

Narradoras y poetas en la resistencia

SI AL *BOOM* FEMENINO DE LOS ÚLTIMOS LUSTROS, REPRESENTADO por celebridades latinoamericanas como Allende, Valdés, Mastretta y otras reconocidas narradoras, se contrapusieran las ficciones de quienes aún osan experimentar con el lenguaje o aventurarse en las sendas de su propia subjetividad, veríamos que los enigmas de género, diferencia y asimetría siguen vigentes con respecto a una tradición que ha intentado ignorar la semántica en la estructura binaria de los sexos. Fatalmente, la feminidad constituye y constituirá esa «cita obligatoria de una norma, cuya compleja historicidad es indisoluble de relaciones de disciplina, regulación y castigo»¹. Pasa el tiempo: sin remedio, tres décadas de campañas, manifestaciones, reformas o reivindicaciones a uno y otro lado del océano, han legado a las latinoamericanas un discurso en ocasiones paradójico.... ¿Cómo negarlo? Quienes escriben sobreponiendo a los esquemas familiares, desdoblamientos y desórdenes, alternan con quienes insisten en procedimientos más convencionales —no indemnes, empero, de rasgos comunes a la *écriture féminine*—. Difícil de teorizar, definir o codificar, ésta se adscribiría a la bisexualidad, indagando en un inconsciente reprimido y admitiendo una vez más que la mujer «no puede renunciar totalmente a la función de otro que le ha sido asignada durante siglos, representándose a sí misma como un sujeto indeterminado, fragmentado y múltiple»². Tal vez por eso, narraciones, relatos, páginas de una prosa que puede ser poesía, intentan desafiar hoy los postulados del éxito y del consumo, conservando milagrosamente su esencialidad literaria.

¹ Butler, Judith, *Bodies that matter*, Routledge, New York and London, 1993, p. 232.

² Ballesteros, Isolina, «La Creación del Espacio Femenino en la Escritura», en *Literatura y Diferencia*, Vol.II. M.M. Jaramillo, B. Osorio de Negret, Angela I. Robledo. Ediciones Uniandes y Universidad de Antioquia, Bogotá, 1995, p. 374.

UN COMPROMISO MIMÉTICO

Ahora bien, con respecto a estos itinerarios femeninos, cabe señalar que la antología colombiana *Ellas cuentan* (1999, del siglo XIX hasta la contemporaneidad) prefiere el género realista de una narrativa implicada en lo social, dando pocas treguas a la simbólica del inconsciente. Así, abordando una textualidad de género, en lo que podría definirse como búsqueda de la identidad, se intenta superar una autoexpresión vacilante o reprimida. ¿Cómo negar que se trata de hallar la fluidez a costa de cierta fragmentación —o mejor— deconstrucción? Entre las antologadas, una sola parece atreverse a un desdoblamiento que abarca el yo profundo, insertando a nivel funcional, espacios blancos, vacíos, silencios...

Ya se ha dicho que en la narración posmodernista «el sujeto no es más que un sistema de estructuras lingüísticas, una construcción textual —y la identidad no es más que una ilusión producida por el lenguaje»³. Pues bien, en el relato titulado «Una va sola», Consuelo Triviño se revela sinceramente como la hablante-actante en crisis, tan extraña a sí misma como a cualquier indicio de alteridad. Su monólogo parece un balbuceo teñido de náusea existencial. Y su enfrentamiento al «otro», un incidente más en la noria de sus días. Perdida y recuperada en un tiempo que ha de ganarle a la muerte, la protagonista huye de la única posibilidad de diálogo, «tapando la vergüenza con la rabia al descubrir que no pasa nada, que no sucederá nada, que jamás sucederá nada que tenga suficiente importancia como para ser contado» (p. 273). Indudablemente, se trata de una escritura en contra de la alienación, removiendo fuerzas de censura que inciden en la ocupación de espacios o en la asunción de roles, siendo una vez más la palabra línea divisoria o frontera de resistencia.

¿Cómo disimularlo? El Encuentro Esperado que falla en el relato de Consuelo Triviño, podría ser uno de los Desesperados Desencuentros que con ironía describe la chilena Andrea Maturana. ¿Verdad que no teme hablar desde lo oculto y lo reprimido ni le asusta que el lenguaje interior, con sus imprecisas fronteras, desconozca las normas del intercambio social? A la vez desinhibidas e introvertidas, sus protagonistas buscan una identidad afín a la autoconciencia, sin negar que la escritura del cuerpo pueda ser un proceso a la vez luminoso y siniestro. Mujer transhumante, mujer transeúnte, la actante de sus catorce cuentos eróticos halla y pierde el camino hacia sí misma en itinerarios que se suceden sin repetirse. Como se ha dicho de Maturana, «la sutileza es su estilo y el roce su manifestación más declarada»⁴. «Roce», titula precisamente una posible versión chilena del cuento (recién analizado) de Consuelo Triviño, en que casualmente el (des)encuentro no tiene lugar en un barrio suburbano sino en el ambiente asfixiante de un ascensor. Sin embargo, la confrontación es la misma, así como el tedio que subyace en una aventura predispuesta al fracaso y

³ Ballesteros, Isolina, *Op.cit.*, p.376.

⁴ De la Parra, Marco Antonio, en epílogo a *(des) Encuentros (des) Esperados*, de Andrea Maturana, Editorial Los Andes, Santiago de Chile, 1993, p. 96.

la huída de quien ansía y a la vez teme una nueva presencia en su cotidianidad. Ahora bien, «Doble Antonia», a la cual dedica un capítulo de su libro Willy Muñoz, instaura una impresionante presencia de fantasmas, codificada por una pareja que no logra elegir entre sensualidad y lujuria, ternura y avidez. Finalmente, es la hembra voraz quien domina —mientras su contrincante acaba renunciando al amor—. Como dice Muñoz, en relatos como éste se lidia «una instancia de la opresión femenina, mediatizada y constituida por la imposición sexual, dominación erótica que no sólo debe percibirse como una abstracción escritural, sino también como un compromiso mimético que representa la sociedad por medio de signos lingüísticos»⁵.

EL LUJO DE UNA ALUCINACIÓN CONSCIENTE

En un texto sobre su trayectoria literaria, la argentina Luisa Valenzuela confiesa cuán difícil le es reconocerse en la escritura fragmentada adjudicada a las mujeres, siendo la propia «una polifonía, una multitud de voces, mediante las cuales enfrenta el discurso unívoco, hegemónico». Refiriéndose a la «apropiación de un lenguaje propio», defiende su intención de «ocupar el lugar que le corresponde como sujeto de la enunciación, concientizándose cada vez más de la carga semántica de la palabra e invirtiéndola para que se vuelva liberadora»⁶. Lo cierto es que en su narrativa las figuras no derivan efecto de un valor intrínseco, sino de una metonimia que les otorga inteligibilidad en un discurso que propone al lector como agente asociativo de procesos favorables a la intriga. Así, es éste quien decide sobre el desarrollo, el clímax o el desenlace, una vez que la autora ha suministrado algunos elementos de temática y suspenso. ¿Cómo negarlo? Si un sutil sarcasmo señala lo que podrían ser tópicos de melodrama, Valenzuela interpone cortes inspirados por dilemas u opciones ineludibles. Por ejemplo, en una colección de relatos titulada *Donde viven las águilas* (1985), contextualizada tanto en México como en Argentina, el idilio de un jefe de oficina con su secretaria en la populosa Buenos Aires de la calle Corrientes, se transformará —durante cuatro breves episodios— en el insustituible embrollo de los complejos de la una y las obsesiones del otro. ¿Cómo evitar un cambio de roles a medida que los fosforescentes ojos verdes de quien lleva dentro de sí la selva, se enfrentan a las hieráticas convenciones de un burócrata porteño? Ahora bien, el diagnóstico oftalmológico que merece la supuesta mujer-pantera, resulta apenas normal en una ciudad que no permite a quienes la habitan «el lujo de una alucinación consciente» (p. 65). Dadas las circunstancias —¿quién lo duda?— el lector deberá elegir como desenlace que «ella acabe por empujarlo al jefe por la ventana por eso de que los ojos son las ventanas del alma y viceversa» (p. 66), o entonces, claro, que ella acabe por abandonar al jefe, dada «su malsana costumbre de acoplarse a

⁵ Muñoz, Willy, *Polifonía de la marginalidad: La narrativa en escritoras latinoamericanas*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1999, p. 189.

⁶ Cituplauskaité, Biruté, *La novela femenina contemporánea*, Anthropos, Barcelona, 1988, p. 183.

plena luz». Libre y sola, podrá entonces «aconchabarse como acomodadora en un cine sofisticado donde todos la aprecian porque no requiere el uso de linterna» (p. 66). Así termina el cuento... y no está por demás agregar que en éste, como en otros de tema urbano, Valenzuela subvierte el contexto realista apelando a la disrupción temporal y la concatenación de datos.

Refiriéndose a la narrativa femenina contemporánea, Biruté Cituplauskaitė describe desdoblamientos interiores e incoherentes retrospectivas en «una pluralidad fenomenológica cuya adopción explica el que la mayoría de los personajes aparezcan sin nombre, o con dos-tres nombres: personalidades distintas, haciéndose, buscándose» (p. 11). El relato que la colombiana Emma Lucía Ardila titula «Sed», podría ser un ejemplo de este proceso, al incluir monólogos en que la protagonista se identifica plenamente, admitiendo una focalización dialógica, pero denunciando en sí misma la voluntad de poder y la múltiple caracterización que la definen —así pretenda plegarse a cierta pasividad. Verdad, ya en las primeras páginas confiesa: «yo sabía guardarme como esas conchas que encontrábamos, herméticas y con colores. Porque me llenaba por dentro de colores, de historias y yo conmigo y otras más que tengo dentro hablábamos, jugando y cediéndonos la voz» (p. 12). ¿No dice acaso la verdad? De su delirante recolección brotarán la sensual Aura, la represiva Olga, la tímida Leonor y sobre todo la apasionada Sara, tan incapaz de saciarse con los avances de un Alejo o de un Alberto dispuestos a prácticas de dudosa inspiración. Y... bueno, alentándolas, llamándolas, clasificándolas a todas, se presentará Raquel, esa otra hablante que en una casa vecina al mar, suele instalarse en el balcón a contemplar los crepúsculos. Entonces, sí, sí, le viene la impresión de que allá, a lo lejos, está lo que le falta, lo que la hace sentir tan sola. Ensimismada siempre, murmura: «Tengo sed, mucha sed. Esta sed me agota de tal forma que debo decir y decir cosas» (p. 39). Pero, ¿qué dice Raquel? Lo que dice es el lento y penoso reconocimiento de su cuerpo núbil. A medida que pasan los años, sin embargo, la preparación para un apareamiento sexual planificado y sujeto a ceremonias y rutinas acaba enfrentándola a una grotesca paradoja: «todo antes era negado y ahora, de pronto, no sólo permitido sino obligatorio» (p. 46). ¿Quién lo duda? Desde que se resigna a que lo del marido «es ya una historia vieja, una historia de niña», Raquel no halla aliciente sino en «el olor de la tierra, sintiendo con Aura, con Sara, con todas en la piel, la humedad, el vaho húmedo del aire» (p. 50). La sed, sin embargo, esa sed que se ha hecho enfermiza y obsesiva en una y en todas, la irá conduciendo a una introversión que podrá aislarla y enclaustrarla, sumiéndola en un letargo proclive al autismo. Finalmente, se podría decir que en este relato de Emma Lucía Ardila —como en tantos de Clarice Lispector— «cuando la protagonista reconoce sus restricciones y capta la posibilidad de ser más libre; retrocede más o menos ambiguamente, regresando a un confinamiento que no puede o no quiere modificar»⁷.

⁷ Krakusin, Margarita, «Luisa Valenzuela: «Peligrosas palabras: reflexiones de una escritora», en *Alba de América*, ILCH, Westminster, CA, N.º. 39 y 40, julio 2002, p. 485.

Come, este es mi cuerpo (1991) titula la argentina Esther Andradi una fragmentaria evocación de vivencias y memorias. Allí, la presencia de la madre en una casona de la provincia argentina, puede tener tanta importancia como el salami que ofrecía a sus once hijos el esposo de la abuela piamontesa. ¿Cómo evitarlo? Los recuerdos de una infancia en el círculo familiar y de los primeros encuentros amorosos, habrían de entremezclarse a una militancia adolescente, marcada por comilonas y por risas, de modo que en la transgresión de lo doméstico la rebeldía no fuera sólo verbal. ¿Tendrán las tunas sabor a niñez? ¿Será cierto que las mujeres —como las nueces— se quiebran «apretando una contra otra» y que no hay nada más parecido a una alcachofa que un sexo femenino? (pp. 55-56). Todos los días, al llorar, como la cebolla, hallamos nuestra identidad profunda separando hoja por hoja «hasta llegar al fondo mismo del misterio, sin perder la visibilidad entre la niebla de las lágrimas» (p. 57). Aquí, amalgamando racionalidad con divagación intuitiva, Andradi indaga en procesos que involucrarán la también fragmentaria *Tanta vida* (1998), en que una hablante lacerada por la pérdida de su recién nacido y una mujer que carga en sus avejentados hombros la sabiduría de siglos, alternan con los arcanos del tarot en la revisión de una niñez ensimismada en las obsesiones del bordado y una juventud en trance de amores imposibles. Finalmente, ante las paradojas del comportamiento, resulta más feliz la criada capaz de saborear con deleite su propia sangre menstrual, que un ama tan autoritaria como aséptica. ¿Quién lo niega? El cuerpo constituye una fuente de aprendizajes, aunque su saber pueda resultar obsesionante para quien alucina andando por la vida «con una llaga entre las piernas, el cerebro ardiéndole, el corazón hecho una herida» (p. 79). En el texto de Andradi, indudablemente, la profundidad ontológica de fragmentos y aforismos despliega imágenes cotidianas, indemnes de lo estetizante. Además, en la sucesión de diálogos y reflexiones, interviene la constante de una filiación materna, ofreciendo elementos intrasferibles. La sentencia milenaria (*en el mar del vientre, todos somos viajeros y migrantes*) alterna así con interrogantes entreverados a cautas metonimias: «¿De qué longitud es el cordón por el cual te anudas a mi cuerpo y te desatas? ¿De qué dimensión la herida borroneada en tu piel, que anuncia el olvido de la antigua unidad?» (pp. 140 y 184). Más tarde, la enunciación de una realidad casi inmediata —pero involucrada en el pasado— creará en *Sobrevivientes* (2002) la conmemoración de un regreso ya no al seno materno sino a la tierra y al campo y a la ciudad —irrecuperables luego de la siniestra dictadura militar argentina—. Allí, entonces, transida de angustia, la protagonista interroga y se interroga: ¿sería ese el río donde «se arrojaban los cuerpos»? ¿Aquella la casa donde unos y otras ocultaban pancartas y documentos que ciertos agentes vendrían a buscar el mismo día en que milagrosamente «un ángel verde y húmedo diera la orden de expulsión»? (p. 44).

CEÑIRSE A LA BREVEDAD DE LOS POEMAS

Ante obras como las de Esther Andradi, no sobra interrogarse sobre las diferencias entre el texto poético y el relato intuido. ¿Se trata acaso de la primacía de lo metafórico sobre lo metonímico? ¿De una enunciación lírica con

respecto a lo que podría expresarse en prosa escalonada? En el ensayo que dedica a la obra de Ester de Izaguirre, Anderson Imbert otorga mucha importancia al ritmo. «En el género lírico», señala, «la autora se proyecta en una hablante imaginaria que habla a solas consigo misma y despliega las formas de su efusividad. En cambio en el género narrativo, aunque también se proyecte en una hablante imaginaria, está relatando acontecimientos a un lector». Sin embargo, insiste, «el lenguaje del cuento será discursivo, pero el cuento mismo no es un discurso lógico: las intuiciones, como en un poema, crean imágenes, y las imágenes crean la apariencia de sucesos positivos». Admitiendo que la brevedad de los cuentos de Izaguirre pueda ser considerada como una tendencia a «ceñirse a la brevedad de los poemas», Anderson Imbert se pregunta finalmente: «¿Por qué esa misma brevedad no ha de probar más bien un afán de concisión?»⁸. Verdad, el afán de concisión, —común a tantas poetisas-narradoras— se hace casi obsesivo en esta paraguaya que abandona su tierra de muy niña para trasladarse con su familia a Buenos Aires, y años después revive en cada visita a su país las congojas del extrañamiento y el exilio. ¿Incidirá éste en los itinerarios de un *currículum* que incluye varios poemarios y varias colecciones de relatos? Aquí, indudablemente, el «yo» puede contribuir a tramar los desvíos, a construir los discursos. Así, con respecto a los cuentos incluidos en *Último domicilio conocido* (1994), la peplejidad de una anciana que pierde la memoria y con ella la realidad de su pasado, el delirio sentimental de una prostituta con respecto a un banal cliente nocturno, los sacrificios de una provinciana de vocación tan masoquista como crítica, el rencor de una niña hacia quien la incitara a perder la inocencia, implican una simbólica de la perversidad, pero también de la indefensión y el desasimiento. ¿Cómo no verlo? De algún modo, las protagonistas de Izaguirre carecen de un espacio propio; de algún modo la ciudad, la calle donde habitan les es prestada, como le es prestada a la protagonista de uno de sus mejores cuentos, la casa donde se instala a escribir un libro, sabiendo que la inquilina anterior también era escritora y había ganado celebridad al suicidarse por no hallar inspiración en esos «picaportes antiguos» y esos «interminables pisos de baldosas» (p. 113). Sí, sí, ha de ser elaborando la biografía de la antigua inquilina que la recién llegada logre salvarse. ¿Quién lo duda? Aquí, como en otros relatos de Izaguirre, se puede hablar de una disparidad entre el tiempo subjetivo y el tiempo objetivo frente a las ambivalentes proyecciones del yo. Y también se puede hablar de una obsesiva, compulsiva concisión. La que señalara Anderson Imbert...

Con respecto a los textos de Izaguirre y de Andradi, se podría agregar que buscan, inventan, hallan su propia semiótica. Se trata, cómo no, de subvertir la factura monológica transgrediéndola y rechazando toda teorización, toda codificación reglamentaria frente a una *écriture féminine* inspirada en los

⁸ Peixoto, Marta, «Family Ties», en *The Voyage In*, editado por Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, Elizabeth Langland, University Press of New England, 1983, p. 289.

registros de la voz, y por eso fluida, dinámica, creadora de sus propios ritmos⁹. Ahora bien, si en ciertas autoras el discurso tiende a lo metafórico, en otras, —como en la argentina Luisa Futoransky— la hablante enuncia y declama un texto adscrito a la poesía, pero libre en su imprevista declamación, en su azarosa confidencia. Incluido en un poemario ya célebre, *El Rino de Durero y el Fado de Doña Inés* (2001) es un mosaico de monólogos que pueden ser tan nostálgicos como cáusticos o despreocupados, oscilando rítmicamente del pasado al presente y de la reminiscencia a la actualidad, sin que la narradora cese de dialogar consigo misma y con quienes pretenden acompañarla en lo que podría definirse como una travesía semántica. Además, al trabajar el lenguaje, Futoransky le impone una inscripción subjetiva, sin renunciar a proyecciones imaginarias: el yo lírico, fundido al entorno y al paisaje, genera una cierta calidad textual, mientras los heterónimos sirven para cuestionarse y transformarse indagando en la multiplicidad de quien los inventa. Así, el escribir, como el vivir, es un trayecto, una migración, un romeraje. En este caso —¿quién lo hubiera imaginado?— se trata de una primavera lusitana, el mismo año en que la poeta ha de viajar en un avión bautizado con el sagrado nombre de Pessoa y enterarse de que el Nobel lo ha ganado Saramago. Bueno, sin saber bien por qué, ya en Lisboa, se hallará evocando al Camoens de *Las Luisiadas* y describiendo el rinoceronte que se le ocurriera obsequiar al Papa de su época a un celeberrimo Rey Don Manuel, allá por el año de 1515. Sí, sí, un rino grabado de memoria por Durero y presente en el Museo Arpad y Vieira o en la mismísima Colección Gulbenkian, a donde vendrá nuestra turista luego de leer periódicos con ilustraciones de bajeles y decirse que las canciones de Hortensia Gama Leal pueden ser el contravencimiento de la Revolución de los Claveles, pero que en cambio el Monasterio de Alcobaza con su mausoleo a Doña Inés de Castro, alcanza una dimensión nacional. «¿Si esto no es fado, el pueblo donde está?» —se preguntará poco antes de terminar ese *patchwork* de colores y texturas contrastantes, ese itinerario a la vez irrisorio y solemne, diciéndose: «Curioso conducir este timón sin narración ni suspenso algunos / apenas las tragicomedias de la mirada / fragmentos, astillas, tránsitos de una llegada y una salida previstas y pagadas de antemano / en la agencia de viajes que es la vida»¹⁰.

Igualmente viajera, la puertorriqueña Gianina Braschi, creará una poesía que «expresa el grito, el balbuceo, la exclamación, pero también el chisme, la frivolidad» (p. 236). En realidad sus horas, sus días, sus años, se enuncian en la medida en que se repiten. ¿Cómo ocultarlo? Su factura textual ostenta un desorden promovido en diatribas contra los excesos del consumo y la producción

⁹ Anderson Imbert, Enrique, «Estudio sobre *Último domicilio conocido*», epílogo a la colección de relatos *Último domicilio conocido*, de Ester de Izaguirre, Ediciones Coraje, Asunción, 1994, p. 68.

¹⁰ Futoransky, Luisa, «El Rino de Durero y el Fado de Doña Inés», en *Hispanérica*, Universidad de Maryland, N° 88, 2001. En *Estuarios*, Ediciones Mate, Buenos Aires, 2002. Y en la *Antología Poética de Luisa Futoransky*, Ediciones Fondo Nacional de las Artes N° 25, Buenos Aires, 2002.

en serie. Ciertamente, las aventuras de un *alter ego* (caprichosamente bautizado Mariquita), se prestan a un rocambolesco itinerario por la Nueva York del *shopping* y el *best seller* en épocas en que la Guerra Fría ha impuesto el entredicho de lo ruso y cualquier mención de Moscú equivale a una provocación. ¿Cómo se le ocurre a la pelirroja Mariquita, de cabellos teñidos, pecas artificiales y diente de oro en la sonrisa, renunciar alternativamente a la nacionalización americana y a la ciudadanía soviética? Alternando lo que podría definirse como escritura automática, con secuencias de discurso introverso, la hablante (travestida en narrador) se vale de su cálida voz para proyectar imágenes televisivas de ciertas rutinas en la supertienda Macy's. ¿No es a su vez gemela de quien la parió luego de haber crecido al borde del mar, recitando aquello de «cuando quiero mentir no miento y a veces lloro por llorar»? (p. 199). Sí, sí, al parodiar los célebres versos de Darío, Gianina-Mariquita busca ahora doblarse, triplicarse, multiplicarse en lo que deviene aceleradamente la redacción de un panfleto contra los cánones de una femineidad que le ha sido impuesta por un régimen consumista y patriarcal. ¿Cómo evitarlo? De los fraudes y los chismes brotarán tantas Gianinas y Mariquitas como madres adúlteras, padres incestuosos y galanes de poca monta, prolongando la genealogía de escándalos con capítulos de despojo y orfandad. Sin remedio, el titulado «Diario de la soledad», editado por la poeta, tendría un final a la vez cursi y melodramático si su protagonista no decidiera promover una revolución lírica, redactando un manifiesto escrito «por la sangre, por el viento y por la herida» (p. 215).

Ahora bien, sería injusto terminar estas notas sobre el texto femenino actual, sin mencionar a la inquietante argentina Juana Ciesler. Al leerla no sobra preguntar: ¿podrá incidir el habla en el vivir fisiológico? ¿Podrán voces alienantes transcribir los procesos de una conciencia en trance? Tal vez a nivel de un *ethos* imprecisable... Y de un cronotopo de la soledad. Aclaremos: Bajtín explica en uno de sus ensayos cómo el cronotopo es la continuidad de tiempo y espacio que conforma una narración¹¹. Así, más que focalizar la trama, contribuye a modelarla, convirtiéndose finalmente en rasgo formal y temático. Bueno, digamos que en la poesía narrativa de Ciesler, el cronotopo de la soledad avanza la temática, implicando, sin embargo, obstáculos para un posible desenlace. De cierto modo, al proveer un espacio alternativo en que el texto llegue a explorar los desvaríos del abandono y la indefensión, puede alcanzar a subvertir el orden sintagmático. ¿Cómo evitarlo? En Ciesler, los valores normativos de la narración han de ser distorsionados por la inminencia misma del desistimiento. Entonces, claro, el tiempo alcanza a hacerse ilógico, irrazonable, confuso. Y el espacio a rehusar sus valores normales, contrayéndose y expandiéndose. Así, silencios y gritos tienden a asemejarse más al centro temático, incitando a una libertad lingüística más allá de la lucidez. Por ejemplo, en el

¹¹ Rosenthal Shumway, Suzanne, «The Chronotope of the Asylum: *Jane Eyre*, Feminism and Bakhtinian Theory» en *A Dialogue of Voices*, Hohne and Wussow, U. of M. Press, 1994, p. 157.

capítulo 5 de su poemario *Celeste y Negra* (1989), la hablante describe sus obsesiones de represión y de tortura como un despertar a lo extraño, refiriéndose claramente a las épocas de la dictadura militar. «¿Qué es lo que hace que de repente tenga deseos de volver a inquirir?» (p. 19), osa preguntarse antes de iniciar una reflexión sobre la posibilidad de salir fuera o encerrarse en una reflexión casi autista. ¿Acaso hallará respuesta? ¿Acaso no dudará siempre de que sea real «todo lo que por la mente pasa?» (p. 19). Así, al sentirse abandonada, se atreverá a cuestionar el concepto mismo de normalidad y anormalidad, sumisión y rebeldía. Más adelante, la casualidad ha de enfrentarla a la ruptura amorosa y a la confrontación frenética de la rabia y el miedo, conduciéndola, sin embargo, a una fugaz serenidad al decirse: «llueve y la pampa será más de tu memoria: hoy, con vos en ella; saldrá el sol y será el vos de hoy» (p. 20). Se diría que el denominado «cronotopo de la soledad» alcanza aquí zonas donde la subversión puede articularse. Luego, en climas de exceso, la hablante ejerce un discurso disparatado y hasta alegre al contemplar «tanta gente bella vestida de hojas grácilmente buscando locomoción entre la tierra y ciertas nubes» (p. 21). Finalmente, no sólo impondrá sus propios itinerarios desarticulados sino hallará en el absurdo una posibilidad de lidiar con su propio cuerpo doliente. ¿Por qué no? Lo biológico intenta y logra asimilar categorías discursivas que promulguen la ruptura como modelo alternativo de conducta. Quizás sea posible, con el tiempo, admitir la angustia de una subjetividad que intenta hallarse en la fractura de una identidad dispersa, diferida. La misma que una y otra vez pregunta «¿Dónde vive yo? ¿Dónde se vive?» (p. 21).

ESPACIOS DE RESISTENCIA

Caminos de Eva, Voces desde la Isla (Editorial Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002), se titula una antología cubana publicada recientemente, en que —esquivando el campo semántico de la religión y la política— cuentistas de sesenta, cincuenta, cuarenta, treinta y hasta veinte años de edad parecen tan reacias al folclor y al exotismo como a los tópicos de turismo anticomunista que tan bien sirven al *marketing* editorial. Capaces de crear verosimilitud en atmósferas ficticias, enriquecen el flujo narrativo con episodios que pueden ser misteriosos, trágicos y hasta sórdidos, sin caer en el melodrama ni el tremendismo. Al incorporar datos etnográficos y elementos extratextuales, intentan transformarlos, así, en motivos estructurantes: se trata de una narrativa en que rito, magia, adivinación, pretenden desmitificar, no celebrar, aspectos de la tradición caribeña. ¿Cómo desconocerlo? Un corpus constituido por universos de expresión subjetiva, admite aquí una unidad temática de rasgos formales polivalentes. En ficciones testimoniales, paródicas o alegóricas, se escribe con libertad, aunque lo no dicho, el paréntesis, el espacio en blanco, adquieran relevancia. Por ejemplo, en el cuento titulado «El Gobelino», de María Elena Llana, la quinta del Vedado donde temperan tres generaciones de mujeres alienadas, conserva un pintoresco jardín y un tradicional ambiente. ¿Por qué no han de transcurrir las tardes cortejando, bordando o conversando? Del mismo modo, si Mirta Yáñez transporta a su protagonista en un autobús (guagua) que atraviesa los barrios

más populosos, su encontrón con un boxeador avejentado puede cobrar mayor dimensión que la gradual, humorística retrospectiva de experiencias estudiantiles o conyugales —y la admisión de una inevitable cotidianeidad. ¿Quién lo duda? En cada paradero asalta —risueña y cruel— la memoria: el tiempo ha pasado, dejándole a la narradora la misma nostalgia que Aida Bahr inflige a la suya, abatida por el fallecimiento de su mejor amigo la misma trágica noche en que debe ella encararse a un fracaso matrimonial. Más espontánea, y sobre todo, más dialógica, Anna Lidia Vega Serova describe un encuentro entre la chica que camina «como quien no tiene a donde ir» (p. 169) y el chico que le ofrece unos dólares por servicios poco edificantes. En este caso, no obstante, la hoy tan impúdica promiscuidad habanera resulta candorosa frente a esa sucursal del vicio que es Miami, donde la disipación alcanza niveles alucinantes. ¿Quién imagina que un recién desembarcado travesti cubano será degollado en los servicios del bar donde le han citado quienes pretenden proporcionarle papeles? Tan espeluznante como este cuento de Mylene Fernández Pintado, será el de una María Liliana Celorrio capaz de ubicar a su protagonista en un misérrimo hotel habanero. Aquí —como en el relato sobre el indocumentado— quien narra confiesa una morbosa predilección por los homosexuales: que los visite en el laberíntico antro donde moran o mejor, mueren lentamente, tiñe de irrealidad un ambiente tan macabro como el que rige en la «Mecánica Celeste» de Carmen Fernández Peña a lo largo del monólogo de una mulata que de Francisca deviene Francesca, asumiendo la dramaturgia de su nombre. Si de nuevo la autora inserta lo extraño como elemento catalizador, es porque la historia terminará siendo contada por una sombra. En éste, como en otros relatos, se diría que cuando las narradoras proyectan su rebeldía en elementos simbólicos representativos del yo, su aparente aceptación de las normas choca contra súbitos ánimos de rechazo. «De ahí los episodios de encierro y fuga, los personajes violentos funcionando como sustitutos, la incidencia de lo obsesivo y lo alucinante»¹². ¿Por qué no admitirlo? Esta literatura puede decir más sobre la situación en la Isla que la de muchos *best-sellers*...

Ahora bien, si el trauma aflora en quienes asumen la escritura como catarsis con respecto a un régimen totalitario, ¿no resulta sorprendente hallar zonas de intertextualidad entre esta antología cubana y la que se publicara en el Perú hace algunos años? Curiosamente, en *Cuentan las mujeres* (Lima, 1986), autoras como Mariella Sala y Adriana Alarco parecen coincidir en la temática del amedrentamiento y el castigo que asedia a sus colegas caribeñas. La protagonista de Sala, recluida en un sanatorio extranjero, la de Alarco, en un hospital de pesadilla, verbalizan en desorden errores y fracasos, esgrimiendo un discurso de angustiada denuncia. Que la delirante arenga de Alarco carezca de la impecable técnica dialógica con que Sala va hilvanando desgracias y extraños, no hace su descripción menos impactante: la una se cree amenazada y

¹² Araújo, Helena, «Geografía de lo fantástico en la escritura femenina latinoamericana», en *Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot*, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1993, p. 191.

anestesiada en un quirófano imaginario, la otra, huyendo de una clínica donde se le ha recluido después de la muerte de su marido. Ambas —¿cómo desconocerlo?—, sumidas en la misma indefensión y el mismo miedo que parece una vez más acosar a la protagonista de Aída Balta, cuya voz ha de ser simultáneamente un coro de cuerpos que «pueden ser lechosos» por alimentarse de lo «ya no humano» (p. 96). Luego... más adelante, ¿no sufre una similar metamorfosis la narradora de Úrsula Caveró? Se trata de una *Aspacia* así nombrada por «la fealdad luminosa que la caracteriza» (p. 107). Hija del viento, nómada del aire, deberá vagar conociendo y desconociendo epifanías amorosas, hasta terminar preguntando, como las hablantes de Aída Balta, «¿qué forma daremos a la eternidad? ¿qué espacios quitaremos a la nada?» (p. 96). En estos relatos, definitivamente, el extrañamiento impide considerar objetos y sucesos con familiaridad, intensificando en cambio la avidez emocional o el desorden de la trama. Si la intención poética contrasta a veces con la violencia de las imágenes, es para acrecentar sus posibilidades de significación. ¿Cómo dudar que el desdoblamiento de estas mujeres busca el contrasentido y el fraccionamiento de su personalidad? Si un nivel narrativo abarca aspectos estructurales, el otro lidia desórdenes sintagmáticos. Excluidas de la sociedad, quienes podrían definirse como anti-heroínas aspiran a un lenguaje por fuera del lenguaje: su enajenación se dispersa en un ambiente que pretende homogeneizarlas, rechazando su rebeldía: Y... para terminar, ¿quién se atreve a negar que al expresarse multiplican los sentidos textuales, transcribiendo su desafío a la censura social y al temor que ésta genera? Quizás no sea el Ego sino el Ello lo que domina en el subconsciente de quienes van develando su propio drama entre silencios, gritos y murmullos.

Willy Muñoz ha afirmado en su reciente libro que «la multiplicación del acercamiento teórico del feminismo le ha permitido identificar una pluralidad de sitios de opresión a los que ahora se opone una diversidad de espacios de resistencia»¹³. Bueno, a ésto se podría agregar que los «espacios de resistencia» implican elementos de intertextualidad tales como la temática del cuerpo y el vivir biológico, la aventura erótica, la maternidad, el compromiso político, la encrucijada existencial. Y también se podría agregar que a nivel textual, perdura cierta tendencia a crear una relación entre el ser y el otro que tiende a ser dialógica. Además, —¿quién no lo nota?— en el horizonte de la teoría literaria, sigue brillando esa *écriture* que hace ya un par de décadas se quería «fluida y vibrante», asumiendo una bisexualidad que permitiese conservar la diferencia y reemplazar la narración realista por la expresión de un inconsciente secreto o asfixiado¹⁴. Además, junto con estas teorías, atribuidas a autoras francesas como Cixous e Irigaray, resurgirían —a partir de los años 80— las del ruso Mijaíl Bajtín, para quien «el dialogismo estructura desde el

¹³ *Op. cit.*

¹⁴ Gasbarone, Lisa, *Op. cit.*, pp. 5 y 8.

interior el modo sobre el que el discurso conceptualiza su objeto y hasta su expresión, transformando la semántica y la estructura sintáctica»¹⁵. Esta «transformación» que el lingüista nunca quiso o nunca osó reconocer en escritoras y poetas, sería la mejor arma contra el falogocentrismo... ¿Temería acaso Bajtin que un lenguaje más subjetivo e interiorizado afectara el mundo consciente del intercambio social? En realidad, lo que él denominaba pluralidad de voces, sobrevendría también en la combinación de lo culto y lo grotesco: la denominada «carnavalización», acaecida en mundos de «enrevesada, heteroglósica exuberancia, de incesantes excesos, donde todo fuera mezclado, híbrido, ritualmente degradado y corrompido»¹⁶. Bueno, aquí cabe preguntar ya: ¿cómo evitar que en las mujeres se combinara una y otra corriente? Para ellas se trata, se ha tratado siempre, de hablar desde lo profundo hallando los ritmos del orden y el desorden, sabiendo guardar un lugar para el otro o preservarlo con relación al ser. Y también se trata de intentar una elaboración textual que logre subvertir las formas autoritarias y persuasivas del discurso, ¿cierto?

¹⁵ Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le Principe dialogique*, Seuil, París, 1981, p. 102.

¹⁶ Ty, Eleanor, «Desire and Temptation, Dialogism and the Carnavalesque in Category Romances», (traducción de la cita de H. A.), en *A Dialogue of Voices*, Hohne and Wussow, U. of M. P., 1994, p. 106.