión poco visible, puesto que aparentemente no hay una prohibición o impedimento al hecho que ella decide realizar: trabajar y salir adelante, progresar; sin embargo, se entiende, por el modo de vida que llevaba hasta entonces, que dichas acciones no suelen estar a cargo del sujeto femenino, sino del masculino, por lo cual, la protagonista rompe con esa normatividad social no porque esté en busca de una independencia o libertad económica, sino porque hacer esto es para ella una necesidad.

Al respecto, María Marcela Lagarde y de los Ríos explica que el empoderamiento en las mujeres es una necesidad para hacer frente a las distintas formas de opresión y o la búsqueda de equidad, ya sea a nivel personal o colectivo, en ciertas situaciones o la vida en general, puesto que es la respuesta para la pregunta: ¿y ahora, qué hago? en el caso de Yalula:

Por eso, mujeres de manera personal y movimientos de mujeres a nivel social conciben al empoderamiento como una necesidad. [...] precisan fortalecer su propia subjetividad, su confianza en ellas mismas, su derecho a pensar de manera independiente y diferente. Aprender a ser disidentes con actitud afirmada no victimizada. Ser disidentes que se atreven y no se ponen en riesgo.⁵

Es así como Guadalupe, la protagonista de este relato, comienza a trabajar. Acepta ser llevada por un coreógrafo a un lugar que califica como “espantoso

4. Salazar, 2013, p. 40

5. Lagarde, 2012, p. 136.

de tercera o cuarta en Fresnillo”,⁶ bajo la promesa de que ella tiene un cuerpo bonito y la convertirá en una gran bailarina. Enseguida se da cuenta de que no era lo que imaginó: tiene que bailar con poca ropa, pues no acepta desnudarse; le pagan una miseria y se siente muy infeliz en ese ambiente de borrachos: “¿Cómo pude caer tan bajo? ¡No!, me decía yo. Qué pensaría mi madre y la gente que me conoce allá si supieran que yo estaba mero en medio de la zona roja. Me sentía sucia, ¿tú crees?”⁷

Guadalupe decide regresar a casa con su familia por un tiempo y pasado este vuelve a irse en busca de trabajo a Juárez porque le dijeron que allí encontraría un cabaret y público mucho más fino, además de mejores oportunidades para su progresar. Es entonces que comienza a bailar en El Gallinero “Yo entraba en el relleno y me dejaban hacer lo que quisiera: bailaba con minifalda y al final del numerito me quedaba en calzones, en mis propios calzones, no creas que finísimos y de lentejuelas.”⁸

Guadalupe sigue bailando y buscando progresar: después de Juárez, Tijuana, Puerto Vallarta y muchos otros lugares que dice ya no recordar. Hasta ese momento el nombre artístico de Guadalupe ha sido Lupy en relación con la canción de moda en ese tiempo: “Es *Lupy*, Lupita mi amor, yea, yea. ¿Te acuerdas?”⁹ pero cuando llega a un teatro de burlesque, el dueño de este la bautiza como Yalula, la mujer de fuego, cosa que ella acepta y dice le trajo suerte a partir de entonces.

Guadalupe deja de ser la chiquilla del estribillo “Lupy, Lupita mi amor” y se convierte en Yalula, la mujer, para continuar con su proceso de superación, ahora laboral, pues ha conseguido firmar contrato para bailar en un escenario de mayor categoría que todos los anteriores, en este ya tiene representante y guaruras. A la par, mantiene a su madre, sus dos hijas y hermano mayor. Les da todo lo que puede y de lo que siempre careció para que no se acomplejen como ella cuando en la pobreza vivió:

Recordé que cuando él se fue sufrí mucho; era la mujer más pobre de todo el estado de Zacatecas, más pobre y desgraciada que el desierto, más seca y sedienta de amor. Nadie ahora sabe cómo luché. ¡De veras! Yo andaba descalza, se me acabaron los zapatos y me fui a Fresnillo con los de mi mamá: ella se quedó descalza en mi lugar. Por eso debes luchar y luchar; no sufrir, no pensar que sufres aunque sufras. Nada de nada, que no se te nuble la vista y que no te pesen las armas. No me da pena decirlo porque la pobreza no tiene nada de vergonzoso. La vergüenza es cruzarse de brazos

6. Salazar, 2013, p. 40.

7. *Ibid.*, p. 41.

8. *Ibid.*, p. 41.

9. *Ibid.*, p. 42.

y no hacer nada por salirse de la pobreza. Queda la satisfacción de decir: padecí, pero ya estoy bien.¹⁰

Como en párrafos anteriores se dijo, Yalula vio la necesidad de empoderarse para hacer frente al abandono de su esposo y la situación en que se halló. Empoderarse significó un proceso gradual en que desarrolló su pensamiento, se hizo consciente de sus derechos y capacidades de superación a través de distintas experiencias como mujer. Ahora, en el burlesque, Yalula reafirma su empoderamiento ante el hombre que un día la dejó; Nefertiti, la estrella del lugar y el público de esta.

Yalula se encuentra nuevamente a su ex marido, quien ha ido a buscarla para aceptar que cometió un error y reconciliarse, pero ella ya ha reflexionado lo suficiente respecto sus sentimientos por él, no se deja convencer con sus palabras de arrepentimiento ni confundirse con los halagos que este le hace sobre su cuerpo visiblemente mejorado después de algunos arreglos quirúrgicos. Ella ya no piensa igual que antes, su proceso de empoderamiento le permite ver las cosas de forma muy diferente a cuando se casó enceguecida de un aparente amor:

Era mi ex marido. ¡Uy, cuánto me rogó el pobre! Me dijo que yo estaba preciosa. Que él no me había conocido así. Que qué me había hecho. Pero ya era muy tarde, ya habían pasado muchas cosas desde aquel día que se fue sin avisar, sin decirme cuándo lo volvería a ver. Yo ya iba muy lejos, ya estaba yo como en otro planeta. Imposible, soy orgullosa. Dame una oportunidad; cometí un error, me dijo. ¡No! No nos conocimos en realidad, éramos dos extraños por eso se había ido desde el principio; pero esto hasta ahora yo lo veía bien claro. Y él me decía: si no me hubiera ido no habrías llegado tan alto. Soy parte de tu destino. Como diciéndome: convídame de lo que has recogido de la vida, no seas. No le guardaba ni le guardo rencor porque la vida lo puso en su lugar, le dio su merecido.¹¹

Al respecto, María Marcela Lagarde y de los Ríos expresa que la dimensión práctica del proceso de empoderamiento se da cuando estas no ceden ante el chantaje, la hostilidad emocional o ideológica por parte de otros, los defensores de lo normativo, quienes ante el cambio, la transgresión, la conciencia desarrollada de la mujer anteriormente subordinada, se sienten en peligro, pues el mando de esa vida es tomado por sí misma, lo que significa la pérdida de dominio y poder de control

10. *Ibid.*, pp. 43-44.

11. Salazar, 2013, p. 43

sobre el otro y sus servicios.¹² De esta forma se puede decir que Yalula al no dejarse convencer por su ex esposo lleva a la dimensión práctica su empoderamiento, lo que favorece su proceso de superación.

La mujer de fuego, se enfoca nuevamente en su progreso laboral. Para ese momento, Yalula ya se ha convertido en una *stripper* y lo deja claro a su entrevistadora: “No que yo sea mojigata, no, simplemente hago lo que se me dice: encuérese, enséñenos, siéntese, párese, muévase, métase, sáquese. Y yo digo: sí, pero sin tocar, por favor. Y ya. No tomo, no fumo, ni arreo ningún vicio”.¹³ La mujer que desde pequeña tenía ganas de ser artista y siempre le gustó bailar ve el hecho de desnudarse como un simple espectáculo ante muchos desconocidos y por el cual le pagan lo suficientemente bien como para continuar haciéndolo; mas no encuentra sentido a que alguien desee verla sin ropa.

Yalula se propone, después de un fracaso inicial repleto de chiflidos por parte del público del burlesque en desaprobación a su actuación, mejorar y mucho, es decir, convertirse en la estrella principal del lugar. Decide observar y aprender de la mejor de ese momento: Nefertiti, pues confía en las habilidades que posee para ganarse el mismo lugar que esta tiene, ya que en sus palabras, después de haberla estudiado lo suficiente, se dijo: “Yo lo hago mejor. Me encuerdo y bien”.¹⁴ Pasaron tres años y lo consiguió: “A partir de entonces, lugar al que llegaba Yalula se llenaba a reventar”.¹⁵

Así, la joven zacatecana que tuvo sus comienzos como bailarina zapateando el suelo o la tarima de los bailables escolares cumple su objetivo de convertirse en la reina de la noche y con ello también logra su venganza de cobrarle caro al público su desaprobación por no ser bonita, la falta de un cuerpazo y espectáculo desnudista como el de Nefertiti. Después de mucho esfuerzo, Guadalupe consigue su objetivo, ahora Yalula, la mujer de fuego, es la *stripper* que incendia el escenario y ella se siente realizada en el ámbito laboral cuando recibe cientos de aplausos, admiración, regalos y contempla el éxito de su “chou”. Esta parte del proceso de superación de Yalula a través del empoderamiento puede explicarse adecuadamente con las palabras de Largarde y de los Ríos:

Es decir, el empoderamiento define y es definido por la voluntad, la afectividad y el discernimiento. Es una elección de identidad. La que no se percibía

12. *Ibid.*, p. 137.

13. Salazar, 2013, p. 44.

14. *Ibid.*, p. 45.

15. *Idem.*

poderosa, de tanto ensayo, acaba por reconocer sus poderes y por definirse como poderosa, la que se creía pobre eterna al descubrir o crear recursos y riquezas va transformando su identidad de mujer carenciada en mujer con riqueza.¹⁶

Guadalupe se empoderó a partir del abandono de su esposo y en el proceso se hizo consciente de sus capacidades y derechos para valerse por sí misma y mejorar su situación, así como la de su familia. A la par del goce de su fama, poder y riqueza no perdió el rumbo de su camino, es decir, si bien ya estaba en el lugar que se propuso, hizo algo mucho más difícil: mantenerse ahí. En la entrevista, ella expresa su visión de la vida en relación con la pasarela de baile al decir que ambas son un viacrucis, pues es fácil perderse, no llegar al final ante todos los obstáculos que se te presentan pero que de eso se trata, de seguir caminando, luchando, bailando hasta que el *show* terminé:

Y una vez aquí hay que tener cuidado, pues si no sabes lidiar con el cansancio te va mal. Yo he visto de todo en el camino; compañeras con las que empecé y que se han ido cayendo, una por una, a lo largo de la pasarela —un decir— como soldaditas de plomo. Muy poquitas mantenemos el equilibrio en la cumbre. Tengo compañeras que beben y tienen muchos vicios. Otras se deprimen y solitas se van envenenando. Otras que se quieren hacer más buenas y bonitas y nomás las chingan los cirujanos y doctores. Este ambiente es muy engañoso y traicionero. No hay que dejarse deslumbrar. Yo he visto chiquillas hermosas y capaces que truenan como chinampinas de buenas a primeras; pues de seguro se dice: aquí hay de todo, hay que llegarle a todo. Si quieres pasar por la vida intacta solo te queda cerrar los ojos y pensar en el fin, en la meta, no hacer caso de nada más a tu alrededor: la pasarela es un camino que recorres mientras todo a tus lados está oscuro. Oyes ruidos, sí, voces, música. Es un camino que no sabes a dónde te lleva, y que tiene mil destinos. Como te puedes perder, puedes llegar al cielo [...] Vamos a decir que no me comprometo, como me dicen unas compañeras; aunque he llegado a pensar que te comprometas o no te comprometas es lo mismo: te vas a morir, te vas a acabar, ya no vas a gustar, el tiempo va a pasar...¹⁷

Por otra parte, Yalula es consciente de su inestabilidad amorosa, de hecho declara no creer o no estar convencida de amar a un hombre, pues si bien mantiene constantemente relaciones sentimentales durante el año, solo considera a estos individuos como sus amantes, hombres pasajeros que satisfacen necesidades emocionales por algunos momentos pero después

16. Lagarte, 2012, p. 144.

17. Salazar, 2013, pp. 44-45.

de cierto tiempo los deja, ya que no busca algo más allá de una compañía. La vida de casada dejó de ser su máximo sueño para convertirse en una realidad a evitar porque Yalula ha reflexionado sobre el matrimonio y sabe que no es lo que quiere para ella, así se convence de estar mejor sin él: “¡No!, me dije, ¡no! Aunque me arrepienta de por vida. Luego pienso: Si lo que soy se lo debo al él; si él no se hubiera ido yo estaría vendiendo sopa de arroz y huevos cocidos en las minas. ¡Qué horror! Él me hizo mucho bien sin quererlo. Se hizo a un lado para que yo triunfara”.¹⁸

También es posible ver a una Yalula empoderada que se cuestiona los planteamientos feministas desde su posición como *stripper*. Expresa sus pensamientos respecto al hecho de que sea considerada un objeto sexual para el placer de los demás, muestra su desacuerdo. Yalula no se siente explotada ni denigrada como mujer debido a que ve la acción de desnudarse como una simple actuación, un espectáculo que si bien no entiende cómo puede generarle agrado a los hombres, conlleva otra parte importante: el baile, lo que siempre le gustó hacer, ante lo cual no da lugar a otros temas, es decir, antepone su realización personal sin reparar en dichas cuestiones:

Ahora yo no entiendo eso de ustedes las feministas; [...] No entiendo eso de la explotación y de la humillación y la denigración de la mujer. Yo no me creo explotada ni nunca me creí. En todo caso ellos, los hombres, serían los explotados. Yo tengo mis casas, mis negocios, mi dinerito bien invertido y produciendo.¹⁹

De esta forma es como Guadalupe realiza su proceso de superación para dejar la pobreza y dependencia, por medio de la toma del mando de su vida, de confiar en sí misma y atreverse a actuar de forma inteligente y segura para progresar sin importar lo que digan los demás. Empoderarse para convertirse en la protagonista de su propia historia; aprender a caminar por la pasarela del estriptis hasta llegar a convertirse en lo que uno quiere, en este caso, en Yalula, la mujer de fuego que si tocas, te puede quemar:

Yo a veces me siento que soy como un cuchillo al que la vida le sacó filo; y soy de fierro, voy cortando el aire y todo, nada ni nadie me puede hacer daño ya. Como esos picos del desierto que el aire afila. No hay de otra: tú te vuelves enclenque y todo te lastima; o de fierro y nada te toca.²⁰

18. *Ibid.*, p. 49.

19. *Ibid.*, 2013, p. 39.

20. *Ibid.*, p. 45.

Bibliografía

- Herrera, A. y Rodríguez, J. “Del estriptís a la escritura”, en *Tema y Variaciones de Literatura*. UAM-A, México, 1996.
- Herrera, A. y Rodríguez, J. “Yalula o la mirada de Severino Salazar en el universo femenino”, en *Casa del Tiempo*. UAM-A. México, 2005.
- Lagarde, M. *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres: memoria*. Puntos de encuentro, Madrid, 2002.
- Lagarde, M. “Vías para el empoderamiento de las mujeres”, en *Guía para el empoderamiento de la mujer*. FEMEVAL, Valencia, 2004.
- Lagarde, M. *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. Instituto de las Mujeres de la Ciudad de México, México, 2012.
- Lamas, M. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Taurus, México, 2002.
- Salazar, S. *Cuentos de Tepetongo*. Juan Pablos, México, 2013.

ANÁLISIS DEL ROL DE GÉNERO DE LOS PERSONAJES EN LA NOVELA DE ALICIA MARÍA UZCANGA LAVALLE, *EN EL UMBRAL DEL ESPEJO*

MARÍA SELENE ALVARADO SILVA
MARÍA DEL ROCÍO ANDREA JIMÉNEZ ALMARAZ

En este trabajo nos interesa analizar la desventaja de ser mujer en el personaje principal femenino de la novela corta *En el umbral del espejo*, publicada en el año 1987 por Alicia María Uzcanga y pondremos la mirada crítica en el desenvolvimiento de los acontecimientos que van marcando las diferencias de género, para lo cual nos basaremos en la teórica norteamericana Judith Butler.

Para dar contexto a nuestro análisis recordaremos que a principio de la década de 1970, varias mujeres empezaron con la ola internacional del movimiento feminista, movimiento que se considera como una fundamental acción en la lucha política para buscar la igualdad y detectar las acciones discriminatorias, empezando una lucha en contra de estos preceptos políticos y sociales y buscar la equidad entre géneros.

El movimiento feminista surge como resultado de la toma de conciencia de las mujeres respecto a la subordinación social y política frente a la dominación e imposición masculina. La teoría feminista fue incorporando las ideas sobre un análisis social, sobre la categoría de género, y principalmente la igualdad política y social de ambos sexos. Así las ideas sobre el patriarcado, la diferencia sexual, entre otras, han sido la base sobre las que se han ido construyendo las acciones teóricas del feminismo. Estas acciones lograron en varios países, modificar algunas leyes relacionadas con el divorcio, el aborto o la patria potestad compartida. Al mismo tiempo se han tenido aportes relevantes en la lucha política de las mujeres, y en la construcción¹ de una nueva imagen femenina. Con la amplia producción de los estudios sobre feminismo, el panorama se amplió desmontando los papeles estereotipados de lo masculino y lo femenino. María Luisa Femenías explica que:

1. Dice María Luisa Femenías “En general, el proceso deconstructivo es más potente que el constructivo y termina por ofrecer un sujeto Uno-precolonizado más que un Uno-postcolonizado híbrido o mestizo”, (Femenías, 2007, p. 173).

La teoría feminista postcolonial se caracteriza por negarse a aislar el género de otros determinantes como la etnia, la clase y la experiencia colonial. Al mismo tiempo enfatiza aspectos materiales e institucionales del poder como si solo fueran inherentes al modelo Occidental. De esa manera, transmite –voluntariamente o no– una versión romantizada de las sociedades pre-coloniales.²

Antes de esto, la relación masculino-femenino se veía como dominante-dominado y remitía a la siguiente definición: lo masculino era lo activo, lo claro, lo fuerte, lo público, etcétera y lo femenino era lo pasivo, lo oscuro, lo débil, lo privado.

La protagonista de la novela que hoy nos ocupa es Violeta, este personaje femenino es descrita como obcecada, cínica y de carácter fuerte y voluntarioso: “Violeta creció como buena gitana, recatada y cínica”,³ la primera parte de su niñez vivió entre gitanos. Violeta tiene un carácter fuerte y esta es una característica relacionada con lo masculino, en Violeta es visto como algo negativo por el simple hecho de ser mujer “a pesar de tener un carácter voluble, voluntarioso y fuerte”.⁴ Uzcanga nos dice: “Violeta era rebelde y obsecada”⁵ históricamente la mujer debe ser suave, sutil y obediente contrario a las características masculinas.

La familia de la protagonista le impondrá la manera en que deberá vivir, según la época y la situación socioeconómica en la que se desenvuelve el personaje. Es en el orden de lo imaginario, específicamente en el espacio de lo simbólico, donde se regulan y legitiman aspectos como estos. En Latinoamérica son numerosos los escritores que han abordado tales temas, desde diversos personajes y contextos, incluyendo aquellos relatos vinculados con nuestra propia cultura.

La violencia en el sentido más natural, puro y hasta primitivo, se hace presente en este relato, esto nos lleva a aproximarnos a la observación de los mecanismos internos que conducen de manera agresiva a la madre de Violeta a imponerle un estilo de vida, que ella rechaza al principio pero en la que queda atrapada.

Aspectos que nos permiten contraponer la literatura con temáticas de la violencia con aquellas que surgen como producto de una reflexión elemental, elaboradas a partir de los sucesos para solo recrear una porción de controvertida realidad. Tenemos dos ejes sobre los que gira vertiginosa-

2. *Ibid.*, p. 173.

3. Uzcanga Lavalle, 1987, p. 18.

4. *Idem.*

5. *Ibid.*, p. 48.

mente esta historia: está por un lado la violencia y la agresión sobre Francisco y por otro lado la infidelidad de este hacia Violeta.

Esta novela es capaz de despertar un interés que reside no en la acción ni en el drama que se vive al momento, sino en la intensidad del hecho, en la secuela marcada en los personajes femeninos, que representan a muchas mujeres. Las emociones son parte fundamental entre las personas y sus relaciones, a los hombres se les ha limitado en su manera de expresarlas y a las mujeres se les ha modificado, cuándo y dónde es correcto que se expresen. En la novela que hoy nos ocupa no podemos perder de vista que la protagonista debe limitar sus emociones, es decir, tiene impuesto el coartar sus emociones frente al cura, hombre que representa a la institución religiosa marginadora. Las emociones de Violeta pasan a último término, lo importante es que la moral y la normativa social se cumplan y no se corrompan los preceptos religiosos.

Dentro de este contexto entendemos que la violencia ejercida en la novela es tanto a nivel directo hacia la protagonista, como estructural, muestra cómo la sociedad está estructuralmente formada para ejercer violencia física pero sobretodo psicológica contra las mujeres.

La autora María Alicia Uzcanga reconoce a la mujer/madre y le interesa especialmente ponerla como protagonista y la distingue con una omnipresencia territorial, pero desde una perspectiva estereotipada y tradicional mexicana, donde le da un espacio social subordinado al hombre, y su identidad femenina se ve trastocada y deformada. Su personaje principal vivirá socialmente a la sombra primero del padre y luego de un representante religioso. Su construcción social cumplirá con la estructura histórica y cultural predominante en esa época.

Judith Butler en *Deshacer el género* (como anotaciones a su anterior libro *El género en disputa*) especifica que: “El género es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo femenino y lo masculino, pero el género bien podría ser el apartado a través del cual dichos términos se deconstruyen y se desnaturalizan”.⁶ Con esta idea concretamos que la novela *El umbral en el espejo* pone en evidencia esa desnaturalización de lo femenino, a través de esas acciones que permiten deconstruir a la protagonista, quien vive inmersa en una relación en desventaja para ella y la feminidad que representa.

De acuerdo con la norteamericana Judith Butler quien empezó a preguntarse y a reflexionar sobre las identidades y los cuerpos, veremos que comenzó a desarrollar la concepción y la teoría de la performatividad del género. El término *género* o rol sexual en un sentido más amplio,

6. Butler, 2004, p. 70.

significa ser mujer o ser hombre, o también femenino o masculino, pero sobre todo es definir este hecho en las oportunidades, los papeles y roles en los que se desempeñan, las responsabilidades y las relaciones. Además, el género configura nuestra ideología con la que pensamos las situaciones atribuyendo significados cargados de género.

De esta forma vemos que en la novela de Uzcanga está presente la mujer devota, la mujer religiosa que reza y cree en la virgen María “mis creencias religiosas me hacían descartar la posibilidad”⁷ y así es como está la limitante para ver más allá, consecuencia de un mandato religioso y social, que deriva del machismo imperante, y como resultado de los roles establecidos. Tanto la identidad femenina como la masculina se inculcan principalmente en el núcleo familiar, la sociedad transmite la rigidez de la identidad de género, que está inmersa en esta normatividad y dentro de un contexto familiar complejo donde es víctima de varias situaciones claramente en desventaja frente al hombre y de donde surge una mujer valiente que se reconoce: “mi voz, los tonos y las expresiones, habían cambiado y de los movimientos de mi cuerpo completamente diferentes; es decir, habían visto a Violeta surgir desde dentro de mí, para contarles mi historia”⁸ dada la época en que se escribe esta novela podemos afirmar que este personaje femenino rompe con la estructura impuesta por la sociedad.

Violeta se reconoce como mujer y se encuentra a sí misma “Así comenzó nuestra amistad y la aventura de encontrarme a mí misma”⁹ desde nuestra perspectiva este es un logro de Uzcanga al perfilarnos a una mujer que se encuentra consigo misma. Esta forma de ser mujer rompe con los roles estereotipados de la época.

También nos señala que desde el nacimiento se va marcando las diferencias entre ser una mujer y ser un hombre: “la gitana mayor, solo movió la cabeza mientras decía: —¡Una niña! ¡Mala señal que haya salido sola! Será necia, terca; toda su vida hará su voluntad sin pedir consejo a nadie. No habrá quién se oponga a sus deseos. ¡Buenos vientos la cubran! ¡Si al menos hubiera sido hombre!”¹⁰ así nos muestra el cumplimiento del estereotipo impuesto social y políticamente.

Violeta de alguna manera cumple con algunas características femeninas y se le reconoce la ternura y su “buen corazón”.¹¹ La autora nos

7. Uzcanga, 1987, p. 10.

8. *Ibid.*, p. 10.

9. *Ibid.*, p. 13.

10. *Ibid.*, p. 17.

11. *Ibid.*, p. 23.

dice “se quedó mirando con gran ternura”¹² también nos describe a este personaje como rebelde. Y dentro de esa rebeldía que le caracterizaba, no puede creer y le horroriza que la virgen María fuera virgen después de que naciera Jesús. Y aunque el sacerdote trata de hacerla creer ciegamente en todos los preceptos que dicta la religión católica, Violeta seguirá con su rebeldía.

Como hemos señalado socialmente se espera que el hombre domine y someta a la mujer, así actuarán los roles dentro de este contexto. Este sometimiento hará que la mujer quedé fragmentada, dividida entre lo que es y lo que se espera de ella. A la mujer se le adjudica una carga negativa por una acción que al hombre se le carga como positiva, y es así como Violeta se hará mujer; “es la manera más sencilla de ser mujer” citando y siguiendo con la idea que expuso Simone de Beauvoir.

A los 12 años, Violeta: “Comenzaba a ser mujer. A sus padres les empezó a preocupar con quién la casarían al cumplir los 15 años”.¹³ Este personaje es víctima de un matrimonio arreglado, cuando cumplió 13 años fue comprometida con Manuel “Tal como era la costumbre nadie les preguntó su opinión”.¹⁴ El hecho de la marginalización de las mujeres a lo largo del desarrollo de la historia hace que sistemáticamente la mujer esté sujeta a un hombre, que no se le permita ser autónoma, libre de vivir a su manera, de vivir su sexualidad libremente, sino que está relegada al quehacer doméstico.

A la mujer se le ha adjudicado desde siempre un papel subordinado quedando dentro de la condición femenina una serie de dinámicas, nuestro personaje sufre desde su nacimiento una discriminación por ser mujer: “el nacimiento de Martha había sido una gran desilusión, para Gil, que esperaba encontrarse la tarde en que nació con un varón”¹⁵ y agrega: “además de ser niña no dejaba de llorar”¹⁶ estos personajes femeninos cumplen con lo establecido por la norma social.

La figura maternal

La cultura ha interiorizado en la madre una forma de ser, que debe inculcarle a la hija, con aspectos femeninos devaluados donde se constituye a

12. *Ibid.*, p. 24.

13. *Ibid.*, p. 18.

14. *Ibid.*, p. 21.

15. *Ibid.*, p. 31.

16. *Idem.*

la mujer como un ser desplazado a vivir convertida en cuidadora de los otros, donde la reivindicación o realización será la maternidad.

La maternidad para Macrina, otro personaje femenino de la novela que nos ocupa, es el rol donde encuentra su único consuelo al hastío, la ve como única justificación de su vivir. Pero no se trata de una decisión que transite del requerimiento de un rol social a un deseo, a un proyecto de vida personal, al interés de realizarse como persona además de realizarse como madre, por el contrario, es la sola asunción del rol social de la madre abnegada que constriñe las demás dimensiones de su ser como persona. Violeta es vendida a Macrina por una bolsa con monedas, esta es la forma en que ambos personajes vivirán una agresión más por el hecho de ser mujeres.

Macrina asumirá su rol de madre y tratará de cumplirlo como lo manda la sociedad y la costumbre, se ocupa de vestirla: “Confeccionó unos vestidos sencillos, como los que usaban las señoritas de pocos recursos pero de buenos modales”¹⁷ pero sobretodo se ocupará de la educación: “Macrina se desesperaba por el lento avance de Violeta en su esfuerzo por ser una “señorita”¹⁸ nos muestra claramente el conflicto familiar que tienen la madre y la hija dado que no tienen una comunicación efectiva, y donde la educación y formación tendrá que obedecer a lo tradicional e impuesto por la sociedad.

Una forma de marginar y someter a la mujer ha sido confinándola al quehacer doméstico y a la reproducción, encerrándola en las labores de la maternidad. El aborto, un tema polémico, se ha visto como una manera de liberación femenina. Las actividades dentro de la maternidad son actos repetitivos que van impidiendo a la mujer trascender. Estas funciones han sido calificadas como naturales, dándole un estigma limitante. Uzcanga toca el tema del aborto, el aborto provocado como consecuencia de una decepción amorosa, visto desde este punto de vista, va en contra de la religión y las buenas costumbres de la época, lo que vemos como un gran logro.

La causa del conflicto que vive Violeta es debido a la búsqueda de un matrimonio feliz, que nunca llegará a lograrse en una vida por lo que Uzcanga usa el recurso literario fantástico para lograrlo. Para Violeta, el matrimonio es la máscara que le cubre el rostro, el subterfugio, el pretexto para justificar su vida y el detonante para romper su soledad: “le parecía maravilloso poder convivir con él a todas horas, dedicarse a

17. *Ibid.*, p. 39.

18. *Idem.*

amarlo y a atenderlo”,¹⁹ Violeta “estaba convencida de que con el tiempo, Francisco le propondría que se casaran”.²⁰ Es el hombre el que tiene el privilegio de elegir, de formar un matrimonio que a él le convenga y la mujer está pasivamente esperando la decisión masculina sobre ella; vive el drama de ser elegida por el hombre y también el drama de no ser elegida y de quedarse soltera. Al no cumplirse esta expectativa tiene que llegar a tomar decisiones drásticas y darle de tomar un brebaje que lo hará dormir y que finalmente lo llevará a la muerte.

No podemos sustraernos al hecho contundente: violencia y guerra son en sí mismos actos de barbarie. Y Violeta ha sido violentada en sus emociones, en sus acciones y en su vida misma y responderá de la misma manera, ya que ella quería vivir con Francisco: “Viviendo con Francisco se sentía segura y feliz”²¹ aunque “era ella la que estaba aportando la mayor parte de la fuerza y la constancia, de la relación”,²² eso no le importa ya que: “Vivía para y por Francisco”,²³ es decir la mujer al servicio del hombre.

Uzcanga crea a Violeta, un personaje que desarticula lo tradicional y llevará adelante el feminismo sin siquiera nombrarlo. Dentro del contexto en el que se desarrolla se enfoca su desarrollo de una manera globalizadora incluyendo características psicológicas y tomando en cuenta el contexto sociocultural permeado por los conflictos políticos y sociales que imperan, normatizando la conducta tanto femenina como masculina.

19. *Ibid.*, p. 48.

20. *Idem.*

21. *Ibid.*, p.49.

22. *Idem.*

23. *Idem.*

Bibliografía

- Amorós, C. y Femenías, M. L. *Teoría Feminista de la Ilustración a La Globalización. El feminismo postcolonial y sus límites*. Minerva, Madrid, 2007.
- Beauvoir, S. *El segundo sexo*. Cátedra, Madrid, 2005.
- Butler, J. *Deshacer el género*. Paidós, Barcelona, 2004.
- Butler, J. *Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Paidós, Barcelona, 1998.
- Cixous, H. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, Barcelona, 2001.
- Clément, C. y Kristeva, J. *Lo femenino y lo sagrado*. Cátedra universitat de valencia instituto de la mujer, Madrid, 1998.
- Friday, N. *Mi madre/yo misma. Las relaciones madre-hija*. Colofón, México, 2007.
- Uzcanga, A. M. *En el umbral del espejo*. Tlapac, México, 1987.

LA VIOLENCIA EN LA PELÍCULA *TIERRA FRÍA* (*NORTH COUNTRY*)

ZOILA PATRICIA MONTAÑO QUIROZ

Introducción

En la película *North Country* traducida como *Tierra Fría* en Argentina y México, presenta la violencia que se genera en una comunidad de Minnesota, Estados Unidos de Norteamérica, en contra de las mujeres a partir del patriarcado y por consiguiente el capitalismo, que determinan mantener la división sexual del trabajo, en una mina. Josey Aimes al llegar no está de acuerdo con la parte del trabajo en la que las mujeres son agredidas constantemente por sus compañeros, en cuanto a su condición de trabajadoras, ya que había sido una víctima de violencia doméstica que al convertirse en madre soltera cuestiona la posición de las mujeres en la mina.

No quedando fuera del acoso sexual por parte de sus compañeros de trabajo y en especial de un ex compañero de la *high school*, que la pretendía en ese tiempo, además era quien más se esforzaba por hacerla sentir una jornada muy pesada, agrediéndola constantemente para dejar en claro quién mandaba en ese espacio.

Patriarcado

La historia se desarrolla en una comunidad pequeña, en donde el mejor trabajo que se podía conseguir era en la mina Pearson que tradicionalmente estaba considerado trabajo de “hombres”, por la fuerza que empleaban para desarrollar esa labor, pero la tecnología y el cambio de política genera la aceptación de la primera mujer minera en la empresa en 1975.

Esta situación genera descontento en los trabajadores ya que están acostumbrados a ver a la mujer integrada a “labores propias de su sexo”: estar en casa, atender al esposo, a los hijos y aceptar el humor del esposo, como lo interpreta Josey según palabras de su madre al decirle... que “él no tenía trabajo. “¿Y por eso puede pegarme?”

Se puede observar la actitud de la madre con cierto grado de conformismo a la relación con su padre, a quien no suele enfrentarse, respetando lo que él determina, y cómo se debe llevar la relación padre e hija con quien está molesto.

Un contexto interesante a recalcar es la actitud del hijo mayor de la protagonista, en su condición de hombre y comentando que no es el hijo de la pareja de Josey; comportándose como el principal juez de la mujer. Ya que reprueba el hecho de dejar al esposo, argumentado que lo haría enojarse más, pero durante toda la película denota el enojo por la condición de su madre de quien se dice había tenido muchos compañeros sexuales, ya que declaraba que no sabía quién era el padre de Sami. No decía quién era el padre, después de ser violada por su profesor, de lo que se sentía muy enojada.

Mujer atractiva tipificada como el ideal de mujer que los hombres prefieren, delgada, alta, rubia y con cara angelical, que pareciera que no generaría problemas por el tipo de chica buena; sin embargo, su enojo hacia los contextos vividos y que en ese momento sostenía la hicieron una mujer fuerte que determinó su lucha en busca de mejores condiciones de trabajo y el respeto por parte de sus compañeros.

Entre otras actitudes se observa una sociedad tradicionalista, es fundamentalmente la reacción de la comunidad al verla golpeada y regresando a la casa paterna:

- 1) El padre le pregunta “¿te sorprendió con otro hombre, por eso te puso la mano encima?” aspecto que la sorprende.
- 2) Para las mujeres; si bien siempre había sido una joven muy guapa, le generaba muchos problemas a la madre.
- 3) Los hombres lo tomaban como normal por lo difícil que es acoplarse a la pareja, el padre solo debía hablar con ella y que regresara con el esposo.
- 4) La madre le dice que no puede integrarse a trabajar en la mina porque avergonzaría a su padre.
- 5) Por otra parte también es importante observar la actitud paternalista del Sr. Pearson, cuando la ve por primera vez. Ya que su comportamiento es paternalista, ofreciendo su apoyo, que cambia drásticamente al saberse “agredido por ella en el contexto del trabajo”. La despidió sin escuchar su demanda, pero además le dice sutilmente que se aceptará su renuncia de inmediato de manera especial.

Pero además se permiten ser los jueces que determinan, quién hace las cosas bien y quién no. Por ello se puede observar el problema al que se enfrenta Sami, al ir adquiriendo la enseñanza social, conforme al “comportamiento” de su madre. Es obvio que la sociedad determina la conducta y el proceder de las personas, por lo que el hijo desautoriza la “conducta de su madre” porque escucha la opinión de hombres y mujeres que como mencionara Joseph Giralt: “Y es que el patriarcado ha sido interiorizado tanto en hombres como mujeres, dotándoles a ellos de poder y a ellas de no poder, naturalizando cada cual un rol determinado en la sociedad, contribuyendo en mayor o menor medida a perpetuarlo”.¹ Pero es normal ver esos comportamientos, si declara el mismo Giralt; son parte de la “[...] generación de hombres que no lloraban en público, ni tampoco mostraban ninguna sensibilidad porque se consideraba debilidad. Su deber era aparecer siempre como triunfadores y dar de sí mismos una imagen dura, agresiva y brillante”.²

Por lo tanto, podemos ver en Sami, no solo lo avergonzado que se sentía por el “comportamiento de su madre”, sino porque lo enfrentaba a dudar entre el comportamiento que debía expresar a la sociedad como un “hombre” o el joven que sufre, porque ve a su madre ser insultada, más que el propio reproche por no estar dentro de las normas morales establecidas, es la impotencia que siente al no saber qué está pasando.

El trabajo

En el trabajo las mujeres se enfrentan a distintos contextos que las hacen sentir miedo, vergüenza, impotencia e incluso a masculinizarse para estar en un medio de hombres, haciendo resaltar sus atributos femeninos como un empoderamiento, como si fuera la virilidad del hombre ellas mostraban los senos, que debían ser grandes.

Pero solo una de ellas había logrado penetrar la barrera masculina integrándose al sindicato, ella refleja una mujer fuerte, casada, sin hijos pero con un esposo que la respeta y respalda, por ello puede lidiar día con día con los hombres que sin dejar de molestarla de alguna manera la respetan.

Es importante mencionar que son los hombres quienes tienen el poder, ya que son ellos quienes detentan las jefaturas de las áreas de

1. En un análisis sobre la masculinidad Josep Giralt en *El País*, comenta sobre cómo la masculinidad se ha integrado tanto en hombres como mujeres. La nota es mía.

2. *Idem*.

trabajo, distribuyen el mismo y de pronto determinan quiénes están en ciertas áreas y quiénes no. También determinan los momentos de descanso y sobre todo el derecho de ir a las necesidades básicas como las de ir al baño, siendo mujeres les negaban ese privilegio, y cuando pugnan por ese derecho se burlaban, las agredían.

El *bullying* era parte fundamental del contexto, si las mujeres eran robustas, sin la belleza que ellos mismos dictaban el maltrato era agresivo rebajándolas a la nada, quienes tenían ese atractivo eran tratadas como objetos sexuales, pero además también eran pisoteadas en su autoestima. Psicológicamente las mujeres eran despojadas de su ser, porque ni siquiera eran vistas como el otro, sino como el juguete viejo que nadie quiere pero que se mantiene para poder destruirlo aún más.

Para ellas, la sensación de impotencia, pero sobre todo el miedo que manifestaban, las hacían vulnerables a la agresividad de que eran objeto. No solo porque las agredían, sino porque a pesar de ser parte del sindicato no estaban amparadas por el mismo.

La violencia

Como se ha mencionado, la violencia en la película se da desde casa, escuela desde el compañero que llega y le toca las nalgas hasta el profesor que abusa de ella sin ningún ápice de vergüenza, solo para satisfacer su deseo y con ello el miedo que invade a su compañero quien no es capaz de hacer nada por ella, cobarde que normalmente aparenta seguridad utilizando una agresividad que lejos está al hacer frente a los problemas que se le presentan.³

Es interesante observar que estos acontecimientos se generaran en Estados Unidos de Norteamérica, que se dice ser el país más democrático y sobre todo en donde las luchas contra la violencia de género ha tenido una gran trayectoria:

La violencia hacia la mujer no es en absoluto un fenómeno nuevo, porque tiene un innegable antecedente histórico patriarcal, su reconocimiento, su visualización, y, por tanto, el paso de ser considerada de una cuestión privada a un problema social, sí es relativamente reciente. Cierzo es que la mayoría de las personas conocen algún caso de malos tratos, en el entorno familiar o vecinal, pero se han silenciado bajo el pretexto de considerarle

3. Elizabeth Torres, describe la personalidad histriónica de los hombres violentos, con la necesidad de ser reconocido, como el personaje antagonico de la película.

como un asunto privado.

Desde las épocas más remotas de la cultura humana se ha manifestado siempre la subordinación de las mujeres respecto a los hombres. Este fenómeno no se ha limitado solo a concebir la inferioridad femenina, sino que ha trascendido las fronteras de lo racional, hasta llegar incluso a manifestarse mediante comportamientos agresivos, que acreditados por el patriarcado y ratificados luego por las sociedades ulteriores, conforman la ya histórica y universal violencia de género.⁴

Estados Unidos fue uno de los países adelantados en las luchas feministas, desde 1848 hubo numerosos movimientos de mujeres, que lucharon por sus derechos. El primer gran encuentro de activistas fue en Seneca Falls, Nueva York. Las principales organizadoras fueron Elizabeth Cady Stanton y Lucrecia Mott, quienes ante 100 personas que asistieron a la convención, elaboraron y redactaron la *Declaración de Sentimientos, quejas y resoluciones*, que hizo eco en el preámbulo de la Declaración de Independencia: *todos los hombres y mujeres son creados iguales*.

Durante gran parte de la década de 1850 hubo grandes manifestaciones reclamando por libertad económica para las mujeres. Paralelamente surgieron organizaciones que lucharon por el derecho al voto femenino como la Liga de la Mujer Sindical, Liga del Consumidor Final y la Unión Cristiana de la Mujer.

Después de tantos años y tantas luchas, en 1920, la 19 enmienda de la Constitución proporcionó el pleno derecho al voto de las mujeres.

Desde allí las mujeres gozaron de una oleada progresista, participaron en contextos sociales, culturales y políticos que sostuvieron el movimiento de sus derechos.

Otros grandes movimientos feministas surgieron en las décadas de 1960 y 1970; ya las mujeres reclamaban por algo más. En aquella década, el 38% de las estadounidenses trabajaban como maestras, enfermeras y secretarías, ya que no eran deseadas en programas profesionales. En 1962 el libro de Betty Friedman *La mística femenina*, capturó la frustración y desesperación de miles de amas de casa, que se sentían resentidas ante el rol que la sociedad machista les había marcado.

Este movimiento feminista se centró en el desmantelamiento de la desigualdad en los lugares de trabajo, así como la disparidad salarial. En 1966 se puso en marcha la Organización Nacional de Mujeres (NOW), que pasó a cabildear en el Congreso leyes a favor de la igualdad de la mujer.

Pese a todos estos movimientos el siglo XXI sigue siendo testigo de graves

4. Ana D. Cagigas Arriazu, "El Patriarcado como origen de la violencia doméstica". [en línea] <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/206323.pdf>

problemáticas que enfrentan las mujeres en este país, como es la violencia de género emparentada con las desigualdades económicas y sociales.

Muchos autores han reconocido y estudiado esta conexión, pero recién en 1994 el Congreso norteamericano, tuvo que hacerse eco de estas luchas y aprobar la histórica ley de Violencia Contra la Mujer, que pese a la posición crítica de los conservadores fue aprobada y reautorizada en 2013.⁵

Como se observa en la película se atraviesa tanto la violencia doméstica, violencia de género de las que se pueden rescatar de las siguientes definiciones: “La violencia doméstica hace referencia a aquella que se produce dentro del hogar, tanto del marido a su esposa, como de la madre a sus hijos, del nieto al abuelo, etc. Excluye aquellas relaciones de pareja en las que no hay convivencia”.⁶

Todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública o privada.⁷

Se puede observar diferentes tipos de violencia en el transcurso de la película, tanto física como psicológica, la intimidación tanto a las mujeres como entre los hombres, que no estaban de acuerdo, que no estaban dentro del grupo de agresores, aunque conocían el caso por la misma situación social, ya que era una población pequeña y se conocían los acontecimientos.

Física: La violencia física es aquella que puede ser percibida objetivamente por otros, que más habitualmente deja huellas externas. Se refiere a empujones, mordiscos, patadas, puñetazos, etcétera, causados con las manos o algún objeto o arma. Es la más visible, y por tanto facilita la toma de conciencia de la víctima, pero también ha supuesto que sea la más comúnmente reconocida social y jurídicamente, en relación fundamentalmente con la violencia psicológica.

5. Ley Núm. 54 del año 1989 (Ley Violencia Doméstica).

6. Ley Núm. 54 del año 1989 (Ley Violencia Doméstica) ARTÍCULO 13.

7. ARTÍCULO 1 de la Declaración sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. Naciones Unidas, 1994.

Psicológica: La violencia psíquica aparece inevitablemente siempre que hay otro tipo de violencia. Supone amenazas, insultos, humillaciones, desprecio hacia la propia mujer, desvalorizando su trabajo, sus opiniones... Implica una manipulación en la que incluso la indiferencia o el silencio provocan en ella sentimientos de culpa e indefensión, incrementando el control y la dominación del agresor sobre la víctima, que es el objetivo último de la violencia de género.

Pero no se puede dejar de subrayar la violencia que se genera alrededor de las trabajadoras, la sexual, que era la parte intimidatoria total para ellas, desde comentarios soeces hasta llegar a tocar sus cuerpos, Alberdi y Matas dice: “Se ejerce mediante presiones físicas o psíquicas que pretenden imponer una relación sexual no deseada mediante coacción, intimidación o indefensión”⁸ pero a nivel social, también se genera una intimidación tanto a ella, como a los hijos, en el momento mismo de que dentro del juego de hockey no le dan los pases porque lo tienen prohibido por los padres; y las esposas “defienden a sus esposos de ella”, creando en el hijo resentimiento, hasta el momento en que sabe cómo fue engendrado inicia un acercamiento a su madre.

Todos los contextos intimidatorios, van desde constantes graffiti aludiendo a las mujeres como prostitutas, su nivel de calificación de ellas entre los hombres, hasta utilizar el excremento para reprobar la denuncia que se hace en su contra. Y sobre todo dejando semen en la ropa de ellas mostrando el grado de jerarquía que sentían tener por ser hombres.

De ahí que la violencia económica también se resalte, ya que al tratar de entrevistarse Josey con el Sr. Pearson, no le permite hablar y le “concede la renuncia fuera del plazo fijado con el sindicato”, como parte de su “benevolencia”, al rechazar la renuncia, le dice que: “agite menos a las mujeres, pase menos tiempo en las camas de sus compañeros casados y dedique más tiempo a su trabajo”.⁹

Con estas actividades de lucha por mejorar el trabajo de sus compañeras, la intimidación aflora en todas, por lo que de alguna manera la abandonan, para que no las sigan agrediendo. Se siente más segura cuando su padre la defiende ante el sindicato, y a lo largo del proceso legal, que gana al generarse como un juicio de clase.

8. Alberdi y Matas, 2002. Reseña de Alba Nubia Rodríguez Pizarro, [en línea] http://www.gadeso.org/sesiones/gadeso/web/14_paginas_opinion/ca_10000409.pdf

9. Los entrecorridos obedecen a un diálogo que se entabla entre el ensayista y el objeto de estudio, la película.

Es también importante resaltar el papel de los abogados: Bill White, abogado defensor y a Leslie Collin abogada de la firma Pearson, en ambos abogados no se observaba un convencimiento de lo que hacían, por un lado el abogado defensor no quería ser parte de un juicio que para él era perdido, ya que en Nueva York se generaría un acuerdo, no está convencido del problema que realmente se presentaba.

La abogada que representaba a la firma, obviamente era una estrategia de poner a una mujer que no se identificaba con la lucha de la Josey y continuamente chantajearla para que por medio del triunfo de ese problema legal despuntaría en su carrera.

Lo que ponía en tela de juicio la credibilidad de las afectadas sobre todo de la demandante, hasta que obviamente es la familia la que se unió a la causa, una madre que impulsa al padre a apoyar a la hija, a través de la disolución de la familia al salirse de su casa. Un hombre que sabe que se agrede a su hija y que antepuso a la familia como base social para atraer el apoyo de las mujeres y hombres compañeros de trabajo. Pero el miedo mantuvo a algunas de ellas en los límites, no apoyaron aguantando su impotencia por lo que sucedería posteriormente en el trabajo.

Consideraciones finales

Si bien *North Country* es una película con una protesta social, podemos ver cómo aún tenemos mucho trabajo por delante. Con el recuento de la lucha de las mujeres norteamericanas, aun no logran esa libertad que se ha buscado durante años y campañas. Se le ha dado la vuelta a estos contextos, sin tener un triunfo real.

Aun se puede observar la impotencia que sentimos las mujeres al ver golpear una y otra vez nuestra integridad, aun cuando no seamos las protagonistas, pero lo vemos a lo lejos y nos duele, nos afecta porque sabemos que no estamos exentas de esos contextos sociales.

Bibliografía

- Alberdi, I. y Matas, N. *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Fundación “La Caixa”, Barcelona, 2002.
- Beauvoir, S. *El segundo sexo*. CONACULTA, México, 2012.
- Cagigas, A. *El Patriarcado como origen de la violencia domestica*. En línea <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/206323.pdf> Consultado 14 de marzo de 2016
- Cano, B. *Trastorno Histriónico de la personalidad*. Curso de Doctorado, Trastornos de la personalidad y Proc. Terap. [en línea] sfb55068d25a70fdb.jimcontent.com/.../name/TRASTORNO%20HISTRIONICO.pdf Consultado el 13 de febrero de 2016
- Fernández, A. *Violencia Doméstica*. Ministerio de Sanidad y Consumo, Sociedad Española de Medicina y Comunitaria semFYC, PAPPS, Madrid, España, 2003.
- Gascón, E. “Los estudios de género en los Estados Unidos”. *Revista de Sociológica* . Revista de Pensamiento Social. No. 4. Universidad de La Rioja, España. 2001.
- Giralt, J. “La deconstrucción de la masculinidad”, Blogs Planeta Futuro, 40 Aniversario, [en línea] <http://blogs.elpais.com/amores-imaginarios/2014/03/la-decosntrucci%C3%B3n-de-la-masculinidad.html> Consultado el 11 de marzo de 2014.
- Jara, P. y Romero, F. *Evaluación del tipo y fase de la violencia de género*. Universitat Jaume, Jornadas de Foment de la Investigació, EETFVG. s/f. Fòrum de recerca nº 15,2009-2010.
- Ley Núm. 54 del año 1989 (Ley Violencia Doméstica), [en línea] <http://www.lexjuris.com/lexlex/lex89054.htm> Consultado el 14 de Marzo de 2016
- Rodríguez, R. “*En Tierra de Hombres*”, *Acoso Sexual y Discriminación por razón de sexo en el Trabajo*, [en línea] e2809cen-tierra-de-hombres.acoso-sexual-ydiscriminacion3b3n-de-sexo-en-el-trabajo.pdf Consultado el 11 de Febrero de 2016

EL PLACER SOMETIDO A LA MIRADA PORNOGRÁFICA: NANCY HUSTON

ANA MARÍA ENRÍQUEZ ESCALONA

PATRICIA VILCHIS BERNAL

Resumen

Es evidente que hoy en día adquiere una importancia singular la visualización de imágenes y también la forma en que ellas –querámoslo o no– impactan nuestra vida, lo cual supone por parte del que mira unos criterios interpretativos que muchas veces desconciertan. La llegada de la fotografía, el cine y el internet modificaron las relaciones humanas de manera rimbombante. Hoy, las mujeres desean ser más bonitas, tener ropa diferente, estar siempre guapas, situación que el sistema aprovechó para generar industrias millonarias. Todo para atraer las miradas masculinas.

El presente da a conocer unas pautas de lectura que, si bien nos han sido facilitadas por el análisis a través de la tradición, sirven de punto de partida para reflexionar la situación feminista centrada en la idea *puritana* de que la sexualidad y la belleza son malas, nunca se ha sabido qué hacer con la coquetería.

Por lo que, abordamos el análisis del trabajo de Nancy Huston (1953) novelista, dramaturga, ensayista, guionista, casada con el búlgaro Tzvetan Todorov y que ha sido desde los años sesenta defensora de los derechos de las mujeres y de la condición femenina. A través del texto *Reflejo en el ojo de un hombre*, publicado por Galaxia Gutenberg, en España, generó revuelo en el feminismo institucionalizado, porque Huston cuestiona las teorías de género que sostienen que el comportamiento femenino y masculino es resultado de la educación y la sociedad.

El trabajo parte de identificar cuáles son los argumentos que Huston manifiesta al mencionar a la naturaleza humana como la determinante, tanto por la testosterona como la maternidad. También se plantea al capitalismo como sistema económico que exagera la mirada pornográfica masculina.

Las investigaciones de Hérítier la llevaron a avanzar esta interesante hipótesis:

Lo que ratifica la humillación femenina no es la envidia del pene, sino el escándalo de que las mujeres conciban a sus hijas, mientras que los hombres no pueden concebir a sus hijos. Esta injusticia y este misterio están en el origen de todo lo demás, que ocurrió del mismo modo en los grupos humanos desde el principio de la humanidad y que llamamos “dominación masculina.”¹



Evolución de la belleza femenina, desde la venus estatopigia hasta la mujer actual.

Introducción

Este trabajo intenta dar cuenta de la relación establecida entre el cuerpo femenino y la aparición de prácticas creativas que involucran a la corporalidad con la acción cotidiana, abren el terreno fértil de innumerables e infinitesimales tácticas de seducción y moldean los contornos de las relaciones sociales.

La identidad femenina es uno de los temas centrales en las obras y propuestas de muchas artistas contemporáneas cuyo objetivo es mostrar la multiplicidad y complejidad de la experiencia de la femineidad que no corresponde a los arquetipos a los que la mirada del poder la ha redu-

1. Nancy Huston (1953) novelista, dramaturga, ensayista, guionista, casada con el búlgaro Tzvetan Todorov y que ha sido, desde la década de 1960, defensora de los derechos de las mujeres y de la condición femenina.

cido a lo largo de la historia. El arte y el pensamiento feminista coinciden en la reivindicación del derecho a la autodefinición por parte de las mujeres y sus discursos evolucionan de forma paralela.

Es así como Nancy Huston, en su libro *Reflejos en el ojo de un hombre*, inicia el debate sobre la teoría de género y el feminismo tradicional con su texto. La autora menciona que en las sociedades tradicionales, las mujeres siempre se han adaptado a la mirada que los hombres proyectan sobre su cuerpo. En pocas palabras, a las mujeres y en especial a las jóvenes les importa seducir a los hombres porque quieren ser madres. Para lograr este objetivo se embellecen. El planteamiento actual es si hoy solamente se hace para la reproducción. Reflexionemos sobre la manera en que nosotros señalamos con el dedo a las mujeres que se cubren el pelo y nosotras preferimos taparnos los ojos.

Educar la mirada femenina sobre la mirada masculina nos parece básico para desarrollar el sentido crítico ante la información que se nos transmite a través de este sentido.

Importa, por tanto, más la interpretación que la percepción, una interpretación que no solo es visual o verbal, e interpretar supone relacionar la biografía de cada uno de nosotros. Desde este enfoque comprensivo es como nos acercamos al arte como recurso que nos permite explorar el tema de la identidad sexual.

Hoy las mujeres heterosexuales que imponen reglas precisas para seducir y dejarse seducir. Aunque las reglas corresponden a las costumbres que solían regular el comportamiento de las mujeres de antes que eran activamente perseguidas por los hombres a la manera tradicional, el fenómeno actual no presupone un regreso a los valores conservadores: ahora las mujeres eligen sus propios códigos libremente, una instancia de la *reflexivización*² de las costumbres cotidianas de la actual sociedad.

Desarrollo

Actualmente, no pasamos nuestras vidas en conformidad a la naturaleza ni la tradición; no hay un orden simbólico o código de ficciones aceptado para guiarnos en nuestro comportamiento social. Todos nuestros

2. Es de sobra conocida la importancia que Pierre Bourdieu otorga a la “reflexividad” en la elaboración de su proyecto sociológico. A primera vista la “reflexión”; designada también como “socioanálisis” u “objetivación participante”, no es sino un imperativo epistemológico que el sociólogo debe incorporar a su propio trabajo. La presente digresión es un intento de ir más allá de esta caracterización, comprendiendo esta operación como una “tecnología del yo” o “práctica de libertad” y apoyándose para ello en las aportaciones conceptuales del último Foucault.

impulsos, desde la orientación sexual hasta la identificación étnica, son percibidos como situaciones que elegimos. Escenarios que antes parecían obvios —cómo alimentar y educar a un niño, cómo proceder en la seducción sexual, cómo comer y lo que se come, cómo descansar y divertirse— han sido modificadas por la sociedad y son experimentadas como algo que podemos aprender y sobre las que decidimos.

Por otro lado, Michel Foucault analizó al cuerpo como forma de poder, él mismo aclara que: “Es preciso dejar de describir siempre los efectos del poder en términos negativos: excluye, reprime, rehúsa, abstrae, encubre, censura. En efecto, el poder produce; produce lo real; produce campos de objetos y rituales, de verdad. El individuo y el conocimiento que de él podemos obtener derivan de esta producción”. Así, declara que el poder es una técnica que termina banalizando ya que no parten del *logos* sino a partir de los juicios que cada uno sea hace a partir de la razón práctica.

El hábito

De otra manera, la aproximación sobre la situación de la mirada sobre el cuerpo femenino y la mirada masculina es aquello que llamó Pierre Bourdieu *Habitus*, el hecho de que los “individuos” son también el producto de condiciones sociales, históricas, etcétera. Y que tienen disposiciones (maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción) y esquemas (estructuras de invención, modos de pensamiento, etcétera) que están ligados a sus trayectorias (a su origen social, a sus trayectorias escolares, a los tipos de escuela por los cuales han pasado).

El *habitus* como sistema de disposiciones ligado a una trayectoria social y un campo. Estamos determinados por el espacio de los posibles ofrecido por el campo en un momento dado del tiempo y apprehendido a través de la mirada. Huston dice:

Las feministas siempre han considerado que las mujeres son “obligadas” por el hombre a ponerse guapas, y eso les parece mal. Pero la coquetería y la seducción son universales. Actúan como el motor de la reproducción y el 80% de las mujeres que nacen tienen hijos. No sirve de nada negarlo. La igualdad está muy bien, pero para conseguirla es necesario saber que hombre y mujeres parten de lugares distintos, y que mientras nosotros negamos esas diferencias, el capitalismo las exagera con toda tranquilidad.³

3. Mora, 2013, p. 15.

El vínculo mirada/deseo es proverbial en el hombre porque se remonta a la aparición de este como tal en el planeta y se apoya en un esencia biológica relacionada con la conservación de nuestra especie, pero en los discursos intelectuales actuales se niega rotundamente, se reprime y se olvida porque implica la existencia de un poderoso vínculo entre la atracción y la reproducción, una censura que se ha expulsado de la mentalidad occidental desde hace medio siglo.

El mundo entero es un escenario, y la vida humana es teatro, decía Shakespeare. Lo femenino y masculino, son también parte de ese teatro. Pero solo en parte.

En otoño de 2009, leer la novela *Putas*, de Nelly Arcan, me provocó una de esas sacudidas. Pues sí, me dije desde las primeras páginas del libro, es verdad: las mujeres *se ponen* guapas. Tanto las jóvenes como las no tan jóvenes, las mujeres compiten en este ámbito, se obsesionan por su cuerpo, lo corrigen, lo despedazan y se gastan el dinero para mejorarlo, para ser las más jóvenes, las más delgadas y las más guapas. Lo sabía, por supuesto. La escritora que hay en mí lo sabía. Y la mujer, la adolescente y la niña lo sabían también. La única que por momentos seguía negándose a saberlo era la “pensadora” que hay en mí, debido al dogma que impera en nuestro tiempo, tan absurdo como inamovible, de que todas las diferencias entre los sexos son construcciones sociales.⁴

Se han corregido poco a poco las actitudes; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte del cuerpo, lo domina, pliega el conjunto, lo vuelve interminablemente disponible, y se prolonga, en silencio, en el costumbre de los hábitos. Se ha vuelto un hábito ser bella, casi una obligación, que desata los más crueles sufrimientos que las mujeres nos hemos impuesto; la juventud perpetua nos abrumba, no debemos parecer madres de nuestras hijas, somos sus hermanas mayores, tanto física, mental y espiritualmente.

La belleza es parte de nuestra penitencia por no poder soportar la fealdad y sus consecuencias.⁵ Por lo que Huston menciona lo siguiente:

El proceso es el siguiente: buscamos significado a todo, interpretamos y especulamos que la división de nuestra especie en machos y hembras se deci-

4. Huston, 2013, pp. 10-11.

5. La fealdad es el alejamiento del canon de belleza que es el conjunto de aquellas características que una sociedad considera convencionalmente como bonito, atractivo o deseable, sea en una persona u objeto. Usualmente indica hacia algo que provoca repulsión o terror. El término, sin embargo, es usado con mayor frecuencia en referencia a la apariencia humana. El concepto opuesto a la fealdad es la belleza.

dió desde arriba *por alguna razón*. En principio estamos en el ámbito de la religión, del miedo, del que se derivan gestos propiciatorios y magia, dibujos y esculturas para mostrar, representar y transformar una realidad que no entendemos. En los primates superiores algo inferiores, el dominio de los machos no ofrece la menor duda. Los machos se comportan de manera arrogante, se golpean el pecho y se pelean para acceder a las hembras. Y las hembras muestran las nalgas, conciben, paren y amamantan. Los más fuertes dominan a los más débiles. La anatomía decide el destino.⁶

Si la anatomía decide el destino, nosotras estamos “destinadas” a procrear, hacer crecer a los hijos e hijas y dejarlas ir. Entonces, debemos pensar que la ciencia y la tecnología nos han permitido liberarnos del sometimiento de la reproducción a través de los anticonceptivos, de la posibilidad de fotografiar el cuerpo femenino y de buscar al complemento masculino únicamente por goce.

La pornografía

De esta manera, llegamos a la miseria de mirar pornografía.⁷ La necesidad de mostrar lo que somos y lo que tenemos a un comprador al que se le ha frito la visión de manera indiscriminada, su uso tiene un objetivo que no se reduce exclusivamente a la estimulación durante el acto de obtener placer de manera solitaria.

En otras palabras, los hombres han dominado a las mujeres en todas las sociedades humanas a lo largo de la historia porque ellas tenían niños. Por una parte, eso las hacía vulnerables, ya que necesitaban la protección de los hombres, sobre todo en los periodos de embarazo y lactancia, pero, por otra parte, el hecho de que el parto, desprovisto de sentido en sí mismo, esté reservado a las mujeres ha sido percibido por los hombres como un privilegio, una ventaja, un escándalo o un misterio sagrado, según los casos.⁸

Por lo que, hay quienes afirman que la pornografía es una forma de ridiculización de la mujer o establecen a la pornografía como tabú,

6. *Ibid.*, p. 16.

7. De *pornógrafo*. 1. f. Presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación. 2. f. Espectáculo, texto o producto audiovisual que utiliza la pornografía. 3. f. Tratado acerca de la prostitución. (Real Academia Española.)

8. Huston, 2013, p. 18.

se olvidan de que el espectador o el consumidor de pornografía no se pregunta sobre esas cuestiones.

Al consumidor normal de pornografía lo que menos le interesa es profundizar de esta manera sobre el argumento. Al consumidor corriente de pornografía lo que menos le importa es si los discursos feministas tienen razón o no. Las únicas que buscamos hacer de la pornografía un tema de discusión ilustrada somos nosotras y quizá eso nos haga más maliciosas que a los mismos consumidores de pornografía.

Para ir concluyendo esta breve reflexión me gustaría preguntar ¿Qué debe considerarse sexualmente explícito y qué debe considerarse sexualmente violento para ser pornográfico? La respuesta sigue siendo incierta y ambigua. Durante el tiempo de las políticas prohibitivas de la pornografía se debaten en la construcción de estrategias para controlarla, el mercado y la industria pornográfica se siguen incrementando, nuevas formas y modalidades de pornografía surgen cotidianamente.⁹

La pornografía, como el erotismo, son formas de la expresión de la sexualidad humana. Sin embargo, han sido fuertemente censuradas, pero debemos recordar que la moralidad sexual, desde mucho tiempo atrás, ha sido controlada a través de las políticas públicas. Si la pornografía no se hubiera democratizado, en el sentido de que su consumo se extendió a todas las clases, quizá no estaríamos reflexionando sobre esto.

Ahora bien, los seres humanos tienen la irresistible manía de interpretar todo, incluso los simples hechos biológicos, que en sí mismos están desprovistos de sentido. Y la interpretación del hecho anterior ha tenido consecuencias graves, muy graves. A lo largo de las épocas uno de los dos sexos ha observado, ha dibujado, ha esculpido, ha venerado, se ha apropiado, ha violado, ha puesto velo, ha practicado ablaciones, ha prostituido, ha adorado, ha temido, ha odiado, ha vilipendiado y ha puesto por las nubes al otro.¹⁰

Lo cierto es que a la pornografía se le ha asociado con las conductas delincuentes, desviadas o siniestras y de algún modo por edificar negativamente sus formas de expresión se ha dejado de lado un amplio campo de investigación en los ámbitos de las disciplinas científicas de corte social.

9. *Ibid.*, p. 19.

10. *Ibid.*, p. 26.

Conclusiones

- La objetualización del cuerpo femenino, línea que también es asumida por la publicidad, es expuesto y ofrecido a la mirada del otro.
- El hacer visible el control simbólico y real que puede ejercerse sobre quien detenta el poder representando, por ejemplo, lo femenino amaestrado, el dominio masculino adjudicando acciones femeninas a las mujeres y denostando la cooperación masculina.
- El feminismo nunca ha sabido cómo explicar la coquetería femenina.
- Alentamos la coquetería en las mujeres que nos rodean e insultamos a las que distraen la atención de nuestras posesiones masculinas.
- La belleza física es un valor alienante que el machismo milenarrio introduce en las mujeres.
- El capitalismo que excita a las industrias de cosmética y moda.
- La pornografía es una expresión más de la sexualidad humana y un modo diverso de la socialización sexual.
- Las reflexiones en torno a la pornografía son tan pornográficas como las expresiones de la pornografía.
- La invención de la fotografía y el feminismo favorecieron la situación existencial de las mujeres, unas veces humoristas y otras rapaces, incluso deplorables.
- La sociedad niega la diferencia de los sexos y a la vez la exagera hasta la locura a través de las industrias de la belleza y de la pornografía.
- Al concluir una infancia vivida bajo la autoridad de una mujer, el hombre contempla el cuerpo femenino con ambivalencia: lo desea y lo teme, lo envidia y lo odia.
- La naturaleza no es políticamente correcta. Solo los seres humanos pueden serlo.

Bibliografía

- Huston, N. *Reflejos en el ojo de un hombre*. Galaxia Gutenberg, Madrid, 2013.
- “Michel Foucault”, www.observacionesfilosoficas.net/foucault-microfisica-del-poder-y-constitucion-de-la-subj.. Consultado el 10 de marzo de 2016.
- “Pierre Bourdieu”, grupopierrebourdieu.wordpress.com/tag/reflexividad. Consultado el 10 de Marzo de 2016.
- Venus estatopigia*, bing.com/images
- Mora, Miguel. “Nancy Huston”, en El País. En línea: <https://elpais.com/hemeroteca/elpais/2013/03/13/n/blogs.html> Consultado el 13 de marzo de 2016.

VIOLENCIA: MUJERES DEDICADAS AL PERIODISMO

MARÍA ELENA VICTORIA ESCALONA FRANCO
ROGERIO RAMÍREZ GIL

En coautoría con Coral Herrera Herrera y María Florinda Vilchis García, de las facultades de Humanidades y Odontología de la Universidad Autónoma del Estado de México, llegamos a la conclusión de que “La violencia contra las mujeres periodistas se pierde entre el torrente de hechos violentos que a diario se viven en el país, pero tiene sus propias especificidades y su diagnóstico es aterrador, las mujeres periodistas son víctimas” de tres situaciones: primera el crimen organizado, que al sentirse amenazado y descubierto arremete contra las mujeres periodistas con la misma violencia como lo hacen contra los enemigos de los otros carteles o contra quienes consideran peligrosos para su negocio. En segundo lugar son víctimas de funcionarios públicos, desde gobernadores hasta policías, y en tercer lugar, de los mismo dueños de los medios de comunicación, pues condicionan su libertad a los caprichos e intereses de sus empresas.

Esa situación, dijimos, “ha hecho del oficio periodístico para las mujeres una actividad de alto riesgo e inseguridad que sólo podrá ser revertida con la acción conjunta de las propias periodistas”.¹ Desde sus inicios, el oficio periodístico y la denuncia siempre han sido peligrosos, pero en el caso de las mujeres periodistas se unen dos problemáticas: ser mujer escritora y además ser periodista; por ello, no olvidemos que como tal implica una función social más arriesgada, “por lo que nuestro deber moral es apoyar y denunciar un trabajo de valor y valentía”.

Los riesgos a que nos referimos están en nuestra cotidianidad: se ven y escuchan en películas, en programas de televisión o de radio; al hojear las páginas de una revista o periódico, o al navegar por Internet. Independientemente del medio de comunicación elegido, además de la violencia mencionada se agrega que hay muchas posibilidades de encontrar estereotipos que perpetúan la discriminación de género.

En el contexto nacional, la violencia contra la prensa no está ajena;

1. Escalona Franco, María Elena V., María del Coral Herrera Herrera y María Florinda Vilchis García. “Violencia de género en mujeres periodistas”, en Academia, https://www.academia.edu/9274901/Violencia_de_g%C3%A9nero_en_mujeres_periodistas Consultado el 20 de marzo 2016

por el contrario, se destaca por casos de graves violaciones, como las desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales, uso de tortura y abuso de autoridad. A lo anterior hay que agregar la impunidad alimentada por la participación, omisión e inacción del Estado, todo lo cual sufraga la repetición de este tipo de hechos.

El 8 de marzo de 2016, la organización independiente de Derechos Humanos "Article 19" indicó que entre 2009 y 2015 había registrado 356 agresiones contra mujeres periodistas. En esta estadística se incluyeron los asesinatos de Dolores García Escamilla y Elizabeth Macías, en Tamaulipas; Felícita Sánchez y Teresa Bautista, en Oaxaca y Yolanda Ordaz, Regina Martínez y Anabel Flores, en Veracruz y la desaparición de María Esther Aguilar, María del Rosario Fuentes y Adela Alcaraz López, de Michoacán, Tamaulipas y San Luis Potosí, respectivamente.²

El mismo informe indicaba que las entidades con mayor registro de agresiones, durante el periodo de observación fueron la Ciudad de México, con 76; Veracruz, con 52; y Oaxaca, con 27. Además, los actos violentos que más incidencia presentaron fueron ataques físicos/materiales, con 147; amenazas, con 82; e intimidaciones, con 53. Cabe destacar que los principales agresores son funcionarios, señalados como responsables en 157 casos, además del crimen organizado.

Article 16 también señaló que la violencia contra las mujeres ha ido en aumento, sobre todo en el ámbito digital. En 2015, 9 casos de violencia de género ocurrieron en redes sociales. Es en este contexto donde se observa un patrón claro de ataques con uso de lenguaje violento, sexual, discriminatorio y misógino, muchas veces desde el anonimato, sin que haya consecuencias legales o la atención necesaria para evitar la normalización de estas agresiones, lo cual termina inhibiendo a muchas mujeres en su ejercicio del derecho a la libertad de expresión.³

Los índices de violencia contra mujeres que ejercen el periodismo se incrementaron 70 por ciento durante 2014 y 2015, además de que en todos los casos impera la impunidad, lo que abre las puertas a la repetición de las agresiones. En el informe *El poder del cacicazgo: violencia contra mujeres periodistas 2014-2015*, la organización Comunicación e Información de la Mujer (Cimac) documenta 147 atentados a la libertad de expresión contra mujeres periodistas, donde los mecanismos de

2. Article 19. "Violencia contra mujeres periodistas", en SCRIBD, [en línea]: <https://es.scribd.com/document/303161149/356-agresiones-contra-mujeres-periodistas-en-Mexico-2009-2015> Consultado el 2 de febrero de 2016.

3. Article 19. "Violencia contra mujeres periodistas", en SCRIBD, [en línea]: <https://es.scribd.com/document/303161149/356-agresiones-contra-mujeres-periodistas-en-Mexico-2009-2015>. Consultado el 16 de noviembre de 2016.

control y amenazas directas, principalmente, limitan el ejercicio de su profesión. Señala que en la mayor parte del país los poderes autoritarios amenazan el libre ejercicio de las periodistas, y ubica los estados de Veracruz, Guerrero, Oaxaca y Morelos, así como la Ciudad de México, como los de mayores riesgos para las comunicadoras.⁴

En un informe de 2015, la Fundación para la Libertad de Prensa de Colombia dice que no hay una información completa y clara, frente al número de agresiones a mujeres periodistas en razón de su género y oficio; retrata en su último informe la violencia escondida que padecen las mujeres que ejercen el oficio, e indica en otros términos, que las agresiones, intimidaciones, estigmas y discriminación contra la periodistas sí existen, pero en silencio. El problema, además de que no se están denunciando y hay un subregistro, es porque “limitan su labor profesional y promueven prácticas de autocensura”,⁵ ya no es solo el riesgo inherente del oficio, sino el hecho, además, de ser mujer. A grandes rasgos, la fundación conoció 33 agresiones a mujeres periodistas en 2015; en esta estadística se incluyen amenazas, hostigamiento y restricciones para que desarrollen su labor. Un total de 14 casos más que el año anterior.⁶

El Estado mexicano aún está en deuda con la sociedad en materia de derechos humanos, libertad de expresión, protección de víctimas y justicia para las mujeres periodistas, toda vez que del 2012 al 2013 se incrementaron en un 20% las agresiones a mujeres periodistas y la mayoría de los casos aún están impunes.⁷

En México, cada 22 horas un periodista es agredido. Este es uno de los principales datos que expone la organización *Artículo 19* en su informe *M.I.E.D.O. (Medios, Impunidad, Estado, Democracia, Opacidad)* en el que advierte que el año 2015 fue el más violento para la prensa en general, y

4. La Jornada. “Creció 70% violencia contra mujeres periodistas en dos años” Política: [en línea]: <http://www.jornada.unam.mx/2016/11/16/politica/016n3pol> Consultado el (16 de noviembre de 2016).

5. FLIP. Fundación para la Libertad de Prensa (Colombia). “Segundo balance de 2015: 31 ataques a la libertad de prensa”. [en línea]: <https://flip.org.co> Consultado el 14 de noviembre de 2016.

6. Pacifista. “Así es la violencia contra las mujeres periodistas” [en línea]: <http://pacifista.co/asi-es-la-violencia-contra-las-mujeres-periodistas/> Consultado el 9 de febrero de 2016.

7. CICMAC. “10 mujeres periodistas asesinadas de 2002 a 2011: Estudio CIMAC sobre Violencia contra periodistas en México”, en Revista Mexicana de Comunicación, 11 de octubre de 2012. [en línea]: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2012/10/11/10-mujeres-periodistas-asesinadas-de-2002-a-2011-estudio-cimac-sobre-violencia-contra-periodistas-en-mexico/> Consultado el 10 de noviembre de 2016.

también para las mujeres periodistas en particular ⁸, cuando se registró en promedio una agresión cada 22 horas. En total se documentaron 397 agresiones, incluyendo 7 asesinatos de periodistas. Esto representa un crecimiento de 21.8% respecto a 2014, cuando se contabilizaron 326.⁹

La redacción de *Animal Político* retoma este informe de M.I.E.D.O. resaltando que el reporte menciona “que en los tres primeros años de Enrique Peña Nieto como presidente –desde el 1 de diciembre de 2012 hasta el 31 de diciembre de 2015- la suma de agresiones asciende a mil 073 hechos documentados, frente a las mil 832 registradas de 2009 hasta 2015. Esto es, que el 58% de las agresiones contabilizadas contra la prensa en siete años se produjeron en los **últimos** tres años con Peña Nieto en Los Pinos”.¹⁰

En cuanto a las mujeres comunicadoras, el informe advierte que se registró la cifra récord de 84 casos, de los cuales 9 son por violencia de género en redes sociales. Desde el 2009, año en que *Artículo 19* comenzó a documentar agresiones contra la prensa, nunca antes se habían contabilizado tantos ataques a mujeres periodistas. Las cifras lo constatan: los 84 casos de 2015 suponen un aumento de 33% en comparación con 2014 (63 casos); 42% más que en 2013; y 162% más que en 2012 .

En todo tipo de medios de comunicación, las mujeres suelen estar delgadas y aparecer sexualizadas. Hablan menos que los hombres. Tienen menos opiniones. Y en la industria del entretenimiento todavía es más difícil que desempeñen un papel protagonista o de profesional, o incluso como mujeres que trabajan para ganarse la vida.

La profesión periodística es una de las más peligrosas en el mundo; así lo confirman las alertas de agresiones a profesionales de la información elaboradas por distintas organizaciones internacionales públicas y no gubernamentales como Reporteros Sin Fronteras, Freedom House, el Comité para la Protección de Periodistas, y la red de Intercambio

8. “Artículo 19” describe así la situación en México: “Hay un miedo que abrevia de los ataques a los medios de comunicación y periodistas, de la impunidad, de un Estado que no responde, de una democracia débil donde la libertad de expresión está amenazada y de la opacidad del desempeño de los organismos gubernamentales encargados de garantizar los derechos humanos y la seguridad de defensores y periodistas”.

9. Artículo 19. “M.I.E.D.O. Informe 2015 sobre violencia contra la prensa”, en Boletines Medios / Impunidad / Estado / Democracia / Opacidad, [en línea]: <https://articulo19.org/informe2015/> Consultado el 16 de octubre de 2016.

10. *Animal político*. “El 2015 fue el año más violento contra la prensa en México: 1 agresión cada 22 horas”, [en línea]: <http://www.animalpolitico.com/2016/03/en-2015-el-ano-mas-peligroso-para-las-mujeres-periodistas-en-mexico-dice-articulo-19/> Consultado el 26 de noviembre de 2016

Internacional por la Libertad de Expresión¹¹. Para algunas organizaciones no gubernamentales, América Latina y el Caribe, son lugares peligrosos para quienes se dedican a la información, por el número de ataques perpetrados y por la gravedad de los mismos.

En la actualidad se han reunido mujeres periodistas de 19 estados de la República, demandaron al Estado mexicano esclarecer los casos de agresiones contra comunicadoras y cumplir los acuerdos internacionales que defienden la libertad de expresión. Comunicadoras que laboran en 78 medios nacionales, exigieron el cumplimiento de la Recomendación general 25 de la Convención sobre la Eliminación de todas las formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW) referente a protección de mujeres periodistas.¹²

Aunque la denuncia de la violencia directa contra las mujeres está alcanzando cuotas preocupantes, los homicidios en América Latina se concentran en la población masculina.¹³

El sistema patriarcal repercute aún en la actualidad en todas las esferas públicas y privadas latinoamericanas, por lo que es difícilmente cuantificable la doble inseguridad de las mujeres periodistas desde el norte de México hasta el sur de Argentina. Según el Informe diagnóstico de violencia contra las mujeres periodistas en México (2010-2011), publicado por la Agencia mexicana de comunicación e información de la mujer¹⁴, los riesgos hacia éstas se deben a una doble inseguridad derivada de una situación de desventaja causada por razones de diversa naturaleza: relación con sus compañeros de trabajo, instituciones, legislación vigente y política institucional, las amenazas y agresiones a mujeres periodistas han continuado produciéndose.

11. Es una red mundial de 71 organizaciones no gubernamentales, fundada en 1992, cuyo objetivo es defender los derechos de libertad de expresión.

12. CEDAW. Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer, [en línea]: <http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/text/sconvention.htm> Consultado el 11 de noviembre de 2016

13. Frutos, R. "Mujeres periodistas: violencia aumentada". Infoamérica. Octubre, 2016. pp. 69-84. [en línea]: <http://www.infoamerica.org/icr/n10/frutos.pdf> Consultado el 18 de noviembre de 2016

14. 94 mujeres periodistas denunciaron algún tipo de violencia sexual o acoso en el ejercicio de su labor informativa entre 2002 y 2011. CIMAC. "10 mujeres periodistas asesinadas de 2002 a 2011: Estudio CIMAC sobre Violencia contra periodistas en México", en Revista Mexicana de Comunicación, 11 de octubre de 2012. [en línea]: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2012/10/11/10-mujeres-periodistas-asesinadas-de-2002-a-2011-estudio-cimac-sobre-violencia-contra-periodistas-en-mexico/> Consultado el 6 de noviembre de 2016

A la gravedad de estos hechos se debe añadir que, en el caso de las mujeres periodistas, autoridades y medios de comunicación difunden en algunas ocasiones, informaciones que criminalizan a la víctima mediante campañas de desprestigio, relacionándola con el crimen organizado o con la violencia machista en el ámbito doméstico. Tal es el caso de la cobertura mediática sobre el asesinato de la mexicana Anabel Flores (1989-2016).¹⁵ El 11 de febrero de 2016, diversas organizaciones de la sociedad civil mexicana firmaron un pronunciamiento ante el feminicidio de la periodista en el que exigían a los medios «no revictimizar a la periodista por medio de imágenes que vulneran su dignidad y la de sus familiares», al haberse difundido contenidos con referencia explícita al cadáver semidesnudo y maniatado de Flores.¹⁶

Algunos casos de las mujeres en la labor periodística son invisibles no solo en los medios por la desigualdad entre hombres y mujeres constituyen una de las grandes preocupaciones que se evidencian reiteradamente en las reuniones e informes de organizaciones internacionales y que han generado reformas constitucionales y de códigos civiles¹⁷, tipificación de la violencia de género como delito¹⁸ e incluso el establecimiento de cuotas para cargos políticos en algunos países.

En México desde el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) y lo que va del gobierno de Enrique Peña Nieto (2012-2018), periodo en el que se han registrado 19 asesinatos y dos desapariciones de mujeres periodistas.¹⁹

15. Sin embargo. “Anabel Flores Salazar, 32 años, madre de dos bebés y periodista de Veracruz, fue asesinada”. 9 de febrero de 2016, [en línea]: <http://www.sinembargo.mx/09-02-2016/1617672>

16. Frutos, R. “Mujeres periodistas: violencia aumentada”. Infoamérica. Octubre, 2016. pp. 69-84. [en línea]: <http://www.infoamerica.org/icr/n10/frutos.pdf> Consultado el 14 de noviembre de 2016

17. Dieciséis países de América Latina y el Caribe modificaron su marco legislativo sobre esta materia entre 2008 y 2015

18. Catorce poseen leyes contra el feminicidio o el femicidio (Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Perú y República Dominicana), y dos países la tipología de homicidio agravado por razones de género (Argentina y Venezuela)

19. García Martínez, Anayeli. “Violencia contra mujeres periodistas. Mujeres periodistas de 19 estados exigen a Estado esclarecer asesinatos. Red nacional de Periodistas repudia violencia y censura contra gremio”, en Cimacnoticias, [en línea]: <http://cimacnoticias.com.mx/etiqueta/violencia-contra-mujeres-periodistas> Consultado el 13 de septiembre de 2016

Desde la Conferencia de Beijing²⁰ ha habido algunos progresos. El porcentaje de historias relatadas por mujeres ha aumentado en la mayoría de las áreas temáticas, y las mujeres se encuentran entre los usuarios más activos de los medios sociales. Sin embargo, con un simple examen rápido de los contenidos de los medios de comunicación se observa que todavía queda mucho por hacer.

A la gravedad de esta situación se añade que, en el caso de las mujeres periodistas, los medios y las autoridades difunden en algunos casos informaciones que criminalizan a la víctima o tachan la agresión de violencia machista intrafamiliar, además de revictimizar a las profesionales de la información que sufren agresiones mediante la difusión de imágenes que vulneran su intimidad y la de sus familias.

Por otra parte, las restricciones, las amenazas y los ataques hacia las periodistas son especialmente preocupantes y se relacionan en muchos casos a crímenes sexuales, violencia extrema y/o tortura. Este último tipo de agresión se ha constatado en diversos casos, entre los que destacan algunas de las 17 víctimas identificadas en México y, en particular, la periodista Regina Martínez (1963-2012), quien fue encontrada muerta el 28 de abril de 2012 en su domicilio de Xalapa con muestras de violencia extrema, tortura y marcas de estrangulamiento.

En unas declaraciones, el director de *Article 19* Oficina para México y Centroamérica, Darío Ramírez, declaró: “Hoy en México el miedo está instalado, en mayor o menor medida, en todas las redacciones de prensa. Y es imposible hacer periodismo responsable, diligente y de interés público con miedo. La impunidad, su aliada férrea, nos recuerda que en México el miedo está fundado en la realidad que vive la prensa en el país y que busca aterrorizar a cualquiera que pretenda ejercer la libertad de expresión”²¹.

Mujeres y niñas no sólo son blanco de la violencia sexual, son discriminadas continuamente en el trabajo periodístico, por lo que es necesario implementar acciones para lograr el respeto a su trabajo y la equidad de género .

20. Naciones Unidas. Declaración y plataforma de Acción de Beijing. Declaración política y documentos resultados de Beijing+5. ONU Mujeres, 1995. [En línea]: http://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/csw/bpa_s_final_web.pdf?la=es&vs=755 Consultado el 16 de agosto de 2016.

21. M.I.E.D.O. “Informe 2015 sobre violencia contra la prensa”. [en línea]: <http://mexico.indymedia.org/spip.php?article3898> Consultado. Consultado 20 de marzo 2016.

Bibliografía

- Animal político*. “El 2015 fue el año más violento contra la prensa en México: 1 agresión cada 22 horas”, [en línea]: <http://www.animalpolitico.com/2016/03/en-2015-el-ano-mas-peligroso-para-las-mujeres-periodistas-en-mexico-dice-articulo-19/> Consultado el 23 de abril de 2016
- Article 19. “Violencia contra mujeres periodistas”, en *SCRIBD*, [en línea]: <https://es.scribd.com/document/303161149/356-agresiones-contramujeres-periodistas-en-Mexico-2009-2015> Consultado el 12 de marzo de 2016.
- Artículo 19. “M.I.E.D.O. Informe 2015 sobre violencia contra la prensa”, en *Boletines Medios / Impunidad / Estado / Democracia / Opacidad*, [en línea]: <https://articulo19.org/informe2015/> Consultado el 23 de marzo de 2016.
- CEDAW. *Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer*, [en línea]: <http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/text/sconvention.htm> Consultado el 25 de marzo de 2016.
- CIMAC. “10 mujeres periodistas asesinadas de 2002 a 2011: Estudio CIMAC sobre Violencia contra periodistas en México”, en *Revista Mexicana de Comunicación*, 11 de octubre de 2012. [en línea]: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2012/10/11/10-mujeres-periodistas-asesinadas-de-2002-a-2011-estudio-cimac-sobre-violencia-contraperiodistas-en-mexico/> Consultado el 25 de febrero de 2016.
- Escalona Franco, María Elena V., María del Coral Herrera Herrera y María Florinda Vilchis García. “Violencia de género en mujeres periodistas”, en *Academia*, [en línea]: https://www.academia.edu/9274901/Violencia_de_g%C3%A9nero_en_mujeres_periodistas Consultado el 12 de enero de 2016.
- FLIP. Fundación para la Libertad de Prensa (Colombia). “Segundo balance de 2015: 31 ataques a la libertad de prensa”. [en línea]: <https://flip.org.co> Consultado el 22 de febrero de 2016.
- Frutos, R. “Mujeres periodistas: violencia aumentada”. *Infoamérica*. Octubre, 2016. pp. 69-84. [en línea]: <http://www.infoamerica.org/icr/n10/frutos.pdf> Consultada el 24 de mayo de 2016.
- García Martínez, Anayeli. “Violencia contra mujeres periodistas. Mujeres periodistas de 19 estados exigen a Estado esclarecer asesinatos. Red nacional de Periodistas repudia violencia y censura contra gremio”, en *Cimacnoticias*, [en línea]: <http://cimacnoticias.com.mx/etiqueta/violencia-contramujeres-periodistas> Consultado el 16 de octubre de 2017.
- La Jornada*. “Creció 70% violencia contra mujeres periodistas en dos años” Política: [en línea]: <http://www.jornada.unam.mx/2016/11/16/>

politica/016n3pol (16 de noviembre de 2016). Consultado el 16 de noviembre de 2016.

M.I.E.D.O. “Informe 2015 sobre violencia contra la prensa”. 20 de marzo 2016. [en línea]: <http://mexico.indymedia.org/spip.php?article3898> Consultado el 25 de marzo de 2016.

Naciones Unidas. *Declaración y plataforma de Acción de Beijing. Declaración política y documentos resultados de Beijing+5*. ONU Mujeres, 1995. [En línea]: http://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/csw/bpa_s_final_web.pdf?la=es&vs=755 Consultado el 25 de febrero de 2016.

Pacifista. “Así es la violencia contra las mujeres periodistas” [en línea]: <http://pacifista.co/asi-es-la-violencia-contra-las-mujeres-periodistas/> (9 de febrero de 2016). Consultado el 16 de febrero de 2016.

Sin embargo. “Anabel Flores Salazar, 32 años, madre de dos bebés y periodista de Veracruz, fue asesinada”. 9 de febrero de 2016, [en línea]: <http://www.sinembargo.mx/09-02-2016/1617672> Consultado el 5 de marzo de 2016.

SIMBOLISMOS DE GÉNERO EN LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA

HÉCTOR SERRANO BARQUÍN

PATRICIA ZARZA DELGADO

Resumen

La arquitectura novohispana, particularmente los conventos femeninos, durante los siglos XVII y XVIII, contribuyeron a la estructuración de las ciudades coloniales y devinieron en una parte significativa de sus centros históricos, mientras los masculinos del siglo XVI, no configuran, sino que dan simbolismos al espacio abierto y rural donde se ubicaron; si bien, más adelante integraron partes de dichos centros, hoy mutilados. Un acercamiento a mirar el fenómeno urbano arquitectónico con menor enfoque masculino es comprender que el espacio forma parte de la experiencia cotidiana y encierra contenidos poderosos para la interpretación social y cultural. El espacio de las mujeres queda postergado al privado, para que los hombres puedan en el espacio público y ciudadano realizarse. En esta colaboración se pretende dar mayor *visibilidad* al aporte de la cotidianidad femenina en la arquitectura conventual y la complejidad de programas y requerimientos espaciales que impactaron a las áreas urbanas aledañas, con el fin de evidenciar, a partir de la arquitectura, las desigualdades sociales dentro de las cuales la inequidad de género es una muy palpable, especialmente cuando se arraiga en países sexistas. Se analizan algunos discursos y concepciones de género que han ignorado o invisibilizado a la mujer y por tal razón han omitido la relevancia del espacio habitable y urbano de los conventos femeninos.

Generalidades

El estudio de la cultura material, específicamente la arquitectura conventual, es un buen medio para evidenciar algunas de las valoraciones de género que han persistido a lo largo del tiempo, principalmente en países de tradición patriarcal como México. En este sentido, es importante mencionar que son escasos los estudios arquitectónicos y urbanistas

realizados con una perspectiva de género. Una de las pocas profesionales que han abordado esta temática es Mónica Cevedio, quien lanza el siguiente reclamo:

De lo que se trata es de pedir un “reconocimiento histórico”, empezando a denunciar muchos discursos y concepciones que se suponen neutros y universales y que solo están pensados a través de ideas patriarcales, androcéntricas, donde la mujer ha sido y sigue siendo la gran ausente, ya que la arquitectura ha sido y sigue siendo controlada por el género masculino.¹

En dichos discursos se ha omitido la relevancia del espacio habitable y urbano de los conventos femeninos, derivado en gran medida de una aparente visión neutra que en realidad se encuentra fuertemente masculinizada a través del tratamiento del espacio, ya sea este público o privado, en donde los roles sociales o división sexual del trabajo, así como el ejercicio del poder se evidencian de distintas formas.

Un primer acercamiento a mirar el fenómeno urbano-arquitectónico con menor enfoque androcéntrico es comprender que “el espacio forma parte de la experiencia cotidiana, y encierra contenidos poderosos para la interpretación social y cultural... El espacio de las mujeres queda relegado al privado y doméstico, para que los hombres puedan en el espacio público y ciudadano realizarse como personas”.² Es por tal premisa que el análisis comparativo entre conventos masculinos y femeninos aquí da mayor atención al estudio de la vida ciertamente doméstica de las monjas, pero que enfatiza concepciones y determinismos genéricos que pretenden dar mayor “visibilidad” al aporte de la cotidianidad femenina en la arquitectura conventual y la complejidad de programas y requerimientos espaciales que impactaron a las áreas urbanas aledañas.

Retomando la dualidad público-privado, la mayoría de los estudios de género parten de la conceptualización del espacio público o abierto como expresión de la masculinidad, mientras el femenino se ha constituido, de modo en que lo plantea Cevedio, como uno de carácter privado, cerrado, doméstico o el entendido como hogar, de forma que “un elemento clave para el análisis de la ciudad y el espacio urbano desde un enfoque de género es la diferenciación y redefinición de los términos público y privado... El poder y control es establecido en la esfera pública y aunque estos no son totalmente independientes, el primero se ha mantenido subordinado a eventos de la vida pública”.³

1. Cevedio, 2010, p. 47.

2. *Ibid.*, pp. 47-48.

3. Fuentes, 2011, p. 37-39.

Este mismo autor señala que las mujeres, a diferencia de los varones, no solo sufren la violencia en el espacio público sino que lo soportan dentro del ámbito privado; por lo mismo, la reclusión femenina durante el Virreinato guarecía a las mujeres del agresivo espacio masculinizado a la vez que garantizaba su castidad y como se ha dicho, lograba en paralelo, la intermediación monjil ante la autoridad divina, siempre en el entorno de la privacidad y del espacio cerrado o doméstico-conventual.

En un sentido diametralmente opuesto, y en ello queda claro que los *atributos* de los varones son la libertad y la movilidad, lo que hace evidente que en contraste con los de monjas, los frailes desarrollaban la mayoría de sus funciones eclesiásticas en el espacio público o en recintos intermedios como los templos, es decir, en áreas públicas; donde históricamente se ha ejercido la práctica de la milicia, la civilidad, la política, el sacerdocio, el comercio y cientos de actividades *masculinas* más. Antes de introducir a la perspectiva bajo la cual se enfoca esta colaboración, conviene señalar que este carece de solemnidad y que el concepto de corporeidad que se abordará en el mismo, se delimita en tanto el cuerpo femenino y el masculino se implican y conciben mutuamente, donde es indebido entenderlos por separado. Asimismo, se relaciona el concepto cuerpo (o tangibilidad) con su expresión o correlato arquitectónico, urbanístico y contextual dentro de una mirada distinta que también incluye una perspectiva desde lo sensorial.

Análogamente, la posesión violenta o destructiva de un convento femenino, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y a dos siglos de su esplendor, resultado de la utilización temporal de un ejército –invasor o local– da sentido el verbo *penetrar* o, en palabras de Octavio Paz, el de *chingar*, el cual denota “violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también, herir, rasgar, violar –cuerpos, almas, objetos–, destruir”;⁴ lo que denota actos, además de posesivos, uno de penetración a los cuerpos de las monjas y a su mismo entorno edificado. Esto, desde una mirada histórica, representa connotaciones de violación a un cuerpo colectivo pudoroso o virginal, mismo que en el imaginario colectivo sexista de reformistas mexicanos o invasores franceses implicaba sometimiento, aniquilación, trofeo de guerra, todo ello desde la óptica patriarcal masculina, particularmente durante el periodo finisecular del siglo XIX.

Un ejemplo del vínculo figurado entre cuerpo femenino sacralizado y su manifestación arquitectónica, sería desde la reinterpretación que aquí se hace, la penetración simbólica que se *facilita* mediante la colocación

4. Paz, 2000, p. 84.

de las portadas gemelas de los templos conventuales de monjas —es decir, una especie de apertura, de fragilidad—, que en los templos conventuales masculinos del siglo XVI se diferencia al reducir el acceso principal a una sola puerta, a lo largo de la única nave central. Esto implicaría dentro de esta lectura de género, que el par de puertas juntas de un templo de monjas es más susceptible de ser penetrado, más que la oposición masculina respectiva o simplemente, las puertas femeninas carecen de un correlato en cuanto al diseño de fachadas de templos, genéricamente hablando.

Lo anterior, sin descartar que la reducida presencia de ventanas externas en los edificios de frailes se dio, especialmente durante la conquista espiritual en la Nueva España, cuando estos pequeños vanos en muros fue una medida de defensa ante posibles revueltas o motines de grupos de indígenas inconformes, que por cierto, prácticamente no ocurrió. Así pues, los conventos femeninos, especialmente durante los siglos XVII y XVIII, contribuyeron a la estructuración de las ciudades novohispanas y devinieron en una parte significativa de sus centros históricos, mientras los masculinos del siglo XVI, no configuran, sino que emblematizan el espacio abierto y rural donde se ubicaron, al menos, los 14 conventos declarados patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

Evidentemente en este trabajo se trata de equilibrar la gran documentación, estudios y publicaciones que hablan de la arquitectura conventual masculina al paso de décadas, por lo que se busca dar mayor tratamiento y espacio a los asuntos genéricos de las monjas y sus espacios habitables, esperando que una asimetría histórica no implique aquí cometer otra que privilegie solo la feminidad y su expresión arquitectónica-urbanística, para focalizarla y ponderarla unilateralmente. Se dan por entendidas diversas características de los conjuntos monacales masculinos, incluidos asuntos inherentes a la masculinidad y se privilegian aspectos teóricos de las feminidades a partir de argumentaciones de investigadoras sociólogas, feministas o antropólogas sociales como Marta Lamas, Marcela Lagarde, Judith Butler, Celia Amorós, Joan Scott, Monique Wittig, Julia Tuñón o Rosalba Loreto; en tanto que se extraen puntos de vista y observaciones acuciosas de historiadoras e historiadores de la talla de Josefina Muriel, Guillermo Tovar de Teresa, George Kubler, Manuel Toussaint, Javier Gómez, Antonio Rubial y Jorge Manrique.

Entre los expertos consultados, Graciela Hierro (2003) denomina “cultura femenina” al concepto rector de sus planteamientos teóricos, donde las diferencias genéricas se manifiestan mediante distintas formas de entender el universo y donde “las mujeres miramos la vida de manera distinta... La cultura femenina tal como la vamos creando, a través

de nuestra acción y reflexión, cumple el objetivo de toda sabiduría: intentar comprender lo que nos sucede, tratar de mejorar la calidad de la propia vida y la de las demás”.⁵ En tanto Marcela Lagarde sentencia que las monjas poseen el poder positivo emanado del espíritu, así como el que le confiere su religiosidad, mientras que las madre-esposas desarrollan el poder derivado de la maternidad para perpetuar la especie, por su parte, las prostitutas tienen el poder negativo de su cuerpo erotizado y desvalorado, por lo que plantea el encierro femenino o cautiverio –en palabras de la autora– para así contribuir a visibilizar las históricas inequidades de género.⁶

En este contexto, de encierro y en muchos casos, de encierro monjil productivo de innegable creatividad, las expresiones artísticas tuvieron un lugar preponderante, no solo dentro de estas estructuras conventuales, sino que son parte de la historia y muy destacadamente, del patrimonio cultural y artístico que apenas se empezó a delimitar, valorar, restaurar y comprender, lo que sucedió, en casos extremos, hasta bien transcurrida la década de 1950: cuando la mayor parte de dicho patrimonio nacional ya estaba derruido.

Tales manifestaciones se canalizaban también hacia las artes plásticas, con lo que se generaron afortunadas diferenciaciones estéticas como es el caso de una subdisciplina de la pintura novohispana denominada retrato de “monjas coronadas”, es decir, retratos emblemáticos y cargados de estética barroca –el estilo predominante durante el esplendor de los conventos femeninos– hechos para perpetuar la fisonomía y pompa de las religiosas profesas engalanadas como nunca para el día de su enclaustración. Estos retratos, incluidos los de monjas fallecidas, son piezas artísticas hechas por varones, en su mayoría, que dan cuenta del prestigio de “ser monja profesas”. Aquí una posible oposición de género, sería hablar de la austeridad de los frailes franciscanos y su “voto de pobreza”, pero al admirar conventos como el de San Francisco, en la capital de Querétaro, al observador no le queda otra opción que mirar el edificio y ser escéptico de todos los votos jurados por los religiosos novohispanos; algo similar sucede con el semidestruido convento franciscano de la ciudad de México.

Resulta valioso pensar sobre los numerosos aportes –positivos y negativos– de la vida conventual y monacal en la formación de los estereotipos de género. Tanto en el espacio abierto –espacio público para el ejercicio del poder masculino–, como en convento femenino y

5. Hierro, 2003, p. 128

6. Lagarde, 2006.

el hogar —espacio privado para el ejercicio de la sumisión femenina—, sus estrictas normas, protocolos, religiosidad y vida cotidiana han contribuido a caracterizar y practicar el binarismo de las identidades sexuales por oposición, dentro de un largo proceso cultural que siempre tiende a confrontar u oponer sexualidad, género, roles sociales y un sinnúmero de hábitos y conductas socialmente aprobadas. Con ello, históricamente se está en posibilidades de reconocer lo femenino, incluso como aquella visión medieval de considerar el órgano reproductor de la mujer como lo opuesto —y por lo mismo, inferior— al miembro viril; así la otra, la mujer, es lo opuesto a un yo masculino.

Por tales consideraciones, se estima pertinente introducir la representación sociocultural y fragmentaria de la mujer desde el enfoque de la alteridad a partir de postulados de pensadores que han publicado extensos materiales sobre estos tópicos como son los de Emmanuel Lévinas⁷ y los de Hanna Arendt, respecto al espacio privado. A partir de los planteamientos teóricos sobre alteridad aplicados a los estudios de género, se dice que una parte de la violencia de género se debe a la cosificación de las mujeres; es decir, el exceso de los procesos culturales que dan como resultado la objetivación de la mujer. Estos elementos identitarios y de género se pretenden “traducir”, como conjunto de simbolismos, al campo de la arquitectura.

En este punto, la discusión se puede centrar en conceptos como la alteridad o en planteamientos de la otredad, siempre desde el género, que explican esa falta de subjetivización femenina por parte de varones formados como *machos*, tanto en lo que hace a la visión medieval del español como del indígena. Quizá esa alteridad pueda dar fe de las aportaciones entre la vida privada, el encierro monacal y su impacto en la ciudad, en la vida pública y la conformación de la urbe.

Dando por sentado que la gran mayoría de las monjas fueron españolas y posteriormente criollas y mucho tiempo después mestizas de recursos altos, los condicionamientos de género partían de los preceptos de la tradición judeo-cristiana, formada bajo estrictas reglas de moral familiar y sumisión para la preparación de las niñas novohispanas, de forma que ellas tenían pocas opciones de decidir sobre su futuro y el tipo de esposo al que serían entregadas, ya simbólicamente o en transacciones complejas de dote:

Desde niñas eran designadas para ser monjas. En una familia novohispana era frecuente el decreto impuesto por los padres para definir el destino de los

7. Lévinas, 1999.

hijos... mientras que algunos de los hombres se emplearían en los campos (actividad agropecuaria y haciendas o ranchos) y dineros... otros eran dispuestos desde pequeños para convertirse en sacerdotes o frailes. (¿referencia?) En el caso de las mujeres, unas eran desposadas con buenos partidos... Alguna de ellas lo lograría del modo considerado como el más eficaz y extraordinario: uniéndose con Dios”.⁸

Todo ello se recrearía dentro de una aparatosa atmósfera que, al momento en que una monja profesaba en el templo conventual –anexo al resto del conjunto arquitectónico monumental– era ataviada con lujosa vestimenta, como imaginaria esposa de Cristo y como una alegre novia que renuncia al mundo o dejaba de estar en el siglo y se entregaba a su encierro dentro de impresionantes ceremoniales:

[...] dispuestas en candiles, blandones y candeleros repartidos por los retablos ...en la sacristía se preparaba la ceremonia (la monja); acompañada de sus parientes, amigos y padrinos de dote. Y en vez de dirigirse al altar mayor donde la esperaba un galán de carne y hueso, la monja se volvía en sentido contrario, para ingresar, a través de una gruesa reja de hierro retorcido, a su clausura final, donde la esperaba un anciano, el capellán del templo, quien representaría a Cristo, su verdadero e intangible nuevo marido.⁹

Haciendo énfasis en su renuncia al mundo real para realizar su vida espiritual.

La culminación de todos estos ritos en los que las monjas profesaban y quedaban enclaustradas de por vida, concluía con un marcaje o atadura de género: “A la ceremonia de su profesión, la monja llevaría un niño Dios, que es padre, marido e hijo a la vez, una vela de cera que ofrenda en manos del sacerdote ... cuando las monjas ingresaban a un convento perdían su nombre profano y sus apellidos; se convertían en madres y adoptaban otros apelativos”,¹⁰ es decir, enclaustrarse también era sinónimo de una total pérdida de identidad, así como la consolidación de un supuesto adoctrinamiento de desertización y que era la cadena de simbolizaciones de género mediante la cual, las monjas no solo renunciaban a los placeres del mundo, sino que asumían nuevos roles de género simbolizados en el maridaje con la divinidad.

Las excepciones a la austera vida conventual monjil eran las visitas de notables o parientes, las que tenían lugar en los locutorios o áreas don-

8. Manrique, 2003, pp. 40-41.

9. *Ibid.*, p. 41.

10. *Idem.*

de excepcionalmente se permitía la conversación de las monjas con sus familiares, incluso, en el caso del Colegio de San Miguel de Belem o conventos como el de San Jerónimo, que fue escenario para las notables tertulias de Sor Juana Inés de la Cruz, con visitas de los virreyes, para quienes:

“el colegio (de Belem) se adornaba con tapices y a las colegialas que actuaban se las vestía con finos trajes de raso y encajes de oro... en el día de la visita-ción, los virreyes asistían a la misa y por la tarde al festejo en el interior del colegio, en donde eran obsequiados con ‘refresco’, pasteles de los mejores pasteleros y dulces de las monjas, como las de San Jerónimo que se especializaban en frutas cubiertas. Allí en esas tardes se les agasajaba con música, bailes y teatro de las colegialas, dentro de un ambiente europeo, incluso, “italianizado” como lo menciona en varias ocasiones este investigador.¹¹

En paralelo a este fenómeno suele hablarse también de un urbanismo conventual, alusivo a la semejanza que, en razón de su tipología y extensión, tenían ciertos recintos de clausura –particularmente monasterios femeninos– con las referidas “ciudades dentro de la ciudad” capaces de generar una impronta decisiva en el trazado urbano, aunque su jerarquía ha perdido la mayor parte de su clímax. Un ejemplo que versa sobre el análisis comparativo entre la arquitectura religiosa femenina y su oposición a la masculina se muestra en este cuadro.

PROGRAMA ARQUITECTÓNICO EN CONVENTOS NOVOHISPANOS¹²

Mujeres	Varones	Comunes en ambos
Coro alto	Pajar	Tribuna abacial
Coro bajo	Granero	Templo
Rejas punzantes en coros bajos	Capilla abierta	Confesionario
Velos – cortinajes	Capilla posa	Claustro
Celosías	Capilla del beato	Deambulatorios
Craticula	Capilla	Sala de profundis

11. Lledías, 2009, p. 46.

12. Dependiendo de la especialidad culinaria, textil y de otras “especialidades femeninas” de cada convento existían accesorias externas como chocolaterías, dulcerías, panaderías, expendios de artesanías entre otros.

10. Otro elemento para la higiene y “limpieza corporal” por las flagelaciones y otros actos de sacrificios de las monjas son las tinas o placeres, casi inexistentes en los conventos de frailes.

Puerta reglar	Tercer orden	Biblioteca
Sala de labor	Espadaña	Refectorio
Noviciado		Cocina
Celdas particulares		Contaduría
Dos puertas laterales		Fuentes
Enfermería pública		Aljibes
Colegio de niñas		Locutorios
Lavaderos ¹³		Celdas
Panadería		Dormitorios comunes
Confesionario “hacia el interior”		Estanques
Chocolatería		Cementerio
Un solo campanario sobre fachada lateral		Fuente
		Atrio
		Compás
		Bodegas varias
		Letrinas
		Pilas
		Gran huerta
		Uno o dos campanarios sobre fachada principal (hacia atrio)

Fuente: elaboración propia.

Reflexiones finales

Si como afirma Meza,¹⁴ el poder consiste fundamentalmente en la posibilidad de decidir sobre la vida del otro, en la intervención con hechos que obligan, circunscriben, prohíben o impiden, los ejemplos de conventos femeninos y masculinos muestran claramente el ejercicio social del poder debido a que las condiciones de vida de las religiosas de

13. Otro elemento para la higiene y “limpieza corporal” por las flagelaciones y otros actos de sacrificios de las monjas son las tinas o placeres, casi inexistentes en los conventos de frailes.

14. Meza, 2006.

los conventos femeninos de los siglos XVII y XVIII, así como del diseño de dichos lugares estaban completamente creados para circunscribirlas al espacio privado, a la vida de reclusión, a la represión de la erotización del cuerpo o cualquier otro placer sensorial. Tal como lo afirma Foucault (1992) el poder es ante todo una relación de fuerza que reprime para establecer una relación de dominación propiciada por un orden social que le preexiste y que origina jerarquías simbólicas.

Así pues, los campanarios, las puertas, las ventanas, las celosías, las rejas, los confesionarios, las cortinas, los lavaderos, las cocinas, entre muchos otros elementos de la arquitectura conventual femenina y masculina, se convierten en elementos simbólicos que nos permiten identificar las valoraciones sociales diferenciadas por el género, estableciendo una cierta regulación, distinción, establecimiento de límites que constituyeron jerarquías basadas en el orden simbólico de dominación.

De tal forma que se aprecia, a partir del análisis arquitectónico de los espacios conventuales, que existe un sistema de poder que va más allá de la prohibición o invalidación en las instancias superiores de la censura, sino que se hunde más profundamente, más sutilmente en toda estructura social hasta el punto de llegar a materializarse incluso en nuestro contexto arquitectónico y urbano en donde encontraremos diversas formas, técnicas o estrategias de dominación y de sometimiento, muchas de las cuales despliegan una serie de dispositivos que, como diría Foucault, expresan en cada momento la voluntad inmutable del orden natural y gracias a las cuales las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos, en nuestras existencias, en nuestra vida cotidiana.¹⁵

El caso de los conventos femeninos y masculinos resulta pues muy ilustrativo de lo que Breilh señala sobre las sociedades patriarcales en donde el poder controla la propiedad y el uso de las riquezas materiales, pero también define y determina la identidad, los proyectos y hasta los sueños.¹⁶

Por todo ello se concluye este trabajo con una frase de una tesis de arquitectura que es parte de los productos académicos de una investigación integradora como esta en donde Marlenne Martínez manifiesta que:

[...] existieron razones asociadas con el género para construir y dotar de ciertas características a los espacios de quienes los habitarían, y que más

15. Foucault, 1992.

16. Breilh, 1999.

aún, es posible identificarlos y clasificarlos de una manera diferente por ser una arquitectura especial y específica para mujeres. El concepto “dentro”, “privado” que se maneja y trata de expresar a través de elementos como las celosías, rejas, tornos (principalmente) está íntimamente ligado con la mujer, con su situación ante la nueva sociedad en formación.¹⁷

De este modo, esa vida religiosa no escapa de la identidad sexual de las monjas, quienes, están marcadas por los cánones occidentales y religiosos, en la opinión de Araceli Barbosa: “quizá el arquetipo más representativo en la tradición católica (que traían los conquistadores españoles) es la imagen de la virgen-esposa, antagonista de la prostituta y perversa”,¹⁸ no sólo eran las restricciones y contenciones de cualquier mujer, sino que además las impuestas por el clero. Las inequidades de género dentro de los conventos de monjas, se manifestaban de muchas formas, desde el encierro y la vida privada para ellas, así como el ejercicio del poder masculino en la vida pública y lo que de ella deriva para los monjes. Esto representa códigos que confrontan equívocamente las identidades sexuales: siempre lo masculino *versus* lo femenino, lo que hasta la actualidad y en contextos religiosos que históricamente alentaron la deserotización del cuerpo femenino, favorecieron las agresiones y castigos traducidos como sacrificios dolorosos e inequitativos.

Finalmente, y en términos de la perspectiva de género, quien encuentre en este trabajo la expresión de la inequidad de género en la vida conventual femenina, entenderá que el pretexto fue un análisis sucinto de la arquitectura de los períodos referidos, pero en el fondo, se evidencian aquí los roles sociales y estereotipos de género que se han construido a través de milenios y que muchos de ellos aún permanecen en la actualidad para refrendar la estructura social androcéntrica dominante, es decir, con pocos avances hacia una equidad evidente o tangible.

17. Martínez, 2014, p. 87.

18. Barbosa, 1994, p. 74.

Bibliografía

- Barbosa, A. *Sexo y conquista*. CCDEL-UNAM, México, 1994.
- Breilh, J. *La inequidad y la perspectiva de los sin poder: construcción de lo social y del género. Cuerpo, diferencias y desigualdades*. Centro de Estudios Sociales-Universidad Nacional de Colombia, Santafé de Bogotá, 1999.
- Cavedio, M. *Arquitectura y género. Espacio público/espacio privado*. Icaria Antrazyt, Barcelona, 2010.
- Foucault, M. *Microfísica del poder*. Ediciones la Piqueta, Madrid, 1992.
- Fuentes, F., César, Cervera, L., Monárrez, J. y Peña, S. (coords.). *Espacio público y género en Ciudad Juárez, Chihuahua: Accesibilidad, sociabilidad, participación y seguridad*. El Colegio de la Frontera Norte-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2011.
- Hierro, G. *La ética del placer*. UNAM-PUEG, México, 2003.
- Lagarde, M. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM, México, 2006.
- Lévinas, E. *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Sígueme, Salamanca, 1999.
- Lledías, L. y Muriel, J. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 2009.
- Manrique, J. A., Fernández, F. y Montero, M. (comps.). *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*. CONACULTA-INAH, México, 2003.
- Martínez, M. “Estudio arquitectónico sobre confrontaciones de género presentes en espacios conventuales de la época novohispana”, (tesis de licenciatura), Facultad de Arquitectura y Diseño. UAEMEX, Toluca, 2014.
- Meza, T. “Las telenovelas juveniles mexicanas y las adolescentas obesas”. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, México, 2006.
- Muriel, J. *Las indias caciques de Corpus Christi*. UNAM, México, 2001.
- Paz, O. *El laberinto de la soledad*. FCE, México, 2000.

MOTHER SUPERIOR JUMP THE GUN: LO FEMENINO EN LAS COMPOSICIONES DE THE BEATLES. LADO B

ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ
ALMA DE SAAVEDRA CORONA

Advertencia al lector: El presente trabajo es la segunda y última parte de un estudio más amplio (de ahí su nombre aludiendo a la física de un disco vinyl y sus dos caras).

The Beatles habían consolidado una historia donde, por fin, la juventud era co-participante de su propio entorno, otorgándoles una actitud, un estilo, una voz, e incluso, el derecho al frenesí psicológico y físico. Cumplida la tarea, los hijos de Liverpool debían evolucionar.

Ya bien entrada la segunda parte del siglo xx, y con la Guerra Fría auestas, la sociedad buscaba un escape del conflicto bélico, siendo la música catalizador de la sensación humana; por poner un ejemplo, recordemos cómo la gran orquesta de Glenn Miller tocaba alto, no solo por la catarsis que en sí implica este arte, sino para repeler el sonido de las bombas al estallar.

Así nació un 1967, el Macondo surgía del líquido amniótico, de esas trémulas aguas de una mente llamada Gabriel García Márquez y sus *Cien años de soledad*; fiera y cruel es la suerte de *Pichulita* en las fauces del dentado destino en *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa. Así nació un 1967, *El Chaman* abriría las puertas a un viaje llamado The Doors, ahí donde “Encontré una isla en tus brazos / una nación en tus ojos / brazos encadenándonos / ojos mintiendo”¹ de *Break on through (to the other side)*, la indeclinable invitación “Vamos chica, enciende mi fuego / intenta hacer esta noche arder”² de *Light my fire* o el sublime lamento “Oh, luna de Alabama / ahora debemos partir / perdimos a nuestra buena y anciana mamá / necesitamos un whisky y tú sabes el porqué”³ de *Alabama song (Whisky bar)* que, por cierto, es un *cover* de una ópera alemana llamada *Aufstieg und fall der Stadt Mahagonny (Ascenso y caída de la ciudad Mahagonny)* relatando la suerte de un pueblo constituido solo por bares y prostíbulos. Más tarde, en el álbum *Strange days* lanzaría la lapidaria sentencia “Estás perdida pequeña / estás perdida, cuéntame

1. La traducción es nuestra.
2. La traducción es nuestra.
3. La traducción es nuestra.

quién eres tú / pienso que sabes lo que haces / imposible, sí, pero es real”⁴ de *You're lost little girl*.

Ese era el entretejido 1967. Ese que el 30 de marzo se deslumbró ante el flash de un estudio fotográfico para la carátula de un álbum: el cielo convergiendo con la tierra, el espejo y el reflejo, los vivos y los muertos bailando una suerte de danza macabra de color y sonido.

Ochenta y siete elementos, una banda, un club. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* es el parteaguas, no solo para The Beatles, sino para la historia de la música en general, desde las letras y arreglos hasta la citada portada fotografiada por Michael Cooper y diseñada por Peter Blake y su esposa Jann Haworth en el estudio Blake en Chelsea. Para la revista *Rolling Stone* es el disco número 1 de los 500 mejores álbumes de la historia. Su lanzamiento en UK fue el 1 de junio, alcanzando el disco diamante en 1997. La historia y los hilos de tiempo colocan las cosas en su lugar, y solo un valiente sacaría su disco debut el mismo día que el *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*; la historia, madre de leyendas le tendría un lugar reservado en el firmamento al osado David Robert Jones y su placa llamada simplemente *David Bowie*...

Lucy in the sky with diamonds fue censurada en alusión a las drogas por sus siglas LSD y la alegoría al viaje resultado del psicotrópico: “Nunca lo fue, y nadie me cree [...] mi hijo volvió a casa con un dibujo de una mujer muy rara que volaba por el cielo. Le pregunté qué era y me dijo que era Lucy en el cielo de diamantes, y yo pensé ‘Que bonito [...] Las imágenes eran de *Alicia en el país de las maravillas* [...]. También estaba la imagen de la mujer que algún día vendría a salvarme, esa chica con los ojos de caleidoscopio que llegaría del cielo”.⁵ Lennon acierta, Lucy encarna a la mujer mística e idílica, mezcla de inocencia (el dibujo del infante Julian), lo eterno de su cielo y la belleza que su propio nombre declara, la salvadora, psicopompos al final del camino: “Imagínate sobre una barca en el río / con árboles de mandarina y cielos de mermelada / alguien te llama y contestas suavemente / es la chica de los ojos caleidoscópicos”.⁶

Getting better es uno de los tantos casos en la poética Beatle donde la letra no corresponde al arreglo musical, siendo este alegre enmarcando una realidad terrible: “Solía ser cruel con mi mujer / la golpeaba y la separaba de las cosas que le gustaban / era un bribón pero me estoy corrigiendo / y hago las cosas lo mejor que puedo”.⁷

4. La traducción es nuestra.

5. Lennon, 2005, p. 242.

6. Delgado, 2006, p. 84.

7. *Ibid.*, p. 85.

Aquí nos preguntamos, ¿quién o qué es la mujer en estos dos cortes? Podría tratarse del instrumento de redención, Lucy vendrá desde lo etéreo del cielo mientras la fémina de *Getting better* hace lo suyo *rescatando* al macho violento de la lenta decadencia y autodestrucción. Lamentable cliché este último. Aún más lamentable es su innegable realidad repitiéndose todos los días.

Sello característico de McCartney es tomar un hecho común, darle un giro de tuerca y convertirlo en algo sublime: “[...] cerrando en silencio la puerta de su dormitorio / dejando una nota que espera sea clara / baja a la cocina apretando su pañuelo / da la vuelta a la llave de la puerta trasera sin hacer ruido / sale y ya es libre [...] Ella se va de casa después de haber vivido sola / durante tantos años. Adiós. Adiós”.⁸ La historia puede llegarnos como arranque propio de la adolescencia, ahí donde el “nadie me comprende” pasa a ser berrinche, vayamos más a fondo: esta historia, una de tantas sin rostro ni nombre, dibuja el anhelo colectivo de la época, la libertad. Libertad de amores, de creencias, de profesión. Libertad castigada para hombres, y para mujeres, incluso, prohibida. Dato importante es la instrumentación en el corte, donde el arpa personifica a la tristeza en carne viva, instrumento ejecutado por Sheila Bromberg, primera mujer en participar en un disco de The Beatles.

Otro ejemplo de estos hechos comunes es *A Day in the life*, composición de tres partes relatando el viaje a otras vidas a través del periódico: “Me fijé en dos recuadros. El del titular contaba que el heredero de la Guinness se había matado en su coche”.⁹ Al igual que *Lucy... A Day in the life* fue censurada por una sola línea, línea englobando el sentir colectivo de la naciente “época de la psicodelia”: *I’d love to turn you on* (quisiera hacerte el amor).

Regresemos los pasos a la tapa de *Sgt. Pepper’s*, la cual, adopta la esencia y poder de la mencionada psicodelia:

1. Las casacas, con sus colores brillantes, rivalizarán con el uniforme militar caqui. Cada una, de diferentes formas y textura, busca protestar contra la Guerra Fría.
2. En un mar de gente, todos terminamos siendo “un corazón solitario”.
3. Retomado lo anterior, y el desasosiego de la guerra: “Ya que intentamos alejarnos de nosotros mismos [...] ¿qué tal si nos convertimos en otro grupo? [...] seríamos la banda del Sar-

8. *Ibid.*, p. 86.

9. Lennon, 2005, p. 247.

gento Pepper, y durante todo el álbum fingiríamos ser otras personas [...]. Eso te liberaba”.¹⁰

Más de 80 son los elementos de *Sgt. Pepper's...*, donde solo contamos 13 presencias femeninas, entre las que destaca Mae West, Marilyn Monroe, Shirley Temple (en tres ocasiones), e incluso Blanca Nieves. El trece, número de la fatalidad en Occidente, poder, dignidad y lo sagrado en la cultura hindú. El *Sgt. Pepper's...* es uno de los textos contemporáneos con más significados inmanentes, desde ser pionero en colocar las letras en la parte trasera de la funda (convirtiendo así las canciones en un arte, no solo auditivo, sino también visual) hasta levantar uno de los mayores hitos en las leyendas del *Rock and Roll*: William Campbell, alias “Faul McCartney”.

The Beatles estaban en la cumbre. Ya no eran los adolescentes inspiradores de orgasmos entre las niñas del mundo, el amor de sus letras abandonó ese sentir *chiclosa* para abordar uno donde a la chica se le veía como mujer, uno donde el romance danzaba del corazón al cerebro, seduciendo el cuerpo virgen en amor místico, la perfecta amalgama entre el pensamiento y lo físico. El hombre no solo podía acostarse con la mujer, podía ayudarla a conocerse a sí misma y a su cuerpo, tarea vedada por la sociedad purista.

Cuatro años después de la publicación de *Please, Please me*, Brian Epstein es hallado muerto por sobredosis de somníferos, significando para el grupo la pérdida de su balanza laboral: la apertura de la fallida *Apple boutique* y la realización de un híbrido entre película y cortometraje titulado *Magical Mystery Tour*. Visualmente, sus sub-tramas son inconexas al ser un trabajo carente de guion, aún más fallido gracias a su transmisión en blanco y negro por la BBC un 26 de diciembre. Discográficamente, muy pequeño para ser LP y muy largo para ser EP.

Your Mother Should Know elogia las dotes femeninas otorgadas únicamente a golpe de años y experiencia: “Aunque nació hace mucho, mucho tiempo / tu madre sabrá”.¹¹ Caso contrario es el detallado delirio en *I'm the walrus*: “Pescadora a retel, sacerdotisa pornográfica / haz sido una chica mala / te has dejado bajar las bragas”.¹² La experiencia y el impulso, la sabia y la zorra, dos caras de la misma moneda donde una es la causa de la otra. La mujer, por fin, puede ser ambas.

1968. Lleno de cambios para y por los jóvenes, levanta la mirada y sueña ese infinito universo de *2001: Odisea del espacio* de Stanley

10. McCartney, 2005, p. 241.

11. Delgado, 2006, p. 89.

12. *Idem*.

Kubrick; escucha el secreto de las aguas en *Yes, the river knows* y la salvaje proclama de Jim Morrison “yo soy el rey lagarto, lo puedo todo” en *Not to touch the earth*, ambos cortes del desgarrador *Waiting for the sun*; Jimmy Page alzará el vuelo con Led Zeppelin, quizá pensando (y presagiando) el reflejo de todas las matanzas y desapariciones de estudiantes en el Hidenburg cayendo en llamas. Ese 68 que se encuentra cara a cara con el diablo, dulce infante insospechado en *El bebé de Rosemarie* de Roman Polanski, impregnando con esa temible suerte una locación de exteriores, el edificio Dakota. Pareciera el año de la fatalidad. Cada Beatle tiene su propio material, van y vienen después de su encuentro con el Maharishi, hace aparición una de las mujeres *más odiadas* de la historia: la artista conceptual Yoko Ono. Los tiempos donde The Beatles trabajaban para construir un álbum concluyeron de tajo, ahora estaban cuatro individualidades haciendo de *The Beatles* para sacar la placa ya comprometida. El resultado ve la luz el 22 de noviembre, el alto relieve no reza *A doll's house* como estaba pensado, simplemente es The Beatles estallando en el blanco impenetrable, nada más contrastante con *Sgt. Pepper's...* El todo por la nada. Pero recordemos, el blanco es la suma final de todos los colores.

Dear Prudence, palamadita optimista que todos y todas llegamos a necesitar: “Querida Prudence / vamos fuera a jugar / [...] / ve brillar el sol [...] hay mucha luz / el cielo azul / tan hermoso como tú”.¹³

El hombre de ese tiempo necesitaba de la mujer aunque no quisiera. El hombre mayor de *When I'm sixty four* en *Magical Mystery Tour* la necesita para cuidarlo, alimentarlo y, lo más importante aún, para recordarlo. Y es que el famoso *Álbum Blanco* contiene potentes guiños a esa primigenia necesidad de comunión hombre-mujer, donde ella cuida de él en su papel de madre, pareja, amante o esposa.

Obladi-Oblada, cuento idílico moderno y su *happy ever after...*, no aleja a la fémina del lugar común de su historia: el noble Desmond se casa con Molly, tienen hijos, forman un hogar feliz, él trabajando en su puestito, ella cuidando la casa y cantando en el coro por las tardes. El problema surge cuando: “Felices por siempre con su puesto en el mercado / Molly deja que los chicos le ayuden / Desmond se queda en casa cuidando de su bonita cara”.¹⁴

Dos madres opuestas son las de Lennon y McCartney. El desvergonzado Bungalow Bill lleva a su madre de cacería, no para instruirla en el arte de la muerte, sino “en caso de accidente”, rematando su acción con

13. *Ibid.*, p. 114.

14. *Ibid.*, p. 93.

“Los niños le preguntan si matar no era pecado / ‘No, cuando se puso tan feroz’ / replicó su madre”.¹⁵ El modelo de McCartney, en cambio, no busca destruir y justificar su inherente mal, sino todo lo contrario: “Nací pobre y en el campo / hijo de la Madre Naturaleza / [...] / sentado junto a su arroyo / veo manar sus aguas”.¹⁶ Una vez más tenemos los contrarios mezclándose: la madre destructiva e insensible contra la madre creadora y bondadosa. Clásica en cambio es la propuesta de Harrison en *Cry baby cry*, relato muy inglés en dos perspectivas, la de la madre cantando un *rrorro* para el lacrimoso infante y la historia de la reina tocando el piano y pintando mientras cuida de sus hijos.

McCartney, sin renunciar al tono romántico, suplica la vuelta de su chica en *Honey Pie*, quien ha disfrutado de las mieles del éxito gracias a su talento. Y Paul, como quiere absolutamente a todas sus niñas, un buen día atina y escribe: “Mira bien alrededor, te darás cuenta / de que estamos hechos el uno para el otro / [...] / mi querida Martha / siempre has sido mi inspiración / por favor, sé buena conmigo, amor mío / no me olvides”.¹⁷ Martha es, por supuesto, la perrita Pastor Inglés de Paul. Al fin y al cabo, nadie dijo que “el ser chica” se acaba en la frontera de lo humano.

Julia, la siempre omnipresente Julia, la niña enamorada del marinero Alfred, abandonada por él a la deriva de su primera maternidad, la madre herida por el tiempo y las circunstancias: “[...] la hija del océano / Julia me llama con sus ojos de concha y su sonrisa vaporosa / [...] / su cabello de cielo cernido ríela y resplandece con el sol / [...] / por eso, canto una canción de amor, Julia / cuando mi corazón no puede cantar / solo puede hablar mi pensamiento / Julia, arena dormida nube silenciosa”.¹⁸

Ahí está también la otra madre, edípica bruja “No es una chica que yerre el blanco / [...] / se ha acostumbrado al tacto del terciopelo / [...] / Madre Superiora apriete el gatillo / [...] / cuando te tengo en mis brazos / y siento mi dedo en tu disparador / sé que no tengo nada que temer / porque la felicidad es un arma caliente”.¹⁹ Más allá de un inspirador encabezado de revista promocionando rifles, Yoko Ono, esa madre portadora del placer, delgada frontera entre la cuidadora y el éxtasis asesino, porque un arma solo está caliente cuando se le ha empleado.

15. *Ibid.*, p. 94.

16. *Ibid.*, p. 97.

17. *Ibid.*, p. 95.

18. *Ibid.*, pp. 96-97.

19. *Ibid.*, p. 94.

Bibliografía

- Delgado, E. *The Beatles: una historia inimaginable*. Editorial Leega, México, 2006.
- Forty, S. *Los Beatles. La beatlemania desde dentro*. Ediciones Altea, México, 2013.
- The Beatles. *Anthology*. Chronicle Books, Londres, 2005.

LOS CAMBIOS EN LA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO EN EL CINE INFANTIL ANIMADO

ALFONSO ORTEGA MANTECÓN

La teoría de la performatividad de género enmarcada en el feminismo

Las ciencias sociales, entre ellas la historia, presentaron grandes cambios en el siglo xx. Esto se debe, en gran medida, a los diferentes acontecimientos políticos, económicos y bélicos que tuvieron lugar en el mundo. El esquema que había predominado dentro de las ciencias sociales no se encontró exento de transformaciones; entre las más significativas, se abandonó una visión enteramente europea para dar cabida, en su lugar, tanto a concepciones americanas como a aquellas provenientes de otras regiones del mundo de las cuales no se había hablado con anterioridad como es el caso de ciertas regiones de Asia y de África.

Asimismo, se desarrollaron nuevas metodologías, técnicas y procedimientos que dieron pie al nacimiento de nuevas áreas del conocimiento, las cuales emergieron de campos descuidados a lo largo del tiempo y, sobre todo, ignorados por las ciencias sociales (principalmente por la sociología y la historia). Fue así como nacieron nuevas ramas y disciplinas –en primera instancia dependientes a otras ya debidamente consolidadas– como lo son la historia cultural, los estudios acerca de la vida privada, la historia de la ciencia y, la que concierne en este texto, la teoría de género dentro de la cual se ubican los diferentes postulados feministas.¹

Las denominadas teorías feministas forman parte de un campo de elaboración conceptual que posee un objetivo específico y exhaustivo a la vez: la realización de un análisis –desde diferentes vertientes y posturas– a la condición subordinada de las mujeres en la sociedad y cómo este esquema continúa reproduciéndose con el paso del tiempo. Estas teorías se encuentran basadas en algunos conceptos clave como el género y elementos propios que permiten comprender cómo se da la dominación de un grupo social –el masculino– sobre otro, –las mujeres. Todo esto a través de un enfoque interdisciplinario en donde diferentes ramas del conocimiento como la sociología, la antropología, la historia,

1. Burke, 2007, *passim*.

la psicología, entre otras, trabajan juntas con una visión crítica, analítica y propositiva imperantes.

Asimismo, se ha denominado a la teoría feminista como “una teoría amplia que abarca categorías, hipótesis, interpretaciones y conocimientos relativos al conjunto de fenómenos históricos construidos en torno al sexo”.² Gracias a toda la carga histórica, sociológica, ideológica, política, antropológica y psicológica que yace en el feminismo, es posible distinguir diferentes facetas o ramas que se han surgido dentro de este campo del conocimiento.

Algunas de las líneas epistemológicas que se desprenden del feminismo son el llamado feminismo liberal, el marxista, el socialista, el radical y los posmodernos. Asimismo, es posible apreciar que han surgido nuevas manifestaciones del pensamiento feminista más específicas que centran su atención hacia la desigualdad y situaciones de subordinación que se presentan en núcleos y grupos más aislados como el denominado feminismo chicano, indígena o lesbiano. Ante todo, esta distinción que se da entre las vertientes del feminismo depende, primordialmente, del tipo de relaciones o estructuras que las diferentes teóricas e investigadoras insertas en estas ramas han sido capaces de identificar dentro de la existencia de un sistema patriarcal opresor hacia el sexo femenino.

La rama o tipología de feminismo que concierne a la elaboración de este artículo son, directamente, los estudios feministas posmodernos, perspectivas que nacieron en la penúltima década del siglo xx y cuyas líneas temáticas oscilan entre la identidad y la construcción del género, situaciones que fueron posibles gracias a la llegada del feminismo a los espacios académicos y universitarios, lo cual permitió una mayor teorización de los elementos que ayudan a la construcción del sistema opresor-patriarcal distinguido por este campo del conocimiento.

Una de las principales incógnitas que es posible encontrar dentro de los feminismo posmodernos es: ¿qué es, realmente, la mujer? Los principales debates abordaron cómo se construyó este concepto y cuáles fueron los elementos que participaron en este proceso. Algunas de las posturas más radicales ven al nacimiento de una identidad de género como una ficción que fue impuesta por la sociedad misma y de los organismos de poder.

Para comprender esto, resulta importante ahondar en lo que consiste el género para varias autoras situadas dentro de los estudios feministas. Gayle Rubin es de las primeras pensadoras en considerar al género como una división de los sexos que es socialmente impuesta siendo, en cierto

2. Lagarde, 1996, p. 8.

modo, un producto de las relaciones sociales.³ Por su parte, Joan Scott realiza una aproximación al concepto de género considerándolo como el “elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [...] es una forma primaria de relaciones significantes de poder”.⁴

Sin duda alguna, una de las aproximaciones más valiosas a la concepción del género fue la realizada por Judith Butler quien menciona que el género “no es obligatoriamente consecuencia directa del sexo, y el deseo, o la sexualidad en general”.⁵ Con esto Butler descarta el hecho de que el género se “obtenga” a través de los órganos sexuales que se poseen o por las preferencias sexuales del individuo. En su lugar, define al género como “un estilo corporal, un acto [...] que es al mismo tiempo intencional y performativo”.⁶ Es de este enunciado de donde parte su teoría de la performatividad de género.

El postulado central de la performatividad de género gira en torno al hecho de que:

[...] la orientación sexual, la identidad sexual y la expresión de género son el resultado de una construcción-producción social, histórica y cultural, y por lo tanto, no existen papeles sexuales o roles de género que estén esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana.⁷

En esta aproximación a la performatividad de género es posible destacar tres elementos fundamentales que serán sobre los que se construya el género para Butler: 1) la orientación sexual: heterosexualidad, homosexualidad, bisexualidad, etcétera; 2) la identidad sexual: en donde entrarían las cualidades y características que definen al individuo como hombre o mujer como seres culturales y sociales (considerando la subordinación), y 3) la expresión de género: que consiste en las actividades, tareas, y comportamientos que la cultura y la sociedad misma asignan a cada sexo en donde, quien no las cumpla correrá el riesgo de sufrir cierto rechazo por las tendencias dominantes.

Continuando con este hilo Gabriela Castellanos menciona que, dentro de la teoría de la performatividad de género de Butler:

3. Rubin, 1975/1986, p. 114.

4. Scott, 1997, p. 289.

5. Butler, 2007, p. 265.

6. *Ibid.*, p. 271.

7. Duque, 2010, p. 28.

La sexualidad canónica [...] se construye mediante la performatividad, es decir, por medio de la repetición ritualizada de actos de habla y de todo un repertorio de gestos corporales que obedecen a un estilo relacionado con uno de los dos géneros culturales. [...] Cuando se produce el resultado esperado, tenemos un género y una sexualidad culturalmente considerados congruentes con el sexo del sujeto.⁸

A través de esta aproximación es posible identificar varios conceptos clave que ayudan a terminar de comprender la teoría de Butler. Entre ellos destaca la mención de una acción a manera de ritual hasta el grado de convertirse en algo predominante y bien aceptado por la sociedad dominante. En este punto, podría concluirse que la teoría de Butler indica que el género se encuentra impuesto por la sociedad misma y que este determina cuáles deben ser la orientación sexual del individuo, la identidad sexual y cómo debe comportarse este individuo.

Profundizando en cómo influye la performatividad de género en la vida cotidiana, se podría hablar de ciertas actividades, gustos y actitudes que son *apropiados* para hombres y mujeres según la cultura dominante impuesta por determinada sociedad. De aquí se podría desprender la idea de que, en el caso de las mujeres, estas deben vincularse con ciertos deportes o actividades como el ballet, la costura y la gastronomía, tener una predilección hacia el color rosa y, en el caso de su consumo mediático, qué programas televisivos o géneros cinematográficos deberían interesarle. Pasando al caso masculino, según la performatividad de género, los varones deberían practicar deportes como el fútbol, llevar a cabo algunas labores en el hogar que impliquen el uso de herramientas como el martillo, taladro, etcétera, y sentirse identificados por el color azul.

Todo eso se podría ver reflejado al momento en que en la sociedad, una pareja anuncia que se encuentra esperando la llegada de un hijo. Al momento en que los padres se enteran si su futuro bebé será varón o mujer se llevan a cabo ciertas acciones ritualizadas –como bien señaló Castellanos– en torno al nacimiento de esta persona. En caso de que sea varón, seguramente se adecuará la habitación que ocupará pintando las paredes de color azul y se comprarán ropas que obedezcan este patrón, rechazando el uso del rosa. Por otra parte, en el caso de que sea una mujer se seguirá el mismo patrón dándole primacía al color rosa. Este ejemplo permite apreciar cómo la performatividad de género es un hecho que se encuentra vigente en la vida cotidiana.

Como se mencionó al inicio de este texto, las teorías feministas se caracterizan por poseer un elemento propositivo o activista a través de

8. Castellanos, 2010, p. 12.

los cuales se busca generar un cambio importante en la sociedad en aras de eliminar el patriarcado y las relaciones de poder. En el caso de la performatividad de género de Judith Butler, la propuesta consiste en que la orientación sexual, la identidad sexual y la expresión del género deben ser redefinidos y eliminados como *categorías*. El individuo debe tener la libertad de crearlos en el ámbito en el que se desenvuelve sin que exista una idea preconcebida de qué es lo que se espera de él o de ella.

Los estereotipos de género en el cine

La performatividad de género es algo que ha ido cambiando poco a poco en la sociedad. Un claro ejemplo podría presentarse a través del voto femenino, en el pasado era impensable que las mujeres pudieran emitir el sufragio; no obstante, gracias a los cambios políticos y sociales que se han presentado, ahora esta imagen quedó en el pasado y se ve al voto como una acción propia tanto de hombres como de mujeres.

Este fenómeno también resulta evidente en las manifestaciones artísticas y en el contenido producido por los medios de comunicación a través de los denominados estereotipos de género. Se trata de:

Construcciones sociales que forman parte del mundo de lo simbólico y constituyen una de las armas más eficaces contra la equiparación de las personas. Rosa Coho los describe como sigue: "El primer mecanismo ideológico burdo pero muy eficaz, que apunta a la reproducción y reforzamiento de la desigualdad de género es el estereotipo. Este puede definirse como un conjunto de ideas simples, pero fuertemente arraigadas en la conciencia que escapan al control de la razón".⁹

Entre los medios de comunicación y manifestaciones artísticas, el cine ocupa un papel importante en la representación que se hace de los estereotipos de género dentro de sus respectivas diégesis cinematográficas. Desde el nacimiento del cine con el invento del cinematógrafo de los hermanos Louis y Auguste Lumière se presentaron los primeros estereotipos en torno a la mujer que terminarían predominando por varias décadas.

Uno de los estereotipos de género que se presentó en el cine desde sus orígenes fue el que encasillaba a las mujeres en su rol materno. Desde el cortometraje de los hermanos Lumière titulado *La comida*

9. Casares, 2006, p. 52.

del bebé (1895) se presenta a una mujer en su papel de madre mientras da de comer a su hijo. Este estereotipo ha continuado reflejándose en un sinnúmero de filmes en donde pareciera que la labor de este personaje consiste, únicamente, en atender a sus hijos, preocuparse por procrear y hacerse cargo de su hogar.

Durante el movimiento cinematográfico conocido como el Neorrealismo italiano —el cual tuvo lugar al finalizar la Segunda Guerra Mundial— se presentó otra faceta de la mujer, en donde se le estereotipaba como una persona ingenua que a menudo era engañada por los hombres, toleraba infidelidades y, a menudo, sucumbía ante algunas prácticas como el esoterismo y el tarot. Tal es el caso de lo que se representa en la película *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948) en donde María Ricci, la esposa del protagonista, buscando una posible solución ante la crisis económica que se encuentran enfrentando acude ante una pitonisa dispuesta a darle el poco dinero que tiene a cambio de una posible *solución* a su precaria situación.

No obstante, casi de manera simultánea al Neorrealismo italiano, en el cine estadounidense se estaba presentando un estereotipo completamente diferente de la mujer dentro del subgénero del suspenso conocido como “cine negro”. En estos filmes se considera a la presencia de la llamada *femme fatale* como uno de los ingredientes indispensables para la existencia de esta clasificación. A grandes rasgos, estas mujeres se distinguen por ser capaces de seducir, envolver y engañar a los hombres mientras buscan obtener algún beneficio personal (generalmente económico).

Existe una variante de la *femme fatale* que cuenta con ciertas referencias desde las primeras décadas del siglo xx y que es posible encontrarla en el cine contemporáneo, se trata de la representación de la mujer como la *vamp*. Según Edgar Morin, se trata de un personaje que surge “de las mitologías nórdicas, y [de] la gran prostituta, surgida de las mitologías mediterráneas, tan pronto se distinguen como se confunden en el seno del gran arquetipo de la mujer fatal”.¹⁰ No obstante, existe un gran elemento que genera la diferencia entre la *femme fatale* y la *vamp*: la presencia erótica dentro de la representación de la segunda, una sexualidad desmedida que termina fusionándose con perversidad.

Otro de estos estereotipos de género bastante desarrollado en la historia del cine es el que convierte a las mujeres en las llamadas “damiselas en peligro”. A diferencia de lo apreciado con la *vamp* y la *femme fatale*,

10. Morin, 2014, p. 108.

figuras que generalmente permanecieron encasilladas en sus respectivos géneros cinematográficos, la damisela en peligro es capaz de presentarse en diversas temáticas cinematográficas, siendo el cine de aventuras, el de terror/horror y el cine infantil animado los predilectos.

La damisela en peligro se distingue por ser frágil, altamente impresionante ante las situaciones complejas, frágil, inestable emocionalmente y, ante todo, se encuentra en la espera de la llegada de su *príncipe azul* o de un varón que la convierta en su esposa. Es en esta categoría en donde es posible situar numerosas películas producidas por la casa Disney destacando obras audiovisuales como *Blancanieves y los siete enanos* (William Cottrell y David Hand, 1937), *Cenicienta* (Clyde Geronimi y Wilfred Jackson, 1950) y *La bella durmiente* (Clyde Geronimi, 1959); entre otras.

No obstante, la representación de las mujeres como damiselas en peligro ha ido quedando, gradualmente, atrás dando pie a nuevas concepciones y representaciones femeninas. Esta transformación podría vincularse, directamente, con la propuesta hecha por Judith Butler en donde se han ido dejando a un lado ciertos elementos impuestos por la sociedad imperante e incorporando otros innovadores y poco vistos con anterioridad. Cabe señalar que este fenómeno es perceptible en diversos géneros cinematográficos además de los dibujos animados.

Con el fin de evidenciar cómo se han ido presentando estas transformaciones a la performatividad de género dentro del cine infantil animado, se procederá a realizar un análisis de la representación y de la performatividad femenina dentro de tres filmes que se enmarcan en tres periodos diferentes y permiten evidenciar estos cambios de manera bastante clara y específica. Se trata de las películas *Blancanieves y los siete enanos*, *La Bella y la Bestia* (Ron Clements y John Musker, 1991) y *Frozen* (Chris Buck y Jennifer Lee, 2013).

Estas tres cintas fueron elegidas para formar parte del *corpus* de análisis debido a que son filmes representativos de diferentes etapas del cine infantil animado y, a la vez, permiten generar importantes vínculos con la sociedad en la que nacieron a manera de reflejo de las mismas. Asimismo, el contraste que se genera entre los tres filmes resulta bastante ilustrativo en lo referente a la representación femenina, ya que en los tres casos los personajes protagónicos son mujeres y la historia gira en torno a ellas. Por otra parte, estos tres materiales audiovisuales juegan un papel bastante importante dentro de la historia del género y cuentan con gran reconocimiento internacional.

Blancanieves y los siete enanos

Este filme fue el primer largometraje animado de la compañía Disney, una obra bastante aclamada por la tecnología implementada en su momento y que fungió como cimiento de una larga tradición cinematográfica que se encuentra vigente hasta la actualidad. Asimismo, en esta obra audiovisual figura la primera de las denominadas “princesas Disney”.

A grandes rasgos, en esta película se cuenta la historia de Blancanieves, una princesa que huye de su madrastra que desea asesinarla para convertirse en la mujer más bella del reino. Tras encontrarse perdida en el bosque, la protagonista llega a una casa habitada por siete enanos. Blancanieves logra ser aceptada por ellos y, para poder vivir en la casa, lleva a cabo labores domésticas y, en cierto modo, se convierte en la ayuda que necesitaban los enanos. No obstante, la madrastra descubre dónde se encuentra la princesa y la envenena utilizando una manzana, situación que la sume en un eterno y profundo sueño. En búsqueda de venganza, los enanos persiguen a la madrastra hasta que esta cae de un precipicio y desaparece para siempre. El tiempo pasa hasta el día en que llega un príncipe al que Blancanieves había conocido fugazmente, besa a la princesa y esta despierta mágicamente. El príncipe y la protagonista abandonan el bosque juntos como una pareja.

En lo referente a la representación femenina dentro de *Blancanieves y los siete enanos*, se ve a una mujer gentil y casi siempre sonriente. Asimismo, es algo inestable emocionalmente, ya que es fácilmente impresionable —sufre un ataque de pánico en el bosque al huir del cazador que había pensado asesinarla por orden de su madrastra— y frágil. Esta fragilidad se evidencia con el hecho de que una simple manzana es capaz de sumirla en un profundo sueño. Por otra parte, también es posible apreciar que Blancanieves resulta ingenua, situación que se presenta al momento en que los enanos le aconsejan que no acepte ninguna visita en la casa; sin embargo, ella desobedece invitando a la “vendedora de manzanas” a entrar a la morada siendo envenenada.

Apelando a los principios de la narrativa audiovisual y a la semiótica narrativa, Blancanieves jugaría el papel o rol actante de la dama o la damisela en peligro. Esto se complementa con los demás personajes dentro del relato cinematográfico. Los enanos ocupan el papel de los ayudantes, la madrastra es la villana, mientras que el príncipe azul se sitúa en el rol del héroe.

Dentro de este filme infantil animado es posible encontrarse diferentes actitudes, comportamientos y acciones que se relacionan con la

performatividad de género, estas se representan a través del personaje de Blancanieves. A lo largo de la cinta, es posible encontrarse a la protagonista desempeñando ciertas actividades de manera repetida. Se ve a la mujer limpiando la casa de los enanos, cocinando y horneando, actividades que se insertan a la perfección dentro de la expresión del género femenino de la que se habló anteriormente.

Por otra parte, en *Blancanieves y los siete enanos* también se retoma otro de los grandes estereotipos en los que se ha encasillado a la mujer: el papel o rol materno. Al conocer a los enanos, la protagonista se convierte, inmediatamente en la figura materna de estos. Esto se aprecia al momento en que los reprende por no haberse lavado las manos antes de consumir sus alimentos, al prepararles de comer y al contarles un cuento antes de que se duerman.

Pasando a los sueños, aspiraciones y metas de la mujer representada en este filme, resulta muy evidente que solo se trata de un objetivo certero en la vida de Blancanieves, el cual es repetido varias veces en la historia: la llegada de un gentil hombre del cual pueda enamorarse. Es este el único sueño y anhelo en la vida de la protagonista, el cual logra cumplirse al final del filme.

En esta película, se podría considerar que el verdadero héroe es el príncipe que llega, de manera bastante oportuna, al féretro de cristal en donde yace el cuerpo durmiente de Blancanieves. Cabe señalar que se trata de un héroe cien por ciento anónimo (en ningún momento se sabe su nombre). Por si fuera poco, este personaje aparece en escena menos de dos minutos; no obstante, es quien soluciona el gran problema del filme. A pesar de que la protagonista es Blancanieves, termina permaneciendo en su rol actante y no juega un papel importante en la resolución de la trama (los enanos se muestran más activos que ella en este aspecto al perseguir a la madrastra buscando venganza).

Un punto que resulta importante de destacar dentro de esta obra cinematográfica es la existencia de un personaje, el enano Gruñón (Grumpy en inglés), que pronuncia varios comentarios de carácter misógino. Por poner algunos ejemplos, al momento en que los demás enanos encuentran a Blancanieves en su casa alaban su belleza; sin embargo, Gruñón se limita a mencionar despectivamente que se trata de una mujer y que “todas las mujeres son veneno. Están llenas de tretas tétricas”.¹¹ Asimismo, en otra escena, este personaje se burla de que la protagonista les ha indicado que se laven las manos antes de comer, a lo que Gruñón

11. Diálogo de la película *Blancanieves y los siete enanos* (William Cottrell y David Hand, 1937).

reacciona agresivamente y se niega a seguir las órdenes de una mujer y recrimina a los otros enanos diciéndoles que “muy pronto, ella les estará amarrando las barbas con cintas rosadas y los dejará olorosos con esa cosa llamada perfume”.¹² No obstante, esta actitud mostrada por Gruñón cambia conforme va conociendo más a Blancanieves, hasta que llega el momento en que le da completa aceptación.

Blancanieves y los siete enanos es una película que permite conocer y aproximarse a ciertas características performativas propias de las mujeres representadas en el cine de la década de 1930. Asimismo, gran parte de su valor reside en el hecho de que este filme fue el primero de una larga serie de animaciones que continúan produciéndose en la contemporaneidad. Las características y representaciones del género mostradas en esta película continuarían presentándose sin muchos cambios en los filmes posteriores como un esquema o eje a seguir. En otras palabras, la representación de la mujer como una damisela en peligro, que desempeña actividades específicamente femeninas (como el quehacer doméstico) y que únicamente se encuentra en la espera de su príncipe azul.

La Bella y la Bestia

Esta película resulta trascendental en la historia de las producciones animadas de la compañía Disney, ya que fue la primera película de animación que se encontró nominada al premio Oscar a mejor película; es decir, fue capaz de trascender la categoría de filme animado para posicionarse entre otras películas galardonadas.

A *Grosso modo*, la película cuenta la historia de Bella, la hija de un inventor que no encaja con la aldea en la que vive y que se aísla en sus libros. La vida de la protagonista cambia al momento en que, por diversas circunstancias, su padre es hecho prisionero en el castillo de la Bestia y ella acude al lugar para ocupar el puesto de su padre. Estando cautiva en el lugar, Bella va intimando poco a poco con su captor y descubre su verdadera historia. El padre de Bella enferma y la Bestia la deja en libertad para que acuda a su lado; sin embargo, un antiguo pretendiente de la protagonista se entera de lo ocurrido y organiza a un grupo de aldeanos a asesinar a la criatura que vive en un castillo cercano. Bella logra salvar a la Bestia de su pretendiente y logra convertirlo, nuevamente, en humano a través de una demostración de amor.

12. *Idem.*

La representación femenina presente en este filme rompe, por completo, con lo visto en *Blancanieves y los siete enanos*. Bella es una mujer intelectual –situación que se demuestra a través del hábito de la lectura–, valiente –prefiere sacrificarse a que su padre permanezca cautivo en el castillo de la Bestia– y obstinada. Gracias a estas condiciones es rechazada por las demás personas que habitan en la aldea, ya que la consideran extraña y extravagante. Incluso, es el primer personaje femenino de las películas producidas por Disney que cabalga, rompiendo con el esquema de una actividad que había sido considerada como enteramente masculina.

En cierto modo, la aldea ocupa el rol de la sociedad y la cultura dominante que está hecha a la idea de que la mujer debe subordinarse al varón, ceder ante el cortejo de los hombres, ser sumisa, ocupar su rol de madre y ama de casa apartada de todo atisbo de ilustración o de vida intelectual. Es por esto que Bella, al poseer características que se alejan de la performatividad impuesta por la sociedad, es, evidentemente rechazada por los demás, considerada rebelde.

El personaje que ocupa el papel del antagonista, Gastón –un antiguo pretendiente de Bella– refleja a la perfección el machismo exacerbado en la sociedad dominante. Este personaje es visto como el macho alfa de la aldea que se convierte en el objeto del deseo de todas las demás mujeres. Mientras que en *Blancanieves y los siete enanos*, el enano Gruñón era el representante de la misoginia, Gastón tiene una visión cosificada de la mujer al considerarla como un trofeo –Bella es la única mujer que no ha podido conquistar y su *hombría* depende de lograrlo. También intenta frenar el desarrollo intelectual de la protagonista al decirle que no debe preocuparse por leer, ya que existen cosas más importantes en la vida.

En lo que respecta a los sueños de Bella, estos no se encuentran orientados en encontrar un príncipe azul con quien compartir su vida. En lugar de esto, su anhelo más profundo consiste en viajar a lugares lejanos, vivir aventuras y con tener “algo más que esa vida provincial”¹³ que lleva. Asimismo, dentro de sus deseos se encuentra el anhelo de encontrar a una persona que realmente la comprenda, entienda y no la juzgue.

Irónicamente, los sueños de Bella no se cumplen por completo en el filme. Únicamente logra encontrar a una persona que realmente la acepta sin criticarla (la Bestia). Sus anhelos de viajar y explorar sitios desconocidos quedan trancos en dos momentos de la película: 1) cuando

13. Diálogo de la película *La Bella y la Bestia* (Ron Clements y John Musker, 1991).

decide permanecer prisionera a cambio de la libertad de su padre y 2) en la resolución de la diégesis cuando decide permanecer al lado de la Bestia –ahora un príncipe– en su castillo. Pareciera que Bella se convirtiera en un proyecto incompleto de liberación femenina que termina cediendo ante el sistema y la sociedad que la rodea.

Finalmente, en cuestión narrativa, Bella logra desprenderse del rol actante de la damisela en peligro para convertirse –dando un importante salto– en la heroína del filme que, incluso, llega a salvar la vida del príncipe (la Bestia).

La Bella y la Bestia es un filme que muestra a una mujer rebelde que rompe con lo que la sociedad –y la performatividad de género misma– espera de ella. No obstante, estos anhelos de liberación quedan frenados e interrumpidos al momento en que decide comenzar una vida al lado de su nuevo príncipe. Bella podría simbolizar el punto medio entre la subordinación femenina y la liberación absoluta que se verá en el siguiente filme.

Frozen

Esta es una película bastante importante del cine infantil contemporáneo, ya que mostró un gran rompimiento en la representación femenina dentro de este género cinematográfico. Asimismo, a mediados del año 2016, surgieron diferentes teorías e ideas por parte de los espectadores y fanáticos de esta cinta que se inclinan hacia la primera representación del lesbianismo en un filme animado dedicado al público infantil, una situación que no se ha confirmado, todavía, por los realizadores próximos a estrenar una secuela.

La trama de esta película gira en torno a las hermanas Elsa y Anna, la primera de ellas nació con el poder de manipular la nieve y que, accidentalmente, hirió gravemente a su hermana durante su infancia. Los padres de las protagonistas mueren en un naufragio y, años después, Elsa –al ser la mayor– debe subir al trono al cumplir la mayoría de edad y hacerse cargo del pueblo. Sin embargo, durante la coronación Anna conoce a Hans, un príncipe que ansía casarse con ella. Ambos acuden ante Elsa para pedirle su bendición, pero ella enfurece y libera su poder causando miedo en el pueblo. La nueva reina huye a recluirse en las montañas, Anna acude a intentar razonar con su hermana, pero es herida nuevamente. Elsa es tomada prisionera por Hans y Anna es dejada a su suerte, ya que poco a poco está muriendo por culpa del ataque que recibió por parte de su hermana. Elsa logra liberarse y salva la vida de su

hermana venciendo a Hans, personaje que únicamente buscaba contraer matrimonio con Anna para apropiarse del trono. La paz en el reino se restablece con Elsa como reina.

Algo que resulta sumamente relevante en *Frozen* es el hecho de que se presentan dos princesas –Anna y Elsa– que representan las viejas ideas de la performatividad de género y otras novedosas y trasgresoras a lo acostumbrado, respectivamente. Anna es el personaje en el que recae la vieja carga estereotipada que ya se ha visto con anterioridad en el cine infantil animado. Entre las características principales se encuentra el gran anhelo que siente de conocer a un príncipe y de contraer matrimonio, se muestra inmadura e inocente.

Es en el personaje de Elsa en el que recaen todas las innovaciones al esquema de la representación femenina. Se muestra como una mujer fría –pareciera que el poder que tiene para controlar la nieve hace alusión a su personalidad–, racional, pensativa y reservada que, al igual que llegó a ocurrir con Bella en *La Bella y la Bestia*, es rechazada por los demás y la ideología dominante. Por poner un ejemplo, al momento en que Anna y Hans acuden a ella para solicitar su bendición y poder contraer matrimonio, ella se niega rotundamente pronunciando un enunciado bastante ilustrativo que resulta evidente y, sin embargo, rompe con el esquema que presentó durante varias décadas del siglo pasado en el cine infantil animado: “No puedes casarte con un hombre que acabas de conocer”.¹⁴

El gran problema sobre el que se desarrolla la diégesis cinematográfica gira en torno a la contraposición de las ideas y de los anhelos que cada una de las hermanas representa. En la resolución, es Elsa quien termina “triunfando” y teniendo la razón acerca de lo que dijo a su hermana casi al inicio del filme.

Asimismo, en uno de los números musicales de la película que interpreta Elsa se mencionan ciertas frases y tienen lugar algunas acciones de carácter simbólico que ayudan a entender la ruptura que se da con la performatividad de género, situación que recae directamente en el personaje de Elsa. Esto se presenta en la canción *Let it go* –ganadora de un premio Oscar a mejor canción– donde la protagonista dice que ya no estará dispuesta a preocuparse por lo que dirán los demás acerca de ella, mostrará libremente sus emociones, dejará de sentir miedo y, a grandes rasgos, será libre dando rienda suelta a su manera de ser.

Ahora, en lo que respecta a lo visual, durante esta secuencia, el personaje de Elsa lleva a cabo varios actos simbólicos que reflejan la liberación

14. Diálogo de la película *Frozen* (Chris Buck y Jennifer Lee, 2013).

que está aceptando. Entre ellos figuran los momentos en los que se desprende de su capa, de su corona, se suelta el cabello y cambia sus vestimentas —recatadas mostrando únicamente su cabeza y sus manos— a un vestido azul, escotado y donde es posible apreciar sus piernas.

Toda esta metamorfosis que sufre el personaje de Elsa en esta secuencia de casi cuatro minutos de duración sintetiza la idea de la liberación femenina y de la erradicación de los estereotipos de género que se encuentran firmemente cristalizados que propone el filme. Se ve a un personaje que se ha cansado de atenderse a un esquema y al que ya le importa poco sentir el rechazo de los demás, lo que resulta realmente importante es su propia felicidad. A esto hace alusión el último verso del número musical en el que la protagonista menciona que “el frío nunca me molestó”;¹⁵ lo cual podría significar que la soledad —a la que se enfrentará tras haber decidido ser libre— jamás la ha molestado y que, fácilmente, puede soportarla.

Pasando al aspecto narrativo, tanto Elsa como Anna desempeñan en algún momento de la trama el rol actante de la heroína. No obstante, también se presentan importantes cambios del esquema actancial en el transcurso de la trama. Por ejemplo, Anna llega a transformarse, casi al final, en la damisela en peligro a la cual logra salvar una muestra de amor verdadero por parte de su hermana (quien podría adquirir el rol del príncipe al rescate). Otra de estas modificaciones actanciales ocurre con el personaje de Hans quien deja de ser el príncipe azul para convertirse en el villano.

Toda esta ruptura de esquemas de performatividad, estereotipos de género cristalizados y cambios narrativos hacen que *Frozen* se convierta en una película trascendente en la historia del cine infantil animado que busca comunicar dos elementos fundamentales: 1) la libertad de la que gozan las mujeres de construir su propia vida y 2) que no es necesario contar con un hombre como pareja para encontrar la felicidad.

A manera de conclusión

Este breve recorrido realizado por estas tres icónicas películas infantiles animadas sirve para apreciar cómo se ha transformado la performatividad de género en este ámbito cinematográfico. En este análisis ha sido posible identificar el papel —opresor en la mayoría de los casos— que ocupa la sociedad dominante en la construcción del género y de los elementos que

15. Diálogo de la película *Frozen* (Chris Buck y Jennifer Lee, 2013).

se desprenden de él señalados por Judith Butler y otros estudiosos de la teoría del género.

Resulta evidente hacia dónde se encuentran encabezados los cambios que se han suscitado dentro de las representaciones femeninas en el cine infantil animado: hacia la ruptura de viejos esquemas y la exploración de nuevos escenarios en donde la mujer se muestra libre y dispuesta a romper con lo que la performatividad de género espera de ella; es decir, se apuesta por la rebeldía y a la construcción de una representación cinematográfica de la mujer *ad hoc* a los tiempos contemporáneos.

Finalmente, sería bastante impreciso y aventurado hablar de la existencia de una evolución de la performatividad de género en el cine infantil animado; en su lugar, es preferible plantear la existencia de una adecuación o transformación de todo lo que yace dentro de la performatividad de manera que se adecue con las necesidades de las audiencias contemporáneas y con la realidad social que se vive en el siglo XXI.

Bibliografía

- Burker, P. *Historia y teoría social*. Amorrortu, Buenos Aires, 2007.
- Butler, J. *El género en disputa.; el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona 2007.
- Castellanos, G. “Determinación y libertad en la construcción de las subjetividades subordinadas y colectividades politizadas”, en subordinadas y colectividades politizadas” en *Identidades colectivas y reconocimiento Razas, etnias, géneros y sexualidades*. Gabriela Castellanos y Delfín Ignacio Grueso Compiladores. Universidad de San Buenaventura, Cali, 2010.
- Duque, C. A. “Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical”. *La manzana de la discordia*, vol. 5, núm. 1, Cali, 2010.
- Lagarde, M. “El género”, *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Horas y Horas, Madrid, 1996.
- Gubern, R. *Historia del cine*. Anagrama. Barcelona, 2014.
- Martín A. *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la mujer, Madrid, 2006.
- Rubin, G. “El tráfico de mujeres. Nota sobre la economía política del sexo”. *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, México, 1986.
- Scott, J. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Lamas, Marta (comp.) *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, UNAM-Porrúa, México, 1997.

Filmografía

- Blancanieves y los siete enanos*. Dirección: William Cottrell. Guión: Ted Sears. Burbank, Estados Unidos. 1937.
- Frozen*. Dirección: Chris Buck. Guión: Jennifer Lee. Burbank, Estados Unidos. 2013.
- La Bella y la Bestia*. Dirección: Gary Trousdale. Guión: Roger Allers. Burbank, Estados Unidos. 1991.
- La comida del bebé*. Dirección: Louis y Auguste Lumière. París, Francia. 1895.
- Ladrón de bicicletas*. Dirección: Vittorio De Sica. Guión: Cesare Zavattini y Luigi Bartolini. Roma, Italia. 1948.

ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE LITERATURA FEMENINA.
MIRADAS AL MARGEN, terminó de editarse
en la Coordinación de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Letras, 2017.
Se imprimió en los talleres de El Errante editor, S.A. de C.V.,
Privada Emiliano Zapata 5947, Col. San Baltazar, Puebla, Pue.
El tiraje es de 150 ejemplares.