Elizabeth Vejarano Soto

Cuerpos en la literatura:

una delgada línea entre la historia y la ficción

Breve selección de obras colombianas y latinoamericanas, sus personajes, sus escritores, sus historias y sus cuerpos

2011

Cuerpos en la literatura:
Una delgada línea entre la historia y la ficción

Universidad de San Buenaventura
seccional cali

Cuerpos en la literatura: una delgada línea entre la historia y la ficción

Breve selección de obras colombianas y latinoamericanas, sus personajes, sus escritores, sus historias y sus cuerpos

Elizabeth Vejarano Soto

2011

Vejarano Soto, Elizabeth
Cuerpos en la literatura: una delgada línea entre la historia y la ficción. Breve selección de obras colombianas y latinoamericanas, sus personajes, sus escritores, sus historias y sus cuerpos. – Cali: Editorial Bonaventuriana, ©2012
136 p.

Incluye referencias bibliográficas
ISBN: 978-958-8436-69-2

1. Cuerpo humano en la literatura 2. Cuerpo humano-aspectos sociales 3.Literatura colombiana – Crítica e interpretación. 4. Literatura latinoamericana – Historia y critica 5. Literatura y sociedad 6. Mujeres en la literatura.

809 (D 23)
V431

© Universidad de San Buenaventura, seccional Cali
Editorial Bonaventuriana

Cuerpos en la literatura:
Una delgada línea entre la historia y la ficción

© Autor: Elizabeth Vejarano Soto
Grupo de investigación:
Programa de Diseño de Vestuario
Universidad de San Buenaventura
Colombia

© Editorial Bonaventuriana, 2012
Universidad de San Buenaventura
Calle 117 No. 11 A 62
PBX: 57 (1) 5200299
http://servereditorial.usbcali.edu.co/editorial/
Bogotá – Colombia

El autor es responsable del contenido de la presente obra.
Prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio, sin permiso escrito de la Editorial Bonaventuriana.
© Derechos reservados de la Universidad de San Buenaventura.

ISBN: 978-958-8436-69-2
Tiraje: 300 ejemplares.
Depósito legal: se da cumplimiento a lo estipulado en la Ley 44 de 1993, decreto 460 de 1995 y decreto 358 de 2000.
Impreso en Colombia - Printed in Colombia.

"Diferentes, los cuerpos son todo algo deformes. Un cuerpo perfectamente formado es un cuerpo molesto, indiscreto en el mundo de los cuerpos, inaceptable. Es un diseño, no es cuerpo"

"El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir"

"El cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino desenvolvimiento del cuerpo"

"Las nuca es rígida y es necesario sondear los corazones. Los lóbulos del hígado recortan el cosmos. Los sexos se mojan"

Tomado de Jean Luc Nacy (2007) *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma.*

Indice

Introducción 11

Las verdades de la historia, las verdades de la ficción 11

¿Habrá entonces una verdad o por lo menos una verdad histórica? 12

Varias disciplinas, varios discursos para contar la verdad de los cuerpos 12

CAPÍTULO I. FICCIONES DE LOS CUERPOS DE LOS HÉROES: *SANTA EVITA* DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ Y *EL ÚLTIMO LECTOR* DE ROBERTO PIGLIA 17

¿Cómo han sido narrados los héroes caídos? 19

Cuerpos fabricados, diarios posibles 22

Los juegos metafóricos de la imaginación poética del escritor 24

La historia de las historias o las historias de la historia 27

CAPÍTULO II. EL SABOR DE LOS CUERPOS EN LA OBRA *COMO AGUA PARA CHOCOLATE* DE LAURA ESQUIVEL 29

Del mito a las artes de hacer culinaria 31

Leyendas mudas 38

La novedad como caja de Pandora 40

La mujer, sabor saber 44

CAPITULO III. EL CUERPO APASIONADO DE FLORENTINO ARIZA EN *EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ 49

La pasión amorosa de Florentino Ariza 52

Del amor al filo de la muerte 55

CAPÍTULO IV. LOS CUERPOS TRAVESTIS: RÉGIMEN NOCTURNO DE LO IMAGINARIO Y CARNAVAL EN LA NOVELA *EL LUGAR SIN LÍMITES*, DE JOSÉ DONOSO 61
Relato de las grotescas verdades del cuerpo. Mijail Bajtin como guía 63
La Manuela y el burdel: espejos de la sociedad 69
El cielo y el infierno, inversiones y opuestos en la novela 73
La contradicción del cuerpo macho 76

CAPITULO V. EL CUERPO MURMURANTE DE LOS MUERTOS: RESONANCIAS DEL CUERPO POPULAR EN *PEDRO PÁRAMO*, DE JUAN RULFO 85
Efecto de la oralidad en la literatura de Juan Rulfo 87
Resonancias emocionales de la infancia de Juan Rulfo 88
La soledad y temple de ánimo en Juan Rulfo 89
Las preocupaciones y búsquedas del escritor 91
Los personajes de *Pedro Páramo* 95
Cuando el sonido hace cuerpo en la narrativa de Juan Rulfo 98

CAPITULO VI. LA HISTORIA DE LOS CUERPOS DE LAS MUJERES NEGRAS HACIENDO SENTIDO: MARCAS Y TRASGRESIONES 105
Discursos sobre las mujeres y discursos de las mujeres 107
El cuerpo de las mujeres negras en los archivos generales de la Nación 110
Hablo en una lengua que no es mía... 110
Los cuerpos marcados por la letra 112
El discursos hegemónico patriarcal 114
La tecnología confesional 117
Cuerpo de la mujer negra en la novela *María*, de Jorge Isaacs 118
Cuerpo de la mujer negra en la *Ceiba de la Memoria*, de Roberto Burgos Cantor 125
Amalia Lú Poss, el cuerpo de la mujer negra que narra la experiencia de los sentidos 131

Bibliografía 135

Introducción

Las verdades de la historia, las verdades de la ficción

En vez de hablar de verdad histórica, muchos escritores, como el argentino Tomás Eloy Martínez, han preferido retomar la reflexión de Hyden White, en su libro *El texto histórico como artefacto literario,* y reconocer que las diferentes culturas y tradiciones son caldo de cultivo de las narraciones literarias, las cuales se enfocan en el relato de los cuerpos para conocer tales culturas. White (2003) afirmaba al respecto que "podemos no comprender plenamente los sistemas de pensamiento de otra cultura, pero tenemos mucha menos dificultad para entender un relato que procede de otra cultura, por exótica que nos parezca"(p. 50). Dialogar con la historia no es dialogar con la verdad, sino con una microhistoria o una versión de ella, que da cuenta de un suceso y que puede ser reconstruido a través de los recursos narrativos de la novela. Cliford Geertz (2000), en *La interpretación de las culturas*, dirá que más que verdades hay redes de significaciones que tejen las culturas y en las que se encuentra imbuido el ser humano, siendo la cultura un sistema de estructuras de sentidos, establecido socialmente, donde las verdades son reemplazadas por modelos de realidad. Por ello, el ser humano es un animal suspendido en una red de significaciones que él mismo ha creado y el mundo

sólo es capturable a través de esquemas, de formas, entre las que se encuentra el discurso poético y la metáfora.

¿Habrá entonces una verdad o por lo menos una verdad histórica?

Podríamos decir, con Nelson Goodman (1978), que existen marcos de referencia diversos desde los cuales se puede ver el mismo mundo. Este autor dirá que antes de pensar en mundos posibles, hay que tener en cuenta las versiones del mundo que conforman múltiples mundos reales, ya que la ficción se emplaza en la estancia de la realidad. Los seres humanos generamos mundos con nuestra capacidad simbólica. Por ello, estamos atrapados entre las representaciones y las descripciones que generamos. "La línea que divide la verdad y la falsedad metafóricas atraviesa las fronteras entre la verdad y la falsedad literales y no es más arbitraria que esta última frontera" (Goodman, 1978, p. 142). ¿Cuál es el límite en esa relación estrecha que ha tenido la historia con la ficción en un pasado que las dos se debaten por reescribir y que carece de bordes entre la una y la otra?; ambas –historia y ficción– son vistas como quehaceres, artes y disciplinas diferentes, pero tan íntimamente emparentadas, donde el pasado es dato, hecho husmeado por el escritor y que respira al ser contado.

Varias disciplinas, varios discursos para contar la verdad de los cuerpos

La verdad metafórica está constantemente atravesando el territorio de los mundos reales. Lo ha hecho la ciencia, desbaratando y rehaciendo el mundo conocido y volviéndolo recognoscible o narrándolo otra vez, según nuevas leyes probadas científicamente; lo han hecho los escritores de novelas en su pesquisa de esos hechos que se hacen los encontradizos y a través de los cuales se divisa el entramado de un nuevo mundo susceptible de ser narrado. Estos mundos creados en la novela son un poderoso medio de simbolización, ya que remodelan los marcos de realidad, trazando una aventura con la verdad.

Los historiadores aspiran postular certezas, la narración de novelas se explaya en el espacio de las dudas: allí encuentran su materia prima y la razón de ser de sus relatos. El periodismo no intenta resolver las dudas, sino que deja que los implicados hablen a través de ellas con sus respectivas versiones, aparentando no tocarlas, no pulirlas y dejando al lector como juez principal de los hechos.

La literatura ahonda en las dudas, cava en ellas y allí edifica la fortaleza de sus mundos. El escritor de ficción está detrás del telón pero haciendo la labor más importante. Él selecciona los hechos, los potencia en toda su maleabilidad y con ellos despliega la trama. La representación histórica tiene una naturaleza provisional y contingente, porque es "susceptible de revisión infinita a la luz de una nueva evidencia o una nueva conceptualización más o menos sofisticada" (White, 2003, p. 109). Por su parte, el juego de la literatura, sus escaramuzas, las versiones de la historia que se escogen para componer el relato y los vuelos de la imaginación que el autor se permite, crean un hecho autónomo con significado propio y perenne.

El escritor sigue las huellas que han dejado las mujeres y los hombres de la historia, los signos, los indicios de sus miedos y sus sueños, y se hunde en esas sombras con su imaginación para desenmascarar otras facetas de los personajes. En ese punto, los personajes de la historia oficial ya han entrado en el juego de la ficción: un juego de mentiras que nace de los intersticios de las propias verdades. En ese terreno de oscuridades no puede meterse el historiador o el biógrafo, ambos interesados en preservar toda una vida en un trozo de papel, el cual les queda pequeño y donde hilvanan las certezas de los datos y las fechas. Escarbar en la memoria del tiempo se le ha convertido al escritor - investigador en una obsesión, tratando de acopiar tantas voces, tantos significados como sea posible y, de esta manera, da cuenta de hechos que tocaron la percepción y la experiencia de quienes los vivieron en condiciones y perspectivas exclusivas. Los fantasmas de la historia están en esas memorias vivas, que rehacen todo el tiempo los hechos, convirtiéndolos en parte de sus vidas, incorporándolos a sus miedos y a sus deseos.

Hyden White, al mirar el texto histórico como artefacto literario, dice: "… lo que importa no es la verdad del hecho sino el significado que ha de atribuirse a los acontecimientos que están en discusión" (2003, p. 56). El tramado de esas versiones (o la codificación de los hechos) y sus significados, generan una sensación de vértigo ante la revelación y el ocultamiento que el escritor compone con toda intención.

El escritor de ficciones, que trabaja con el material de la historia, se encuentra con los acontecimientos históricos y, trabajando de forma inductiva, recopila hechos, los cuales son sofisticados por la imaginación. El ejercicio de la imaginación puede ser constructivo, cuando se hace un "esfuerzo por conferir sentido al registro histórico que es siempre fragmentario e incompleto" (White, 2003, p. 112).

Haciendo un repaso, el escritor del siglo XIX tenía el compromiso de escribir los cuadros de costumbres de la nación, de forjar personajes que se adelantaran al destino de ese proyecto moderno, cuyo propósito era netamente civilizador. La nación necesitaba de más historias de ficción que promovieran el caudillaje y el patriotismo. Las versiones de lo popular empezaron a tejerse allí, sin mesura, en una sociedad que se representaba escindida: la élite con el poder de la letra para delinear los cuerpos de los seres sin voz, no ciudadanos y casi ni siquiera humanos, como los esclavos y esclavas, confundidos entre la naturaleza salvaje, empañados por la mugre o por una neblina que los desdibuja y los aproxima también, pero a partir de la necesidad de que ese dibujo que se haga de ellos los excluya definitivamente. La paradoja se repite durante muchos años: los otros, los pobres han sido sombras desde una mirada costumbrista; cuerpos de ángeles caídos que en la sordidez y la inmoralidad los consumió la indecencia para el naturalismo; lo típico, la masa anónima, los desheredados en la representación que hacían del pueblo los primeros movimientos del realismo. El cuerpo popular tiene un destino determinado, sin libre albedrío, se encuentra condenado a la violencia y a la degradación. Víctima de un sistema, este cuerpo popular, en la literatura civilizadora, no tiene psicología profunda, señalando con ello una carencia de costumbres refinadas y analfabetismo. Ya en la primera mitad del siglo XX, Monsivais (2000) en su texto *Aires de familia*, muestra que lo popular, pertpetuando la tradicional oposición con lo culto, se traslada del campo a las ciudades: los bárbaros se toman la urbe, con toda su desesperanza y falta de oportunidades, para habitar las alcantarillas, los arrabales y los rincones, desde donde empiezan a horadar las calles y a significarlas con sus prácticas subalternas. Lo popular y sus prácticas terminan contagiando a las ciudades enteras, donde es inevitable la mezcla, donde lo popular y lo chic se mecen de un extremo de la urbe al otro y la cartera que un día lleva la señora la puede tener el travesti parado en una esquina. Antes de *Pedro Páramo* (primera edición, 1955) y El *Llano en llamas* (primer edición, 1953), ambas de Juan Rulfo, el campo era prístino y bucólico, pero con la irrupción de su narrativa, la voz del campesino sale de la tierra con la fuerza y gracia poética de su cotidiana sabiduría, que se despliega en la expresión oral; los muertos murmuran debajo de la tierra y de esa manera resisten a la irrupción de la modernidad.

Escritores como Juan Rulfo o José Donoso, este último con su novela *El lugar sin límites* (1970) olfatean los hechos de la historia y a partir de ellos construyen unos nuevos; proponer un encuentro de versiones de mundo, de voces en la novela es una táctica del escritor para no sucumbir ante la evaporación de un acontecimiento en las armazones del lenguaje de la historia. Al escritor de fic-

ciones no le interesa subrayar los hechos y fijarlos, sino únicamente delinear su contorno. El "olfato frente al relato" implica que el escritor tenga la suspicacia de tramar ese cúmulo de apariencias, de versiones, en un solo relato generador de verosimilitud novelesca.

Los personajes emblemáticos, los héroes y sus historias ejemplares se convierten en símbolos, en paradigmas laicos de cierta santidad, consumidos por las masas en la literatura pero también en los portales web y objetos de uso cotidiano, como camisetas y afiches. Los personajes heroicos escriben la historia oficial, los héroes anónimos hacen la literatura. No obstante, estos protagonistas del hecho histórico no han sido relatados en todo sus esplendor por la misma historia oficial. Hay zonas oscuras, pequeños detalles borrados, que en lo profundo nos pueden dar otro entramado de lo que se ha dicho de ellos en los libros de texto. Y es a esas oscuridades a las que acuden los escritores de literatura para refrescar la imagen del personaje, para complejizar su identidad, para mirar a través de sus historias no contadas, las historias no contadas de las naciones fundadas en la memoria colectiva del heroismo. Es en el caso del Che Guevara, a quien Roberto Piglia, en el *Último lector* (2005), le hace un seguimiento a una faceta insinuada en sus fotografías, en su correspondencia o en sus discursos, pero en la que no se había escarbado demasiado: su faceta de lector. Piglia va recogiendo los rastros de la biografía del Che, el mártir, el símbolo del revolucionario por excelencia, quien desde la infancia hasta la muerte se sostuvo anímicamente por la compañía de los libros, encontrando en ellos refugio, pues lo liberaban por momentos de las tensiones de la guerra. La historia oficial ha retratado a Ernesto Guevara como a un revolucionario (bueno para unas versiones, malo para otras), como a un hombre que vivía de utopías, utopías que lo inmolaron; algunos casi comparan su historia con el fracaso de la revolución. Sin embargo, a través de su texto Piglia nos deja ver un Che con un proyecto pedagógico, que vive en la palabra y muere por ella.

Las mujeres que cocinan, los amantes empedernidos también están presentes en esta recopilación de reflexiones sobre diferentes maneras de sentir de los cuerpos y sus marcas en la historia presentadas por la literatura. Tita, en la novela *Como agua para chocolate* (1993) de Laura Esquivel, es un personaje mítico que alimenta con voces de otro tiempo la vida y los cuerpos de los miembros de su familia; el recuerdo de lo que ha visto hacer por tantos años en la cocina, a la madre, a la abuela o a la criada cocinando, constituye su educación fundamental que emerge en el momento de la puesta en escena para la realización del platillo: "De pronto escuchó claramente la voz de Nacha, dictándole al oído una receta prehispánica, donde se utilizaban pétalos de rosas" (46). Los sentidos de Tita

se forjaron en la cocina, así también su subjetividad; desde que era una bebita sus horas de comida estaban regulados por los olores de las comidas que Nacha iba haciendo desfilar hacia la mesa:

"Es de explicarse entonces el que se le haya desarrollado un sexto sentido en todo lo que a comida se refiere. Por ejemplo, sus hábitos alimenticios estaban condicionados al horario de la cocina: cuando en la mañana Tita olía que los frijoles ya estaban cocidos, o cuando a mediodía sentía que el agua ya estaba lista para desplumar a las gallinas (…) ella sabía que había llegado la hora de pedir sus alimentos."(Esquivel, 1993, p. 313).

Tita tiene mucho en común con Florentino Ariza en la novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985) de Gabriel García Márquez, pues ambos apelan a sus sentidos y obviamente a sus cuerpos para desplegar la creatividad y convertirse en autores apasionados de una silenciosa obra: cocinar y hacer cartas de amor para otros es una forma de escritura de la historia.

Hay muchos silencios en la historia, son silencios de los cuerpos: las mujeres negras, los travestis, los campesinos, los "héroes" caídos, los enamorados. Silencios que pueden ser iluminados en los universos literarios. Por su parte, los críticos nos dejan ver que un libro es un artefacto abierto, con lecturas inagotables que cada vez nos pueden enseñar más sobre una época y sobre los cuerpos que la escribieron.

Los ensayos que vienen a continuación, presentan la ruta por la que he transitado en mi investigación y que construyen la base teórica desde la cual actualmente me pregunto sobre los cuerpos y el vestuario.

Capítulo I

Ficciones de los cuerpos héroes -antihéroes: Santa Evita de Tomás Eloy Martínez y el Che Guevara en El último lector de Ricardo Piglia

"Otro día veremos la resurrección de las mariposas disecadas"
García Lorca

¿Cómo han sido narrados los héroes caídos?

En la narrativa sobre los cuerpos de los héroes se describe la marea que hincha sus venas y las embiste por dentro antes de la batalla; hacen eco sus historias en el recodo de la muerte; mientras perviven en silencio las de otros pequeños héroes, sin turno, que no merecieron libros ni estampitas. A Eva Perón tal vez le bastaría que existiera una persona que recordara en su propio cuerpo alguno de los emblemas que profesaba, pero muchos y muchas los leyeron en la novela de Tomás Eloy Martínez y los creyeron. Y las fatigas de los héroes o los antihéroes en la guerra: los regímenes de pan, agua y moscas que tragaba el Che, en un aire precipitado al suelo, convulsionado como su pecho donde no nadaban plumas, sino vapores de plomo debajo de las pisadas, en una ronda ahogada por América en destierro. Son, en general, las venas desgarradas del combate, en el vértigo de las montañas trepando el cielo; abajo las balas, abajo los huesos y las piernas. Porque las montañas siguen trepando el cielo. Se limpian cañones con la misma saliva con la que se brillan crucifijos, vuelan tapas de los sesos de gentes que no tenían cómo tapar una olla para cocinar, se arrancan brazos de niños que nacieron sin pan debajo del brazo y esta urgencia aterida de comer, de abrazar, de existir que no cesa, aunque las llamas del infierno estén devorando a los héroes del mal y del bien.

Porque los héroes también han tenido cuerpos odiados, violados y asesinados; trofeos de la guerra que nadie gana. Sin dedos, sin uñas, sin cabeza, son exhibidos en las plazas y en las ventanas. Hoy en día, cada "pantallazo" de la vida global que circula en Internet, nos muestra una evidencia de la muerte: cuerpos muertos pero asépticos, que no huelen a nada pero que se ven.

En la novela de Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*, a Eva le arrancaron dos falanges y su verdadera muerte quedó sellada; "*por fin se murió la yegua*", creían sus

detractores, pero su deceso no acabaría con su memoria y eso era lo que más les pesaba a los militares, quienes en la novela encarnan el sector de la Argentina enemigo de Evita: "Muerta, esa mujer es todavía más peligrosa que cuando estaba viva (…) los ignorantes la veneran como a una santa" (Martínez, p. 25) La vigencia de su cuerpo, lleno de tantos significados (entre los que estaban las esperanzas de una parte de los argentinos), condenaba a que la historia no cerrara sus capítulos de un sólo zarpazo: "Quieren pasearla por las ciudades. La van a poner en la proa de una barco lleno de flores y bajar con ella por el río Paraná para sublevar a los pueblos de las orillas" (Martínez, p. 24). Los cuerpos de Evita, que atravesaron toda la Argentina, simbolizaron las múltiples versiones que se construía el pueblo alrededor de la heroína: había uno embalsamado, dos muñecas de cera y cientos de fotografías al lado de velones encendidos en las casas de los pobres peronistas que la declaraban santa: "Hasta su santidad fue convirtiéndose con el tiempo en dogma de fe. Entre mayo de 1952 –dos meses antes de que muriera– y julio de 1954, el Vaticano recibió casi cuarenta mil cartas de laicos atribuyendo a Evita varios milagros y exigiendo que el Papa la canonizara" (Martínez, p. 66). También había otro cuerpo en los medios de comunicación: en las notas de prensa, en las imágenes de los noticieros, en las cintas radiofónicas, textos de archivo a los que Martínez se acercó para hacer su propia narración: "Excavé en los archivos de los diarios, vi los documentales de la época, oí las grabaciones de la radio. La misma escena se repetía, se repetía, se repetía: Evita sin saber cómo alejarse del amor ciego de la multitud; Evita suplicando que no le permitieran decir lo que no quería, que ya no le callaran el decir (…) En esa parva inútil de documentos, Evita nunca era Evita" (Martínez, p. 98).

Ese cuerpo, que era muchos cuerpos, se negaba a morir, a pesar de que el cáncer ya lo había derrumbado. Y era el mapa por donde se conducía a la nación embalsamada en la memoria de una mujer - monumento a la que ayudaron a moldear, con amores y desamores, detractores y aliados: "No es el cadáver de esa mujer, sino el destino de la Argentina (…) Vaya a saber como el cuerpo muerto e inútil de Eva Duarte se ha ido confundiendo con el país. No para personas como usted o como yo. Para los miserables, para los ignorantes para los que están fuera de la historia" (Martínez, p. 34)

En la obsesión por marcar el cuerpo muerto de los otros, de los héroes del pueblo, la hegemonía plasma la venganza contra la historia, cuando a esta se la han tomado los subalternos, los rebeldes, los que no deben tener el protagonismo oficial y se atreven a resquebrajar el orden trazado por tecnologías, muy definidas, de control y vigilancia. El cuerpo también se sella con balas. Tomás Eloy

Martínez, en su libro *Santa Evita* (2002), denigra de esa necrofilia cultural –como postura política–, que han naturalizado las sociedades de cualquier lugar del mundo, pues la certeza de seguridad, de orden, de buena gestión o del triunfo de un sistema se comunica y ratifica con la publicación del cuerpo muerto del enemigo, lucir su cabeza sobre el escritorio. El cuerpo del poder se engalana cuando devora otros cuerpos marcados por la diferencia bajo el canon que el mismo régimen ha establecido (por delincuentes, por locos, por mujeres, por negros, por disidentes, por campesinos, por iletrados, por pobres, por feos). En la historia nacional hemos visto cabezas rodando de ciudad en ciudad. También hemos visto manos entalegadas, agazapadas de frío en una neverita donde antes se guardaban los helados que vendían al frente de la escuela. Una mujer, aterrada con el hecho, escribió: "una mano que vuela metida en la mochila de los que desangran la libertad. Una mano mordida por el amigo, una mano sin caricia, escalando el cuello de la luna, una mano que huele a venganza y que nos duele a los que no creemos en nada" (Elveso).

Ahora y siempre las partes del cuerpo fragmentado son galardones, que la sed inagotable de los medios se encarga de poner en primera plana, siendo esta la fuente primaria que todos los ciudadanos y ciudadanas usan en la sociedad de la información para la construcción de lo real; los medios de comunicación son usados por las audiencias, hacen las veces de médico, de escuela y de consejero, están presentes en el diario vivir y aportan datos con los que las personas interactúan y crean sus marcos de realidad. El problema es que la versión de los medios se nutre con sangre y constituye una estrategia para vender y acrecentar esas mismas audiencias. Pero resulta complejo crear conciencia alrededor de que lo que difunden los medios, son sólo versiones (y lamentablemente a veces una sola versión parcializada) de los hechos, que no muestran del todo la pluralidad de puntos de vista, con el fin de que el mismo receptor tenga la capacidad de discernir sobre el asunto en cuestión. Los discursos de los medios de comunicación son fabricados con toda la potencia del espectáculo. Este es un escenario donde los cuerpos muertos dicen su propio discurso sobre la sociedad. Leemos en ellos un hambre de guerra, la ruina de la democracia pero, sobre todo, la imposibilidad de un sistema frente a la necesidad nacional de paz. Habrá que pensar con más detenimiento en que el cuerpo muerto habla, cuenta algo que pasó, expresa el fracaso latente del orden social[1].

1. Dentro de las estrategias anotomo-políticas del Estado, existen instituciones legítimas que actúan directamente en el moldeamiento de los cuerpos y son la base sobre la que se sustenta el orden del Estado-Nación. Entre esas instituciones encontramos a las fuerzas policivas, que ejercen poder sobre el cuerpo somático de los ciudadanos, con la misión de controlar

El cuerpo de la historia ha sido imaginado por sus protagonistas. Es un cuerpo con el que se anda por la calle y el campo, es un cuerpo que sufre y se regocija. El cuerpo de la historia se muere y vuelve a nacer en otros cuerpos. Por eso el Che Guevara o Evita Perón, no son héroes o villanos. Sus cuerpos, sus vidas y sus muertes han sido imaginadas por quienes los han amado y por quienes los han odiado. En boca de enemigos y amigos estos hombres y mujeres se han convertido en ficciones mudas: cortos de palabra hablaban mejor en la acción cotidiana.

Cuerpos fabricados, diarios posibles

Algunos héroes han escrito diarios íntimos, abrazando una memoria, a la espera de que los lea el autor de cuerpos literarios. Y los álbumes familiares, llenos de indicios, son cofres donde se conservan las miradas, albergan risas tan jóvenes, pedazos de tiempo amarillo que se recortan para que no se sienta su paso, para que no pasen al olvido.

El Che Guevara vive en la escritura. Primero, se pone a la tarea de registrar sus pensamientos y experiencias en diarios de viaje y de guerra, ansiando dejar su huella como agente práctico de una transformación histórica; el testimonio de una nueva subjetividad, de un hombre nuevo, del cual él era ejemplo vivo. El Che se escribe. Segundo, Guevara lee textos que cada día alimentan su experiencia de vida: "Guevara es la experiencia misma y a la vez es la soledad intransferible de la experiencia. Es el que quema su vida en la llama de la experiencia y hace de la política y de la guerra el centro de esa construcción. Y lo que propone como ejemplo, lo que transmite como experiencia, es su propia vida" (Piglia, 2005, p. 137).

Poeta de su propia vida, así lo define Ricardo Piglia en su libro sobre la vida del Che Guevara, *El último lector*, publicado en 2005. El protagonista sintió que era un fracaso como escritor e hizo de su cuerpo y de su alma una obra política e ideológica, cuyo testimonio queda en diez años de escritura y siete diarios. Ernesto, el Che Guevara, el escritor y el aventurero, conforma una nueva vanguardia

y disciplinar, pero sobretodo implantar coerción en los actos, para organizar la convivencia de todos. Las narraciones estudiadas hacen énfasis en las estrategias anatomo – políticas de la muerte que están presentes en el tratamiento de los cuerpos de los héroes y antihéroes del pueblo. Hay que diferenciar entre una causa predatoria y una causa libertadora de las acciones de todos los bandos del conflicto; la segunda puede atribuirse a un significado político, en cuya esencia está el cese y la negociación. De la primera nace la violencia por la violencia.

(Piglia la ubica en la llamada *beat generation*), donde los jóvenes se preocupaban por convertir su vida en un motivo literario. La aventura de esa vida. La pasión, el amor y el riesgo que suponen sus primeros viajes por América, lo enfrentan a tantas experiencias, que el anhelo de escribir se transforman en un afán de vivir. Entonces, el mismo Ernesto pasa a ser el personaje de su escritura, que se transforma en ese proceso de escribir viviendo. Al regresar a Argentina, se da a la tarea de pulir sus notas de viaje, un viaje después del cual ya no sería el mismo: "El personaje que escribió estas notas murió al pisar de nuevo tierra Argentina, el que las ordena y las pule (yo), no soy yo" (Piglia, 2005, p. 112)

Los diarios que lo acompañaron siempre en su lucha, fueron unos ordenadores de la experiencia, escritura personal sobre lo leído y sobre lo vivido. Los diarios facilitan el evento de leer el mundo habitual y llevarlo al papel. Desde1945, cuando escribe su primer diario de 165 páginas, no pararía de realizar esta actividad, a la que consideraba "uno de los máximos títulos a los que se podía aspirar" (Piglia, 2005, p. 113), como le dijo en una carta al escritor Ernesto Sábato, después de haber leído su libro *Uno y el universo*.

Un hombre que ha escrito con su vida en los folios del tiempo, no le teme a la muerte y tiene la esperanza firme de que será leído por las nuevas generaciones y de que en el futuro las liberará a través de la palabra, de la acción hecha palabra, que devendrá nuevamente en acción, por la perseverancia de esa voz que le habla a los corazones inconformes, cansados de la discriminación y el silencio.

El autor de cuerpos literarios descubrirá esos diarios, esos testimonios; reloj ajado de la vida del héroe: con base en los documentos íntimos de su personaje, la propia pasión del escritor o biógrafo los moldeará hasta convertirlos en eje de un viaje sobre el que él mismo tendrá control, desde sus intereses y deseos: "Escribir tiene que ver con la salud, con el azar, con la felicidad y el sufrimiento, pero sobre todo tiene que ver con el deseo. Los relatos son un insecto que uno debe matar cuanto antes (…) la realidad no resucita, nace de otro modo, se transfigura, se reinventa a sí misma en las novelas" (Martínez, 2005).

El Che viajero va de la mano del aventurero, queriendo salir del mundo libresco para encontrar la realidad social, que le dé fundamento a su experiencia de escritor y en ese tránsito se topa de cara con la pobreza. Esa es la ruta de su revolución: "Entonces, está el viaje errático sin punto fijo, de que sale al camino a buscar la experiencia pura y encuentra la realidad social pero a la vez están las lecturas, que son una senda paralela que se entrevera con la primera. El marxismo empieza a ser un camino" (Piglia, 2005, p. 123). Hay una necesidad de salida, de fuga. Ernesto siente que debe ir más allá del mundo encerrado de

la biblioteca y del lugar estereotipado del intelectual, romper los linderos de la lectura, abalanzarse hacia el lugar de la transformación y de la vivencia.

Para Nelson Goodman (1978), no nos topamos con los acontecimientos, los construimos, los fabricamos. Y ¿para qué fabricamos los acontecimientos? Para volverlos hechos consecuentes con nuestra necesidad expresiva y narrativa, además de responder a las demandas y reclamos que cada época le hace a la historia oficial, por medio de las rupturas que debe suscitar el texto literario.

Los juegos metafóricos de la imaginación poética del escritor

Hay que hacer la salvedad con respecto a que un cuerpo narrado por la literatura es un cuerpo metafórico, y el que es contado por el discurso de las ciencias es un cuerpo literal. Me parece que la fórmula del periodismo, sobre todo del llamado "periodismo literario", se mueve en los dos polos, entre lo literal y lo metafórico, desplegando una manera diferente de hacer el mundo: teniendo los pies puestos en la referencia de primer orden o realidad real, de la que bebe y a la que organiza según las reglas de los géneros periodísticos. A esto le incluye una carga poética y la emocionalidad propia del escritor, que escoge el testimonio preciso, el encuadre, las imágenes, los colores y desde allí narra el suceso. Por el contrario, los escritores de literatura tienen sus pies puestos en un mundo imaginario, pero que ha nacido en las vertientes de sus vivencias personales, de lo que les ha tocado sentir en la realidad real y las informaciones que el escritor ha capturado de los textos mediáticos o históricos.

Para desarrollar este punto, nos remitimos a la teoría de la referencialidad de Paul Ricoeur, quien explica que las metáforas, o el discurso poético (literario), no nombra el mundo empíricamente, y por eso no llega de manera directa a la referencia, sino que esta referencia (o realidad real), queda suspendida, casi enajenada, para no alterar el curso del sentido que contiene la imagen poética. La imagen poética genera un movimiento hacia afuera de sí misma para nombrar algo que no está en la realidad real. Por ello, la metáfora crea en ese mundo del referente A (de primer orden), una impertinencia semántica, que se resuelve en el mundo poético, referente B (de segundo orden), donde nace una nueva pertinencia semántica, propia de un mundo poético o realidad poética. El escritor de ficciones, en este caso, hace un fino trabajo heurístico, comparable al que realizan los científicos con sus modelos, pues es capaz de encontrar una respuesta al horizonte de expectativas que se ha trazado al iniciar

la obra de su mundo metafórico y, a través de él, conforma un nuevo "es". La imaginación poética recrea, descubre lo nuevo o algo que no existía, a partir de lo existente. No obstante, esto no quiere decir que la poesía (la literatura) no genere conocimiento sobre el mundo y que la ciencia, que objetiva la realidad, si sea capaz de generarlo. La literatura, con sus géneros novela y poesía, entre otros, despliegan una manera alternativa de conocimiento que no responde a los cánones tradicionales de la episteme científica[2]. Estos bandazos paradigmáticos, entre la disciplina histórica, consagrada para dar cuenta de la realidad, contra la literatura que, al considerarse ficción, se valora como un producto estético sin "las exigencias propias de la erudición y despegada de la referencia de la realidad como garante de su discurso" (Chartier, 2007, p. 44), fortalecen la discusión teórica, metodológica y política en el contexto de definir al objeto literario como una forma de acceder al saber. Finalmente, de lo que se trata es de la construcción sensible de otros mundos posibles (utopía), desde posturas claramente políticas (ideología). Desde esta perspectiva, vale la pena añadir que investigar y escribir desde diferentes experiencias y conocimientos, lo que hace es ampliar nuestras configuraciones y representaciones de mundo. Como dice Sevilla, al contrastar las ciencias con el arte: "la ciencia presenta la realidad en una configuración creíble y el artista presenta su configuración como realidad creíble. Ambas son *ilusio*, porque implican una suspensión de la descreencia, ambas son preformativas, mágicas porque crean versiones de mundo" (2003, p. 78).

El autor de ficciones se basa en sus dimensiones corporales-preceptuales y emocionales para representar en el papel la realidad de los otros, desencadenando en ellos sensaciones corporales, preceptúales y emocionales, con el aliciente de que cada lector producirá un conocimiento diferente de acuerdo a la condición humana propia y de los otros. Si el conocimiento, como lo sostiene la fenomenología, empieza en una experiencia primaria, sensible e irrefleja con el mundo –experiencia que es netamente corporal y que se abre en el mundo de la vida–, a la que además se le añade un componente cultural, es comprensible pensar que el carácter polisémico de los textos de la literatura, –los múltiples sentidos que confluyen en la vivencia del lector con el texto–, aparte de desplegar

2. La literatura se mueve en otros protocolos diferentes a los científicos, la literatura es otra manera de hacer y de decir. No se puede volver a la pelea entre la subjetividad y la objetividad, afirmando que lo subjetivo o incontrolado de la experiencia literaria (tanto del que escribe como del que lee), estaría determinado por lógicas emocionales o sensaciones y que esto no genera conocimiento. Sería mejor decir que se produce otro tipo de conocimiento, que no debe ser desplazado por llevar la etiqueta de lo subjetivo, con respecto a procesos racionales que, supuestamente, sí dan cuenta de la realidad.

una experiencia primaria del conocimiento, emocional y subjetiva, empuje al lector a pensarse como ser en el mundo real. Así, siguiendo a Goodman (1978) ratificamos que "la ficción, ya sea escrita, pintada o representada, no se aplica realmente, pues, ni a la nada ni a unos diáfanos mundos posibles, sino a los mundos reales, aunque lo haga metafóricamente (…) los así llamados mundos posibles de la ficción, anidan en el seno de los mundos reales" (p. 144).

La tarea del escritor, del creador de mundos posibles en narraciones metafóricas, será rehacer, reformular, deshacer, tejer y destejer con diversas versiones del mundo, un mundo que permita reconocer el acontecimiento o el personaje del que se está hablando.

Los cuerpos narrados de los héroes y antihéroes son cuerpos fabricados, edificados, pulidos y cincelados por la palabra escrita.

Las fronteras entre la ficción y la historia son cada vez menos claras. Precisamente Goodman, confirmará que "la línea que divide la verdad y la falsedad metafóricas atraviesa las fronteras entre la verdad y la falsedad literales y no es más arbitraria que esta última frontera" (1978, p. 142). Estos mundos creados en la novela son un poderoso medio de simbolización, pues remodelan el mundo, al punto de que el mismo autor de *Santa Evita* expresa la impresión que le causó saber que su narración se había instalado en el imaginario real de muchos lectores, quienes creyeron literalmente en los hechos allí descritos. El autor afirma que en sus novelas siempre se traza esta aventura con la verdad, y la pone en juego con la fórmula mágica, ficción + historia + periodismo, que le sirve para crear un aura de realidad y mantener al espectador en tensión e incertidumbre constante con sus propios referentes: "Las fuentes sobre las que se basa esta novela son de confianza dudosa, pero sólo en el sentido en que también son la realidad y el lenguaje: se han filtrado en ella deslices de la memoria y verdades impuras" (Martínez, p. 143).

Y esto es lo interesante: que en esa sumatoria de ficción, historia y periodismo, los héroes de la realidad real enuncian y los escritores manejan las posibilidades del género.

Eva Perón, el Che Guevara, dos héroes manchados con distintos colores, vividos por otros, narrados por todos, con versiones de sus vidas que nunca serán una única versión. Múltiples versiones del mundo. Afortunadamente es así. Toda única versión de la realidad es monológica, castra las perspectivas, le huye al dialogismo, sepulta la diversidad en estructuras rígidas. La historia tiene tantos matices como razas, lenguas y personas la hayan vivido (unos dicen "a mí me

pasó", otros afirman "a mí me lo contaron"), y que puedan mediar para replicarla. A esto Bajtín le llamó heterología: todas las voces que narran la historia desde su situación socio cultural, económica, étnica, genérica, condición diversa, que se concreta en el enunciado literario, el escrito de la historia o en el discurso de los cuerpos en las prácticas cotidianas. Por eso el héroe o la heroína, ya no son de carne y hueso, sino que pasan al plano del discurso, su existencia textual. La estilística de la novela o el periodismo literario, son algunas de esas maneras de contar la historia, desde una perspectiva heterológica, que ensambla discursos, mundos, voces, perspectivas, propiciando un "…diálogo social, particular de los lenguajes en la novela" (Todorov, p. 1981), que se concreta en la unidad de la escritura y en las reglas propias de los géneros. La historia no es un objeto fijo. Los biógrafos, los escritores de ficción, los periodistas, los historiadores, van detrás del testimonio, del dato que puede ser la vida de la obra. Arturo Alape, escritor colombiano, dirá que nuestra realidad es tan suculenta, que su tarea de historiador, de recolector y armador de hechos, lo lanzó definitivamente a ceder y dejarse tentar por las narraciones de ficción. No hay historia del día a día en los campos y las ciudades de Colombia y del mundo, que no desprenda borbotones de imaginación.

La historia de las historias o las historias de la historia

Los escritores son los encargados de organizar las experiencias colectivas, con base en representaciones concretas que despliegan una energía, una fuerza moldeadora del pasado. Y la escritura de ficción ha tomado como sustrato ese pasado, esas situaciones conocidas como reales para narrarlos otra vez, de tal manera que tengan apariencia de verosimilitud. Roger Chartier (2007) en su texto *La historia, lectura del tiempo,* reafirma la perspectiva analítica del *New Historicism,* cuando dice que: "…la historia de las historias se basa en la distorsión de las realidades históricas narradas por los cronistas y propone a los espectadores una representación ambigua del pasado, habitada por la confusión, la incertidumbre, la contradicción (…) la literatura no sólo se apodera del pasado, sino también de los documentos y de la técnicas encargados de manifestar la condición de conocimientos de la disciplina histórica " (Chartier, 2003, p. 42). Tomás Eloy Martínez aseguró en una entrevista que ofrecida al periódico *El País* de España, en el año 2002, que en el juego de verdades y mentiras que se despliegan en su novela Santa Evita, la verdad más contundente es que toda su narración está detalladamente construida para generar ese efecto de realidad. Un efecto que logra registrando los detalles de su experiencia como periodista:

es una apropiación ficticia de las técnicas para hacer periodismo, cuyo resultado es que cada detalle de la fabricación de los datos nos es contado casi como el diario de un investigador.

Pero en la vida real de Tomás Eloy, el relato es motivado por un hecho sucedido al escritor, que es referenciado sólo en las últimas páginas de la novela: "… cuando se me presentaron tres militares diciéndome que ellos conocían la verdad sobre el cadáver de Evita". En esa época estaba en boga el debate, propuesto principalmente por historiadores, con respecto a la autonomía de los escritores de literatura para manipular, en sus textos de ficción, los hechos de la historia oficial. Dicho debate en sí mismo demuestra la fortaleza de las representaciones de la ficción, cuya verosimilitud o efecto de realidad ha puesto en contradicción a la disciplina histórica, que no se encuentra excusada de su componente de invención en su narración especializada de los acontecimientos. El problema es que casi se les decía a los escritores de ficción que se abstuvieran de tomar a los personajes del "mundo real" como protagonistas de una intriga ficticia. ¿Pero qué sucede con la intriga ficticia que se teje en el lecho mismo de lo que creemos real? Muchos historiadores han puesto el grito en el cielo frente a la audacia de Tomás Eloy Martínez, al escribir unas memorias inventadas, como lo hizo en la *Novela de Perón* (1985).

Para imponerse a estos comentarios, el autor comenta la anécdota de las memorias reales de Perón, pero donde el mismo ex presidente tergiversó, moldeó, desvió su historia de vida, para "… forjarse su propio monumento… antes que resignarse a la verdad histórica". Las ficciones, con intensión de tener una forma estética realista, saborean de la realidad, la cual originalmente está fragmentada en hechos y voces de varios personajes anónimos, que han vivido con sus particularidades los hechos de la historia. De esta manera, el escritor se sustenta en las cosas que han estado allí, en un presente concreto para muchos. Y, aunque todo material literario tiene influencias ideológicas, no es un saber controlado metodológicamente como lo es la historia, por eso puede ahondar en puntos de vista, situaciones cotidianas, puede poner a dialogar perspectivas irreconciliables sobre un hecho; en fin, las libertades de cualquier género literario (cuento, novela o poesía), le facilitan al autor la posibilidad de internarse en los saberes del mundo de la vida y darlos a conocer con lúdica y fluidez. La condición de la literatura es emanciparse de las explicaciones adecuadas de la realidad y de las urgencias fundamentales de los tiempos, educando, como lo hace la historia. La literatura enseña sobre la historia.

Capítulo II

El sabor de los cuerpos en la obra Como agua para chocolate, *de Laura Esquivel*

Las mujeres que han cocinado para nuestras mesas, se han valido de un derroche de imaginación e inteligencia sutil para comprender con sus sentidos los sonidos, olores y sabores que la naturaleza ofrece, albergando en su interior sabrosas utopías para el paladar y buscando habitar el placer de sus cuerpos. Laura Esquivel nos narra una historia comprometida con ese mundo aún invisible a nivel social: el de las mujeres que cocinan, mundo traspasado por el cerco de la insignificancia y por prejuicios que no le dan el justo valor al cotidiano.

Del mito a las artes de hacer culinarias

En el horizonte simbólico de la mujer, aparece la tierra como sostén, donde se cultiva la vida. Es el fundamento del estar, donde la existencia deja huella. Por eso, al fondo de esa humedad sobrecogedora de la tierra, el alimento se fricciona con el tiempo, en una mano que une los elementos e instala una vida. El pensamiento germinal[3] de las mujeres emerge de su completud ontológica original, cuyo estremecimiento con lo natural y lo cotidiano, comprende otro tipo de racionalidad y que las ha hecho habitantes de las cocinas y de los rincones de la casa: allí donde las artes de hacer son artes de engendrar, las mujeres han fortalecido su identidad, han fantaseado, y ellas mismas, se han transformado en seres fantásticos, escamoteando el cautiverio. La mujer como símbolo de la tierra y germen original de la vida, abre un encuentro genérico fundante con el otro y la otra, en la raíz misma de la cultura. Del estar instalado en la tierra[4]

3 Dado que Rodolfo Kusch, en su libro *Esbozo de una antropología filosófica americana*, establece la categoría de "pensamiento seminal" como motivo existencial radical del ser humano latinoamericano oprimido y pobre (en su condición de estar en la tierra, se hunde en lo simbólico como su médium sagrado) y debido a que "lo seminal" se relaciona con "lo testicular", para mi reflexión sobre las mujeres que cocinan, decidí usar la palabra "germinal" (en el mismo sentido del autor), cuya acepción está más ligada al engendrar femenino.

4. Rodolfo Kusch en su *libro Esbozo de una Antropología Filosófica Americana*, habla de que la realidad ser humano Latinoamericano es estar no más, acepción que proviene del estare o estar en pie, lo cual implica una inquietud, pero instalado en la tierra, con posibilidad de dinámica y movimiento frente al acecho del mundo occidental que le apuesta al ser, sedere o estar sentado a la ley, que se ha impuesto desde la lengua.

–residencia del cuerpo–, brota el alimento y, con ello, surgen las costumbres alimenticias que definen la identidad de los latinoamericanos y sus ritualidades en torno a la mesa: "…en realidad se piensa a partir de cómo se come aquí, de qué se produce, de lo tradicional que condiciona todo quehacer, todo esto enredado en el poder ser…" (Kusch, 1978, p. 19).

El alimento, que hace parte de un ciclo vida – muerte, esencia de la tierra, se manifiesta en la cultura; su preparación requiere la astucia de moldear, transgredir, excitar la misma naturaleza en la potencialidad de su sabor. En este sentido, las mujeres han hecho, desde siempre, cultura con el gusto, escribiendo la historia en las lenguas de los seres humanos.

En la novela *Como agua para chocolate,* de Laura Esquivel, Tita le enseñó a Pedro a amarla con el gusto, a saborearla en su arte culinario, por el que cada día se esmeraba para transmitirle, en los alimentos, todo el amor que hervía por él, amordazado en su cuerpo. En ese amor de lenguas que no se tocan, pero que comparten la misma emoción, el ojo vigilante de Mamá Elena no podía intervenir.

> *Tita se esmeraba con angustia en cocinar cada día mejor. Desesperada por las noches (…) inventaba una nueva receta con la intención de recuperar la relación que entre ella y Pedro había surgido a través de la comida.* (Esquivel, 1993, p. 64).

El pensamiento germinal en las mujeres trasciende las palabras porque, como dirá De Certeau (2000), es un "pensamiento que no se piensa": es una manera de vivir con el cuerpo la magnitud de los símbolos de la vida, tomando forma en el quehacer. El quehacer de la culinaria es, ancestralmente, la vivencia de una conciencia mítica. En la novela vemos cómo ciertas preparaciones implicaban un ritual, en el que las manos de todas las mujeres se ocupaban en un arte de hacer, en este caso, en la preparación del chorizo:

> *Todas las mujeres de la familia tenían que participar: Mamá Elena, sus hijas Gertrudis, Rosaura y Tita, Nacha la cocinera y Chencha, la sirvienta. Se sentaban por las tardes en la mesa del comedor y entre pláticas y bromas el tiempo se iba volando hasta que empezaba a oscurecer.* (Esquivel, 1993, p. 15).

Pueden haber recetas que describan paso a paso el proceso de la elaboración de los alimentos (las reglas del rito están expuestas lógicamente en el papel o han

sido contadas oralmente), pero esto no basta: el mito, ante todo, es un hacer: "La palabra es evidentemente la trampa del mito. Por una parte este queda fijo en el lenguaje oral, pero por la otra trasciende a la palabra en tanto es mucho más que lo que se dice". (Kusch, 1978, p. 47).

En la novela *Como agua para chocolate,* Rosaura, la hermana de Tita, muerta de los celos por el hecho de que su esposo Pedro vivía embelesado con la sazón de Tita –pues este había atendido con gozo manifiesto a la propuesta que ella le hacía de amarla a través del gusto– decide lanzarse a realizar una receta sin la ayuda de nadie y provoca un gran malestar estomacal entre todos. Es que el acto performativo del arte culinario tiene "innumerables secretos (…) que sólo se adquieren con la práctica. Como Rosaura no había querido participar de las actividades culinarias desde que se quemó en el comal, lógicamente ignoraba éste y muchos otros conocimientos gastronómicos. Obviamente el arroz se le batió, la carne se le saló y el postre se le quemó". (Esquivel, 1993, p. 48).

El mito, al liberar a quien lo practica de la palabra y su sintaxis, redime la emoción, propia del quehacer gastronómico. A lo largo de la novela, se revela la relación mágica y emocional que surge entre Tita y Nacha, enredadas ambas en la misma pasión por el quehacer culinario, como motivo germinal de arraigo. Nacha es una mujer campesina y humilde, que posee todo el saber con respecto a los sabores y se da a la tarea de educarle los sentidos a Tita y "formarle el estómago a la inocente criaturita" (Esquivel, 1993). Cuando a Mamá Elena, se le fue la leche por la impresión y tristeza que le causó la muerte de su marido, y se dedica a realizar la labor del padre. La niña se muda a la cocina y crece allí, mientras Nacha va depositando en los sentidos de Tita todo su saber ancestral. El mundo del pensamiento germinal de las mujeres empieza donde nace la vida; y desde los marcos de las ventanas de las cocinas, en el afuera, ellas ven pasar la guerra y la batalla patriarcal. Mientras tanto, siguen conservando y prolongando la vida, valiéndose de la memoria: "Este método (el de conservar los huevos), se utilizaba desde tiempo inmemorial, para proveerse durante el invierno de este nutritivo y necesario alimento". (Esquivel, 1993, p. 27).

Así le enseñó Nacha a cuidar y a saborear lo que a Tita le rodeaba, en la ritualización de hablas vivas que se cuecen en los alimentos y se mantienen en el cuidado de los detalles. Con la muerte de Nacha, Tita cree quedarse sola en su universo-cocina, pero mágicamente se va dando cuenta de que Nacha no ha muerto, que ha quedado en su memoria la presencia viva de esta mujer, como huella de todas las mujeres que han enraizado el germen de su existencia en la preparación de los alimentos:

> *Tal parecía que era la misma Nacha la que en el cuerpo de Tita realizaba todas esas actividades: desplumar las aves en seco, sacarles las vísceras y ponerlas a freír.* (Esquivel, 1993, p. 48).

De allí la connotación mágica, los sabores: en ellos se anidan los rasgos arcaicos de una relación germinal con otras mujeres que cocinan o han cocinado. El encuentro mágico con la pluralidad de voces de cocineras de antaño, es el sentido sagrado de esta labor. En esas reuniones mágicas, el pensamiento arcaico de las mujeres trasciende de tal manera que no se puede definir cómo *esto es*, sino cómo *esto está*; una marca, un saber incorporado, una memoria que otorga sentido, dentro del sin sentido de la condición femenina en épocas pasadas. Para poder sobrevivir, las mujeres en la opresión han debido sumergirse en un *estar no más,* que les proporciona su búsqueda trascendente en la acción cotidiana del día a día. Ante el destino trunco de su sexualidad femenina, por una tradición que la obligaba a cuidar a su madre hasta la muerte, Tita, desconsolada, apoya su dolor en un símbolo que la acompañará durante toda su vida: la mesa. Las dos, Tita y la mesa, ubicadas en el interior del hogar, aferradas al estar, las dos destinadas a servir:

> *Tita bajó la cabeza y con la misma fuerza con que sus lágrimas cayeron sobre la mesa, así cayó sobre ella su destino. Y desde ese momento supieron ella y la mesa que no podían modificar ni tantito la dirección de esas fuerzas desconocidas que las obligaban, a la una, a compartir con Tita su sino (…)* (Esquivel, 1993, p. 16).

No obstante, tal vez sí había una manera de escamotear el destino de Tita. Dotada de su pensamiento germinal, el *estar* de su condición femenina se imbrica a un quehacer que implica un *cómo hacer:* con el secreto y el saber ancestral, Tita posee un poder invisible. Marcela Legarde (2005) explica que, a pesar de lo radical del poder patriarcal, este no es del todo omnipotente y que las mujeres han logrado crear y dominar haceres en su situación marginal; al respecto, Michael de Certeau (2000) dice que "la táctica se encuentra determinada por la ausencia de poder, como la estrategia se encuentra organizada por el principio de un poder" (p. 44).

Concibiendo que la táctica: "necesita jugar constantemente con los acontecimientos para hacer de ellos 'ocasiones'. Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos, pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de 'aprovechar' la ocasión". (De Certeau, 2000, p. 43).

Esto es lo que hace Tita, al combinar alimentos durante su producción culinaria, basada en un ingrediente, siempre presente y no contemplado en las recetas: el sentimiento. Entonces, ella aprovecha la ocasión: el hambre de todos, cuyo alivio depende de su arte, momento para meterse en sus cuerpos y ser protagonista de sus sentidos. El día de la celebración del bautizo del pequeño Roberto, su sobrino, Tita había preparado un mole, y en esos días se encontraba eufórica y feliz, a causa de la relación maternal que había establecido con aquel niño y que la había unido más a Pedro. Por eso aquel mole, además de estar delicioso, tenía contenida toda su radiante alegría de mujer enamorada:

> *¡El mole que había preparado estaba delicioso! Ella no paraba de recibir felicitaciones por sus méritos como cocinera y todos querían saber cuál era su secreto (…) Tita respondía a esta pregunta diciendo que su secreto era que había preparado el mole con mucho amor (…) después de comer el mole todos habían entrado en un estado de euforia que los hizo tener reacciones de alegría poco comunes.* (Esquivel, 1993, p. 74).

La táctica va convirtiendo la perspectiva del débil. He aquí la astucia del ardid, de la táctica de las mujeres, como una manera de hacer desde la resistencia, procedente del ahogo en medio de un sistema opresivo de su humanidad. Legarde (2005) asevera que las mujeres, especializadas en labores que sólo ellas saben y pueden hacer, localizan una zona de poder, de resistencia emergente. Expresión de sus sensaciones, deseos y tristezas, las mezclas que Tita hacía en sus guisos eran una partitura rayada con notas y colores que dejaban probar el tono de su corazón y la única manera de superar el silencio al que habían sido condenados sus deseos. Cocinar era el quehacer germinal para la resistencia del ser mujer. Cuando Tita cae en una gran tristeza, por la muerte de su pequeño sobrino Roberto, a quien ella le daba pecho, siente que ha perdido todo, hasta la vida que le daba su arte de hacer; ella dice:

> *…si pudiera recordar cómo cocinar tan siquiera un par de huevos, si pudiera gozar de un platillo cualquiera que fuera, si pudiera… volver a la vida.* (Esquivel, 1993, p. 109).

Estas maneras de hacer de las mujeres que cocinan son procedimientos de la creatividad cotidiana, que constituyen una "…de las mil prácticas, a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural" (De Certeau, 2000, p. XLIV). La re-apropiación que Tita hace del quehacer culinario, parte de la relación mágica y trascendente con Nacha, como maestra de un arte para vivir y hacer vivir. Hay una acción

de lucha política permanente de la joven, en el espacio de la cocina: lugar *polemológico* (De Certeau, 1999, p. XLVII) dentro del campo del hogar, donde se desarrollan tensiones y violencias, luchas de fuerzas, propias de cualquier guerra y cuya victoria parece llevársela la ley del más fuerte: es la norma y la tradición de Mamá Elena, que en su situación de viuda había asumido el rol patriarcal, poniéndose al frente del cuidado del rancho. Tita escamotea su orden, se enamora aunque lo tenía prohibido, en una tradición donde la desobediencia a los padres merecía el peor de los castigos: el destierro, la muerte simbólica. Mamá Elena solía decir que no necesitaba para nada de los hombres –*¡es peor el chile y el agua lejos*!–, y el día en que la visitaron los revolucionarios para robarse sus provisiones y, probablemente, cometer otros vejámenes con las mujeres de la casa (Tita y Chencha), se paró armada de su escopeta en la puerta y no los dejó pasar, diciéndole al capitán de la cuadrilla:

> *Tengo muy buen tino y muy mal carácter, capitán. El próximo tiro es para usted y le aseguro de que puedo dispararle antes de que me maten, así es que mejor nos vamos respetando.* (Esquivel,199, p. 81).

Sólo al morir Mamá Elena se le pudo despojar de un gran llavero con el que llevaba el control total que tenía de cada milímetro de la casa: "Cuando Tita la estaba vistiendo, para el velorio, le quitó de la cintura el enorme llavero que como una cadena la había acompañado desde que ella recordaba. En la casa todo estaba bajo llave y bajo estricto control. Nadie podía sacar ni una taza de azúcar de la despensa sin la autorización de Mamá Elena" (Esquivel, 1993, p. 120).

Es en el arte de cocinar, que como todo arte de hacer "desemboca (…) una politización de las prácticas cotidianas" (De Certau, 1999, p. XLVIII), donde Tita se crea a sí misma y renueva su ser mujer, pero en los términos del sistema opresor: sirviendo, dejando una parte de sí en cada platillo. Conociendo a fondo el orden del discurso culinario, lo subvierte, propicia recorridos imprevisibles del gusto, creando jugarretas y astucias con los pensamientos y sensaciones de quienes comen, replicándole activamente a lo impuesto, manifestando una actitud política y reactiva frente a una condición dada. Por eso cocinar es una práctica cotidiana de tipo táctico, que todas las mujeres han realizado desde tiempos inmemoriales, en su suerte de género, atravesada por un infalible sino: "…movilidades maniobreras, simulaciones polimorfas, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros. Estas realizaciones operativas son signo de conocimientos muy

antiguos (…) Pero se remontan más lejos, a inteligencias inmemoriales con los ardides y las simulaciones de las plantas o los peces". (De Certeau, 1999, p. L).

La táctica es femenina, socava en silencio los grandes paradigmas del sistema, es la guerra que las mujeres llevan tantos años haciendo debajo de las sábanas, detrás de las cortinas, al calor de los hornos, en las salidas a la plaza de mercado, en las diversiones y charlas con las amigas. Muchas voces le hablan a Tita en la voz de Nacha, y esos murmullos que la acompañan en su quehacer culinario constituyen la *heteroglosia* de la cocina, una pluralidad de lenguajes en coexistencia: concepto desarrollado por Bajtin (1989), como lucha por el signo, que nos aparta del monolingüismo. Iris Zavala, en el prólogo al libro de Bajtin, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, explica, con respecto al monolingüismo, que este "… nos induce a comprender que cada clase social y sexual emplea el mismo signo, y que en un mismo signo se entrecruzan muchas interpretaciones" (Bajtín, 1989, p. 16). En ese espacio heteroglósico de la voz, Bajtin propone la persistencia del diálogo, pero además, en el arte de hacer culinario, también se genera el contacto no verbal, en el acto performativo de los cuerpos que cocinan y sienten. Entre Tita y Nacha, la narradora no nos deja apreciar muchos diálogos, pero sí sentimos contactos, roces de las manos, olores que desde sus cuerpos se confundían con las especies del plato del día, amparadas ambas por la complicidad: Nacha permitía, hasta cierto punto, que cayeran lágrimas de Tita a las preparaciones; por ejemplo, cuando debieron hacer el pastel para la fiesta de bodas de Rosaura con Pedro:

> *Nacha le secaba con su delantal las lágrimas que rodaban por la cara de Tita y le decía: –Ya mi niña, ya vamos a terminar. Pero se tardaron más de lo acostumbrado, pues la masa no podía espesar debido a las lágrimas de Tita. Y así abrazadas, permanecieron llorando, hasta que a Tita no le quedaron más lágrimas en los ojos.* (Esquivel, 1993, p. 31).

Las artes de hacer de la cocina se hacen en una danza de cuerpos que se desplazan, se untan, baten, se empinan y se agachan, en un diálogo completo de los sentidos. Cuando Tita se fue a vivir a casa de John Brown, sumida en su profunda melancolía por la muerte de su sobrino Robertico y la partida de Pedro, ella tenía por fin las manos libres, después de que por tantos años interpretaran una y otra vez, de día y de noche, la melodía de movimientos coordinados, entre dedos, muñecas y brazos, para la realización de un buen platillo. Más que el silencio de sus labios, lo que la incomodaba era el mutismo de sus manos que ya no *hacían*, ni por gusto, ni bajo el régimen dictatorial de Mamá Elena:

> *A veces Tita ni siquiera probaba la comida, era una comida insípida que le desagradaba. En vez de comer prefería ponerse horas enteras viéndose las manos (…) Las podía mover a su antojo, pero aún no sabía qué podía hacer con ellas, aparte de tejer. Nunca había tenido tiempo de detenerse a pensar en esas cosas. Al lado de su madre, lo que sus manos tenían qué hacer estaba fríamente determinado, no había dudas.* (Esquivel, 1993, p. 96).

Leyendas mudas

Bajtin (1989) nos enseña que las voces de las ancestras se deslizan frontera a frontera, a través del diálogo con las mujeres de todos los días, con las cuales se suscitan encuentros, polémicas, intersecciones. En ese tránsito se construye la realidad de género: las voces que dialogan van haciendo la historia. La polifonía que vemos en la obra *Como agua para chocolate* es "el rumor de múltiples voces", "el eco de las utopías latentes", donde el significado de los signos está esculpido con "los trazos de sus usos anteriores" (Bajtin, 1989, p. 17). En una sopa de colita de res llegó el espíritu de Nacha a salvarle el corazón a Tita, quien se moría de tristeza. Llegó en las manos de otra mujer: Chencha, otra compañera de cocina, quien también recibía el influjo de esa voz ancestral replicando en su memoria:

> *…Nacha llegó a su lado y le acarició la cabeza mientras comía, como lo hacía cuando de niña ella se enfermaba y la besó repetidamente en la frente. Ahí estaban junto a Nacha los juegos de su infancia en la cocina, las salidas al mercado, las tortillas recién cocidas, los huesitos de chabacano de colores (…) Qué bien le había hecho platicar un rato con Nacha. Igual que en los viejos tiempos, cuando Nacha aún vivía y juntas habían preparado infinidad de veces el caldo de colita…* (Esquivel,1993, p. 110).

El pensamiento germinal de las mujeres es una manera de habitar el mundo, con más sensaciones que palabras, donde la solidaridad es un aspecto preponderante para el arraigo de los saberes ancestrales. Un ejemplo de esto, lo vemos cuando Tita se encuentra con "luz del amanecer", una mujer india, de la comunidad kikapú, que era la abuela de John Brown y se dedicaba a investigar las propiedades curativas de las plantas. Tita se dejó seducir por "un olor tan agradable y a la vez tan familiar que le hizo abrir la ventana para poder inhalarlo profundamente". Este olor, que producía un cocido de hiervas preparado por "luz del amanecer" en una olla de barro, trasladó a Tita hasta el recuerdo de Nacha, a quien de hecho se parecía esta mujer de ochenta años, quien la invitó con una sonrisa amable a tomar un poco de aquel té curativo para el grave abatimiento que embargaba a Tita:

> *Tita lo tomó despacito, disfrutando al máximo el sabor de esas hierbas (…) Qué sensación más agradable le producían el calor y el sabor de esta infusión. Permaneció un buen rato al lado de esa señora. Ella tampoco hablaba, pero no era necesario. Desde un principio se estableció entre ellas una comunicación que iba más allá de las palabras.* (Esquivel, 1993, p. 98).

La práctica culinaria es narración en su mismo hacer, que trasgrede la linealidad del orden del discurso e implica plantear un no discurso del discurso o un discurso del afuera, allí donde está la acción, hierve el saber y se erige otra episteme. El discurso de las artes de hacer alimentos es un no discurso, porque carece de linealidad, no progresa, ni retrocede, converge en él otra espacialidad y otra temporalidad. Kusch dirá que el *estar no más* de las latinoamericanas no es sólo otro espacio sino que es otro tiempo y que por ese motivo resiste al progreso, al desarrollo, a cualquier control lineal sobre el tiempo. Por ello, tendría mayor sentido hablar de una *heteroglosia*, más que de un discurso de las prácticas: diversidad de voces, polifonía, carnaval, entramado, ritualidad, demora y regodeo. Del mismo modo, la reflexión de Michel Foucault en *El pensamiento del afuera* (1996), nos ayuda a comprender que el discurso es un espacio murmurante, una colcha de retazos, discurso que se abre como un comentario: repetición de aquello que murmura incesantemente" que consiste no en hacer ver lo invisible, sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible" (Foucault, 1996, pp. 27-28). Es un discurso de luchas y reapropiaciones, que no es lineal, que es el murmullo de varias voces y que, a pesar de todo esfuerzo, luce sus costuras y remiendos. Desde ese lugar, en el afuera, las mujeres luchamos con nuestra voz normalizada, voz disciplinada al orden de la letra, esa voz lavada por la asepsia de la sintaxis. Tita y las mujeres que cocinan narran con su cuerpo, a manera de una luz poblada de oscuridades, en esa de táctica de fuga, para romper la homogeneidad impuesta, con una manera de hacer discurso por medio de un lenguaje que "…no es más que rumor informe y fluido, su fuerza está en su disimulo (…) erosión del tiempo; es olvido sin profundidad y vacío transparente de la espera" (Foucault, 1996, p. 77). En el arte de cocinar hay intersticios de emancipación, donde se teje otra racionalidad vivida desde la emoción. Los actos performativos-rituales de Nacha y Tita, en la transformación de los alimentos, constituyen una práctica inacabada que permanece en transformación[5], se transmite en el encuentro intercultural de las mujeres y se prolonga en sus luchas por revolcar los cautiverios.

5. Las artes culinarias se transmiten a través del diálogo entre unas y otras o en la cercanía de sus cuerpos que se observan mutuamente en la práctica.

Cocinar ha sido considerada históricamente una labor de servidumbre de la mujer, en su situación de pertenencia y dependencia al sistema patriarcal, el cual "a partir de la división social del trabajo le asigna (a ellas) la elaboración de alimentos y la acción de alimentar a los otros" (Legarde, 1997, p. 381). El imaginario mágico-mítico de la tierra fértil, nutricia como símbolo femenino y el hecho social y cultural de las mujeres dadoras y productoras de comida para los otros y a las otras, "explican en parte la percepción cultural de que la comida es una extensión del cuerpo de la mujer" (Legarde, 1997, p. 381). Las mujeres mismas son naturalmente alimento, cuando de sus pechos florece la leche materna que le procura la salud y la vida al recién nacido. En la novela *Como agua para chocolate,* Tita es la mujer mítica que produce alimentos con su cuerpo: "Tita era en ese momento la misma Ceres personificada, la diosa de la alimentación en pleno" (Esquivel, 1993, p. 71), tanto en su quehacer germinal entre los fogones como en la actitud maternal con su sobrino Roberto: Rosaura no tenía leche materna suficiente para alimentar a su hijo: Tita, a pesar de ser una mujer soltera y en la desesperación de no poder proporcionarle alivio al hambre del pequeño, le pone uno de sus pezones en la boca e inmediatamente se convierte en un manantial de leche para ese bebé:

> *Tita tuvo desde ese día leche suficiente, no sólo para alimentar a Roberto sino a otros dos niños más, si lo hubiera deseado.* (Esquivel, 1993, p. 72).

El niño, hijo de Pedro, succionaba los senos de Tita y unía secreta y eróticamente a los dos enamorados; luego moriría de inanición cuando Mamá Elena decide alejarlo de esa fuente de vida que encontraba en Tita, mandando a Rosaura y a Pedro a San Antonio Texas y tratando, así, de erradicar las pasiones evidentes entre su hija menor y Pedro. En el placer de alimentar, las mujeres producen lo viviente, conservan la memoria "…con acciones elementales, siempre encadenadas, presionadas por la indefinida repetición de labores domésticas en la sucesión de las comidas y los días, en la atención dada al cuerpo del prójimo" (Girad, 1999, p. 35).

La novela como caja de Pandora

El estilo de la novela está compuesto a manera de caja de Pandora. Al exterior de esta caja o marco se encuentra una narradora, quien se identifica como la sobrina de Tita, hija de Esperanza, y que coincide con Tita en su sensibilidad: "Mamá decía que era porque yo soy igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía-abuela" (Esquivel, 1993, p. 11). Al final, la narradora vuelve a hacer visible

este marco de la narración, cuando nos recuerda que ella también celebró su cumpleaños con una torta de navidad, como le gustaba hacerlo a Tita, e insinúa que el arte culinario de sus ancestras seguirá viviendo en las mujeres que, como ella, decidan perpetuar esas leyendas mudas con sus manos: "…tal vez porque soy igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía-abuela, quien seguirá viviendo mientras haya alguien que cocine sus recetas" (Esquivel, 1993, p. 210).

En lo profundo de la caja de Pandora están todos los secretos del arte milenario de los sabores, que se enredan con las estaciones de la vida de Tita, porque las mujeres que hacen comida desarrollan esa práctica en relación con sus propios cuerpos y con los cuerpos de los otros y las otras… por la mesa corre la novela familiar, en los platos del día se siente el amor, el odio, la escasez o la abundancia de dinero y de sentimientos. Todo esto es contado detalladamente por la hija de Esperanza, quien se mete en los rincones de las astucias del amor, de la libertad y del juego, suscitadas en la vida de una mujer con una historia amarrada a los estómagos y los corazones de sus familiares y amigos.

Fuertes contrastes se reflejan en los personajes, siendo una de las estrategias usadas por las novelas de Folletín, donde los malos son exacerbadamente malos y las cualidades de la protagonista crean una simpatía total con el lector. Es el caso del contraste entre Rosaura y Tita. Rosaura, incapaz de cocinar, tan severa como su madre, egoísta, quien se casó con el hombre que Tita amaba, no pudo alimentar a sus hijos con leche materna y al final se convierte en un horrible monstruo que produce olores nauseabundos y se indigesta con cualquier comida. Ella simboliza la tradición patriarcal que subsiste en algunas mujeres y que apesta al lado de la libertad de otras, conscientes de la opresión que se ejerce entre unas y otras perpetuando el sistema. Es la cultura patriarcal, que representan Mamá Elena y Rosaura (quienes cruelmente pretenden que la hija menor se quede acompañándolas hasta su muerte), la que pelea contra la cultura y la mirada femenina de Tita, enamorada del que ahora es esposo de su hermana. Tita decide sostener con aquel hombre una relación clandestina, primero amándose a través de la comida y luego consumando aquel placer de comer y ser comidos en el acto de amor. Este bello texto que cita Luce Girad es la mejor muestra de la entrega amorosa de Tita en la comida que preparaba para Pedro: "Ganas de alimentarse, ganas de alimentarse de mí. Tengo hambre de ti, dice el hombre. Estás buena para que te coma (…) Tengo hambre del alimento que me das" (Girad, 1999, p. 162).

Es muy importante detenerse en el discurso interior de Tita, no sin antes contrastarlo con la idea bajtiniana del discurso ajeno, que puede ser ubicado

dentro del orden patriarcal transmitido de mujer a mujer, con una orientación de obligatoriedad, que consolida la influencia de una ley que no puede ser violada. El discurso ajeno está en el terreno del otro, no en el contexto de lo propio:

> *Luego siempre se debe tomar en cuenta la posición jerárquica y social de la palabra ajena representada. Cuanto más fuere la sensación de la jerarquía de la palabra ajena, tanto más nítidas son sus facetas, tanto menos accesible es ella a la penetración hacia su interior de las tendencia de comentario y réplica.* (Bajtin, 1989, pp. 157-158).

Para las mujeres, lo ajeno es lo patriarcal, es una lengua que se habla y se vive en el cuerpo como se luce una máscara que incomoda, talla y fragmenta la realidad de la vida. Este malestar, que no siempre es consciente en las mujeres, potencializa el desarrollo de un discurso interior muy rico. En el caso de Tita, el discurso interno es el lugar de la réplica al discurso patriarcal ajeno e impositivo con el que gobierna su madre:

> *El que percibe el enunciado ajeno no es un ser mudo, privado de la palabra, sino un ser pleno de discursos internos.* (Bajtin, 1989, p. 159).

Porque al discurso ajeno siempre le espera una réplica, como prueba de la orientación activa del hablante, en este caso, la mujer que vive y siente la opresión. A ese discurso ajeno que impedía a Tita su libre expresión, ella replicaba en la preparación de sus recetas, donde expresaba todos sus sentimientos de frustración. La réplica más evidente de esa vivencia de inconformidad interior que es recíproca con el mundo externo, se da cuando muere el primer hijo de Rosaura, a quien Tita acoge como un hijo, pero Mamá Elena lo aleja de su seno y este muere, pues Tita es su fuente de alimento. En aquel episodio Tita le grita a su madre que es la culpable de la muerte de ese bebé y cae presa del mutismo y la depresión. Otro momento muy trascendental de réplica al sistema, se da cuando se le aparece el fantasma de su madre, para reprocharle sus amores con Pedro y decirle que es una mujer mala, que ha manchado el apellido… entonces Tita la espanta con toda la fuerza de su malestar, para generar la gran liberación de Tita: "¡Me creo lo que soy! Una persona que tiene todo el derecho a vivir la vida como mejor me plazca. Déjeme de una vez por todas, ¡ya no la soporto! Es más, ¡la odio, siempre la odié! (Esquivel, 1993, p. 172). El discurso ajeno de las buenas maneras de la mesa y, en general, de las normas de urbanidad, atraviesa toda la narración con la imagen del famoso *Manual de Carreño*. Este manual asienta la división que establece la llegada de la modernidad, entre la civilización de la urbe y la barbarie del campo, pretende generar patrones de

conducta que moldeen las costumbres prehispánicas, mostrando los deberes que todo ser humano tiene para con Dios, con los padres, con la sociedad y con la patria; así mismo compone una sintaxis de los haceres cotidianos, enseñando principios para el aseo, el comportamiento en la casa o fuera de ella, acciones habituales que se protocolizan y se regulan, a través de la norma escrita. El libro de Carreño hace parte del proyecto moderno en expansión, que se basa en la idea de progreso, a partir del borramiento de lo otro, lo diferente, basado en la empresa escrituraria, que tiene el objetivo de enderezar y educar, como lo explica Michel De Certeau, en *La invención de lo cotidiano*: "La escritura se vuelve poder en las manos de una burguesía que reemplaza con la instrumentalización de la letra el privilegio del nacimiento, ligado a la hipótesis de que el mundo dado es la razón. Se hace ciencia y política, con la certeza, pronto transformada en postulado ilustrado o revolucionario, de que la teoría debe transformar la naturaleza al inscribirse en ella. Se hace violencia al cortar e interrumpir la irracionalidad de pueblos supersticiosos o regiones hechizadas" (1999, p. 157).

En la novela encontramos el *Manual de Carreño* dictando la ley, que Tita cumple a la perfección en sociedad, pero en su discurso interior, en su imaginación nada está inspeccionado por el panóptico social: "Con impaciencia esperó a que todos comieran su pastel para poder retirarse. El *Manual de Carreño* le impedía hacerlo antes, pero no le vedaba el flotar entre nubes mientras comía apuradamente su rebanada". (Esquivel, 1993, p. 39).

Otra de las réplicas de la práctica culinaria en la novela, es para el sistema patriarcal en tiempos de guerra. En la polifonía de Bajtin, el comer podría considerarse otra voz, la voz de la vida de las cocinas, presente ante la voz de la muerte de la batalla. Pero esta voz de todos modos es un espacio de hegemonías, donde la tradición oral y el manejo del performance de la mesa no son asequibles a todas. Recordemos que, desde que era pequeña, Tita habitó la cocina del rancho, al lado de Nacha, era ese su lugar natural, su hogar, hasta el punto en que ella "confundía el gozo de vivir con el de comer. No era fácil para una persona que conoció la vida a través de la cocina entender el mundo exterior. Ese gigantesco mundo que empezaba de la puerta de la cocina hacia el interior de la casa…" (Esquivel, 1993, p. 13). En la misma novela nos cuentan que ella invitó a sus hermanas a jugar en la cocina, para que vieran lo divertido que era lanzar agua a un comal hirviendo. A ella las manos siempre le danzaban frente a los utensilios y los alimentos; por su parte, Rosaura sin saber cómo hacer para que las gotas de agua cayeran al comal, temerosa de quemarse y guiada por Tita, hizo un forcejeo y se quemó. Educada en los sentidos, Tita recibió en su primera alimentación al dios de los antiguos indígenas: el maíz. Dado que su

madre tampoco pudo amamantarla, Nacha se la llevó a la cocina y le enseñó a tomar coladas de maíz (atole). En esa preparación ancestral de Nacha, Tita se bebe por completo la raíz de sus ancestras, esas indias que utilizaban el sagrado vegetal en su dieta básica. De este modo, Tita se convierte en la heredera de la huella primera de la cultura culinaria mexicana. La huella primera queda tallada en la lengua, incorporada en los sentidos, a través de la alimentación: "Tita era el último eslabón de una cadena de cocineras que desde la época prehispánica se habían transmitido los secretos de la cocina de generación en generación y estaba considerada como la mejor exponente de este maravilloso arte, el arte culinario" (Esquivel, 1993, p. 46).

La mujer, sabor saber

La mujer es la educadora del saber en el sabor: Giambattista Vico (2005), en su libro *Principios de una nueva ciencia,* cuenta que las palabras *Sapere – Spientia*, entendidas hoy como saber y sabiduría, tuvieron el significado primigenio de "…acusar el paladar el sabor de los manjares" (Vico, 2005, p. 215). De esta manera el saber, que es propiedad de los sentidos, es un sabor. El sabor sobrevive para siempre en el paladar de los otros y las otras, penetra el corazón de las personas porque proviene de él, funda conocimiento, muestra y deja ver el mundo desde los sentidos. Para Vico la experiencia cotidiana, el mundo de la vida, no puede ser explicada desde el paradigma cartesiano, pues el cuerpo fue el primer texto, con el cual los primeros hombres y mujeres empezaron a comprender el mundo sintiéndolo, viviéndolo y, a partir de ese hacer, comprendiendo las cosas y las situaciones, cobraban sentido. Es la acción de los cuerpos de las mujeres, que ancestralmente han creado un pensamiento poético y germinal, a través de la preparación de los alimentos, la que suscita el hacer comprendiendo: todo alimento es una metáfora de poder y vitalidad en el cuerpo, que se origina en el hacer de las cocinas y obra, en la cotidianidad de las personas, durante el evento de comunión que se da en la mesa, que acorta la agotadora jornada en el día a día. En la experiencia de vivir el mundo se van generando aprendizajes, se van descubriendo maneras de hacer, de decir y de vivir; esto es a lo que Vico le ha llamado ese *hacer comprendiendo*, que implica ir develando el enigma del cuerpo como portador del saber en el mundo: "el mundo y toda la naturaleza es un vasto cuerpo inteligente, que habla con palabras reales, y con tales voces extraordinarias avisa a los hombres (y mujeres) cosas (…) y quiere ser entendido" (Vico, p. 97). Así, la mujer latinoamericana, en su *estar no más,* crea ideas con el cuerpo en su capacidad germinal. Cada mesa puede ser la oportunidad de descubrimiento de un nuevo placer o el encuentro con el recuerdo de esa

felicidad tranquila de la infancia: todo recomienza en el paladar infantil que continúa saboreando una y otra vez la gloria del sabor. La atmósfera de la infancia está plagada de olores, en las profundidades de una memoria que se aviva con las corrientes que provienen del arroz de leche. Bachelard en sus *Ensoñaciones e infancia,* dirá que son los olores "…el primer testimonio de nuestra fusión con el mundo" y nos incita a cerrar los ojos y a dejar respirar la memoria para volver a vivir en el cuerpo la delicia, expresando que "un olor amado es el centro de una intimidad" (Bachelard, 2000, p. 209).

Es ese saber sabor que ha sido depositado en los labios de las mujeres y que por las ancestras (abuelas, madres) vive en la entraña de la tierra y constituye la raíz de una verdad que nos sumerge en la singularidad de la vida, en la alegría de sentir y de estar. Siguiendo a Vico, podríamos decir que la madre nutricia, la mujer que cocina, ha sido en ese hacer comida una máquina de perturbadísimos afectos, entendiendo con esto que cada platillo es guisado por las mujeres desde el corazón, inventando sensaciones y emociones que se mezclan con las esencias de los alimentos y dejan en el cuerpo huellas que podrían ser capaces de borrar cualquier mal o, en el peor de los casos, producirlo.

El hacer de las cocinas es una manera de forjar saberes con el cuerpo y de despertar la memoria de los sentidos, la cual es tan ancestral –previa al logos cartesiano–, pues en los tiempos remotos, dice Vico, que los hombres y las mujeres seguían el siguiente método para llegar al saber: "primero sienten, luego reflexionan y, ya en ello reflexionan en los comienzos con ánimo perturbado por las pasiones" (Vico, 2000, p. 205). Del sentir se pasa al reflexionar y luego a la mente abstracta, que es donde se encuentra el conocimiento. Pero la sabiduría se halla precisamente en la explicación de "las cosas espirituales por términos de las corporales" (Vico, 2000, p. 205). En los fogones, las mujeres toda la vida le han apostado a la transformación de su condición, narrando fábulas y mundos comestibles, en esa lucha que tienen todos los oprimidos cuando, al no poder pronunciar sus símbolos, deben vivirlos[6]. La palabra vedada en el sistema patriarcal, considerada única fuente de verdad, a la que sólo unos pocos tienen acceso y la imposibilidad de que esta misma palabra narre el acontecer del cuerpo subyugado de la mujer en el mundo, ha promovido que ellas, dotadas de hablas mudas, desplieguen un arte performativo del aquí y ahora, en los sartenes y en

6. Rodolfo Kusch , en su libro *Esbozo de una antropología filosófica americana* entrevista a una mujer indígena, llamada Sebastiana, para dar cuenta de la espesura del pensamiento mítico, que predomina en ella, demostrando que hay otras maneras de conocer y de relacionarse con el mundo natural y social: esta mujer hablaba a través del mito, hecho acción.

las mesas. Lo performativo en la acción de la gastronomía, es la narración misma de esta práctica que ocurre en el cuerpo de las mujeres, transformadoras o recreadoras del alimento, y en el cuerpo de los otros, consumidores del mismo; al llevarlo a la mesa las mujeres que cocinan participan de un cotejo existencial, en la visibilización de lo invisible de sus narraciones mudas que encantan el paladar y encarnan vida y placer. Al respecto, Michel de Certeau dirá que "la narrativización de las prácticas sería entonces una manera de hacer textual con sus procedimientos y con sus tácticas propios" (1999, p. 88). Es en esas aperturas y deslices, con las que las mujeres enfrentan su condición genérica, "en las prácticas de la naturaleza humana" (Vico, 2005, p. 129), se imbrican nuevas formas de conocimiento. Vico se trasladará a las leyendas, a los saberes milenarios, a las tradiciones populares y a sus relatos orales para proponer una ruptura epistemológica, que es muy pertinente en el caso de reflexionar sobre los saberes y sabores femeninos: cuando habla de esa "huella de la doblez o hábito primero", nos recuerda "costumbres comunes de los pueblos" o "hechos constantes de las naciones", que hacen necesario que la nueva ciencia[7] "lleve en un solo aliento la filosofía y la historia de las costumbres humanas" (2005, p. 95), historia y filosofía de las prácticas en las que han participado las mujeres, como sujetos históricos y de conocimiento "en su existencia concreta y según las condiciones reales de vida" (Legarde, 1997, p. 62). A toda práctica la precede un saber vulgar, dirá Vico, que en tiempos antiguos se propagaba por medio de hablas mudas o hablas verdaderas que: "… vulgarmente significan origen, o sea historia de la voz…" (Vico, 2005, p. 179) y el autor resume que "…las fábulas y las hablas verdaderas significan una cosa misma y que fueron el vocabulario de las primeras naciones" (2005, p. 179). Estas hablas mudas construyeron leyendas, las cuales, mucho antes de ser palabra, se hacían con el cuerpo, explicaban afectos y habitaban otros cuerpos, porque eran capaces de modificar el ánimo de quienes las producían y de quienes las sentían. En ese orden ubicamos a la preparación y degustación de los alimentos que, a pesar de ser una actividad tradicionalmente considerada inferior, ha constituido una forma vital de conocimiento y comunicación cotidiana, a través de hablas mudas, que suponen la expresión del cuerpo. En el caso de las mujeres, la necesidad de comunicarse, de entenderse y de propagar sus conocimientos hizo "… naturalmente ingeniosos a los mudos, quienes se explican por cosas y actos que tengan relación natural con las ideas que se proponen significar" (Vico, 2005, p. 180). La huella de la doblez es la memoria de las prácticas, donde emerge el saber ancestral y el

7. La declaración de principios de una nueva ciencia (Scienza Nouva) que propone Vico en su texto, es una franca oposición al "paradigma cartesiano" que pondera la interpretación de los fenómenos de manera objetivista y con el uso de métodos hipotéticos – deductivos.

pensamiento germinal de la mujeres, además de la declaración del saber popular como aporte visible al conocimiento y al desarrollo de una ciencia nueva. Por eso podemos decir que el conocimiento sobre el mundo se ha fraguado en el mundo de la vida, en el seno de la madre y, en lo que respecta a la cocina, en los haceres de las ancestras diseñando sabores para que sepa mejor la existencia, buscando comprender el mundo y dando saltos al encuentro de su libertad. La práctica culinaria tiene una memoria histórica, una leyenda muda del cuerpo vivido de las mujeres[8], que deja una huella que siempre será pisada nuevamente por aquella que desee seguir el camino. La verdad está en construcción, es un hacer de palabras y de prácticas, siempre hay un cuerpo femenino haciendo sabores, subiendo una escalera de risueños peldaños donde se escalan otros olores y sentidos que permiten comunicarse y hacer comprendiendo.

8. Respecto al cuerpo vivido, Marcela Legarde (2005), hace referencia a este concepto citando a su creadora, Simona de Beauvoir, quien expllicaba la unidad del ser humano de la mujer "en la materialidad de su cuerpo que incluye la subjetividad (…) y concibe al ser humano y a su cuerpo como síntesis indisoluble de la historia colectiva y particular" (p. 64).

Capítulo III

El cuerpo apasionado de Florentino Ariza en El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez*

El amor en los tiempos del cólera, novela de Gabriel García Márquez, publicada en 1985, es una bella historia de un amor imposible, contada con ironía y buen humor. Es una obra que logra ser una hermosa construcción poética sobre el lado claro y el lado oscuro de todo ser humano enamorado, permitiéndole al lector vivir la pasión de Florentino Ariza como un personaje más, que lucha con un alma enferma de pasión para convertirse en el amante ideal de la única mujer amada. Tomaremos como base de análisis de la pasión de Florentino Ariza, el libro Estudios sobre el Amor (1995) de Ortega y Gasset, con el fin de comprender que el amor, como este mismo autor lo dice, "más que un instinto, es una creación".

Para escribir la novela *El amor en los tiempos del cólera*, Gabriel García Márquez se inspiró en aquellas novelas tipo folletín, que popularizaron en el siglo XIX obras tan importantes como las de Alejandro Dumas –*Los tres mosqueteros* o *El Conde de Montecristo*–. Su lenguaje sencillo, el explotar los lugares comunes del amor, donde hay un personaje que sufre mientras otros son felices, donde esperamos que el héroe logre su deseo, aunque sea al final de sus años, el estereotipo del personaje romántico lleno de detalles sensibles en Florentino Ariza, son aspectos que retoma Gabo de este tipo de novela popular y que entrelaza a otros elementos, entre los que se encuentran: la construcción de los personajes y las secuencias de las escenas con las técnicas del arte cinematográfico, el esmerado detalle de los espacios y de la intimidad de los personajes revelada por completo.

Uno de los temas más contundentes de la obra y que más placer genera en su lectura, es el del amor como acto primordial de la existencia, ideal y gesto cotidiano. Es el amor que trasciende la misma guerra de todos los días, desdibujando también las injusticias sociales y económicas de una época parecida a cualquiera. Aquí la historia del país tiñe la trama poniéndole alcances y fronteras (el contexto de la novela es una época revolucionaria en el desarrollo de las comunicaciones, pues el telégrafo, el correo, la navegación a vapor y el globo, entre otros, subrayan el destino de los personajes y se integran en su camino); pero dicha historia, con sus novedades y guerras, permanece como telón de fondo en un escenario abarrotado de pequeños detalles comunes, sobre el amor,

la amistad, los vicios, las costumbres, el cuerpo y sus pasiones, todos ellos muy reales, magnificados por el asombro con el que son presentados en la estructura poética. El amor es parte de la vida, por eso a Gabo no le interesa hacer un discurso erudito sobre este tema, sino llevarlo a instancias comunes y ligadas al saber popular y a los imaginarios de todas las culturas latinoamericanas, acudiendo al mito, y retomando las formas lingüísticas orales.

La pasión amorosa de Florentino Ariza

Gabriel García Márquez edifica la anatomía sicológica de sus personajes con su heroica virtud para delinear los mapas sentimentales de cada uno y, en el caso de la novela *El amor en los tiempos del cólera*, centrarse en aquella ruta definida por la pasión amorosa de Florentino Ariza. Esta es descrita por el autor detrás de los silencios del personaje, cuando se anticipa a sus acciones o aguarda a que nos sorprenda con su autonomía de hombre de carne y hueso, dibujado por una pluma fecunda. De lo que se quiere dar cuenta en estas páginas es del modelo de erotismo del hombre enamorado, a través del cual Gabriel García Márquez nos revela el imaginario amoroso del ser humano en todos los tiempos, pero sobre todo, en aquellos en los que la enfermedad y la guerra están presentes. Frente a estos actos de muerte, Florentino Ariza toca el violín en un cementerio señalando la vida: "desde allí se perfila la casa de su amada". Un día la patrulla militar lo atrapa pensando que su música es un mensaje cifrado en clave de sol para los buques liberales “que merodean las aguas vecinas”, pero él sólo sabe de las luchas del corazón y responde ante las acusaciones: “Qué espía ni qué carajo, yo no soy más que un pobre enamorado” y eso es, un romántico que deplora las pendencias por el poder, que ignora el estado del mundo y yace sentado en su yo, esperando el buen amor.

Desde el inicio de la novela vemos cómo Florentino Ariza crece con la piel rasgada, mostrándonos los estragos y las delicias que deja el amor en su vida, un amor que le da atributos a su alma y le sopla una personalidad que, a la luz de los parámetros del hombre interesante que esboza Ortega y Gasset –en su libro *Estudios sobre el amor* (1995)– nos deja comprender las contradicciones y la idealización del inhóspito sentimiento del amor humano en la historia. Porque los tiempos cambian, pero el amor seguirá siendo siempre el mismo. La antropología filosófica, desde la que Ortega y Gasset realiza su análisis, para conocer a fondo el hombre y su sentimiento amoroso, se basa en que hay “… hombres magnánimos y pusilánimes, reconociendo así tamaño a las almas como a los cuerpos” (p. 54). Para Ortega y Gasset, el amor es un privilegio que llegan a

sentir, en toda su extensión, algunos seres favorecidos, sólo aquellos cuya trama interior es excepcional. De allí que el ser humano se defina por la calidad de sus sentimientos, siendo la tesis fundamental del autor de Los estudios sobre el amor que: "…podemos hallar en el amor el síntoma más decisivo de lo que una persona es" (p. 13).

Entonces, nuestro Florentino, tan desgarbado, flaco y oscuro, ese a quien todos presentían haber conocido pero que habían olvidado; una sombra, como lo llamaba la misma Fermina Daza, ¿podría ser un hombre interesante?: "Un hombre interesante es aquel de quienes las mujeres se enamoran" (Ortega y Gasset, p. 10). Y más adelante el autor reitera que, en síntesis, existen dos tipos de hombres: los que enamoran a las mujeres y de los que no se enamora ninguna. Similar dicotomía planteó Florentino Ariza cuando dijo que "El mundo está dividido entre los que tiran y los que no tiran" (García Marquez, p. 36). Su madre, Tránsito Ariza, murió esperando llenar de nietos la casa de toda la vida, sueño para el que la había reconstruido, "murió convencida de que el hijo (…) estaba inmunizado contra toda forma de amor por su primera adversidad juvenil" (García Márquez, p. 12). Y, a pesar de que su apariencia desdijera sobre sus dotes como amante, muchas mujeres se enamoraron de Florentino Ariza o sucumbieron a su pasión, porque este hombre (tal vez poco interesante –en términos de Ortega y Gasset– y en la historia de los hombres interesantes –como el Dr. Juvenal Urbino, su contraparte en la novela–) se valía de dos estrategias secretas para conquistar: la primera, parecer indefenso y solitario, pues muchas mujeres se enternecían, buscando protegerlo y hasta adoptarlo. Por otra parte, estaba su silencio: cada una de sus amantes siempre sería la primera y jamás alardeaba de sus conquistas, aunque alcanzó a registrar en su edad madura una gran cantidad de mujeres, sin contar las que habían estado de paso o una que otra equivocación del destino. Era la misma discreción que guardaban muchos coleccionistas de amores como él, quienes "No hablaban jamás de sus proezas, no se confiaban a nadie, se hacían los distraídos, hasta el punto de que ganaban fama de impotentes, de frígidos, y sobre todo de maricas tímidos (…) Eran una logía hermética, cuyos socios se reconocían entre sí en el mundo entero, sin necesidad de un idioma común" (García Márquez, p. 100). A Florentino no le importaba que pusieran en tela de juicio su sexualidad, que dijeran a sus espaldas "… que no era inmune al amor sino a la mujer" (García Márquez, p. 78). Él lo único que pretendía era ser un hombre de paso para sus amigas y, ahogándose en pasiones recónditas, sumergido en el amor sin amor, se preservaba para el verdadero amor que sentía por Fermina Daza, a la que esperaba con perseverancia y paciencia: "En realidad se comportó siempre como si fuera el esposo eterno de Fermina Daza, un esposo infiel pero tenaz, que luchaba sin tregua por liberarse de su

servidumbre, pero sin causarle el disgusto de una traición" (García Márquez, p. 90). Al punto de que después del asesinato de una de sus amantes, llamada Olimpia Zuleta, en manos del esposo ofendido por su infidelidad, Florentino no le temía tanto al navajazo en el cuello que le esperaría cuando terminara la condena del marido asesino, "…ni al escándalo público, como a la mala suerte de que Fermina Daza se enterara de su deslealtad" (García Márquez, p. 89).

Dado que la manera en la que amamos y a quien amamos evidencia lo más íntimo de nuestro carácter, es importante tener en cuenta una de las ideas de Ortega y Gasset: "*el amor, más que un instinto es una creación*" (p. 35). Lejos del ideal del amante racional, el alma de Florentino Ariza era tan defectuosamente apasionada que se dedicó a prepararse para el día en que Fermina Daza estuviera entre sus brazos; enfermo, autor de una historia romántica, de una tragedia donde alguien tenía que morir para que otros fueran felices. Ya entrado en años, Florentino Ariza fantaseaba con la muerte de su rival, Juvenal Urbino, para gozar del amor de Fermina Daza, amor que ella misma le había negado: "…Florentino Ariza no pudo resistir la punzada de dolor de que aquel hombre admirable tuviera que morirse para que él fuera feliz" (García Márquez, p. 109). De este modo, se nota un ser interior delirante de imaginación y de pasión en Florentino Ariza, que conocemos desde el mismo instante en que cruzó el corredor de la casa de Lorenzo Daza (padre de Fermina), llevándole un telegrama, y vio de reojo en el costurero a una hermosa joven que le tomaba la lección a otra mujer mayor. Ese fue el principio de su enfermedad: una gran pasión que se prolongó hasta el final de sus días y por la que noche y día vivió en una continua convalecencia que su madre siempre asoció con los síntomas del cólera, un "cataclismo de amor que medio siglo después aún no había terminado" (García Márquez, p. 150). Para el apasionado, la muerte por amor y el amor que mata, que duele, que desgarra, son aspectos hermanos, claves de una mitología del sentimiento, en la que el amante se abandona a su suerte y pierde toda voluntad. Y Ortega y Gasset (1995) explica muy bien la perseverancia de Florentino en el tiempo, cuando afirma que "Amar una cosa es estar empeñado en que exista; no admitir, en lo que depende de uno, la posibilidad de un universo donde aquel objeto esté ausente" (p. 43). Fue esa pasión la que lo mantuvo vital, atado a unos episodios de su vida: las eternas jornadas de lectura fingida en cada parque o plaza esperando que Fermina pasara de camino al colegio o hacia la misa en compañía de la tía; las tardes de ella bordando bajo la sombra de los almendros, mientras él aguardaba desde lejos una respuesta a su primera carta; esa sonata de violín a la hora en punto en que el viento podía llevar las notas de amor hasta la ventana de Fermina; mientras tanto, los otros envejecían y él no se había percatado de que los años pasaban también dejando huellas en su cuerpo. Pero

¿tanto tiempo había pasado? Después de tropiezos, de cartas y telegramas, que iban y venían desde y hasta los pueblos de la sierra o del valle, donde Lorenzo Daza había llevado a su hija Fermina, adolescente aún, para alejarla de ese capricho de amor por Florentino, la temperatura cálida de un amor siempre en verano se había mantenido. No obstante, al encontrarse luego de algunos años, cae para ella todo el hechizo, pues se acaban las distancias entre los amantes, ya no había razón para más cartas y sufrimientos porque ambos esperaron lo suficiente y estaban allí, frente a frente, en el Portal de los Escribanos: "En un instante se le reveló completa la magnitud de su propio engaño, y se preguntó aterrada cómo había podido incubar durante tanto tiempo y con tanta sevicia semejante quimera en el corazón" (García Márquez, p.35) La curiosidad había inspirado el amor joven de Fermina Daza, una curiosidad que Ortega y Gasset la denomina como "… el primer talento y dote extraordinaria que actúa como ingrediente en el amor" (p. 53), pero no bastaba para sostener el sentimiento, hacía falta voluntad para entregarse, menos decoro social y moral, menos reflexión: "Lo esencial es que se sienta entregado al otro, cualquiera que sea la decisión de su voluntad (…) No es un querer entregarse, es un entregarse sin querer" (Ortega y Gasset,1995, p. 24). Entonces, cuando Fermina le escribe a Florentino: "Hoy, al verlo, me di cuenta que lo nuestro no es más que una ilusión", lanza a Florentino a convertirse en el secretario de los enamorados, en el amante que espera, que sufre, llora, el enfermo de amor, ese hombre que al entender que han pasado 30 años de espera sólo puede gritar: "*¡Carajo!*".

Rastreando la arqueología del sentimiento de Florentino, con su pasión y su esperanza, nos encontramos a todos los seres humanos, hijos de grades pasiones y esclavos de otras. Porque en el envés del amor se agitan los opuestos: la vida y la muerte, el sufrimiento y la felicidad, el erotismo y la violencia. No podemos ponerle razón a un sentimiento que por siglos ha llevado a que todos perdamos la razón. La raíz sicológica del erotismo, los conflictos del alma enamorada, han permitido conformar un arquetipo del amor con el que se han llenado miles de páginas con poemas, cartas, cuentos, novelas, crónicas, colmadas de elementos comunes, que son analizados profundamente por George Bataille, en su texto, *El erotismo* (2007), del cual se retomarán los conceptos que siguen.

Del amor como bien al amor al filo de la muerte

El amor implica una serie intermitente de estados de sufrimiento, apaciguados por alegrías momentáneas, que coinciden con el período en el que se posee al ser amado, horas que se precipitan al vacío después de cada despedida, "Pues hay

para los amantes existen más probabilidades de no poder estar juntos largamente que disfrutar de una contemplación extraviada de la continuidad íntima que les une" (Bataille, 2007, p. 63). Este sufrimiento atraviesa toda la novela, primero con un Florentino decidido a conquistar el amor de Fermina Daza, de quien sólo había recibido una mirada en la noche de Navidad, pero que le daba el ímpetu necesario para andar vagando "como un sonámbulo hasta el amanecer, viendo la fiesta a través de las lágrimas, aturdido por la alucinación de que era él y no Dios el que había nacido aquella noche" (García Márquez, p. 77). Es la felicidad dolorosa de los que aman por intersticios, rogando que mañana alumbre el mismo sol que les dejó sentir ese fugaz milagro. Al respecto, George Bataille dice que ese deseo de continuidad (que es estar con el amado) "es sobre todo sensible en la angustia, en la medida en que es inaccesible, en la medida en que es búsqueda en la impotencia y el temblor" (2007, p. 65).

Atisbos de alegría de Florentino Ariza, que se silenciaban con los diferentes obstáculos y la distancia, luego con la pérdida de la amada y finalmente con la decisión de su espera, son recurrentes en la narración; el sufrimiento y la alegría de ese amor imposible que sería Fermina Daza en su vida, se define con la promesa de matrimonio que se hacen ambos para cuando llegue el final de la guerra. Una alegría inquieta debió abrumarle el pensamiento a Florentino; se hacía imposible vislumbrar los días que faltaban para el fin de la guerra, de hecho "el término le pareció irreal, pues en más de medio siglo de vida independiente, no había tenido el país ni un día de paz civil" (García Márquez, p. 83) De esta manera, y paradójicamente, queda trazada la ruta de la felicidad de Florentino, para un día sin fecha que, en nuestro país, señalaba el día del nunca jamás; pero a él esa promesa le bastaba para arañar una exigua felicidad.

Vemos la patología del hombre que delira en el amanecer de su enamoramiento, tan feliz y tan aturdido a la vez que "cedió a las ansias de comerse las gardenias que Tránsito Ariza cultivaba en los canteros del patio y de ese modo conoció el sabor de Fermina Daza, fue también la época en que encontró por casualidad en un baúl de su madre un frasco de un litro de agua de colonia (…) y no resistió la tentación de probarla para buscar otros sabores de la mujer amada. Siguió bebiendo del frasco hasta el amanecer, emborrachándose de Fermina Daza con tragos abrasivos" (García Márquez, p. 20). Luego habría de encontrarlo su madre, bañado en vómitos, en un recodo de la bahía "donde iban a recalar los ahogados". Es ella, Tránsito Ariza, la que le da las primeras lecciones de amor a su hijo, la que lo escucha, celebra sus proezas y llora junto a él con los poemas de amor que el hijo lee en voz alta pensando en la tragedia que es su vida sin Fermina. Es la madre quien le dice que "…los débiles no entrarán jamás en el

reino del amor, que es un reino inclemente y mezquino y que las mujeres sólo se entregan a los hombres de ánimo resuelto porque les infunden seguridad" (García Márquez, p. 29). Sin embargo, la exuberante pasión de Florentino, no lo haría tan fuerte y lo llevaría a ver en Fermina lo que Bataille define como "la transparencia del mundo", cuando el amante ve la infinitud en el amado y por ello andará errante, triste y discontinuo, buscando quién llene su soledad, cazando instantes de amor, mientras llega el verdadero momento anhelado de su liberación en el ser de Fermina Daza.

Asomarse a la puerta de la vida y encontrar en una caricia el vahído del abismo, es la más frecuente sensación del enamorado, que no posee al otro, sumergido en un idilio donde nada garantiza la continuidad de esa presencia que otorga completud al ser que ama. Ese delirio por la expectativa del amor, se convierte en una enfermedad crónica, ya detectada desde los días en que Florentino entrega su primera carta a Fermina: "… la ansiedad se le complicó con cagantinas y vómitos verdes, perdió el sentido de la orientación y sufría desmayos repentinos." (García Márquez, p. 43). El enamorado prefiere las angustias de su larga agonía, siempre al filo de una esperanza, que verse en medio de la nada, sin sueños que tejer o lágrimas para llorar. La dualidad entre la vida y la muerte en el amor la confirma Ortega y Gasset (1995) cuando afirma que "…no es menos cierto que el amor es a veces triste, triste como la muerte, tormento soberano y mortal" (p. 49). De esta manera, quien ama intensamente y no es correspondido, prefiere morir, pues en sus fantasías alberga la esperanza de que el amado o la amada, una vez frente a su tumba, pronuncie ese "te amo" tardío, y así haga suyo el sufrimiento con base en la culpa. Preparándose ya para estar al filo de la muerte por sus hondas pasiones, Florentino Ariza escucha con desdén los consejos de su padrino homeópata para librarse del mal de amores, pues "…lo que anhelaba Florentino Ariza era todo lo contrario: gozar su martirio" (García Márquez, p. 82). La posesión del ser amado compromete la búsqueda de la muerte, también en otro sentido (enunciado por Bataille) ya que *"Aunque el amante no puede poseer al amado, piensa a veces en matarlo; a menudo preferiría matarlo a perderlo"* (p. 183). Cuando la rabia se apodera de Florentino y mientras en su imaginación dibuja la boda de su amada Fermina con el doctor Juvenal Urbino, entendemos una frase de la sabiduría popular que reza que del amor al odio no hay sino un paso: *"Sabía que iba a casarse en una boda de estruendo y el ser que más la amaba y había de amarla hasta siempre no tendría ni siquiera el derecho de morirse por ella. Los celos hasta entonces ahogados en llanto se hicieron dueños de su alma. Rogaba a Dios que la centella de la justicia divina fulminara a Fermina Daza cuando se dispusiera a jurar amor y obediencia a un hombre que sólo la quería para esposa como un*

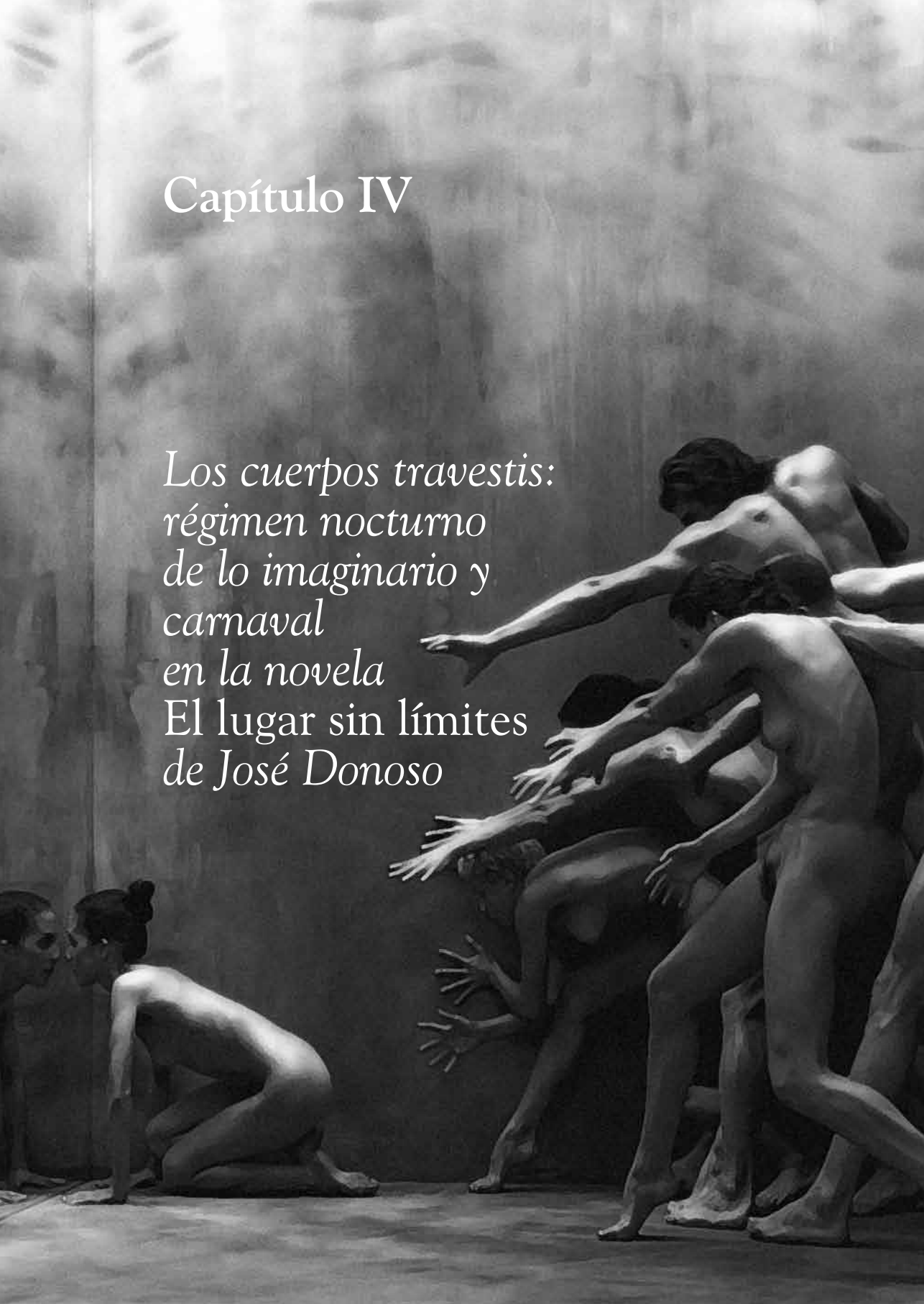
adorno social" (García Márquez, p. 88). Este síndrome de violencia indica que una atormentada pasión había corrompido el alma de Florentino enamorado y el narrador continúa contando que este "*…se extasiaba en la visión de la novia suya o de nadie, tendida boca arriba sobre las losas de la catedral con los azahares nevados por el rocío de la muerte, y el torrente de espuma del velo sobre los mármoles funerarios (…)"* (p. 88).

Frente a tal tormento vivido en la cotidianidad de muchos enamorados, seguramente el autor de *Estudios sobre el amor* (1995), Ortega y Gasset, pretendía con su texto persuadir a los hombres y mujeres de la historia para que no sucumbieran al ardor de estas sórdidas pasiones, mostrándonos un modelo de amor lleno de atributos, con base en una afirmación de la vida: "Amar es vivificación perenne, creación y conservación de lo amado" (p. 69), que no puede derivar en odio, porque en sus palabras "Odiar es anulación y asesinato virtual (…) borrando de la existencia al ser que odiamos"(p. 69). De allí que, para Ortega y Gasset, un buen amor, un amor verdadero no pueda odiar; desde su lógica, no es posible vivificar y anular al mismo tiempo. Sin embargo, George Bataille (2007) nos confirma que en la psicología de los amantes, el efecto de la pasión es una pulsión tan fuerte que arrastra al deseo de asesinato o de suicidio y nos asegura que "…lo que designa a la pasión es un halo de muerte" (p. 53). Tal vez Florentino Ariza no habría sido capaz de matar al doctor Juvenal Urbino para arrebatarle a la esposa pero al frecuentar el lecho de tantas viudas, iba atizando el deseo de una muy cercana viudez para su Fermina, urdiendo la fantasía de su encuentro después de la muerte del rival: "No encontraba razones para que Fermina Daza no fuera un viuda igual, preparada por la vida para aceptarlo a él tal como era, sin fantasías de culpa por el marido muerto, resuelta a descubrir con él la otra felicidad de ser feliz dos veces (…)"(García Márquez, p. 178).

En los mundos posibles de la literatura se dibujan muchos tipos de amantes; entre otros, se acude con insistencia a un arquetipo romántico de hombre que permanece etéreo e ideal, egocéntrico, ensimismado con el logro de un imposible. El arquetipo amatorio del romanticismo puede ser definido como un *amor manía*, es decir, el amor de aquella persona cuyo sentimiento es intenso y posesivo, que cree que el amor y la muerte van de la mano por la tragedia que es la vida sin el otro. La tía de Fermina, Escolástica, percibió muy temprano esa cicatriz del amor que marcaba el cuerpo de Florentino, cuando le dijo a Fermina que "… era necesario haber vivido mucho para conocer la índole verdadera de un hombre, y estaba convencida de que aquel que se sentaba en el parque, para verlas pasar sólo podía estar enfermo de amor." (García Márquez, p. 22). La muerte es una puerta hacia la vida que se abre o se cierra intermitentemente.

Tal vez fue la sangre romántica, que tiende a abismarse por cualquier puerta, lo único que heredó Florentino Ariza de su padre, pues en algún cuaderno que le perteneció encontró una frase que había creído suya desde siempre: "Lo único que me duele de morir es que no sea de amor" (p. 190). Pío Quinto Loayza, padre fugaz de Florentino, enamorado del amor, amante de Tránsito Ariza, quien tampoco pudo escribir una carta comercial sin un toque de lirismo, como su hijo y quien le había heredado hasta su misma caligrafía, fue el germen de la personalidad romántica de Florentino. El espíritu romántico sigue clavado en las entrañas, aún en tiempos tan pragmáticos como los actuales; y lo cierto es que una larga tradición de locos de amor confirma que este virus le ha dado sustento al quehacer literario. No era propiamente Florentino Ariza un poeta acicalado por los aplausos del medio cultural. Era mejor un ferviente lector y un intenso enamorado de la palabra: "La lectura se le convirtió en un vicio insaciable (…) Lo único que tenía claro era que entre la prosa y los versos prefería los versos, y entre estos prefería los de amor, que aprendía de memoria, aún sin proponérselo(…)" (García Márquez, p. 155).

Finalmente, Florentino Ariza nos hace evidente que al romántico lo salva la literatura y que la escritura es una necesidad que le impone su corazón enamorado, ya que parece que su mundo interior se le desborda por los poros, haciendo evidente la efervescencia de una enfermedad muy parecida al cólera. Los escritores románticos fueron "… la fuente original de las primeras cartas a Fermina Daza, en las cuales aparecían parrafadas enteras sin cocinar de los románticos españoles…" (García Márquez, p. 157). No en vano, tratando de encontrar un soplo de alivio para el dolor, en los albores de su amor por Fermina Daza escribe hasta "sesenta folios que entonces podía recitar de memoria de tanto leerlos", donde le expresaba "su fidelidad a toda prueba y su amor para siempre" (García Márquez, p. 162). El secretario de los enamorados, dona sus palabras de amor a los otros y en el vaivén de las cartas se alimentaba el amor y se ponía a prueba la tenacidad del alma dolorida de aquel muchacho desgarbado, que reflejaba en su cuerpo los estragos de la soledad por venir: el romántico se declara un ser incompleto, que anhela llegar a la verdad, al todo, cuando su interioridad se armonice con la presencia de lo amado.



Capítulo IV

Los cuerpos travestis: régimen nocturno de lo imaginario y carnaval en la novela El lugar sin límites *de José Donoso*

La novela del chileno José Donoso fue publicada por primera vez en 1966, en México. A partir de ella se examinarán las imágenes carnavalescas de los cuerpos en el espacio del burdel, con énfasis en la figura del travesti como productor de imágenes desequilibradoras del orden, hiperbólicas y escenificadoras de la apariencia burlesca. Este texto se apoyará en la teoría de Bajtín (1998) sobre la carnavalización en la literatura, que dialoga con la lógica conjuntiva del régimen nocturno de lo imaginario, desarrollado por Gilbert Durand (1982) y analizado en profundidad por María Antonieta Gómez, en su texto, El idioma de la imaginería novelesca *(1989).*

Relato de las grotescas verdades del cuerpo. Mijail Bajtin como guía

Los prostíbulos o burdeles fueron un cronotopo[9] de gran trascendencia en las narraciones del *boom latinoamericano* –entre los años 60 y 70–[10], identificados a la manera de centros de diversión semioculta en las grandes y pequeñas ciudades. Los autores de aquella época se centraron en estos lugares, puesto que allí el sexo representaba trasgresión y a través del tiempo que fluctúa en ellos, se transparentaban las carencias y falencias de los proyectos modernos. La literatura del *boom* reinventó el prostíbulo como un espacio de agonía y de

9. Batjin (1998) define al cronotopo como "…la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales, asimiladas artísticamente en la literatura (…) El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio a su vez se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia" (238).
10. En palabras de José Donoso "*El boom pertenece a una época en la cual la novela latinoamericana era como un niño frente al espejo, tocándose para conocerse. Fue un proyecto unitario, "bolivariano", que sólo pudo ser en otra América, casi en otro universo. Esa unidad de que estaba hecho el boom, esa constelación que muchos se explican de diferentes maneras, o no se explican, se transformó en otra cosa y se acabó. En un momento pareció que estábamos todos alrededor de lo mismo, pero finalmente eso no fue verdad. De ese esfuerzo no quedó nada, o sí, rescato cuatro o cinco novelas magistrales. Pero ahí quedó todo*" (Tomado de http://youtv.be/ego_LgRwk8).

rebeldía. En este se vive un tiempo letal y dramático donde el amor y el odio juegan para darle un vuelco al orden de las cosas.

En el burdel encontraremos al cuerpo grotesco que es hiperbólico; la realidad corporal depende de los orificios abiertos que absorben la vida y excretan la muerte. La trama carnavalesca de Donoso configura expresiones del cuerpo grotesco, abierto e inacabado, imperfecto, que se unen a la expresión de imágenes de la fiesta popular, renovadora del mundo en el espacio del burdel, en lo que nos orienta Mijail Bajtin (1998) y su análisis de la cultura popular en la Edad Media. Por ello, se tomarán sus premisas sobre el cuerpo grotesco y las inversiones que nutren al mismo, expresadas en su texto clásico que se sumerge en la obra, también clásica, de Francois Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, texto del que resaltamos este fragmento que sirve de guía a esta reflexión:

> *El carnaval celebra el aniquilamiento del viejo mundo y el nacimiento de uno nuevo, del año nuevo, de la nueva primavera, del nuevo reino. El viejo mundo aniquilado es dado junto con lo nuevo, es representado con él como la parte agonizante del mundo bicorporal único. Esta es la razón por la cual las imágenes del carnaval ofrecen tantas cosas invertidas: rostros al revés, proporciones violadas a propósito. Esto se manifiesta ante todo en los vestidos: hombres disfrazados de mujeres (…)* (Bajtin, 1998, p. 371).

Un cuerpo inacabado es el que se reinventa día a día, que nace y muere en la batalla de la vida diaria, come más (crece) o es comido (renace en otro). El cuerpo hambriento está siempre abierto, dispuesto a la fiesta y a la lucha; de él brota la vida, y es capaz de albergar la muerte. La abertura del cuerpo va de la boca a los órganos sexuales (genitales, ano), en un tránsito del sacrificio a la transformación. Y también está en la piel, que se pinta, se viste, se unta de barro o de oro, se degrada y se exalta adornada en el carnaval.

El conocimiento carnavalesco del cuerpo tiene como principio la vida material y corporal, allí donde el tiempo es el juego de la satisfacción de las necesidades básicas naturales, allí donde la fuente de la risa es la abundancia del alimento, de la bebida, de la sexualidad y de las excreciones del cuerpo. En el texto de Rabelais –que Bajtin estudia para analizar el carnaval en la cultura popular– nos narra que Gargantúa, "para beber no tenía fin ni canon, pues decía que las metas y los límites de beber llegan cuando la persona que bebe nota que la suela de sus pantuflas alcanza la altura de más de medio pie" (Rabelais, p. 67). Al respecto Bajtin afirma que: "El principio material y corporal es el principio

de la fiesta, del banquete, de la alegría, de la buena comida. Este rasgo subsiste en la literatura y el arte del renacimiento" (1998, p. 24).

Lenguas ahumadas, jamones por docena, morcillas sin cuento, toneles de vino tinto y blanco, sexualidad sin par y burla, la teatralización con disfraces, hacían parte de los placeres que avivaban el cuerpo grotesco de Gargantúa, en su abundancia de degradaciones y exageraciones materializadas positivamente a través de la risa. Considerado, según Bajtín, el poeta de la carne y el vientre, Rabelais ofrece detalles del cuerpo que come, del cuerpo que bebe, de la sexualidad activa de los cuerpos; en general, en su obra reside un cuerpo popular que se descubre universal, como un colectividad corporeizada, que se alimenta y crece constantemente… así configura a su personaje Gargantúa.

Una superfluidad que destrona el carácter oficial del mundo serio que se exige en la rutina del joven aprendiz, Gargantúa. En dicha rutina se movía este personaje, al intercalar periodos de fiesta con estados de recogimiento, estudio y piedad. Gargantúa iba y venía de las conmemoraciones oficiales a lo no oficial: iba a la iglesia y escuchaba veintiséis o treinta misas, se paseaba "rezando más que dieciséis ermitaños" (Rabelais, 1983, p. 67) y, después de estudiar sus libros, abría su boca para comer –sus criados le echaban paletadas de mostaza– y beber, y al placer: "Después comía según la estación, viandas a su gusto y no cesaba de comer hasta que el vientre se le ponía tirante" (p. 67). Esta dualidad es característica de la tradición carnavalesca, donde los periodos de festividades, representados por Bajtin como "la segunda vida del pueblo que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, la libertad, la abundancia (…)" (1998, p. 15), eran seguidos por fiestas o celebraciones oficiales, que consagraban el orden existente, miraban hacia el pasado y contribuían a mantener el régimen vigente[11]. Un viaje hacia el estudio o hacia el atrio, cuyo paraíso prometido se extendía en el umbral de la sala o la cocina, en los olores que hacían palpitar las cortinas que se cerraban coquetas para ser traspasadas por el ilustre gozón.

11. Sugiere Freedman (2007), que la mayor preocupación, tal vez, ha tenido que ver con la dieta y la salud. En este caso se trataría, no obstante, de una definición amplia de salud que da cabida a lo que se conoce como salud espiritual y también al tipo de prohibiciones impuestas por diferentes religiones. El cristianismo ha tendido más a poner restricciones que tienen que ver con el tiempo de la liturgia –días de ayuno, la cuaresma, etc., o con decisiones que se toman sobre la dieta monástica–, más que con prohibiciones sobre el consuno de determinados alimentos. Sin embargo, no hay que olvidar que el cristianismo ha estado más preocupado por la gula que el judaísmo y el islamismo, al punto que esta religión la considera como uno de los pecados capitales.

El cuerpo grotesco es insaciable y al degustar el mundo, se disuelve en este; son uno sólo, el cuerpo y el mundo. Las imágenes grotescas del coito se imbrican a las de la alimentación y viceversa; el crecimiento corporal tiene como origen la boca abierta que "siente gusto por el mundo" (Bajtin:, p. 252), se resiste a aislarse, a dispersarse, es un cuerpo con el vientre pegado a la tierra, es una boca que tiene su fuente en el pueblo.

El mundo grotesco de la novela *El lugar sin límites* (1970), de José Donoso, tiene todo de carnaval, inversión, nacimientos y aniquilamientos. Todo empieza por la relación que se da entre un travesti –la Manuela– y la dueña de un burdel –La Japonesa Grande– relación que invierte el orden oficial del mundo. La Japonesa Grande hace una apuesta con don Alejandro Cruz, dueño del pueblo El Olivo y de la casa donde esta mujer tiene su negocio de compra y venta de amores. La apuesta es la siguiente: él la reta a tener sexo con su recién llegado empleado travesti y, a cambio, le da las escrituras de aquella casa. La Japonesita nace, fruto de ese encuentro, con el florecimiento del mejor momento para el burdel: cuando la Japonesa Grande es capaz de acostarse con la Manuela, a pesar de ser travesti, le gana la apuesta a don Alejo y se queda con aquella casa, donde se asienta la otra vida del pueblo. A medida que el pueblo se va acabando, por decisión y descuido de don Alejo, quien lo tiene alejado del "progreso", el burdel va deformándose, pero sin caer del todo "El Olivo no es más que un desorden de casas ruinosas" (Donoso, p. 59). Muere la Japonesa Grande que rogaba "Siquiera la electricidad, siquiera eso…" (Donoso, p. 59). Al burdel lo sostienen el espíritu de la Japonesita –la hija, su trabajo– las esperanzas de ella en don Alejo esas que acabaron con su madre, y la alegría subvesiva de la Manuela. Ambos personajes son contrarios pero complementarios. La Japonesita es la fiesta estéril: desierta, apagada, mezquina. Ella focaliza su interés paternal y esperanzas desbordadas –no en la Manuela– sino en don Alejo.

Ubicarse en los cuerpos heterogéneos del prostíbulo, en su espacio y tiempo marginal, ha promovido reflexiones sobre el fracaso de la modernidad y de los proyectos culturales que la sustentan. El escritor chileno José Donoso desarrolla un tipo de escritura alucinatoria, donde prima la multiplicidad de voces íntimas en cada uno de los personajes, que se entrelazan, exhibiendo el carácter grotesco de la pantomima en la Manuela. Ella baila, imita con su coreografía a una española, como en un espectáculo circense; es bufón de la corte precedida por don Alejo, ella tacha el mundo vivido, deseando fundar uno nuevo.

En las primeras líneas, el narrador nos ubica en ese cuerpo grotesco que se levanta tarde en la mañana y muestra toda su fealdad: la Manuela sufre una

tremenda resaca, después de una noche de trabajo y juerga con los hombres, pero aún así está dispuesta a no perderse la misa de domingo:

> *Las lagañas latigudas volvieron a cerrar sus párpados en cuanto puso el reloj sobre el cajón junto a la cama (…) Frotó la lengua contra su encía despoblada: como aserrín caliente y la respiración de huevo podrido. Por tomar tanto chacolí para apurar a los hombres y cerrar temprano.* (Donoso, p. 9).

De allí en adelante, no deja de aparecer el cuerpo grotesco, que está en la Manuela y en todas las trabajadoras sexuales del lugar: la Cloty, puta vieja y triste, con quien los hombres pasaban adentro ya cuando estaban embrutecidos por el alcohol, no distinguiendo lo bonito de lo feo y con "la piel hambrienta de otra piel, de cualquier piel con tal de que fuera caliente y que se pudiera morder y apretar y lamer, los hombres no se daban cuenta ni con qué se acostaban, perro, vieja o cualquier cosa" (Donoso, p. 15). Este cuerpo muy flaco y muy viejo se complementa con el cuerpo gordo de la Lucy, la cual nos recuerda al Gargantúa de Rabelais, mujer gigante que come y bebe sin fondo y engorda con pasión toda la tarde en la cama, siendo esta la característica que más atrae a sus clientes. El cuerpo voluminoso es deseable en el carnaval, es un cuerpo vivo, lleno de pliegues, que muestra todos los excesos de la fiesta y que está dispuesto a romper todas las reglas en busca de más: "Claro que por eso tenía buena clientela. Por lo gorda. A veces un caballero de lo más caballero hacía el viaje desde Duao para pasar la noche con ella. Decía que le gustaba oír el susurro de los muslos de la Lucy frotándose blancos y blandos al bailar". (Donoso, p. 18)

El cuerpo de la Japonesita es igualmente grotesco, extremo de la frialdad, casi muerto, consumido por el miedo al sexo y la desesperanza. Jugando bajo las mesas del burdel cuando era niña, tal vez su cuerpo y sus sentimientos se quedaron petrificados:

> *Pero si con sus dieciocho años bien cumplidos ni la regla le llegaba todavía. Era un fenómeno (…) La Ludo decía que mejor que se casara, porque trabajadora eso sí que era la Japonesita. Que se casara con un hombre bien macho que le alborotara las glándulas y la enamorara.* (Donoso, p. 30).

No se puede pasar por alto a la Japonesa Grande, a la gigante del burdel, que recrea muy bien Arturo Ripstein, en su película (adaptación mexicana de la novela). La Japonesa Grande desborda en calor y pasión; es la lujuria y la alegría que se descose y muestra la soledad y el llanto que hay en el envés de cualquier grandeza. Henchida en vino vivió intensamente lo pleno del carnaval, del que

ella era anfitriona. Comida, bebida, risa y calor extremos llenaban y cobijaban su cuerpo, pero ese calor no pudo quedarse con su hija. Esta cuenta:

> *Y la Japonesa Grande era buena para el frasco, eso lo sabían hasta las piedras. Olía a jabón Flores de Pravia aunque en el salón hubiera bebido litros de vino, y entonces mi mamá se prendía como una antorcha y no había quién la hiciera dejar de hablar y de reírse y de bailar (…) Hasta la tumba en que la acostaron en el cementerio de San Alfonso debía estar caliente y ella ya no volvería a sentir nunca más ese calor.* (p. 162).

Los años van deformando su cuerpo, pero lo que realmente la va matando es el crepúsculo que cae sobre el pueblo y el abandono silencioso de las promesas de progreso que hizo don Alejo y que la Japonesa Grande aguardó, como un soplo de vida, hasta el último momento.

> *Y no era tan joven, es cierto, y los últimos años la engordaron tanto que la acumulación de grasa en sus carrillos le estiraba la boca en una mueca perpetua que parecía –y casi siempre era– sonrisa. Sus ojos miopes, que le valieron su apodo, no eran más que dos ranuras oblicuas bajo las cejas dibujadas muy altas* (p. 89).

A través de las imágenes grotescas, Donoso va en contra de la armonía clásica de la belleza, hablando de manera más sincera sobre las cosas de la vida, la miseria, la condición humana, la tristeza y la fiesta y por medio de estas realidades representadas, perturba el orden social moral y sexual de una época.

Básicamente encontramos un relato polifónico, pues las conciencias e ideologías de los personajes hacen un "contrapunteo" constante y el narrador es más bien un canal por el que fluyen esas conciencias, esas ambigüedades que le dan vía libre a un imaginario de ser humano, hecho de retazos de voces del pasado y del presente, marcado por una ideología y, según el caso, encadenado a discursos hegemónicos y a los anhelos de subversión. Esto anula toda posibilidad de oposiciones radicales y maniqueas entre los personajes del relato, donde prima la heterogeneidad.

El lugar sin límites es una novela que plasma las grotescas realidades de la modernidad que cierran y abren los cuerpos de sus personajes, cuya existencia va del bien al mal, del cielo al infierno, centrándose en el espacio matriz del prostíbulo, lugar que permite liberar el deseo sexual reprimido y donde también se traman los episodios más importantes de la historia en manos de los hombres, mientras sus mujeres esperan, pasivamente, a que esto suceda. Es vital resaltar que José

Donoso declaró que en sus novelas le ha interesado hacer énfasis en todo lo demoníaco que hay dentro de las personas y sus acciones; son sentimientos de autodestrucción y de destrucción hacia los demás.[12] De allí que las imágenes que aparecen en la novela sean de carácter conjuntivo (Durand, 1982), buscando evidenciar la necesidad de un mundo más inclusivo, anhelo que confirma la absoluta necesidad de indagar por un nuevo origen. Donoso no renuncia a la utopía, siempre pendiente, de la felicidad humana completa. Para el autor: "… hay algo positivo en las crisis. Estamos una vez más sumergidos en un mar de interrogantes sin respuestas y eso viabiliza el camino de la imaginación. Por eso son válidas las conjeturas"[13]. Sobre su novela *El lugar sin límites* dirá, en entrevista con José Soler, que es un relato melódico, el más perfecto que haya realizado porque no le sobra ni le falta nada; así mismo, afirma que es una novela con cuerpo chileno, en relación con la temática de la degradación de la burguesía y de la familia ejemplar chilena, a la que perteneció Donoso. Durante su niñez y juventud, los relatos misteriosos sobre el lumpen o los bajos mundos y la pobreza, le llegaron a través de la oralidad de las criadas de su casa, quienes le dieron muchos temas en los que profundizó posteriormente con la literatura.

La Manuela y el burdel: espejos de la sociedad

El burdel de la Japonesita es un lugar de claroscuros, donde el bien y el mal van de la mano, amenazando el orden dicotómico del mundo. En novela *El lugar sin límites,* el prostíbulo es el espacio matriz de la narración, desde el cual se ve el mundo de afuera y se lo reinventa: allí se despliega el paraíso perdido, donde las fantasías sexuales de corte machista brotan, se expresa la libertad sexual de la mujer en un amor sin contratos; y fluyen cuerpos grotescos y deformidades, definiendo voces que encarnan la pluralidad.

Porque lo grotesco supera los límites de lo natural; las putas feas y viejas y la casa en ruinas donde todavía se divierten los hombres, son creaciones paródicas que llevan al máximo de la ridiculización al cuerpo y a sus actos. Esta representación subversiva contradice la autoridad oficial de la moral y los valores preestablecidos para la belleza y la virtud.

12. Entrevista realizada por Joaquín Soler, en el programa A Fondo, de la Radio Televisión Española. En: *bibliotecaignoria.blogspot.com/2008/02/jos-donoso-entrevista-de-joaqun-soler.html*
13. Entrevista de Alicia Torres, publicada por el periódico uruguayo La Brecha, en: http://www.desk.nl/~sur/donoso00.html.

En este "espacio infernal donde se concentran la subyugación y el deseo" (Casanovas, 2000, p. 12), la élite y el pueblo se reúnen para llorar y celebrar. Allí políticos como don Alejandro, maquinan proyectos de progreso y destrucción, componiendo también este cuadro grotesco la miseria y fealdad burguesas. De hecho, el prostíbulo es el opuesto y complemento de la casa del fundo, donde don Alejandro Cruz vive con su esposa Blanca.

Pero el burdel es encerrado y constituye una prisión para la Manuela, quien en sus quimeras recrea el carnaval de las plazas públicas, como un deseo de libertad, de expresarse afuera, de no ser un ser excluido socialmente:

> *Y si viviera en una ciudad grande, de esas donde dicen que hay carnaval y todas las locas salen a la calle a bailar vestidas con sus lujos y lo pasan regio y nadie dice nada, ella saldría vestida de Manola. Pero aquí los hombres son tontos, como Pancho y sus amigos. Ignorantes.* (Donoso, 1970, p. 31).

Como lo relata Bajtin (1998), entre finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento, la fiesta era regocijo colectivo "de la multitud popular en las plazas públicas de la ciudad" (p. 132), constituyéndose en un segundo mundo, paralelo al mundo oficial. Al carnaval lo fueron encerrando los vientos modernos, con las normas del buen y del mal gusto, con la urbanidad y el mapa trazado de la ciudad. La Manuela huye por temporadas de la prisión de la Japonesita y llega llorando pidiendo auxilio, pues los hombres que se la llevan terminan apaleándola por travesti; luego se queja por estar en ese burdel de mala muerte; sueña con salir hacia donde la Pecho de Palo –dueña de un burdel donde trabajó–, para ser el centro de aquella fiesta, para darle color a un ambiente que no esté tan muerto, como en la Estación del Olivo.

Con respecto a las diferencias entre el carnaval público de la Edad Media - Renacimiento y el moderno carnaval privado y regulado, Bajtin (1998) señala que:

> *En los palacios, templos, instituciones y casas privadas, reinaba en cambio un principio de comunicación jerárquica (…)En la plaza pública se escuchaban los dichos del lenguaje familiar que llegaban a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte (…).* (p. 139).

El burdel es un espejo que refleja la paulatina decadencia de la sociedad patriarcal, así como la crisis de todas las bases del relato moderno. No obstante, este espejo también es una ventana donde se zurce la renovación, la reparación de las imágenes caídas. La felicidad y la tristeza, el bien y el mal, no se resuel-

ven en oposiciones binarias: la puta Nelly llora todas las madrugadas y es bien recibida en una casa donde juega con los niños y niñas; la Manuela es marica pero decente, delicado y muy sensible: "Maricón seré pero degenerado no" (Donoso, p. 97); también se va de farra una semana, porque piensa que su hija lo aprisiona y lo esclaviza "…y no me deja salir nada más que a misa y donde la Ludo" (Donoso, p. 173) y vuelve estropeada, diciendo que "su hijita de su corazón… no lo abandone nunca" (Donoso, p. 187); Pancho, que se cree muy macho desea a otro hombre: "…él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sólo sea allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá" (Donoso, p. 170). El prostíbulo es como un convento donde las monjas, en este caso las putas, permanecen encerradas a la espera del "señor" y tienen sus rituales de preparación para su llegada: prenden velas, alistan el vino, se visten para el ritual.

De esta manera, *El lugar sin límites* es el lugar de las reinvenciones, donde los discursos hegemónicos estallan, donde ni la muerte acalla el baile. En el burdel la actriz es la prostituta y el escenario es el salón o el cuarto donde existe la permisividad para salirse de los círculos normales en el acto y la palabra. La prostituta también será portavoz del Apocalipsis. Por ejemplo, con la llegada de la Manuela y de las demás prostitutas –que vienen desde el burdel de la Pecho de Palo, al burdel de la Japonesa Grande–, se anuncia la llegada de la vendimia, de la cosecha de los sentidos; el envejecimiento de la Manuela, la muerte de la Japonesa Grande, la luz que ha abandonado al pueblo por la falta de inversión de sus gobernantes, su lenta extinción, es el anuncio del fracaso del proyecto moral del carnaval en la lógica disyuntiva del mundo moderno. La Japonesa se lamentaba recordando que:

> *…en otra época la misa de doce en el verano atraía a los breaks y los victorias más encopetados de la región, y la juventud elegante de los fundos cercanos (…) de noche se soltaban el pelo en la casa de la Japonesa que no cerraba nunca. Después llegaban sólo los obreros del camino longitudinal, que hacían a pie dos kilómetros hasta su casa y después ni siquiera ellos…* (Donoso, p. 59).

La Manuela es el ser grotesco que habita la vida carnavalesca del prostíbulo, donde se confecciona una verdadera heterotopía: todos los lugares de la cultura están allí, el papel de las mujeres y de los hombres, el de los políticos, el de los criados, la subyugación, la economía, la memoria, la trasgresión; todos insinuados

en lo deforme, en la recreación, en la inversión. La Manuela, ser de rupturas, que demuestra las decadencias de los otros, querrá ser disfrutado y anulado por ellos. En el vestido y en las plumas que se pone la Manuela está el origen del carnaval, el vuelo de los excesos, la liberación en la risa carnavalesca. Ella quiere despertar la risa y ser la fuente de una renovación: "si la fiesta se componía y la rogaban un poquito, no le costaba nada ponerse las plumas aunque pareciera un espantapájaros" (Donoso, p. 17). Al final de un capítulo don Alejo le dice a la Manuela: "¿No vas a bailar? Esto se está muriendo" (Donoso, p. 103). Frente a las otras mujeres, la Manuela relucía más mujer mientras bailaba, no importaba lo vieja y fea que estuviera: "…curvando hacia atrás el dorso y frunciendo los labios y zapateando con más furia, reían más y la ola de risa la llevaba hacia arriba, hacia las luces" (Donoso. p. 149). Entonces ella sentía que era la protagonista del jolgorio; la actriz principal de una obra sin escenario, porque todos y todas presentes estaban en el marco de esa celebración de la vida, cuando eran abolidas, con el licor y los juegos del amor, las oposiciones sexuales y sociales.

La risa carnavalesca es un punto para resaltar en *El lugar sin límites*, pues alude a "la evolución vital" a "las tonalidades triunfantes del nacimiento y la renovación" (Bajtin, 1998, p. 63). Ligada a la inversión del orden, a la desentronización de lo sagrado, la risa carnavalesca saca del centro al ser humano y a las concepciones estáticas del mundo. De esta manera, se confirma que la risa "es el aspecto festivo del mundo en todos sus niveles, una especie de revelación a través del juego y la risa. Convierte en un juego alegre y desenfrenado los acontecimientos que la ideología oficial considera como más importantes" (Bajtin, p. 81).

Para Casanovas (2000), si el burdel real expresa la desviación de la norma, el burdel ficticio exalta la marginalidad y la trasgresión de un espacio que es deconstructivo de la cultura. Allí encontramos absurdos, escenas cómicas y trágicas, con una gran melancolía y desbordadas carcajadas, donde se enlazan el teatro de la nación y de sus equivocaciones civilizadas, cuyos mitos de progreso han fracasado. Uno de esos mitos es el de la libertad, pues la modernidad se aferra al fenómeno de reproducción en serie, que sujetará al cuerpo como mercancía. La prostituta dentro del burdel invita a un carnaval privado, un carnaval que ya no se hace en las calles o en las plazas, sino que se desarrolla en un espacio cerrado, donde el goce tiene precio.

El lugar sin límites hace un abierto cuestionamiento al sistema de reglas y prohibiciones de la cultura, escarbando en las fantasías sexuales reprimidas de los hombres, en la mezquindad del poder, en la marginalidad del cuerpo y el declive del ser humano en busca de la felicidad, como contra-relato moral de la vida social y política de las naciones.

El cielo y el infierno, inversiones y opuestos en la novela

El fundo es la casa de don Alejo Cruz. Él va de ella (luz-sombra o cielo) al burdel (sombra-luz infierno); fortaleciendo esa imagen de ser superior que cae y se levanta, imagen que encontramos en el libro del Apocalipsis, donde dice: "Y fue arrojado el gran dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él" (12:9). Entre el cielo y la tierra nacerá la Estación del Olivo, bajo el signo de la Cruz que está en el apellido de don Alejandro[14], dios y demonio al mismo tiempo, en un infierno desconfigurado. En el fundo, rodeado de viñas, bodegas, galpones y sumisión, don Alejo encuentra el nicho perfectamente dominado: perros, criados, una esposa loca, son los elementos de su mundo enajenador. Pero abajo, en el pueblo, está el burdel, luz que debe ser apagada (en el ocaso de su vida don Alejo va destruyendo todo lo creado). El burdel es un mundo inconforme y disperso, que lucha, que araña, que vibra; es telúrico. Es una casa que se va hundiendo, enraizándose a la tierra del Olivo, dándole la batalla a la muerte:

> *La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón, sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas. Pero no dio resultado. Con los años, quién sabe cómo y casi imperceptiblemente, la acera siguió subiendo de nivel, mientras el piso del salón, tal vez de tanto rociarlo y aprisionarlo para el baile, siguió bajando.* (Donoso, 1970, p. 21).

Es notable que Donoso utilice el intertexto bíblico del libro del Apocalipsis[15] y las diferentes descripciones del caos, la caída, la lucha de la luz con la oscuridad, expresando una novedad importante dentro de las obras literarias, puesto que se establece un diálogo entre ese texto religioso con el que se cruza para la "…absorción y transformación de modelos a seguir, entremezclar o bien por transgredir y variar" (Gómez, 1989, p. 114). En *El lugar sin límites*, la imagen antecedente y tradicional del infierno, del demonio y de los ángeles caídos se reafirma en la tierra. Esta negatividad creadora puede abrir la puerta para un nuevo origen, en cada una de las utopías de los habitantes del pueblo.

14. Es el gran creador del burdel y del pueblo. Dios caníbal que se devora poco a poco el mundo que él creó. Es un prometedor de alegrías falsas.
15. Bajtin (1998:350) dice que "el apocalipsis puede ser considerada como la obra clave en la tradición medieval de la descripción del infierno".

En un infierno ciego, como el de *El lugar sin límites*, el creador les ha quitado la luz y música a sus criaturas. Don Alejo se niega a modernizar el pueblo, entonces les impide el acceso a la energía eléctrica. El contraste entre el día y la noche, da cuenta de que el primero evidencia de manera radical todas las oposiciones o disyunciones, y por ello, el carnaval tiene lugar en la noche, donde solo unas pocas velas son cómplices de la fealdad, de la destrucción, de la miseria, de la homosexualidad y da rienda suelta a esas fantasías siempre retenidas en los tramos de luz:

> *Hasta miedo al aire de la mañana le tenía ahora, miedo a la mañana sobre todo cuando le tenía miedo a tantas cosas y tosía, al agror de las encías, en la mañana temprano cuando todo es tan distinto a la noche abrigada por el fulgor del carburo y del vino y de los ojos despiertos y las conversaciones de amigos (…) en las siete mesas sucias en la madrugada, mesas rengas, rayadas, todo claro, todo nítido ahora en la mañana y todas las mañanas.* (Donoso, 1970, p. 17).

La Manuela, Pancho, la Japonesita y los demás personajes de la novela, serán títeres manejados por un solo autor: don Alejandro, quien "…conocía a todo el mundo. Todo el mundo lo respetaba. Tenía los hilos de todo el mundo en sus dedos" (Donoso, 1970, p. 132). Pero ellos tienen un espejo interior que los enreda y desenreda, haciéndolos seres complejos, enmarañados y enmascarados, y esta es la táctica que utilizan para transgredir la manera de vivir, sufrir y gozar un mundo impuesto.

Entonces, a la vez que la novela retoma la imagen representativa del infierno para reafirmarla, la Estación del Olivo contraviene la separación dogmática que ha establecido la convención social religiosa entre el cielo y el infierno, pues uno se encuentra dentro del otro y cada uno tiene pliegues que ondulan entre el bien y el mal. En el fundo hay tanto infierno, como en el burdel un pedazo de cielo. Porque el infierno y el cielo están aquí y allá, como lo anuncia el epígrafe de Marlowe que encabeza la novela: *donde no hay límites*. Esta violencia contra el texto bíblico contradice la fórmula icónica que separa a Dios del demonio y pone estas imágenes a interactuar, a coexistir, volviendo relativa la independencia de las mismas.

Esto nos ayuda entender por qué los personajes de *El lugar sin límites* no son del todo buenos o malos, sino que dentro de ellos hay matices que los llevan a encontrar sus dobles físicos y simbólicos en sí mismos o en los otros.

En la relación de la Manuela con su hija la Japonesita, es claro que, entre una y otra, hay un doble físico: "Pero la Japonesita creció y nadie pudo dudar: flaca,

negra, dientuda, con las mechas tiesas igualitas a las de la Manuela" (Donoso, 1970, p. 26). Sin embargo, hay una escisión que las separa, juntándolas al mismo tiempo, en una dependencia dolorosa, como una lucha frente al espejo. Sumada a la hija, la Manuela se convierte en hermafrodita. Este hermafroditismo "…permite una superabundancia de posibilidades eróticas. Dicha imagen es concebida ficcionalmente como aparición de un nuevo tipo de humanidad, en la cual la fusión de ambos sexos producirá una nueva conciencia apolar; y en esta medida se constituye como un ser humano perfecto en la representación de una imagen medial unitaria" (Gómez, 1989, p. 136). En la relación sexual con la Japonesa Grande, de la que naciera la Japonesita, la Manuela se feminiza por completo, mientras que la dueña del prostíbulo seduce, desviste y penetra como el macho.

Por su parte la Japonesita es un ser que ha negado su sexo, pero que es mujer "…cuya esperanza al mirarse en el espejo quebrado no era una mentira grotesca" (Donoso, 1970, p. 69); en la Manuela ella tiene su reflejo y su inmediato contrario. La Japonesita "no sabía bailar, pero era joven" (Donoso, 1970, p. 69). Ambas se repelen y se atraen. Les gusta el mismo hombre: Pancho. Mientras la Manuela peina a la Japonesita somos testigos de una singular transformación, analogía de opuestos en una sola imagen, a través de la danza narrativa de conciencias plurales. Ella se desdibuja, cada vez más consciente de ser hombre, la hija reluce por fin mujer con la luz que vibra en las manos de la Manuela y que recorren su cabeza:

> *Él era hombre. Y viejo. Un maricón pobre y viejo. Una loca aficionada a las fiestas y al vino y a los trapos y a los hombres (…) Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído encima una gota de agua y él entonces se perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni va a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, esta incapacidad, hada más, este gran borrón de agua en que naufraga.* (Donoso, 1970, p. 67).

La Manuela peina a su hija y mágicamente vacía en ella parte de su feminidad y su deseo, llenando a la Japonesita del calor que le hace falta. Frente al espejo, ella se mete en él, él en ella: "Vio su propia cara en el espejo sobre la cara de su hija, que se miraba extática" (Donoso, 1970, p. 69). Ambas se retuercen, pero al final la Manuela, madre – padre, se dona, siente tanto frío que quiere echarse a la cama. Con esas velas que reflejan dos rostros en uno, ella ha contemplado la cercanía de la muerte.

La contradicción del cuerpo macho

Pancho es un personaje que siempre ha peleado por reafirmar su hombría. Desde pequeño le gustaba compartir con la hija de don Alejandro, la niña Mónica, compañera de juegos y quien irradiaba su feminidad infantil, contenida por las burlas vergonzantes de los otros. Pancho huyó de la niña y la tuvo que aniquilar para salvar su hombría, contagiándola –sin proponérselo– de una grave enfermedad.

> *…hasta que los chiquitos nos pillan jugando con el catrecito, yo arrullando a la muñeca en mis brazos porque la Moniquita dice que así lo hacen los papá y los chiquillos se ríen –marica, marica jugando a las muñecas como las mujeres– , no quiero volver nunca más pero me obligan porque me dan de comer y me visten, pero yo prefiero pasar hambre y espío desde le cerco de ligustros porque quisiera ir de nuevo pero no quiero que me digan que soy el novio de la hija del patrón, y marica, marica por lo de las muñecas.* (Donoso, 1970, pp. 130-131).

Al principio, el reflejo de Pancho en Moniquita produce su atracción por las prácticas de ese opuesto, no obstante, el juego con las muñecas o su sexualidad, cuestiones reprimidas por el discurso hegemónico patriarcal, le hacen temer por el orden de su cuerpo. Siempre en la contradicción, Pacho quiere escapar y quedarse, entonces mira desde lejos los juegos de la niña, hasta que lo descubre don Alejo y lo obliga a hacer su voluntad de nuevo y entrar al fundo. La enfermedad une los cuerpos de ambos niños y después los separa con la muerte de Moniquita.

Relacionada con la mala higiene, las condiciones de hacinamiento y miseria, el tifus es contraído por Pancho niño, quien al sobrepasar los límites hacia el fundo, mancilla este lugar, que se pretende inmaculado. En su travesía, lo infecta con su enfermedad de pobre y se lleva a lo más preciado de aquel simulacro de cielo que era el fundo: la niña angelical, Moniquita; desde allí vendrá la exclusión y la culpa de Pancho:

> *… y entonces me enfermo de tifus y ella también y ella se muere y yo no, y yo me quedo mirando a misia Blanca y sólo cuando sus manos levantan su trenza para cortarla comienzan a brotar mis lágrimas porque yo me mejoré y porque misia Blanca se está cortando la trenza* (Donoso, 1970, pp. 131-132).

Pasados los años, Pancho le pide prestado dinero a don Alejandro para comprar un camión. Con este trabaja de pueblo en pueblo, hasta que logra reunir

lo necesario para saldar esa deuda. Para celebrar, Pancho y su amigo Octavio deciden ir al burdel de la Japonesita, en contra de las advertencias de don Alejandro con respecto a que no pisaran aquel lugar. A Octavio no le importaban esas amonestaciones:

> *Que no fuera idiota, que se diera cuenta de que el viejo jamás se había preocupado de la electricidad del pueblo (…) Quiere que toda la gente se vaya del pueblo y como él es dueño de casi todas las casas, sino de todas…* (Donoso, 1970, pp. 134-135)

En medio del licor, surge la excitación de Pancho, fijándose en ese ser opuesto – cercano: irremediablemente le deslumbraba la Manuela: "…eso increíblemente asqueroso y que increíblemente es fiesta…" (Donoso, 1970, p. 170). Entonces Pancho y la Manuela se entrelazan en una indirecta comunicación, a partir del baile que ella hace para deleitarlo. Y lo logra, pues Pancho empieza a desearla con tanta pasión que, cuando la fiesta se pone aburrida, le paga a la Japonesita lo consumido y Octavio y Pancho salen abrazados a la cintura de la Manuela, cantando, para buscar farra en otro sitio.

En esta triada, la familiaridad carnavalesca los incita a abrazarse y a mirarse las oposiciones, que devienen en semejanzas. En el momento más efervescente del jolgorio la Manuela se atreve a darle un beso a Pancho. Octavio se pone en medio de la situación, pero incitando a la lucha, a través de la censura que hace de este hecho que él alcanza a observar y cuyo efecto es la vergüenza de Pancho y su consiguiente negación de haber participado en el juego erótico:

> *– Ya pues, compadre, no sea maricón usted también…*
> *Pancho también soltó a la Manuela.*
> *– Si no hice nada…*
> *– No me vengas con cuestiones, yo vi…*
> *Pancho tuvo miedo.*
> *– Qué me voy a dejar besar por este maricón asqueroso, está loco, compadre*
> *(…) A ver – Manuela, ¿me besaste?*
> *(…) Pancho se cuadró amenazante frente a la Manuela.*
> *(…) Pancho le pegó un golpe en la cara mientras Octavio la sujetaba…*
> (Donoso, 1970, pp. 174 -175).

De esta lucha resulta la metamorfosis que inventa un nuevo ser de los tres que se revuelcan, en el aplastamiento y la trasgresión: el Cerbero (o Can Cerbero), perro de tres cabezas, cola de serpiente y múltiples cabezas de serpiente en el

lomo, que guardaba las puertas del Hades para que los muertos no salieran de allí, ni los vivos pudieran entrar en el lugar de los muertos, en la mitología Griega. Esta es la imagen que, según Casanovas (2000), queda como consecuencia de la revuelta entre Pancho, Octavio y la Manuela:

> *Y se lanzaron sobre él y lo patearon, le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas, hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto…* (Donoso, 1970, p. 178).

En el Apocalipsis 22:15, se dice "Fuera los perros, los hechiceros, los impuros, los asesinos, los idólatras y todo el que ame y practique la mentira". Aquí los perros estarían excluidos de Jerusalén, los perros son indeseables dentro del reino de los cielos y según Luis Morales[16], comentarista de la Biblia, es un término técnico para hacer referencia a los prostitutos de los templos. Podemos entender que los perros del Apocalipsis creados por Donoso (ese monstruo de tres cabezas que sufre y se alimenta de sí mismo), son los habitantes del lugar sin límites, donde están todos condenados (hombres, mujeres, homosexuales) por una ley excluyente y opresora.

La figura del perro vive en la Manuela y en todos los que la desean, bailan con ella, la patean, se burlan de sí mismos a través de su imagen y la buscan para que encienda la fiesta de sus vidas, porque quieren transgredir la impuesta. En la novela Pancho reafirma esa búsqueda:

> *Qué venga, me quiero reír. No puede ser todo así tan triste, este pueblo que don Alejo va a echar abajo y que van a arar, rodeado de las viñas que van a tragárselo y esta noche voy a tener que ir a dormir a mi casa con mi mujer y no quiero, quiero divertirme, esa loca de la Manuela que venga a salvarnos…* (Donoso, 1970, p. 165).

El autor invierte constantemente los papeles y la Manuela es también la salvadora. Ella se erige como una Virgen, en el diálogo que tiene con don Alejandro, cuando se encuentran antes de la misa. Siendo él prácticamente el dueño del pueblo, ella lo llama hereje y se entroniza santa:

16. En: http://opinionministerial.com/display.aspx?idCol=3&idItem=14&tipoItem=Documento.

> *– A misa iba, a cumplir con los mandamientos. No soy ninguna hereje como usted don Alejo. Mire la cara de muerto que tiene, apuesto que anduvo de farra, a su edad, no digo yo…*
>
> *Y tú irás a pedir perdón por tus pecados, grandísima…*
>
> *¡Pecados! Ojalá. Ganas no me faltan, pero mire como estoy de flaca. Santita: Virgen y Mártir…* (Donoso, 1970, p. 33).

¿Quién es el amo y quién es el criado en esta conversación? Por un momento el amo es opacado cuando la Manuela pone el mundo patas arriba y ella deja de ser puta y se vuelve Virgen. Sin embargo, don Alejo le recuerda que él puede vencerla, mandándole a la bestia que la quiere devorar: Pancho Vega. Ella es tan Virgen como Ramera. Entonces don Alejo vuelve a su posición superior:

> – *¿Cuidadito con quién?*
> – *Con Pancho. Dicen que no habla más que de ti.*
> – *Pero si ya no viene para acá para El Olivo. ¿No dicen que le debe plata a usted?*
>
> *Don Alejo se rió.* (Donoso, 1970, p. 34).

El juego de máscaras, donde el sodomita se transforma en Virgen, el demonio en Dios y el macho se convierte en homosexual, es un fenómeno de metamorfosis que recalca Bajtin en su *Teoría y estética de la novela* (1989), como "el cambio de papeles – máscaras (…) la transformación del pobre en rico, del vagabundo sin casa en aristócrata rico, del bandido ratero en buen cristiano arrepentido" (p. 280). El intercambio de puntos de vista bajo estas transformaciones, como vemos en este caso del diálogo de la "Virgen" Manuela con don Alejandro –y a lo largo de la novela–, configuran el dialogismo que, según Bajtin es: "… la unidad real del lenguaje en cuanto discurso, según ya sabemos, no es un enunciado monológico aislado sino la interacción de al menos dos enunciados, es decir, el diálogo" (p. 157). Que se presenta con la posibilidad de resignificaciones y juegos que trastocan lo oficialmente dado.

En las conversaciones con don Alejo y antes de su muerte, la Manuela representa a la Ramera del Apocalipsis, que es perseguida, que está en peligro y con el agua a sus pies: "El agua sopeándole los calcetines, el pantalón frío pegado a sus canillas. Hacía años que no se sentía tan averiada" (Donoso, 1970, p. 34). Y más adelante, cuando ya la alcanzaban Octavio y Pancho, en una carrera hacia la muerte, dice: "ay, la espalda cómo le duele, y las piernas y de pronto el frío de la noche entera, de las hojas y el pasto y el agua a sus pies…" (Donoso,

1970, p. 178). En la Biblia encontramos el siguiente pasaje: "Las aguas que has visto, donde está sentada la Ramera, son pueblos, muchedumbres, naciones y leguas". Ella es la evidencia de los deseos de los hombres, ella les inspira a romper con su masculinidad dolorosa y es tan evidente ese dolor que Dios ha permitido que sea perseguida hasta la muerte: "Y los diez cuernos que has visto y la Bestia van a aborrecer a la Ramera; la dejarán sola y desnuda, comerán sus carnes y la consumirán por el fuego" (Ap. 17:16-17). A pesar de que la Manuela le pidió a don Alejo protección para que no la agrediera Pancho, este nunca llegó al burdel y ella no pudo pasar el canal hacia el fundo, cuando corría para salvarse de Octavio y Pancho: "… porque Dios les ha inspirado la resolución de ejecutar su propio plan…"(Ap. 17:17).

Con la muerte de la Manuela quedan averiadas la libertad y el goce.

Sin embargo, la gran Ramera también se viste con sus mejores prendas para la boda "…démosle gloria porque han llegado las bodas del Cordero y su Esposa se ha engalanado y se le ha concedido vestirse de lino deslumbrante…" (Ap. 19:7). El vestido de la Manuela es parte de su coreografía de iluminación, que se complementa con el baile y amenaza con dislocar el orden. Vestirse de española es un gesto travesti, en palabras de Casanovas (2000) "un acto de redención fallida" (p. 25). El vestido colorado es un objeto de veneración, es la segunda piel de la Manuela, que la transforma en la gran dama, en la actriz singular, en la música y en el color que todos y todas desearían ser. Él, Manuel, se redime como ser humano en la Manuela o en la "Manola", frente a machos como Pancho:

> *Y tan enojado porque una es loca, que sé yo lo que dijo que iba a hacerme. A ver no más, sinvergüenza, estafador. Me dan unas ganas de ponerme mi vestido delante de él para ver lo que hace.* (Donoso, p. 31).

En esta novela el machismo es un símbolo de la homosexualidad reprimida. El baile de la Manuela es un conjuro contra toda opresión. En el infierno ella es un ángel caído, el personaje que enciende una llama más candente y revienta las cadenas a las que sirven los hombres como Pancho o don Alejo; este último, a pesar de ser como un dios, vive preso de su propia ambición.

Con su vestido, la Manuela reemplazará la luz de las velas y se impondrá a la oscuridad preparada por don Alejo y su ineptitud para lograr de nuevo la electricidad para el pueblo. Ella baila intermitente con su vestido de española y genera esa risa carnavalesca, renovadora, que hace olvidar la degeneración y la pobreza:

> *La Manuela no más, la que puede bailar hasta la madrugada y hacer reír a una pieza llena de borrachos y con la risa hacer que olviden a sus mujeres moquillentas, mientras ella, una artista, recibe aplausos, y la luz estalla en un sin fin de estrellas.* (Donoso, p. 149).

Fiesta viva del espantapájaros que se puebla de plumas apolilladas, porque quiere hacer reír, porque ellos le piden que sea el pelele que los saque del insomnio y los lleve a soñar otra vez con una vida nueva, momento que es alimento frente a otro día de trabajo o de lucha, necesidad de que la hombría tenga un respiro en la carcajada:

> *Si la fiesta se componía y la rogaban un poquito, no le costaba nada ponerse las plumas aunque pareciera un espantapájaros y nada tuvieran que ver con su número de baile español. Para que la gente se riera, nada más, y la risa me envuelve y me acaricia y los aplausos y las felicitaciones y las luces, venga a tomar con nosotros mijita, lo que quiera, lo que quiera para que nos baile otra vez.* (Donoso, 1970, p. 17).

Ese acto sensual, que le incita a mover la cola de su vestido de un lado para otro, la acerca al cielo, y ella se enaltece alrededor de las estrellas. Una imagen similar la encontramos en el libro del Apocalipsis, refiriéndose al Gran Dragón en su pelea con la Virgen: "Su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra" (12:4). Como Dragón, la Manuela es demonio angelizado, el poder de su vestido lo convierte en un elemento mediador, en una armadura que derriba al enemigo y le da el arte de la trasformación. Por todo ello es sagrado.

Al principio de la novela, ella se arrodilla para contemplar el vestido. Sufrió los vejámenes del odio de los hombres hace un año, cuando Pancho y sus amigos "…le sacaron la ropa y poniéndole su famoso vestido de española, a la fuerza se lo rajaron entero" (Donoso, 1970, p. 12). Ella alza el corpiño, mira el vestido, no está tan mal; antes de la sagrada misa del domingo, irá por hilo donde Ludovina y se pasará la tarde en oración, remendando el vestido para volvérselo a poner, porque cuando escuchó la bocina del camión de Pancho Vega "le entró la tentación de sacar su vestido otra vez" (Donoso, 1970, p. 12). Y ese vestido llama a la furia, al deseo, a la inversión del mundo, ya que el miedo se interrumpe con el baile.

Es colorado, el vestido de la Manuela, igual que el camión del Pancho que tanto desea. El vestido posee la magia de darle la energía turbulenta para ani-

mar la fiesta y sacar de la agonía a los hombres desterrados de la sensibilidad; el camión de Pancho es una careta que se burla con la bocina en alto, con el pedal del acelerador al máximo y que por dentro llora, huye de un sitio a otro, sin encontrar refugio. Un camión colorado provocador, tan ambiguo como la sexualidad de Pancho, espejo de un vestido que se esponja y vibra alrededor de las mesas, sobre el suelo mojado por el cielo de los que la ven bailar. Un camión colorado grande que parece pesado como el hombre que se aloja en él, que ignora quién es y se despilfarra buscando consumirse y no consumirse, o ser simplemente alguien, aunque sea matando al deseo. El camión colorado de Pancho lo saca del cielo donde le paga la deuda al benefactor –don Alejo–; y el camión lo lleva camino abajo, hacia el burdel de la Japonesita, que es la perdición y la oportunidad de no ser más el criado, de ejercer la violencia y mandar a su modo –como se lo enseñaron hacer–. El camión también conoce la ruta hacia la utopía que se ubica en el barrio con casas pintadas de colores, pero iguales, en Talca, donde su esposa Emma y su hija Norma desean vivir, llamándolo a la corrección, al cumplimiento de sus deberes: "No quiero volver. Quiero ir hacia otras cosas, hacia delante" (Donoso, 1970, p. 136). Pancho, Octavio y todos los que van al burdel, están encadenados a las sombras, esas que les permiten hacer lo que quieren hacer:

> *Estos hombres de cejas gruesas y de voces ásperas eran todos iguales: apenas oscurece comienzan a manosear. Y dejan todo impregnado con olor de aceite de maquinarias y a galpón y a cigarrillos baratos y a sudor…* (Donoso, 1970, p. 17).

El baile de la Manuela sería, en conclusión, una réplica al discurso hegemónico. Este podemos ubicarlo en el concepto de Bajtin (1992) sobre el discurso ajeno: un collage de muchas voces que han enseñado a decir lo mismo para conservar un orden hegemónico. Pero vemos que en el momento de la fiesta se trasgrede ese orden al que se le rinde tributo en el mundo del afuera. La fiesta es interna, en el burdel, a puerta cerrada, pero a veces mucho más íntima, puesto que se desarrolla en el discurso íntimo de un personaje reprimido como Pancho. Por eso, *El lugar sin límites* hace alusión a una historia vivida toda la vida: la historia de la represión moral, de la represión del cuerpo y de sus consecuencias en la estructura del sentimiento humano, donde se tañe el dolor, la frustración y los odios. El discurso ajeno "se concibe por el hablante como el enunciado de otro sujeto", pero "Todo lo sustantivo en la percepción del enunciado ajeno, todo lo que puede tener alguna importancia ideológica, se expresa en el material del discurso interno" (Bajtin, 1992, p. 159). Se pone al revés el mundo de las verdades oficiales en el marco de la "farra". Los dogmas se traspasan por nuevas

réplicas que son verbales y corporales. Un discurso dogmático, que no permite "que aparezcan matizaciones entre verdad y mentira, entre bien y mal" (Bajtin, 1992, p. 161), se dinamiza en la réplica, que flexibiliza la disyuntiva rígida del discurso hegemónico. La réplica permite "… desdibujar los nítidos contornos exteriores de la palabra ajena", apareciendo la burla, el humor y lo relativo, donde hay posibles. Esa réplica es el baile de la Manuela y su carnaval.

Capítulo V

El cuerpo murmurante de los muertos: resonancias del cuerpo popular en Pedro Páramo, *de Juan Rulfo*

En Pedro Páramo, así como en sus cuentos de El llano en llamas, hay un descubrimiento de un cuerpo popular murmurante, que define el estilo sonoro del escritor y deja la huella personal e histórica en un relato sensible a la alteridad cultural. Estilo que deviene precisamente de los recuerdos de infancia y de sus vivencias y recorridos por las tierras más recónditas de su país, México. En la narrativa de Juan Rulfo resuenan esos cuerpos campesinos e indígenas de su Jalisco natal, todos esos cuerpos que pedían justicia a través de su apego a la tierra, desde lo más profundo, murmurando.

Efecto de oralidad en la literatura de Juan Rulfo

Para escribir *Pedro Páramo,* Rulfo se paró en la frontera y se animó a navegar por las voces de hace tiempo, que se quedaron resonando en su memoria y que lo llevaron al rescate de las culturas orales populares. Al respecto, Rulfo dice: "Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones" (Sommers, 1968, p. 9). Subrayamos la palabra "ahondadas" porque nos remite a la profundidad de sus vivencias y a lo hondo que se clavaron esos episodios, esas voces, esos rostros, y el sufrimiento de aquellos primeros años en su ser de transculturado. En la misma entrevista, él dice que estos temas autobiográficos están en el trasfondo de sus narraciones y casi son imperceptibles para el lector desprevenido, no obstante, dotan de gran fuerza su universo simbólico:

> *Yo tuve una infancia muy dura, muy difícil. Una familia que se desintegró muy fácilmente, en un lugar que fue totalmente destruido. Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi padre fueron asesinados. Entonces viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino de devastación geográfica.* (Sommers, 1968, p 12).

El mismo ambiente de desolación, injusticia, y el tono de la desesperanza que se percibe en sus palabras es el que queda plasmado en *Pedro Páramo*. La novela de Rulfo desarrolla la mítica búsqueda del padre, cuya esperanza queda

frustrada. Lo mismo que Juan Preciado, el personaje de la novela, Rulfo volvió muchos años después a su pueblo natal y desandó los pasos propios y los de sus familiares ya muertos; tal vez viajó con la esperanza de encontrarse a sí mismo en ese lugar, en el recuerdo del padre que perdió allí siendo tan niño y en las gentes que habitaban sin tiempo aquella zona y no encontró más que la miseria y la desolación que lo sacaron lejos algún día. Rulfo dijo, sobre la búsqueda de Juan Preciado que "…es como quien busca su infancia y trata de recuperar sus mejores días, y en esa búsqueda no encuentra sino decepción y desengaño. Y al final se derrumba su esperanza como un montón de piedras" (Sommers, 1968).

La destreza del autor vuelve al texto una caja de resonancia, donde la palabra escrita desea producir un efecto de oralidad, "Su método será más bien la búsqueda mediante el trabajo escriturario, de la resonancia interior de una manera de hablar y de contar historias, percibida y asimilada durante su infancia y renovada en sus contactos posteriores con la gente de su pueblo". (Pacheco, 1959, p. 66).

Resonancias emocionales de la infancia de Juan Rulfo

Las marcas de la vivencia temprana en la cultura popular jalisciense y de la oralidad, como forma de expresión principal en los pueblos donde vivió en su infancia, está presente en toda la obra del mexicano Juan Rulfo y, "no sólo se manifiesta en la manera de contar sus cuentos, sino también en su forma de percibir el mundo y relacionarse con él" (Pacheco, 1959, p. 67).

En una de sus biografías, llamada *Notas sobre Rulfo,* de Alberto Vital (2004), este nos presenta apartes de los cuadernos del autor, donde aparecen textos que sugieren la trascendente relación de la vida infantil del autor, y sobre todo, de la muerte de su padre, con el tema principal de la obra *Pedro Páramo*. A Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, su padre, lo asesina Guadalupe Nava Palacios en la madrugada del primero de junio de 1923. Él cuenta que, a esa hora, una voz en sus sueños le susurró al futuro escritor: "*¡Despierta*!", como le sucede en repetidas ocasiones a Juan Preciado mientras está en Comala. Rulfo recuerda en sus cuadernos que se despertó con el último sueño que había tenido: un venado yacía muerto en sus manos. Cuando abre los ojos, la madre le dice al niño: "*Ha muerto tu padre*". Semejante frase la escucha Juan Preciado también en su ensueño:

> *…Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo,*
>
> *y la pena haciendo retorcer su cuerpo.*

–Han matado a tu padre.

–¿Y a ti quién te mató madre? (Rulfo, p. 86).

Con respecto a este pasaje biográfico de Rulfo, Vital (2004) dice: "La noticia fue aterradora para un niño que acababa de cumplir seis años. Fue tan paralizante que réplicas como la anterior sólo pudieron ser colocadas en la boca, muchos años después, gracias al paulatino proceso y al poder de la escritura, por el cual él volvió a dar presencia al pasado y dispuso de una voz en éste, la misma voz que debió ahogársele, junto con el sueño y la luz, cuando lo sacudieron para despertarlo aquella madrugada". (p. 11).

Al principio de la novela, antes de llegar a Comala, Juan Preciado le pregunta a Abundio quién es Pedro Páramo y él responde: "Un rencor vivo" (Rulfo, p. 66). Es el rencor que pervive en Juan Preciado, atizado por su madre, quien le pidió cobrarle a Pedro Páramo "Lo que estaba obligado a darme y nunca me dio…el olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro" (Rulfo, p. 62). Este es el motivo arquetípico de la búsqueda del padre, suscitado por el deseo de la madre. A pesar de que Juan tenía miedo y pensó en no cumplir la promesa, gana la esperanza de sanar esa herida de la madre "Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre" (Rulfo, p. 63).

Juan Preciado no es el héroe clásico inspirado por poderes divinos, sino que es el hombre ordinario, el que lucha y siente miedo y muere. Podríamos pensar que la lección de Rulfo, en este sentido, es que la vida la hacen héroes que son sencillos aldeanos, no personajes épicos o míticos: sino gente que busca el sentido de su existencia.

La soledad y temple de ánimo en Juan Rulfo

Jorge Ruffineli en el prólogo a la obra completa de Juan Rulfo, editada por la Biblioteca Ayacucho, en 1977, dice que en los primeros textos del autor, poco conocidos como el que se titula *Un pedazo de noche*, "intentaba exorcizar la soledad del joven jalisciense, que como el autor desarraigado de su Jalisco natal, se enfrentaba a la ciudad de México".

Rulfo se repliega, en esa condición de aislamiento que necesita todo transculturador para encontrar el tono, la música de las voces y de las vivencias de los otros que deben pasar por su escritura. Se siente en él, la angustia frente al fenómeno de la incomunicación intercultural, que sólo remedia con la introspección de

sus sentimientos y el vuelco hacia la escritura. Cita Pacheco (1959) una frase de Rulfo: "Se puede decir: yo vivía con la soledad. Yo platicaba, charlaba con la soledad" (p. 68). En una conversación con personajes contemporáneos al autor, como Guadalupe Pita Amor y Juan José Arreola, el periodista chileno Waldemar Verdugo[17] entiende la admiración que estos dos le profesan al que consideran uno de los mejores escritores de México y al que también califican como un ser melancólico. En efecto, el autor tenía amigos entrañables, entre los que se encontraba María Luisa Bombal, con quien sostuvo una bella relación de amistad, de la que él comentó: "…una noche, creo que fue la última, estuvimos juntos con María Luisa Bombal y descubrí que el tiempo no transcurre entre las almas afines (…). Ella era naturalmente alegre, la recuerdo esa noche en Santiago, riendo y comentando graciosamente las cosas de la vida (…). Yo no suelo andar riendo por el mundo, pero relaciono a María Luisa con un aspecto alegre de mi vida" (Verdugo, 2006, p. 58). Como almas afines, con largos periodos de silencio y profundidad, Rulfo y Bombal son los pioneros del realismo mágico, el primero con *Pedro Páramo*, la segunda con *La amortajada* (1938), en una época donde la crítica ignoraba los parámetros para clasificar sus obras: los dos entran libres en el inframundo, dejan en el lector una vibración misteriosa que va, sin precisión y con toda naturalidad, de lo real a lo irreal, de lo lógico racional al desorden y al caos de la sinrazón. Además, hay una recurrencia al recuerdo que se desentraña en los murmullos y al tema fatal de la muerte "la muerte como realidad cotidiana" (Verdugo, 2006, p. 63).

El autor de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo,* parece atrapado en el hermetismo de sus personajes, que hablan y cuentan y cantan, por fuera del discurso hegemónico…aunque siempre dejan un misterio, es una larga soledad interior que no nos permite saber por qué actúan así, por qué son capaces de matar o si están muertos. Este problema de la incomunicación arraigada en los grupos populares y sentida en la narrativa de Juan Rulfo, además de ser encarnada por él mismo, se relaciona con un concepto de dimensiones socioculturales y ontológicas: *temple de ánimo*, concepto desarrollado por Johanes Pfeiffer (1979), significa que el autor de literatura "nos coloca frente a nosotros mismos, traiciona algo de las profundidades de nuestra verdadera situación" (p. 24). Es decir, que nos confronta como lectores con las creencias y concepciones que llevamos en ese encuentro nuestro con el texto. Desde el temple de ánimo, se incomodan las bases preestablecidas que tanto facilitan nuestra vida y el escritor de literatura nos pone a pensar en lo otro, en los cuerpos otros, donde se delatan

17. En: http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/entrevista_tiempo_detenido_pres.html.

la angustia, la pobreza, la imposibilidad de comunicación, las luchas. Es aquí cuando nos ponemos frente a la alteridad, como lo dice Pacheco (1959), en los siguientes términos: "Este hecho impone a ese lector la exigencia de abrirse a lo otro, a la diferencia de lo evocado por el texto, de prepararse a no imponer una explicación sobre la realidad ficcional que provenga exclusivamente de su propia formación racionalista y occidentalizada" (p. 92). El *temple de ánimo* pone al lector a participar del texto, a tejer los fragmentos de voces que se escuchan en él y de esta manera se genera una aparente unión de horizontes: el horizonte comprensivo del lector (con su realidad extra textual) y el horizonte expresivo y simbólico del autor.

Ese horizonte expresivo y simbólico de Rulfo, allí donde el autor se ubica para narrar lo que hay después de la frontera, lo describe Octavio Paz (1993), con un argumento cultural e histórico, en su texto *El laberinto de la soledad*:

> *A veces las formas nos ahogan. En cierto sentido, la historia de México como la de cada mexicano, consiste en una lucha entre las formas y las fórmulas en que se pretende encerrar nuestro ser y las explosiones con que nuestra espontaneidad se venga. (…) Nuestras formas jurídicas y morales mutilan con frecuencia nuestro ser, nos impiden expresarnos y niegan satisfacción a nuestros apetitos vitales.* (p. 29).

Entonces el trabajo de Rulfo no es realizado desde afuera, sino que él está imbuido en esa realidad que ha escuchado en las comarcas orales; no cuenta un adentro que le es ajeno, en cambio tiene muchas correspondencias y coincidencias con él. Rulfo no registra con grabadoras u otros instrumentos, la manera como hablan las gentes. El autor afirma que: "Así oí hablar desde que nací en mi casa y así hablaban las gentes de esos lugares".

> *Todos estos sentimientos y vivencias de Juan Rulfo que afloran al momento de la escritura y son los cimientos de sus narraciones y de su arte, resultan de un proceso que él describe como la "trasposición literaria de los hechos de mi conciencia. La trasposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad.* (Pacheco,1959, p. 67).

Las preocupaciones y búsquedas del escritor

A pesar de que el trabajo de Rulfo no fue propiamente etnográfico, él tuvo la oportunidad de reafirmarse en su estilo y acopiar diálogos, palabras, dichos, historias e imágenes de los campesinos y de la geografía de su vasto país, debido

también, a su afición por viajar de pueblo en pueblo, de cumbre en cumbre y por su labor en el Instituto Nacional Indigenista (INI). La primera afición la desarrolló al inscribirse en el Club Everest, donde practicó el alpinismo y el excursionismo y pudo experimentar todo su talento de fotógrafo y de romántico amante de las alturas. Su biógrafo, Vital, dice que Rulfo no sólo confió en la cámara, sino que se confió a ella y cree que esta actividad, junto a las caminatas por las montañas, fueron clave en una de las etapas más productivas y plenas de Rulfo, creativamente hablando, lo cual le permitió liberarse de su yo, para que pudieran hablar más sus personajes antes que él mismo: "El hombre en lo alto está en condiciones de ver el mundo sin necesidad de verse a sí mismo" (Vital, 2004). En segundo lugar, su labor en el INI (Instituto Nacional Indigenista), le sirvió para empaparse aún más de los problemas del indio y del campesino, que constituyen la preocupación fundamental de su producción artística. Con tal mirada heterotópica, Rulfo comenta que "Los problemas sociales se pueden plantear de una manera artística. Es difícil evadir de una obra el problema social, porque surgen estados conflictivos, que obligan al escritor a desarrollarlo"[18].

En breves textos que redactó durante la Comisión de Papalopán (1955 – 1956) y que planeaban ser publicados en una revista sobre la misma, encontramos esas inquietudes e intereses de Rulfo, relacionados con los inconvenientes y cosmovisión de indígenas y campesinos:

> *Acá abajo se habían construido grandes obras. Los pueblos del Bajo Papaloapan no tenían nada que temer: ni la invasión de las aguas ni, como lo comprobé en Tlacotalpan, la ocupación de las casas señoriales por la plebe de los barrios inundados (…)¿Qué necesitaban los habitantes del Alto Papaloapan para vivir?… Maíz… Sólo maíz. Maíz que sembraban en las laderas de las montañas (…)*[19].

Las preocupaciones del autor giraban en torno al borramiento de las culturas ancestrales, por parte de las clases dominantes; unas culturas ancestrales con lenguas y costumbres practicadas y perfeccionadas por siglos de vida, como la de los Olmecas, pueblo que se arraigó entre el año 800 y 200 antes de Cristo y cuyas raíces lingüísticas conforman la memoria histórica de muchas regiones mexicanas. Y, a pesar de que el problema de estas comunidades marginadas ha sido estudiado por la antropología y la sociología, desde hace mucho tiempo, y

18. *En entrevista ofrecida en el año 1966 a Enrique Santos,* http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/confesiones.htm.
19. http://www.jornada.unam.mx/2006/11/12/sem-jorge.html.

atendido por instituciones como el INI, para Rulfo no se destinaban suficientes recursos, y la problemática seguía siendo obra de una recia tensión económica y, ante todo, cultural. Al respecto Rulfo agrega en la entrevista de Verdugo que combatir la pobreza no significa "destruir ese algo distinto que hay en el indio, algo nuevo y muy antiguo que tampoco se valora debidamente (…) un futuro mejor sólo podrá construirse basado en el respeto a las diferencias; pero, sobre todo basado en la justicia, que es su falta la que han sufrido nuestras mayorías indígenas; hay que motivar un cambio sin lesionar sus valores positivos".

En todo caso, una de las vivencias que le aportó mucho a la consolidación de esta narrativa con efecto de oralidad, la tuvo en el INI, donde realizaban actividades lúdicas para acercarse a la población indígena, tratando de vencer lo que él llamó "*el hermetismo ancestral que les es propio*". Allí realizaban concursos de narradores indígenas, narraciones que, paradójicamente, debían hacerse por escrito, no obstante leerlas le sirvió a Rulfo para detectar "…que el indio escribe tal como se lo contaron, no usa trucos de estilo o forma, no reelabora los temas; él cuenta sin ningún aditamento, no busca cómo narrar, sólo lo hace; esto permite un acercamiento a su mundo tal cual él lo ve" (Verdugo. p. 17). De esta manera, Juan Rulfo recuperó la voz viva de las comunidades campesinas e indígenas, razón por la que su obra fue la primera en traducirse a lenguas autóctonas como las Náhuatl, Naya, Purépecha y Mixteca.

Elías Sevilla, en su texto *Verdades y redescripciones etnográficas* (2007), expone la necesidad de un movimiento pendular que debe hacer el etnógrafo, quien va desde un afuera en el terreno del archivo, modelado, donde la historia es un conocimiento controlado y un adentro que incluye la experiencia factual en las comunidades, que viven una realidad metafórica, por fuera del tiempo fecha calendario que mide Occidente. Creo que, retomando lo que dice Sevilla para referirse al antropólogo-etnógrafo, el narrador transculturado reconoce que existen dos realidades heterónomas: "aunque articuladas: aquellas que organizan los enunciados y aquellas que comandan los gestos y las conductas" (2007, p. 13) y es capaz de vivir los dos tiempos: el de Occidente, que es el de la realidad prosaica, con tiempo "real", y el de las comarcas orales o trastierras, cuya realidad metafórica juega con el eje temporal, que va de atrás hacia adelante y se erige en un tiempo utópico. En este tiempo utópico no se acepta el orden social establecido, allí se cuentan historias que no tienen fin. Por ello, Comala en *Pedro Páramo* es un pueblo que no tiene espacio ni tiempo, se encuentra en el no lugar de la utopía. En la entrevista con Sommers (1968), el autor habla de este tema: "Entonces no hay límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen tiempo ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio.

Entonces así como aparecen, se desvanecen" (p. 10). Pero están siempre allí. Y los muertos murmuran, son murmullos que se repiten y se convierten en cantos de resistencia y de denuncia ante las políticas de aniquilamiento del cacicazgo, pues a pesar de que se les ha quitado todo, no les han quitado la vida, aún en la muerte. Esto lo explica la cosmogonía azteca, según la cual "La vida se prolonga en la muerte y a la inversa" (Paz,1993, p. 49). Los murmullos persisten en Comala y han sacado del pueblo a todo ser viviente que tenga un proyecto de instalar allí, las tecnologías de la modernidad. Ahora Comala por fin les pertenece a los trasterrados, aunque sean ánimas, que se lamentan todas las noches, recogiendo sus pasos o jugando el juego de la cristiandad católica debajo de las sepulturas, rezando padrenuestros, pero esperando alimentar otra vida, en el ciclo cósmico de los antepasados aztecas, sin descartar la creencia católica de la vida eterna. Ambas, aunque parezcan diferentes, tienen en común que "…la vida colectiva o individual está abierta a la perspectiva de una muerte que es, a su modo, una nueva vida" (Paz, p. 50-51). Los habitantes de Comala murmuran y murmuran hasta romper con la calma del imaginario cultural occidental, basado en una mente grafémica que llega a la verdad por lo que "ven los ojos". El sonido está excluido en la búsqueda de la verdad moderna. De hecho, Juan Preciado le cuenta a Dorotea, su acompañante de tumba, que a él lo mataron los murmullos: "Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas" (Rulfo, p. 121); así alude a que no pudo resistir los embates de lo desconocido que traían aquellas voces sin bocas, sin gargantas y que, sin lógica alguna, salían de la tierra.

Como buen conocedor del habla popular de los pueblos mexicanos, Rulfo hizo uso, en su narrativa, de las tácticas con las que los grupos populares y las etnias generan saberes en su conversación cotidiana, que trascienden y arraigan su cultura, muy a pesar de las fuerzas hegemónicas y sus maneras del buen hablar. Estas tácticas son una forma de resistencia ante los estilos aburguesados o criollos de expresarse, usados en el centro de México. Rulfo en ningún momento copia o transcribe las formas del habla popular, sino que su método es respetuoso, comprensivo e íntimo, pues desde adentro realiza la representación ficcional recuperadora de la voz popular. Este acto de habla popular que revela Juan Rulfo, boicotea y disloca "las perspectivas y formas expresivas propias de la escritura para abrir en el texto un espacio a la amenidad de la cultura otra" (Pacheco, 1959, p. 67). Es un habla embellecida por el uso, por la práctica, por las formas de hacer para subsistir, es un habla que alegra o entristece, pero que es siempre musical, como si las bocas de las gentes cada vez que se abrieran tuvieran la intensión de cantar y cantando enseñaran otras cosas de la vida. Entonces, podemos ir a Ángel Rama (1982) para entender que el nuevo regionalismo

exige ese movimiento de repliegue, ese regresar a las raíces más profundas de las comarcas orales, descubriendo en ellas mismas, en sus rincones más pegados a la tierra, los síntomas de una renovación con todas las características y todas las rupturas que desafían a la lógica racional cartesiana. Rama en el texto, *Medio siglo de narrativa latinoamericana* (1982), ensayo de la recopilación *La novela latinoamericana*, afirma que la narrativa de los transculturadores renueva y supera el regionalismo tradicional:

> *Las operaciones creadoras que sostienen estas obras particulares no buscan cancelar la expresividad regional ni sustituir su estructura alcanzada por el sistema literario latinoamericano, sino regenerarlas en el ritmo del tiempo, habida cuenta de nuevas exigencias estéticas.* (p. 127).

Rulfo logró escribir como se habla**,** ficcionalizando la cultura rural jaliscense y su tradición oral. No obstante, esto lo consiguió sin arrancar las prácticas lingüísticas cotidianas de su contexto histórico, ni de sus interlocutores, sino siendo original y respetuoso con la colectividad popular, autora de los dichos, proverbios, vocabulario y modismos propios de su habla de todos los días. Michel De Certeau (2000), en su primer tomo de *La invención de lo cotidiano*, explica que en el método científico la práctica linguistica "…se ve excluida y sus autores expulsados del laboratorio" (p. 25); el método objetivante y estructuralista es experto en estudiar discursos, que se pueden "captar, grabar, transportar, tratar en lugares seguros" (p. 25). Este método, se opone al objetivo de recuperar las marcas orales, que "no pueden de arrancarse de la raíz de la sociedad: maneras de utilizar las cosas o las palabras según las ocasiones" (p. 25). Estos actos de habla son marcas, huellas de usos, performatividad, silencios perfilados. El pueblo de Comala está inundado por murmullos, por ecos desordenados, allí se encuentra grabada la historia de una existencia y de sus luchas. Para escribir como se habla, Rulfo deja que la letra escrita encarne una voz y la deja resonando, abre el juego de nuestra imaginación, de nuestra sensibilidad, con la libertad de hacer bruma y espejo con el lenguaje ordinario.

Los personajes de *Pedro Páramo*

En varias entrevistas, Rulfo ha dicho que el protagonista de *Pedro Páramo* es el pueblo de Comala. Para entender este mundo posible, vale la pena traer a colación las características de la base geosociocultural de la trastierra, comarcas interiores, comarcas orales que son poblaciones arcaicas, pequeñas comunidades campesinas o indígenas, aisladas por su condición geográfica, pero también por su condición étnica; practicantes de la agricultura o la ganadería, sujetas

por largo tiempo a la opresión económica y social, por parte de los sectores hegemónicos de la sociedad. Su aislamiento permite la preservación parcial de su cultura y tradiciones.

Por eso Comala es la trastierra que está perdida en la geografía mental de los ejecutores de la modernidad nacional. Este pueblo tiene la apariencia de haber muerto, pero su vida funciona debajo de la tierra, en los rincones, entre las sombras. Una vida otra, un no lugar, un tiempo utópico se vive en Comala. El campesino y el indígena que viven en la trastierra no tienen derecho al tiempo porque no participan en la historia, ni tienen derecho al espacio porque no cuentan con tierra propia para vivir y sembrar. Por eso los personajes de *Pedro Páramo* desde la muerte esperan una oportunidad de que les devuelvan lo que les ha pertenecido. Debajo de la tierra, donde reposan los habitantes de Comala, se haya un gran vientre; la tierra hace el papel de madre fecunda, que recibe, incuba a los desterrados y desde allí la muerte provee posibilidad de la vida. La tierra significa energía, poder, continuidad.

En *Pedro Páramo*, el arraigo a la tierra es consecuencia de la expropiación injusta de esta a los campesinos, quienes se han visto obligados a huir a las ciudades, o han tenido que matar o han muerto por su terreno. El pueblo como personaje es un descubrimiento que hacen los nuevos regionalismos en el repliegue cultural y que Juan Rulfo desarrolla, dándole a Comala, personalidad, sonido y color; así, esa tierra en llamas que sepulta al pueblo, ruge y se alimenta de la muerte. El pueblo personaje de Rulfo es un territorio que no para de sonar ni de hablar, que oscila entre las raíces y el desvanecimiento. Los autores transculturados, en su preocupación por la pérdida de los valores tradicionales, motivada por un capitalismo arrasador, deciden darles trascendencia a esos lugares perdidos en el mapa, desconocidos para los gobiernos y las hegemonías culturales. De esta manera, los vuelven motivo universal de reflexión, delatan metafóricamente las fuerzas antipáticas y etnocentristas que han convertido en rincones aquellas regiones de cualquier país, ricas en diversidad. Esta riqueza y acceso a lo profundo de la vida social de las regiones que posibilita la literatura de Rulfo, debe compararse con un caso etnográfico, que nos demuestra el eterno debate por "representar" las comarcas orales.

Elías Sevilla, en su texto *Verdades y redescripciones etnográficas* (2007), cita el caso de Miles Richardson, un antropólogo que llega a San Pedro, Valle en 1962, para realizar una etnografía, cuyo informe monográfico le dará el título profesional. En 1968 se instala en la angustia de la verdad antropológica, pues siente que no lograr decir con el lenguaje de la ciencia lo que un pueblo como San Pedro,

Valle, hablaba en sus prácticas y sus vivencias cotidianas. Cuando escribe un informe que da cuenta de aquella etnografía, en la última parte confiesa:

> *… estoy luchando por decir la verdad. No quiero predecir el comportamiento humano. No quiero sacar leyes científicas sobre la acción humana. Quiero simplemente decir la verdad. ¿Cómo se dice la verdad? No sé; no soy Dios. Pero una aserción antropológica se acerca a la verdad cuando comienza a descubrir los hechos de la existencia humana, cuando comienza a describir la heroica tragedia de ser humano.* (1970, p. 95).

Treinta años después, Richardson regresa a Colombia, vuelve a San Pedro, desea llenar el vacío de lo que no pudo decir en la prosa argumental y lógica de las ciencias sociales y escribe un poema que se titula *La poética de la resurrección…* Deviene la crisis de la representación en su disciplina y se hace propicio para poner en cuestionamiento la verdad antropológica y sus modelos, para dejar que la metáfora resucite y cuente mejor la vida utópica que se mece en las historias de las comarcas orales. Este choque lo lleva a concluir algo que literaturas como la de Juan Rulfo hace mucho tiempo venían haciendo: si algún método nos puede acercar a los trasfondos culturales de las regiones es dejando hablar a la gente, a los habitantes y que sean ellos quienes cuenten su verdad. El texto de Sevilla dice:

> *…en este caso los "héroes" son Chucho, doña Leonor y los demás vecinos de San Pedro. La verdad sobre San Pedro está en las vidas de los vecinos ordinarios (…) manifiesta Richardson (…) agrega que la relación entre San Pedro personaje y esa Colombia nación que ejemplifica, como verdad antropológica, es producida, o dicha, por la gente de San Pedro, Valle, el pueblito singular que está a la orilla de la carretera entre Buga y Tuluá. Pero concluyó que había fracasado en decir esta verdad, de ese modo etnográfico tradicional.* (pp. 251-256).

Para responder a este debate es mejor citar a Rulfo cuando dijo, en una entrevista con la Televisión Española, que al escritor hay que dejarle el mundo de los sueños.

El pueblo personaje Comala es una forma en el que la realidad podría habitar el sueño. En la misma entrevista con la televisión española, nos da a entender la importancia que tiene para él delimitar la parcela de tierra que ocuparán sus personajes, definiendo previamente ese pueblo personaje que protagonizará y motivará los sucesos, para después continuar dándole rienda suelta al proceso creativo: "Detrás de gente que parece pacífica hay una historia muy grande de

violencia. Entonces esos personajes se me han grabado y los he tenido que revivir de alguna forma, imaginándolos como yo hubiera querido que fueran. Entonces en el proceso de creación yo he recreado estas cosas. Lo único que hay de realidad es la ubicación. Ubicando el personaje ya le doy yo cierta realidad aparente y después tengo que inventarle también el modo de hablar, de expresarse"[20].

Otros personajes centrales de *Pedro Páramo* son las voces. El autor se esmera porque la palabra escrita represente una voz. En ese caso:

– Los personajes de Rulfo son hablantes. Los personajes no escriben su historia, la hablan, la cuentan. Ellos no se dejan ver, sólo nos permiten oír sus voces.

– Los personajes son participantes de una epifanía, como si sus voces fueran coros de un canto sagrado, que por fragmentos dan la sensación del vértigo ondulante de la poesía.

– La voz de Juan Preciado es la fuerza narrativa conductora, porque es una escucha por excelencia… deja que los personajes y las cosas hablen y suenen a través de él.

Cuando el sonido hace cuerpo en la narrativa de Juan Rulfo

El mundo del sonido pasa por Juan Preciado, él es su receptáculo, sensible a las resonancias, tal y como si anduviera por el mundo con los ojos vendados, dispuesto a saborear los ecos que se tejen afuera y que convocan los juegos de su imaginación y su memoria: "El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas, plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos" (p. 72). El mundo de los sonidos en *Pedro Páramo* nos muestra un paisaje brumoso, casi inaccesible; es el Otro velado para la mirada del Uno occidental. De allí que las cosas queden inscritas oralmente: estas aparecen borradas a la vista humana y se le da primacía a sus sonidos.

La voz humana representada es un recurso narrativo usado por los textos ficcionales, sobre todo en los diálogos directos e indirectos; pero en la narrativa rulfiana no es solo representación del habla, allí hay una presencia fuerte de voces que interactúan constantemente y se resumen en un encuentro de ecos

20. Entrevista tomada de Youtube. http://youtu.be/EglvTfN5g1k.

de varías voces que proliferan en las calles: "Oí que ladraban los perros (en la narrativa rulfiana el ladrido de los perros es un sonido cuyo significado es que hay vida y gente en el pueblo) como si yo los hubiera despertado. Vi un hombre cruzar la calle: ¡Ey tú! llamé, ¡Ey, tú! Me respondió mi propia voz. Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír unas mujeres que platicaban" (Rulfo, p. 105).

Oral auditivo	Visual
Mente oral = Cultura oral - memoria colectiva Oír= imaginar	Mente grafémica = Cultura letrada Ver = comprender

La voz es un sujeto con un papel activo dentro de la narración, no siempre el resultado de una acción humana; es la voz que retumba en los objetos y en los labios entrecerrados de los sujetos que vivieron en Comala por tanto tiempo y a quienes les quedó la potencia del eco:

> *La madrugada fue apagando mis recuerdos. Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, cono las que se oyen durante los sueños.* (Rulfo. p. 53)

La voz o el sonido de las cosas o de la naturaleza, los ruidos controlan y dominan la subjetividad del protagonista, quien le pregunta a Damiana Cisneros de dónde vienen y cuándo cesarán esos ruidos.

> *Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.*
>
> *Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo* (Rulfo, p. 47).

En contraste, el silencio da relevancia al sonido**.** En el mundo de Juan Rulfo los silencios son más emotivos que las palabras. En medio del silencio cobran sentido los ruidos y las voces, que resaltan en un mar de silencio, dando un carácter misterioso y mágico a la narración.

> *Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer (…) que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces. De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas. Me acordé de lo que me había dicho mi madre: 'Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz'.* (Rulfo, pp. 13-14).

Lo anterior está directamente ligado a la narrativa de ultratumba de *Pedro Páramo* formada por murmullos, suspiros, sonidos de cosas que no se ven, sino que se imaginan, lo cual demuestra un predominio del sensorio auditivo.

> *Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces. Ni más ni menos, ahora que venía encontré un velorio. Me detuve a rezar un Padre Nuestro. En eso estaba cuando una mujer se apartó de las demás y vino a decirme:*
>
> *–¡Damiana! ¡Ruega por mí, Damiana!*
>
> *Soltó el rebozo y reconocí la cara de mi hermana Sixtina (…) Mi hermana Sixtina, por si no lo sabes, murió cuando yo tenía 12 años (…) y mírala ahora, todavía vagando por este mundo. Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado.* (Rulfo, p. 48).

Mente oral - pensamiento mítico: en la novela se le exige al lector abrirse a lo otro, a la diferencia que el texto evoca. Tampoco puede el lector imponer una explicación sobre la realidad desde la lógica racional occidentalizada. Pacheco (1959) afirma que los procesos mentales de los individuos con mente oral, como la de los personajes de Pedro Páramo, son distintos de los que Occidente considera normales: En los personajes de Rulfo, "las funciones lógicas parecieran operar con distinto ritmo, con un conjunto diferente de criterios y fundados, en fin, en una racionalidad alternativa" (p. 84).

Las características de la mente oral son la lentitud, la gradualidad y la ingenuidad, además de una relación íntima de la mente oral con la naturaleza: "…esta especie de sentimiento empático de familiaridad con los animales, las plantas y otros elementos naturales que llega a veces a tener un sabor indudable de animismo, puede percibirse en múltiples pasajes de los relatos rulfianos" (Pacheco, 1959, p. 103). El esfuerzo que debe hacer la mente oral para recordar con base en lo que escucha, lo revela Juan Preciado en su narración, cuando trata de dibujar lo que pasa, a partir de los sonidos del mundo exterior, que permanece sumergido entre las sombras:

> *En el hidrante, las gotas caen una tras otra. Uno oye la salida de la piedra, el agua caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado. '¡Despierta!' le dicen, reconoce el sonido de la voz. Trata de adivinar quién es…* (Rulfo, p. 85).

La mente oral presentada de esta manera, a través de estos recursos, genera una sensación de alteridad, puesto que el lector percibe concepciones y relaciones con el mundo que le son ajenas. Juan Preciado llega a Comala y podríamos pensar que este encuentro es con un mundo que le parece hostil, absurdo, donde no hay con quien comunicarse. Comala es un lugar sin tiempo y sus habitantes no están en ninguna parte, pero están en todas. La gente atemoriza, es rara, como los hermanos con los que se encuentra al final de la primera parte, a quienes el dolor y la miseria los ha condenado. Sin embargo, Juan no es del todo ajeno a ese mundo: una vez muere, termina su miedo y él comparte un nosotros con los muertos que pueblan Comala, comprende la historia y es capaz de ver la muerte de su padre.

El tiempo de la muerte es un tiempo eterno: cuando Preciado yace en la tumba, al lado de Dorotea, ella le dice: "Déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables, porque vamos a estar mucho tiempo enterrados" (Rulfo, p. 53). En estas frases vemos que la soledad y la muerte a la que han sido llevados los habitantes de Comala, constituye su única forma de contrarrestar el miedo, el miedo a la pobreza, el miedo al hambre sólo lo borra la muerte. Y en medio de esa muerte, ella al parecer espera la llegada del juicio final, desde el imaginario católico. Tal vez podríamos entender que la muerte es para los habitantes de Comala una esperanza. Comala siempre está cubierta por una sombra… hay una oscuridad permanente allí. Es la salida de la luna la que llama a los muertos a que salgan y se paseen con sus murmullos. Hablando

de los únicos supuestos habitantes que quedaban en Comala, la hermana de Donis le dice a Juan:

> *Lo que acontece es que se la pasan encerrados. De día no sé qué harán, pero de noche se las pasan en su encierro. Aquí esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurecen comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas.* (Rulfo, p. 114).

El aire es otro elemento que le falta a Comala. Hay muy poco aire para respirar en este pueblo, pues los alrededores rompen con su aridez la nariz del forastero. Juan Preciado está buscando el aire que la madre le contó que inundaba Comala, haciéndolo un terreno siempre de murmullos pero donde se podía respirar aún: "…allí donde el aire cambia el color de las cosas, donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida" (Rulfo, p. 121). Cuando muere Juan Preciado, evidencia que el aire se apocaba esa noche, que el aire faltaba, que estaba bañado de un calor interior, apesar del calor que le había dejado el encuentro con una mujer desconocida: "yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar (…) salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto" (Rulfo, p. 120). En otra parte encontramos al aire como elemento de vida y de alegría, ese que se respira a bocanadas en los momentos de amor: "Pensaba en tí Susana. En las Lomas verdes, cuando volábamos papalotes en la época del aire (…) el aire nos hacía reír, juntaba las miradas de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento…" (Rulfo, p. 73). Una cultura oral popular como la de Comala, asocia la vida con el aire, y a los suspiros, como una pérdida del aire que despoja al cuerpo de ánima, resultado del dolor o la nostalgia; por suspirar se murió la madre de Juan Preciado, dice Damiana Cisneros en conversación con él:

> *– ¿Ya murió? ¿Y de qué?*
>
> *– No supe de qué. Tal vez de tristeza. Suspiraba mucho.*
>
> *– Eso es malo. Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace.* (Rulfo, p. 105).

Una atmósfera irrespirable sugiere un choque brutal, el encuentro con un pasado que se desconoce, como el nuestro, el pasado latinoamericano sepultado por la historia oficial. Dorotea le dice a Juan: "Mejor no hubieras salido de tu

tierra…" y él le responde: "…Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión". (Rulfo, p. 123).

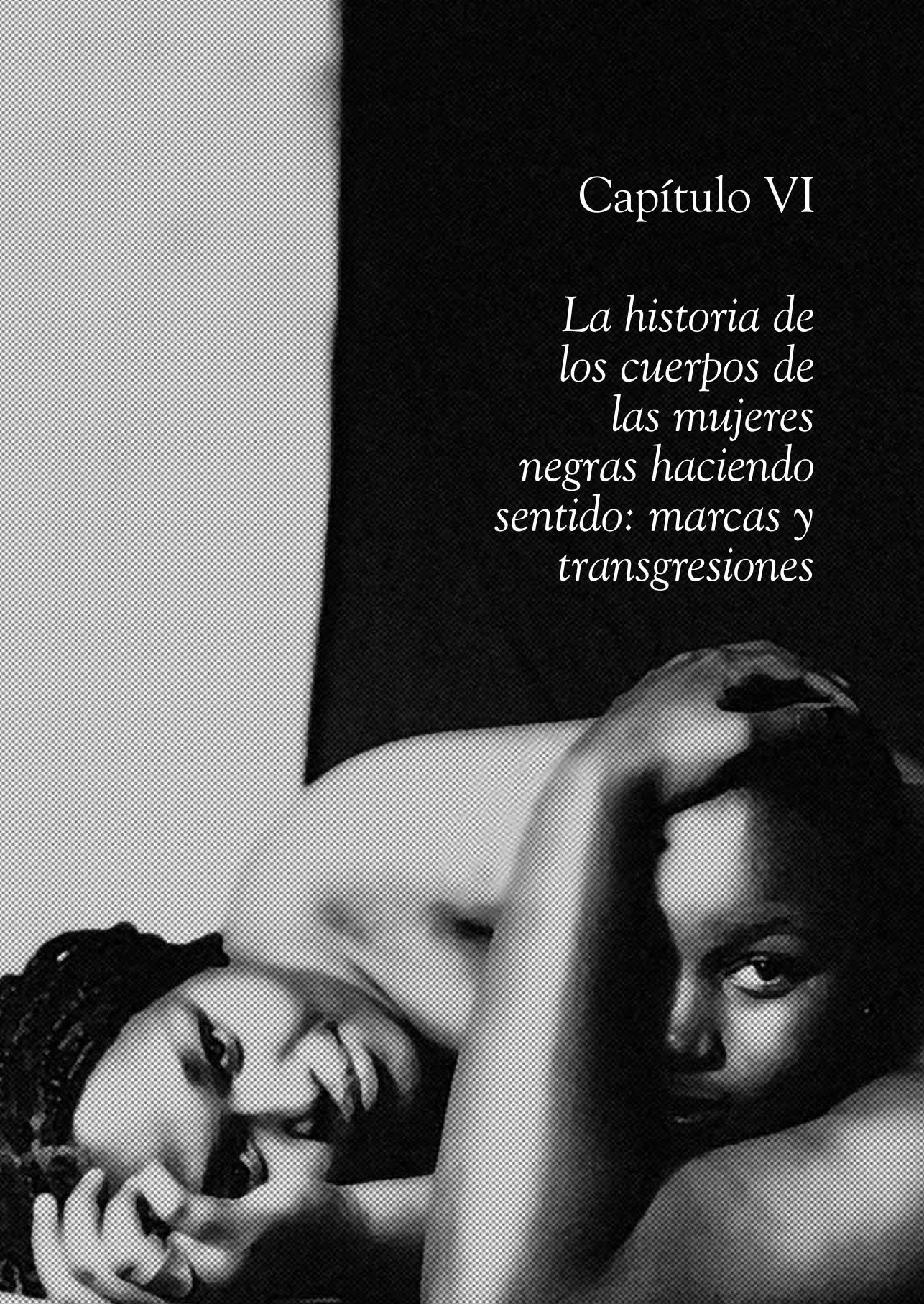
En *Pedro Páramo*, la muerte también responde a la falta de ilusión de los subalternos, y el que se apega a una ilusión se desmorona al darse cuenta de que es imposible ir contra una corriente marcada por el luto. Así le pasó a Juan Preciado y por eso lo mataron los murmullos, como él mismo expresa. Dorotea también le dice a Preciado: "¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido" (Rulfo, p. 123)

Este audaz movimiento de Rulfo, donde se resalta el universo sonoro es casi un sismo intelectual "…pone el dedo en la oposición oral / escrito", constituyendo un anhelo "de convertir la escritura en oralidad" y "devolverle al lenguaje la inocencia que perdió con la aparición de la escritura alfabética" (Pacheco,1959, p. 69). El autor transculturado propone y dispone una táctica subversiva en contra de la irrupción occidental, con sus valores letrados, burgueses y capitalistas, en las sociedades autóctonas. De allí, que hagamos énfasis en que una de las tecnologías de opresión que Rulfo denuncia en sus obras es la escritura.

El personaje que encarna el papel de la escritura en *Pedro Páramo* es el abogado Gerardo Trujillo: antes de abandonar Comala, él pretende tener una recompensa por sus servicios de abogado a través de los cuales se legalizaban los delitos del terrateniente Pedro Páramo. Los papeles que él posee encubren y delatan las rutas ilegales que ha seguido Pedro Páramo para aumentar su patrimonio. A Pedro Páramo no le importa, pues está plantado en el poder, donde la ley del más fuerte y la violencia es la que gana o impera, no la ley del papel, entonces le responde al abogado: "Déjalos aquí. Los quemaré. Con papeles o sin ellos, ¿quién me puede discutir la propiedad de lo que tengo?" (Rulfo, p. 39).

Al respecto, Pacheco comenta: "En su mundo inserto en la cultura oral tradicional de Jalisco, la mayor fuente de poder es la violencia del más fuerte" (1959, p. 74).

La escritura es una barrera sociocultural infranqueable para los habitantes de las comarcas orales, encarna una herramienta de dominación para las poblaciones campesinas e indígenas, aunque algunas de ellas, no obstante, permanezcan indiferentes a este recurso, que no les sirve para inscribirse en lo social y político, de lo que ya están excluidos per se, a pesar de la retórica de los gobiernos y constituciones: son los cuerpos los que cuentan y con ellos, en las prácticas de la vida o de la muerte, dejan marcas, hacen ruidos y crean sentido.



Capítulo VI

La historia de los cuerpos de las mujeres negras haciendo sentido: marcas y transgresiones

Los testimonios oficiales o lo que cuenta la historia y la literatura sobre los cuerpos de las mujeres negras: en el Archivo general de la Nación (fondos documentales, sección Colonia) y en las novelas, María, *de Jorge Isaacs (1865),* La ceiba de la memoria, *de Roberto Burgos Cantor (2007), y* Vean vé mis nanas negras, *de Amalia Lú Posso (2001).*

Discursos sobre las mujeres y discursos de las mujeres

Los cuerpos de las mujeres han estado bajo la ley de una escritura: la feminidad. En sus cuerpos la razón política y científica se ha hecho carne, en ellas se encarna una ley, expresada en un cuerpo trazado y en una simbólica de género. Angustias y grietas se delinean en los cuerpos y en la estructura del sentimiento[21] de las esclavas, las sirvientas y las señoras de la casa; la literatura ha representado, legitimando o hablando críticamente de esta tradición patriarcal. Michel de Certeau en *La Invención de lo Cotidiano* (2000), define esta economía escrituraria fruto de la modernidad, en la cual la ley ha estado cifrada primero sobre los cuerpos de los dominados, quienes se convierten en significantes del gran signo del poder. En la piel, como en la página en blanco, se traza una trayectoria, se coloniza una existencia, se inventa un camino. Cuando ya se ha rayado la piel, se objetiva el dolor y se pasa al papel, volviéndose este ley, potestad, designio sobre un cuerpo conquistado. En el caso de las mujeres, los discursos dominantes han promovido una idea del cuerpo femenino como un cuerpo para otros, un cuerpo que sirve a la procreación y al cuidado del bienestar de los que le rodean, cuerpo también exhibido y transformable en su apariencia. En la esclava negra, la sirvienta indígena y la señora mestiza o blanca, la sexualidad estuvo cargada

21. A este orden corporal Zandra Pedraza (2008) le llama "Cultura somática", donde el cuerpo es el terreno existencial de la cultura. En sus palabras: "El orden corporal es la instancia primera donde explorar una cultura somática, es decir, el conjunto de tareas, escenarios y esfuerzos culturales que producen el cuerpo como verdadero escenario de la vida social, entre ellos, el del ordenamiento discursivo en torno del propio cuerpo" (4)

de preceptos, de complejos estereotipos. También sería un cuerpo de mujer donado según las disciplinas modernas, forjadoras de un estado nacional, que se ligaba a la noción biológica de la vida, engendrador de la población.

En este sentido, el cuerpo femenino ha sido políticamente delineado para la ética del cuidado, la cual procuraría la primera formación en los valores y la trasmisión de un modelo moderno de civilización y progreso. Zandra Pedraza (2009) afirmará que "…el cuerpo constituye un concepto central para comprender el ordenamiento social y simbólico de la sociedad, porque en él confluyen y se realizan intenciones diversas o bien tienen la convicción de que en el cuerpo se encuentra una clave ontológica para avanzar hacia una comprensión sintética de la sociedad" (103). La literatura es uno de esos artefactos instructivos, ideológicos de dominación, que ha delineado a la mujer con sus posibilidades de ser y estar en el mundo, constituyendo unos de los "…mecanismos pedagógicos (sociales, ideológicos, afectivos, intelectuales, políticos), que internaliza su ser mujer…" (Legarde, 2005: 43). Pero también la literatura les ha servido a las mujeres como escape, señuelo para hacerse voluptuosas, nombrar su vida cotidiana o para expresarse críticamente en contra de la realidad que las determina.

Leer entendiendo que el mismo texto literario, tanto como el histórico, cumplen con ciertas agendas nacionales y contribuyen a una estrategia de representación dominante, nos llevará a encontrar las razones por las cuales en las literaturas nacionales del siglo XIX el tema de las mujeres y su vida cotidiana era tratado sin una visión crítica de la exclusión, sino más como punto de comparación de los poderes: quiénes mandaban y quiénes obedecían; qué no se debía hacer, cómo no se podía hablar o comportarse en sociedad, además evidencia cuánto provecho hacían los manuales de urbanidad, la escuela y la constitución a aquellos buenos ciudadanos que tenían acceso a la letra; todas estas constituían posturas hegemónicas contundentes dentro de los primeros regionalismos de la literatura nacional[22].

Dichos textos lo único que hacían era ampliar las brechas entre los unos y los otros, reforzar la idea de un "nosotros" excluyente, que vigorizaba la idea moderna del progreso, pero en las manos de las clases privilegiadas. Las formas del poder encarnadas en el cuerpo de las mujeres han estado orientadas al control y la vigilancia, para "el seguimiento de estrictas normas corporales, de una forma

22. Angel Rama en su texto *La transculturación narrativa* (1982) hace una caracterización de los regionalismos en la literatura, ubicándolos primero entre 1910 y 1940 y destacando los siguientes características: uso de glosarios, dialectismos, fonografía del habla popular, señales estigmatizadoras o condenatorias del habla popular y sus saberes implícitos, la lengua del escritor se opone a la de sus personajes populares.

de actuar y obedecer, regida por el principio panóptico, que a la postre, y de ser exitosa, conformará un hábitus garante del orden corporal moderno y de la cultura somática de la modernidad" (Pedraza, 2009: 17).

El campo de representación de algunas de las novelas escogidas, especifican aspectos determinantes de la feminidad estereotipada, donde las novelas se presentan como un manual de urbanidad o buen comportamiento: en María de Jorge Isaacs, por ejemplo se ven las relaciones "de espejo"[23] entre las mujeres de la casa y sus sirvientas negras.

Los estereotipos genéricos son sellos que parecen indelebles y se sostienen en las gramáticas impuestas al cuerpo femenino: estas se aprenden, se enseñan y se corroboran en los procedimientos de inclusión y exclusión generalizados entre las mismas mujeres. Mujeres ya de por sí excluidas genéricamente de los ámbitos de poder y toma de decisiones, arbitrariamente masculinos, que viven una doble o triple exclusión, según condiciones de raza, clase y demás prejuicios morales. En este sentido, la literatura moldea los cuerpos femeninos, traza sus andares, amuebla sus mundos y, por ello, partimos del supuesto de que la economía escrituraria le sirve a la estructura dominante y enseña a otras mujeres a ser mujeres y a convivir entre mujeres.

Por otro lado, en estas novelas hay que hacer un rastreo de los indicios de transgresiones y resistencias que, como consecuencia del sistema, han provocado las mujeres según su etnia y cultura, como tácticas trastocadoras del orden y creadoras de sentido, las cuales también se transmiten entre mujeres, y donde el texto literario, del mismo modo, se presenta como regulador. Mujeres que hacen sentido con su cuerpo, como las que presenta Amalia Lú Posso en su libro Vean Vé mis Nanas Negras (2001), donde ellas, andan detrás de sus sentidos buscando el olor y el sabor ancestrales que ha dejado el amor en su cintura; mujeres que han cantado y han sentido la vida con la nariz, la piel y la boca y que permiten que su cuerpo escriba sobre el mundo las lecciones que a todos nos dieron sentados en los pupitres de las escuelas. Vale la pena reflexionar, entonces, en torno a la manera en la cual la literatura ha hablado de la alteridad femenina en sus diversidades étnicas y ha configurado los imaginarios femeninos que nutren la condición genérica de las mujeres, sosteniendo la hipótesis de que la literatura enseña e instruye al cuerpo de la mujer.

23. Elías Sevilla en su texto *El espejo roto* (2003), desarrolla un ensayo llamado *Mal de amores y la figura femenina*, que particularmente profundiza en el tema de la figura fragmentada y distorsionada de la mujer frente al espejo que le impone la sociedad, como una condición recibida que puede ser transformada. Yo extendería la reflexión para asegurar que ese espejo está también en los rostros y cuerpos de las otras mujeres… él lo confirma en esta frase: "… no hay sirvienta sin señora" (p. 32)

Intentaremos interpretar las marcas que los discursos y las tecnologías hegemónicas del sistema patriarcal, junto a los proyectos del estado nación, han dejado en los cuerpos de las mujeres negras, a través de ciertas obras de la literatura, pero pasando primero por el discurso testimonial que hace presente la voz de estos cuerpos en la historia desde la Colonia (y que figura en Los Archivos Generales de la Nación), aunque su cuerpo quisiera ser silenciado a través de la violencia.

El cuerpo de las mujeres negras en los archivos generales de la Nación

¿Qué fue de la voz de las mujeres esclavas negras en la literatura?

Algunos de los casos sobre los abusos a las mujeres, por parte de sus amos en la época de la colonia, han sido rescatados de las diferentes declaraciones que estas realizaron ante jueces de la justicia de la Nueva Granada, entre los años 1750 y 1810. Jessica Spiker (1996), investigadora de la Universidad de los Andes, en un estudio publicado por la Biblioteca Luis Ángel Arango Digital, presenta estos estremecedores casos sobre el aborto y el infanticidio realizado por las mujeres esclavas negras, y que reflejan, con todo el realismo del relato testimonial, los abusos que la sociedad colonial perpetraba en el cuerpo de ellas, a quienes les habían robado, no sólo su identidad, sino también su dignidad. Los documentos históricos son dicientes, pero no suficientes, pues seguramente la historia se encargó de archivar sus voces. Presentaremos fragmentos de estos documentos judiciales de archivo como preámbulo.

Hablo en una lengua que no es mía…

La voz de la negra no aparece de manera directa en la mayoría de los casos, sino que pasa por el filtro de la autoridad, es decir, por la voz oficial del notario o el abogado, el juez o el sacerdote. Esto muestra que, para el poder letrado, la negra esclava carece de lengua, de autonomía y una lengua ajena tiene que hablar por ella.

Tal como dice Jacques Derrida en su texto *El monolingüismo del otro* (2004): "no tengo más que una lengua, no es la mía (…) Ahora bien, nunca esta lengua, la única que estoy condenado así a hablar, en tanto me sea posible hablar en la vida, en la muerte, esta única lengua, ves, nunca será la mía. Nunca la fue, en verdad" (p. 32).

Como lo advierte Derrida, allí ya se encuentra un sufrimiento de origen: arrancada la lengua de las entrañas, la negra y el negro esclavos quedan al borde, parados en el doble filo de un cuchillo: expresarse en una lengua impuesta o guardar silencio. Algunas de ellas debieron expresar ante la ley judicial los abusos que recibían y sus penas, como sigue.

Testimonio 1[*]

> *...se le preguntó cómo se llama que estado calidad, edad, vecindad y oficio tiene dijo: llamarse María Francisca Santana, hija de Juan Félix esclavo. De Francisco Santana, que su estado es el de soltera, su calidad mulata libre, su edad como de veinte años, que es vecina de la Parroquia de Antioquia, y que su oficio de labradora de sementeras. A la pregunta de si sabe cuál es la causa de su comparecer ante el juzgado responde que ignora cuál es el motivo de su comparecencia; pero le parece que será por la mala amistad que ha mantenido, con su padre Juan Felix Santana, por espacio de dos años, de la que resulto haber quedado en cinta, y que parió una hija mujer en el mes de Septiembre próximo pasado; la que enterró viva y sin bautizar junto a una talanquera que sirve de cerca a la isla en donde vive la confesante con sus padres los que no supieron (…).*

Para Jacques Derridá llevamos en el cuerpo la marca de la lengua y somos el cuerpo de la lengua. Las esclavas negras fueron aculturadas, despojadas de su lengua y su cultura y marcadas con una nueva lengua (la occidental). La marca empieza en el desarraigo, donde el ser humano es encadenado por una fuerza desconocida que le quita su ipseidad, o sea su capacidad de decir "yo puedo" (reconocimiento de sí mismo en la experiencia). Esto obligó a las mujeres negras a dibujar las características de su existencia, según las maneras de hacer de sus cuerpos, más allá del monolingüismo.

El monolingüismo de la lengua dominante se impondrá (una única lengua y manera de sentir impuestas) y querrá hablar a través de los oprimidos. Ese monolingüismo donde se habla una lengua que no es la propia, un monolingüismo asolado por las divisiones, sólo se puede superar en la performatividad, que es acción y movimiento del cuerpo. Muchas mujeres negras, en la época de la esclavitud, subvirtieron la marca de la lengua impuesta y su condición subalterna

* Todos los testimonios aquí analizados son tomados del estudio de Jessica Spiker: *El cuerpo femenino en cautiverio* (1996), autora que sacó estos testimonios del archivo general de la Nación.

en el gesto y en el acto corporal, con los que hacían cosas diferentes a las que forzaba la lengua oficial: la obediencia al marido, al amo, a un dios católico: la triple opresión de las mujeres negras, ya servidas, ya donadas a la familia, al estado, a la iglesia, eran trastocados con la apropiación de sus cuerpos. La mujer mataba a su propio hijo y en ese acto exponía su lucha contra la monológica existencia de vivir encerrada en una lengua ajena. Así evitaba que los suyos heredasen un nacimiento con sangre africana, pero marcado por el oprobio de una lengua empeñada en invisibilizar y otorgarle legitimidad a aquel origen.

Las marcas de la lengua se imprimen en los cuerpos de las mujeres negras con violencia: desde las torturas hasta los embarazos y, luego, los abortos que los mismos amos desencadenaban a través del maltrato físico, son contundentes en la marginalidad femenina afrocolombiana e hicieron parte de una economía escrituraria colonial, que marcaba con sangre al otro y a la otra, a la diferencia, agrediendo su humanidad. El problema es que no se reconoce a la diferencia en cuanto otro autónomo, sino que medimos al otro con respecto a lo que soy Yo, el Uno. El próximo testimonio da cuenta de estas violencias:

Los cuerpos marcados por la letra

Testimonio 2

> *El día trece del mes de octubre de 1788 hacia las nueve de la noche, se presentó en la casa del Señor Corregidor Don Manuel de Sanclemente una negra de Don Joaquín de la Flor pidiéndole que por amor a Dios y en méritos de la Justicia la amparase. La esclava Agustina, de treinta años, temía por su vida debido al excesivo castigo que acababa de recibir de manos de su amo Don Joaquín. Este la había amenazado con volverla a castigar a pesar de haberla mandado a la casa de Patricia Salinas para ser curada de sus heridas de un anterior castigo. Al ser cuestionada la esclava por la causa o motivo del castigo respondió que eran los celos que tenía su amo de un esclavo suyo llamado Juan de Dios. Luego se le preguntó qué razón tenía su amo para celarla y confesó que había mantenido con él una ilícita amistad de la cual se hallaba embarazada. Inmediatamente, el Señor Corregidor mandó que se reconociera la negra y le encontraron llagas desde la punta de las nalgas hasta las corbas y llena de cicatrices. Según la esclava el fin primario de los castigos era el que abortase el hijo que esperaba para que no se verificara a la hora del parto que la criatura era de Don Joaquín.* (Spiker, 1996).

En los cuerpos de las mujeres la razón del sistema patriarcal se ha hecho carne, en ellas se encarna la ley del padre y esto implica la violencia de género, expresada en las torturas sobre el cuerpo de Agustina, por ejemplo, pero también implica todas las guerras, todas las exclusiones, todas las desigualdades de todos los tiempos. Michel de Certeau nos habla de esta tradición escrituraria: "…la piel del criado es el pergamino donde la mano del amo escribe (…). Todo poder, comprendido el del derecho, se traza primero sobre la espalda de sus sujetos. El conocimiento hace otro tanto" (2000, p. 153).

La carga de la opresión es dirigida hacia el cuerpo de la diferencia, marcado ante todo por un discurso. En el caso de los esclavos, una vez desembarcados en el puerto, durante el proceso de la trata, eran marcados con un sello elaborado en hierro que se ponía al fuego sin dejar enrojecer: "…se aplicaba en la piel directamente o, habiendo aplicado previamente manteca o sebo en la piel, se colocaba sobre esta un trozo de papel, imprimiendo encima la marquilla" (Archivo General de la Nación). En el pecho iba la marca real y en la espalda la marca asentista. Respecto a estas marcas de diferenciación, Edward Said reconoce: "… el poder de la cultura para constituirse en agente de, y quizás en el principal agente de una poderosa diferenciación en el seno de su dominio y también más allá de él" (2004, p. 21).

En el caso de las mujeres, los discursos dominantes han promovido una idea del cuerpo femenino como un cuerpo para otros, un cuerpo donado a la procreación y al cuidado del bienestar de los que le rodean. En el caso de la esclava negra, la sexualidad no era para su propia dicha, su cuerpo no era respetado en sus intimidades y deseos, sino que se asumía como cuerpo donado, cuerpo que podía ser habitado sin preguntas y sin excepción, porque tenía dueños, quienes se adjudicaban el derecho a usarlo. En el testimonio citado por Jessica Spicker se encuentra que: "preguntada que diga porque la castigó su amo, responde que estaba su amo con ella en comercio carnal de cuyas resultas estaba embarazada como lo declaró entonces y lo ratifica ahora tuvo celos del negro esclavo y por esto y no por otra cosa se la castigo…" (1996, p. 12).

En la relación hombre-mujer, en el ámbito de la sexualidad, el dominio oficial lo tuvo el varón y, a pesar de las excepciones, lo ejerció –a veces también en nuestros tiempos– a través de la violencia física y simbólica. Sin embargo, el cuerpo femenino, en efecto marcado, violado y subyugado, se ha constituido en el arma para minar la opresión. En ciertas ocasiones, las mismas mujeres han utilizado sus cuerpos para que una fuerza subalterna, soterrada, pero en todo caso trastornadora del orden simbólico patriarcal. "El cuerpo y la sexualidad

de las mujeres son, en efecto, un campo político definido, disciplinado para la producción y para la reproducción, construidos ambos campos como disposiciones sentidas, necesidades femeninas irrenunciables" (Legarde, 2000, p. 103). Tal vez la historia y la literatura todavía están en deuda con las historias de esos cuerpos abiertos y cerrados, con su existencia cíclica de procreación y erotismo, transformadores y políticos.

El discurso hegemónico patriarcal

Por otra parte, encontramos un caso donde la voz del amo aparece en primera persona. El personaje tiene el poder de su voz para justificarse por los castigos perpetrados sobre su esclava.

Testimonio 3

> *...miren que infame negra, Señores, es cierto que he tenido que ver con la negra, pero el hijo no es mío y que las amenazas que le había hecho en la casa de la Patricia, eran por el mismo motivo, porque sabía andaba diciendo esto mismo contra su honor, esta negra me ha desacreditado diciendo que pierde la cabeza si no es el hijo mío, vayan ustedes y examinen...*

Vemos que el hombre acepta su relación con la esclava, ya que la doble moral de las instituciones le apostaban a ese juego. Es notable en esta declaración el imperativo orden patriarcal del discurso, ya que se ha excluido la voz de la negra (por ella habla la lengua del sistema, con su orden), mientras que el señor se vale de su carácter de ciudadano para darle peso y eco a su discurso (él está dentro del orden y su discurso refuerza la poderosa maquinaria de la esclavitud),tal como lo muestra Foucault: "…la doctrina cuestiona los enunciados a partir de los sujetos que hablan, en la medida en que la doctrina vale siempre como el signo, la manifestación y el instrumento de una adhesión propia (…). La doctrina vincula a los individuos a ciertos tipos de enunciación y como consecuencia les prohíbe cualquier otro." (1992, p. 44).

Denunciar al amo implicaba rebelarse contra la lengua impuesta, contra el orden del discurso aceptado socialmente, contra las políticas discursivas que construyen la verdad. Jessica Spiker (1996) demuestra este orden del discurso patriarcal analizando que: "*Los valores de las mujeres esclavas, en pocos casos se ven reflejados en los expedientes*" (p. 43).

El discurso del débil, de la esclava, será desmentido por el amo: la historia de la humanidad, organizada en un proyecto destinado al progreso, se ha apoyado en las palabras que han servido de hachas, azadones y fusiles, que han traducido lo que quieren decir los dueños del poder, los agentes de la dominación patriarcal con respecto a la naturaleza del otro:

> *… como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica, fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes* (Foucault, 1992, p. 46).

En el documento de Jessica Spicker vemos en el testimonio de don Juan Vibanco, quien acusa a la esclava Petrona Paula por deficientes servicios, alegando que es una mentirosa, después de que ella inculpara a su esposa por malos tratos.

Testimonio 4

> *... y con mayor fuerza el de mi mujer que guiado de la debilidad de su sexo dejo seducirse a los ímprobos informes de esta esclava espíritu infernal de los hechos, sin poder penetrar el origen del enojo hasta que por uno de ellos, supe había supuesto a mí esposa que obligada de mis instancias y promesa de libertarla, se me había prostituido de que resulto el engendro que mantenía en el vientre…* (Spiker, 1996).

Para Foucault (1992), el orden del discurso y su voluntad de verdad impuesta, han silenciado otras voluntades de verdad y han desarrollado severos mecanismos de prohibiciones. Se ha modelado a una mujer a través del discurso masculino y esto representa una situación problemática que persevera hasta nuestros días: "Así no aparece ante nuestros ojos más que una verdad que sería riqueza, fecundidad, fuerza suave e insidiosamente universal. E ignoramos por el contrario la voluntad de verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir" (p. 24).

Una vez incorporados los procedimientos de exclusión del decir, del expresar, el discurso de la mujer ha respondido a un proyecto de sociedad edificada dentro del ideal moderno del varón. Dice el testimonio de la esclava, citado por Spiker (1996):

> *...por el rigor del castigo que me daba mí señora entendida del ilícito comercio... como se manifiesta en mi cuerpo por las señales que tengo en el,*

> *de azotes, palos y heridas no permitiéndole la libertad que no es concedida por derecho a los infelices que como yo nacemos sujetos a la servidumbre..*

Las mujeres habitan las relaciones de poder y las formas de conocimiento que están dentro del discurso dominante. Para Foucault (1992) el discurso es un espacio murmurante o "la forma deshecha del afuera" (p. 27), pues está compuesto por corrientes que no siguen un solo cauce, sino que provienen de todos los sentidos, como lugar del otro, aunque ese otro permanezca siempre convicto de lo establecido.

El discurso de la mujer esclava está por fuera del discurso oficial, pero es un ir y venir, un agua que no sigue la línea recta del cauce en su recorrido, sino que se escapa a cualquier mapa y expresa su cansancio, su angustia, dejando huella en el afuera. La sociedad regula a los sujetos que pueden hablar: la gramática y la cualificación en la misma son apenas dos de los obstáculos que se le abrían a la mujer esclava negra para denunciar la violencia de la que era víctima. Sólo le quedaba jugar en el orden simbólico y performativo de su cuerpo haciendo sentido. Por eso, el aborto y el infanticidio constituyeron dos formas de borrar las marcas de la dominación: borrar la marca marcando. Subvertir la violencia con violencia. Conservar el secreto de estos actos femeninos transgresores e intercambiarlos entre mujeres, constituyen características del comportamiento ritual de las mujeres negras, con sus propias gramáticas corporales y movimientos: las mujeres jugaban a la táctica del secreto para subvertir el orden del discurso, buscando abortar o no concebir más hijos, como sigue en este testimonio:

Testimonio 5

> *… que habiendo pasado la Camila mujer de Herrera a la casa de Juan Félix le dijo Francisca que quizás estaría embarazada, porque había dos meses que no se enfermaba. Que la declarante la vio embarazada, y le aplico una bebida de manzanilla, y una soba y hecho esto se retiró para su casa, que estaba allí inmediatamente y a poco tiempo vino y la vio sin barriga y con leche en los pechos, y que la criatura no la ha visto aunque si le parece según la barriga y cuenta que hizo Camila, ya era de tiempo la criatura…* (Spiker, 1996).

"La estéril palabra oficial" guarda en su colección de olvidos los cuerpos cautivos de las mujeres negras, marcados como propiedad privada de un señor, amo violador que esperaba embarazarla para que el crío entrara a engrosar las filas de sus esclavos. La esclava negra, trastocando las leyes que sobre su cuerpo regían,

abortaba a la criatura o la enterraba viva, para salvarla de la degradación que le tocaría vivir en un sistema esclavista y para vengarse de ese amo explotador de su cuerpo.

La tecnología confesional

Vale la pena destacar el carácter confesional de estos testimonios de las mujeres negras, quienes estaban marcadas también por la doctrina católica y sus tecnologías de purificación. Tener un control sobre sí mismo ha sido históricamente una de las funciones de la confesión y de la dirección espiritual. La confesión debe hacerse públicamente para la verdadera expiación de los pecados. Cuando se ha pecado, desde la doctrina cristiana, es necesario pasar por la penitencia, basada en el rechazo del yo y en la renuncia a sí mismo: "representa una ruptura con la identidad pasada" (p. 86). Michel Foucault (2000) dice en el texto *Las tecnologías del yo*, que la revelación de sí, la destrucción de sí, el control de sí, son pasos rituales y simbólicos para ejercer violencia sobre el sí mismo pecador y despojarlo del mal cometido.

Uno de los casos muy bien guardados por el Archivo General de la Nación se refiere al padre que violenta la sexualidad de su propia hija, encontrándose esta aún virgen y dejándola embarazada; en consecuencia, ella toma la decisión de asesinar a la criatura después de darla a luz. La justicia y la iglesia parecen culpar a la joven del crimen y hasta del incesto, más atareados con las enrevesadas técnicas de la doctrina (para que ella demuestre que es buena cristiana), que con las causas de tales actos de violencia, en un cuerpo llevado al límite de su salud física y sicológica por un sistema asentado en instituciones que sostienen culpas ancestrales.

Testimonio 6

> *...Que del mismo modo sabe porque le contó Fernando González, que Francisca Santana le había dicho que el hijo que había parido lo había echado ahogar en el Río de Cauca, vivo sin agua de bautismo... El defensor nombrado de la hija de Juan Félix Santana en la criminal causa de torpe escandalosa amistad con su mismo padre de quien tuvo la prole que sepulto sin bautismo dice: que para cumplir con las pruebas prevenidas y que me corresponden en su defensa se ha de dignar usted mandar que juramentándola a presencia del Padre General de Menores se le pregunte cuántas son las cosas necesarias para una confesión y lo que resulte en su respuesta*

> *pide el defensor que así mismo se asiente de si sabe o no sabe, cuántas son las necesarias para salvarse el cristiano, y en seguida sobre el Ministerio de la Santísima Trinidad y el de la Encarnación Actos de fe y todo lo demás que contiene la Doctrina de Astete y lo que resulte por respuesta, pida el defensor que así mismo se acierte de si lo sabe o no".* (Spiker, 1996).

La tecnología de la confesión funciona junto con un sistema dominante, que pretende moldear actitudes, comportamientos, promover aprendizajes, manipular al individuo, con el fin de que subjetive las normas, con base en dispositivos a los que Foucault llama "tecnologías del yo" y de los que dice que "…permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos, con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad" (Foucault, 2000, p. 48).

La historia oficial, en el estudio de Spicker, da cuenta del triunfo de los aparatos de dominación y de justicia que confinan los cuerpos, los sientan en el banquillo de los acusados y los amarran de nuevo con cadenas: Felix Santana y su hija Francisca Santana fueron condenados a diez años de prisión. Respecto a la justicia, De Certeau (2000) propone que los aparatos de la economía escrituraria "…son objetos destinados a grabar la fuerza de la ley sobre su sujeto, a tatuarlo para hacer de él un ejemplo de la regla, a producir una copia que vuelva legible la norma" (p. 154).

Cuerpo de la mujer negra en la novela *María,* de Jorge Isaacs

En los capítulos que Jorge Isaacs (2005) dedicó a Nay y Sinar, para contar un fragmento de la historia de la esclavitud, conocemos el pasado de la que será una de las esclavas preferidas de la familia de la Casa de la Sierra y la cuidadora de María. Cuando Nay (descendiente de la realeza africana), es tomada prisionera en un barco negrero y llega a América, ya se encontraba embarazada por su amante Sinar, de quien la trata la había separado. Su tristeza es honda, se siente desdichada, a pesar de que ha encontrado en la señora Gabriela a una buena ama, quien se ha compadecido de ella por su estado y porque Nay ya está convertida al cristianismo. Pero el malvado irlandés William Sardick, esposo de Gabriela, tiene sus planes con la criatura, como se ha corroborado en la historia oficial.

> *"…y su señor esperaba realizarla mejor una vez que naciera el manumiso. Aquel avaro negociaba de contrabando con sangre de reyes"* (Isaacs, 2005, p. 204).

Los antecedentes sobre el aborto y el infanticidio que cometían las esclavas negras, obtenidos en la investigación de Jessica Spiker (1996), se ratifican en la novela histórica del siglo XIX: la misma Nay, conociendo la suerte que le aguardaba a la criatura que llevaba en su vientre, creyó que debía librarla de aquella infamia que ella estaba viviendo y se propuso asesinarla, de lo cual la disuadió su ama:

> *"En una ocasión en que Gabriela le hablaba del cielo, usó de toda su salvaje franqueza para preguntarle:*
>
> *– Los hijos de los esclavos, si mueren bautizados, ¿pueden ser ángeles?*
>
> *La criolla adivinó el pensamiento criminal que Nay acariciaba, y se resolvió a hacerle saber que en el país en que ella estaba su hijo sería libre cuando cumpliera diez y ocho años (…)"* (Isaacs, 2005, p. 204).

Por otro lado, ¿se podría plantear la hipótesis de que hubo una caída simbólica de la esclavitud, cuando la mujer esclava negra entró en la escena del hogar? Al traspasar los muros de las haciendas, las mujeres negras quedaban abrazadas por la intimidad de las costumbres, por los olores, los colores y los cuerpos que allí componían el conjunto familiar, y ellas entraban a formar parte de todo aquello. Es importante no hacer una apología de la situación de las esclavas negras en las labores domésticas, puesto que, como ya lo hemos citado, el estudio de Jessica Spiker se remite a casos donde imperaba la doble moral de la época: por un lado, se les exigía a las mujeres negras practicar la dotrina católica, junto a sus ritos sacramentales –como el matrimonio– y sin embargo, los amos y los hijos de los amos constantemente las asediaban, sosteniendo con ellas relaciones sexuales que, a veces, eran contra su voluntad, situación que se prolongó hasta el periodo republicano. En un momento de la historia de la esclavitud, hubo escasez de mujeres negras, "desproporción entre los sexos en los esclavos, confinamiento endogámico de las cuadrillas" (Colmenares, 1983, p. 77) y a una sola mujer le tocaba atender las necesidades sexuales de varios compañeros, además de las que el amo demandaba. La literatura del siglo XIX, más específicamente la novela *María* de Jorge Isaacs, nos traza un panorama diferente, cuyas pinceladas son importantes para demostrar la hipótesis sobre la caída simbólica de la esclavitud. Efraín es el narrador de la historia, quien describe los detalles de la vida en la hacienda esclavista vallecaucana y en la casa patriarcal, donde no se exhiben

dinámicas de opresión y explotación brutales, sino que se sumerge en el mundo de una familia afable, agradecida y condescendiente con la servidumbre. Tal narración tiene su sustento real en varias características de la sociedad esclavista, estudiada por Germán Colmenares (1983) y Gilberto Freyre (1940). Ambos plantean una diferenciación entre el negro habitante de las costas o las antillas y el negro que vive en la hacienda. Germán Colmenares expresa que el negro de las costas o el que trabajó en las minas, vivió en un régimen carcelario, donde no había contacto con el amo, ni manera de hacer un intercambio cultural, sino que estaban al mando de un capataz, que tenía licencia para azotar y maltratar a los esclavos, buscando de esa manera mantener el control de las cuadrillas. Estos esclavos desarrollaron estrategias de resistencia mucho más fuertes y sus prácticas impulsaron la supervivencia de sus bienes culturales ancestrales. El negro y la negra de la hacienda, que nos recrea Jorge Isaacs, están domesticados por un amo paternalista. El negro existía a la sombra de su amo. Las labores agrícolas y ganaderas que realiza requieren de destrezas físicas, pero las condiciones que lo rodean resultan más afables para que ellos internalicen los valores de la cultura dominante y, por lo tanto, desarrollen menos tensiones o movimientos de resistencia. En *María*, estas muestras de racismo están sutilizadas debido a que el libro se gesta en medio de una sociedad enteramente conservadora, que dirige poco a poco su mirada hacia el concepto de progreso humano desplegado en Europa. Germán Colmenares (1983), advierte que estas declaraciones del racismo, un tanto livianas "…generalmente permanecen disimuladas en otras formas de discriminación social" (p. 30). El mismo historiador cita un discurso de Sergio Arboleda, quien asegura que el amo hacía las veces de tutor de su esclavo, lo cual encubría la lógica utilitaria con la que eran construidas estas relaciones de paternalismo: "…que los amos procuraran asimilar a sus esclavos a las normas de su propia vida señorial, que se hiciera notar por su moralidad, por su buena salud y aún por sus modales o buen porte". (p. 89).

Gilberto Freyre (1940), por su parte, habla de la potencia de la colonización negra en el Brasil, durante la cual llegaron negros diestros en artes y oficios, que sabían escribir y leer en su lengua –mucho mejor que los propios amos–, negros de talante y hermosura sin par, sobre todo en las mujeres; en general, una raza portentosa cuya superioridad era evidente frente a las razas negras que poblaron los Estados Unidos: "Viniéronle del África amas de casa para sus colonos sin mujer blanca; técnicos para las minas; artesanos en hierro, negros adiestrados en la cría del ganado y en la industria pastoril; comerciantes de tela y de jabón; maestros; sacerdotes y almuédanos"(p. 45). Nina Friedman complementa esta perspectiva diciendo que: "El que en sus comunidades de origen los grupos africanos cautivos tuvieran un desarrollo avanzado, los hacía más deseables en

actividades distintas a la minería. Entonces, muchos trabajaron en albañilería, carpintería, herrería y metalurgia; en los trapiches y en labores de mecánica" (1993, p. 16)

La cercanía entre las costas de Bahía y Pernambuco con el África, permitía que los nexos culturales con su raza no se rompieran tan tajantemente.

Según Freyre, en el Brasil, y podemos decir que también sucedió en los países de Suramérica, más que una resistencia hubo un dominio de la cultura negra, pues esta se introdujo en cardinales aspectos de la vida cotidiana y económica. Hay que resaltar que los negros africanos que llegaron al Brasil extendieron sus conocimientos sobre el trabajo de los metales y la cría de ganado, en lo que eran más expertos que cualquier indio o blanco. Este es un aporte de gran envergadura para la economía de ese país. La otra situación importante surgió en la vida doméstica del hogar: las mujeres negras de Guinea, de Cabo Verde y Sierra Leona, eran particularmente bellas, por lo cual se les prefería para el servicio doméstico. En sus manos traían todos los sabores de su tierra y, teniendo en cuenta que los vegetales que usaban los negros en sus preparaciones llegaron con ellos a América, podemos afirmar que la africanización de nuestros países también pasó por la cocina y la nutrición. Las amas de casa negras irrumpieron en las cocinas de las haciendas y las casas y mezclaron sus secretos ancestrales con los productos de nuestras regiones, creando manjares dulces, agridulces o salados que iban seduciendo al sistema esclavista, con sus rigores y antagonismos, por lo menos en el escenario de la mesa, lo cual es ya un buen comienzo para cambiar el estilo de convivencia:

> *Igual sucedía en otros lares de la esclavitud americana, donde las afrodescendientes creaban una cocina criolla, tomando préstamos de todas partes y aportando lo suyo. Doris Witt, en su Black Hunger, nos cuenta de las old mammys del sur estadounidense, que se levantaban con el alba para tener listos en la mesa, varias horas después, los tradicionales beaten biscuits, que engalanaban la mesa de los amos y entusiasmaban a los niños.* (Patiño, 2007, p. 33).

La negra esclava entró en la boca de sus amos y amas, con su sudor, su color y sus olores, con su memoria. Todo esto trascendía en las masas que ella acariciaba hasta darles el punto, para pasarlas al horno. Los sabores traen saberes, los sabores colonizan el alma; las que estaban en la cocina tenían el poder, por un instante, sobre los señores y señoras que aguardaban en la mesa. En *María* se hace pedagogía en la mesa con respecto a los buenos modales y a la modulación

de los afectos; se avivan las tradiciones, fluye el amor que se delata o se rompe en el mantel. La cocinera y la servidumbre son elementos decorativos de ese escenario romántico, con el que Isaacs representa su época, pero en aquellos personajes se lee un talante de sublevación silenciosa: la negra se apodera de la cocina y va guisando y derramándose, va limando sus cadenas, se gana la buena voluntad de las familias. Como lo confirma Germán Patiño en su ensayo *Las cocinas de María* (2005), no eran las señoras las que tomaban las riendas de la cocina, sino sus sirvientas. Ellas supervisaban que todo funcionara muy bien, pero la devoción y la sazón, dos ingredientes imprescindibles para la preparación de los alimentos, los ponían las negras. Un sabor en la boca es capaz de detonar toda serie de sentimientos ligados a la fruición del espíritu. La magia de transformar un cerro de vegetales en manjar tiene los toques de la alquimista o de la hechicera. Y era en la nutrición donde el mundo negro y el mundo blanco se encontraban: la negra alimentaba al blanco, la negra amamantaba al blanco y la negra era la concubina del blanco: por lo tanto, en el espacio de lo doméstico, simbólicamente se venció la esclavitud. "Otras habrían permanecido como esclavas al mismo tiempo que como amantes de los amos blancos, preferidas como mucamas y cocineras (Freire, 1940, p. 164).

La mujer negra también estuvo presente en los hogares, en la función de *madre de leche* de los señoritos y las señoritas de las familias de la alta sociedad, además cumplía con la tarea de entregarles algo de fantasía por medio de su tradición oral, criándolos en sus primeros años, como lo hizo Nay, llamada Feliciana en su condición de cristiana, en la novela *María*. Esta bella mujer, nodriza de María, aparece absolutamente amansada por el sistema para servir en la casa de la familia. Es una negra tierna y delicada, que personifica la relación idílica entre el esclavo y el amo, en la estrategia representativa de Isaacs (1865), cuya apuesta por la nostalgia hace magnánimo todo aquello que componía sus recuerdos. Nay fue robada de su tierra, pero además le arrancaron el amor de Sinar, a quien la ignominia de la trata lo lleva por otros desolados parajes. Sin embargo, ella no grita, ni blasfema. Únicamente la vemos desfigurada cuando pierde de vista a Sinar, y ya está embarcada en la nave negrera, impotente; entonces la inunda la frustración, el odio inmenso por la condición en que le esperaba vivir, pero Isaacs no profundiza en esos sentimientos:

> *Los gritos de desesperación que dio al convencerse de la realidad de su desgracia, fueron interrumpidos por las amenazas de un blanco de la tripulación, y como ella le dirigiese palabras amenazantes, que por sus ademanes tal vez comprendió, alzó sobre Nay el látigo que empuñaba, y… volvió a hacerla insensible a su desventura.* (Isaacs, p. 199).

Nay consintió que su amo le cambiara el nombre y, desde ese instante, perdió su tierra. Le quedaron entonces los recuerdos, a los que volvía cada vez que jugaba a contarles cuentos a los pequeños Efraín y María. La docilidad de Nay, convertida en esclava después de haber sido princesa, adornada con la hermosura de su raza y su adaptación a América, se relacionan con la catequización que ella y Sinar recibieron por parte del sacerdote extranjero, quien los bautizó en África y les contó la versión cristiana de la creación del universo:

> *…todas son obras de un solo Dios. Él no quiere que ame a otra mujer que a ti, él manda que te ame como a mí mismo (…) que si mueres llore yo sobre tu tumba hasta que vaya a juntarme contigo más allá de las estrellas, donde me esperarás (…) Eso me ha dicho el extranjero para que yo te enseñe: su Dios debe ser nuestro Dios.* (Isaacs, p. 196).

Una vez Nay creyó en ese Dios, le fue más fácil acomodarse a la cultura y a las gentes que encontró en América. Sobre los efectos de las misiones cristianas en las poblaciones africanas, Gilberto Freyre hace alusión a los Quilombos, esclavos africanos ya instruidos en la religión católica en sus tierras, quienes se fugaron con mujeres raptadas a los indígenas y les enseñaron la doctrina cristiana y el portugués, como lo corrobora la siguiente frase citada por Freyre de unos documentos inéditos encontrados por el profesor Roquette Pinto: "Y los expedicionarios comprobaron que todos los caborés de mayor edad sabían alguna doctrina cristiana que aprendieron de los negros (…) todos hablaban portugués con la misma inteligencia de los negros de quienes aprendían". (p. 43).

El escritor Germán Patiño, en su texto sobre *María,* cita la contundente frase que Jorge Isaacs escribió en un ensayo publicado en el periódico *La República* de Bogotá, el 10 de julio de 1867*:* "La esclavitud fue una iniquidad". En los capítulos dedicados a la historia de Nay y Sinar, Isaacs busca hacer un reproche sobre las terribles guerras civiles africanas por las que se filtra el sistema esclavista, siendo estas guerras rodeadas por las tensiones de Portugal con las potencias europeas, debido a los enclaves de negros en África Occidental, luchas que datan desde el siglo XVI. En esos capítulos de la novela se deja al descubierto ciertos detalles de esa iniquidad:

> *Los valientes Kombu-Manez se habían dormido en un festín y no despertaron… o despertaron esclavos: Cuando amos y siervos ya, no vencedores y vencidos, llegaron a la rivera del Gambia (…) los Cambez hicieron embarcar con precipitación, en canoas que los esperaban , los numerosos prisioneros que los conducían (…).* (Isaacs, p. 196).

Otro dato histórico en la novela de Isaacs, es que la mercantilización de esclavos seguía en boga, aunque se habían aprobado leyes en el país que la prohibían desde 1821. Los ciudadanos que defendían la esclavitud, la consideraban una "escuela de civilización" (Germán Colmenares, 1983); impostura que tenía como soporte aspectos ideológicos y preceptos morales cristianos: al convertirlos al cristianismo, los negros se salvaban de las garras del infierno, en un acto de profunda piedad para con ellos. Colmenares cita un discurso pronunciado en 1592 por Francisco de Anuncibay, donde este reafirma la máscara con la que se justificaba social y culturalmente el fenómeno de la esclavitud: "Cambiarían su propio medio de fuego y tiranía, barbarie y brutalidad, donde sin ley ni Dios viven como brutos salvajes, por una tierra más abundante y alegre, donde recibirían las ventajas terrenas de la civilización y, de ñapa, lo bienes más estimables del espíritu". (p. 83).

Jorge Isaacs hace un trabajo histórico muy importante en estos capítulos sobre la esclavitud, pues une a dos mujeres expatriadas y sin familia, en una relación de hermandad que se mantendrá toda la vida. Nay es la figura maternal a la que se abraza María mientras crece, sin comprender que en esta sociedad colonial republicana, marcada por las diferencias de raza y condición, el cautiverio de la mujer blanca no difiere del que se le ha creado a la esclava y ambas se solidarizan frente a esa realidad.

> *Mi padre temía confiársela, a pesar de que María no estaba contenta sino en los brazos de la esclava o jugando con su hijo (…).* (Isaacs, p. 205).

Por eso nos preguntamos ¿qué pasó con la voz de María cuándo murió Nay? No sabemos cuánto habrá sollozado, cuántas flores le habrá llevado a la tumba, iluminadas por la melancolía de su ternura. Sin lugar a dudas, nadie habrá sufrido más en la familia por la muerte de Nay que María. Fueron las pequeñas manos de María las que le abrieron las puertas de un hogar y a cambio Nay le entregó a la niña toda su devoción:

> "*Ella recibió la carta de libertad de manos de María y, tomando a la niña de los brazos, la cubrió de besos*" (Isaacs, p. 206).

Según Germán Patiño (2005), toda esta cordialidad y armonía entre los esclavos y los amos, representada en la novela *María*, además de ser fruto de las nostalgias de su autor por los tiempos pasados (que siempre tendrán el aire romántico del paraíso perdido) pudo haberse realmente dado, en algún sentido, puesto que la esclavitud no fue un fenómeno que se presentó de manera unilateral en todas

las culturas y contextos, sino que estuvo determinada por estos, como variables preponderantes, además de:

> *… las diferencias que existían en la situación de los distintos grupos de esclavos de acuerdo con sus oficios, el tipo de economía en el que se encontraban inmersos, la región en que habitaban, su clima y, desde luego, la disposición y el temperamento del señor al que servían. Para Kolchin, esa diversidad ha contribuido a múltiples divergencias entre los historiadores sobre el significado de la esclavitud, alrededor de las cuales para cada aseveración en un sentido se puede encontrar un ejemplo en sentido contrario.* (Patiño, p. 97).

La mujer esclava debía ser buena y servicial, estando siempre agradecida con ese amo quien, a pesar de ella ser negra, era "bien" tratada. Germán Colmenares cita la declaración de don Antonio Alarcón y Centeno, quien se mostraba agradecido con su esclava, "no obstante que dicha mulata debía hacer así por ser su esclava" (p. 88).

La infancia es una época de la vida que deja marcas indelebles. Si las mujeres esclavas negras tuvieron en su regazo a las niñas y niños de los dueños de las haciendas o de las casas solariegas, y les dieron su comida, los amamantaron, les contaron cuentos, les lavaron la ropa, fueron cómplices de pequeñas travesuras y, aún más, estos niños y niñas tenían por compañeros de juegos a los hijos de aquellas negras mujeres –también negros– es posible que la severidad y la brutalidad propias del sistema esclavista fuera menguando en el castigo físico y que imperara un sentido de paternalismo, que obviamente permanecía en contradicción constante con los preceptos sociales, impositivos de una distancia entre el amo y la servidumbre. *María,* de Jorge Isaacs, nos ha contado detalles, más decorativos que de fondo, sobre estas relaciones que se entretejían con las mujeres negras, dueñas del saber oral, del sabor, de la risa y de la tradición negra que hoy es parte de nuestra sangre.

Cuerpo de la mujer negra en *La ceiba de la memoria,* de Roberto Burgos Cantor

El logro de Roberto Burgos Cantor, en su novela *La ceiba de la memoria* (2005), consiste en haber penetrado en las fibras más sensibles de la subjetividad de sus personajes, esclavizados todos por la ferocidad del colonialismo español. El autor entroniza las voces de los que no han podido hablar en la historia, voces que,

sin embargo, son la misma voz de este autor que grita a través de ellos buscando encontrar las claves del dolor humano desde los tiempos de la esclavitud en América, hasta el día de hoy. Esta novela se desliza, página tras página, por los rumores de la historia oficial, pero el autor no se detiene para exponer datos o fechas precisas: él entreteje las melodías de las voces de sus personajes en un tiempo que parece ser continuo, dándonos a entender que nada ha cambiado, que la libertad sigue agazapada y que, en nuestra memoria, son indelebles las cicatrices del dolor de los otros que nos precedieron. Cada mujer tiene apresada en su piel la sangre que brotó de Analía Tu-Bari (personaje de la novela, esclava africana), cuando cantaba mientras era castigada. Ella nos pasea por el principio de ese largo fin en su destierro y, con el corazón preñado de angustia, cuenta la historia del horror desde su paisaje mítico interior.

> *Robada vine. Maltratada vine. No raptada vine. Aprisionada con violencia vine. Muerta de miedo vine. Repitiendo mi nombre para que no me lo robaran, repitiendo mi nombre para que no se muriera en el silencio, Analia Tu-Bari, mi nombre es parte de mí, yo soy Analia Tu-Bari. Enferma, herida, arrastrada, rota. Arrojada en las profundidades de la embarcación en la que nos trajeron embutidos. Cabeceos y golpes de agua que podían desarmar la nao (…).* (Burgos, 2007, p. 71).

Con ella vivimos un prolongado purgatorio que deja entrever fragmentos de la historia que nos han contado en silencio: la historia de la infamia humana, del sometimiento del más débil, el viaje en los barcos negreros durante casi dos meses, la venta del cuerpo, el cuerpo de la mujer negra en el núcleo doméstico de la cocina, el cuerpo ciego de la mujer negra libre de la muerte. Pero todo se cuenta en la intimidad de la negra Analía, como ser condenado al cautiverio: sólo dentro de sí puede ser un poco libre; a penas se asoma al afuera, con sus sentidos efervescentes, y vuelve a esconderse para rumiar en la memoria.

El lamento de Analía es un pez que no sabe nadar. En el viaje camino a la esclavitud, ella lo lanza a la mar por la que ha rodado su cuerpo ignorante del destino que le aguarda. Pero el pez se asfixia en su entraña, desconociendo el camino de regreso al lugar de origen.

El rugido del océano parte en dos la cabeza de Analía, encadenada a uno y a otro y a otro, todos africanos, formando un collar de ébano que se mece con el ímpetu del mar: el barco es ese monstruo desconocido, de fauces ahogadas que claman al cielo. En el camino, tal vez una ola serpentea para volverse pájaro por un instante, pero en esa gimnasia marítima el mar vuelca los cuerpos de los

negros y las negras, embarcados sin piedad y, unos sobre otros, se abaten dentro de las bodegas, muertos de miedo, sin explicarse por qué hay tanta agua furiosa en medio de la agonía de la sed.

El transporte marítimo de los esclavos negros hacia América se hacía en gigantescas carabelas o galeones, hasta de 500 toneladas, donde se transportaban entre 250 y 500 esclavos y se realizaban operaciones de bojeo por la costa africana. Las bodegas de estos navíos se atestaban de una manera tan impresionante que los prisioneros quedaban hacinados, sufrían las inclemencias del viaje, se ahogan entre sus lamentos y surtían las enfermedades:

> *Oscuridad duradera en el hueco donde nos metieron. Noche alargada sin luna. Un poco de día se filtraba cuando abrían arriba para darnos el jarro de agua (…) Cuántos soles y lunas se fueron mientras flotábamos en el lomo de esta bestia que ruge y amenaza (…) Mierda que se convirtió en un agua suelta y fétida que nos quemaba las nalgas (…) Muertos que se deshacían (…) Ambiente espeso que entraba con dificultad al respirar y nos corría por dentro.* (Burgos, 2007, p. 104).

Las condiciones de hacinamiento de los viajes de la trata de esclavos, derivaban en dolencias, por la falta de asepsia y la inmovilidad de los cuerpos. Una cadena de muertos, enfermos, débiles, a quienes por una pequeña puerta les pasaban un plato de miso y agua (muchas veces) salada, era apenas el abrebocas de lo que estaba por venir para ellos en tierra.

La estrategia de representación de Roberto Burgos, en la voz de Analía, se fundamenta en una detallada exposición del horror: una muestra de ello es la descripción que Analía hace de lo que se vivía dentro de las embarcaciones negreras, espacio inaugural para la tortura, el vacío, la desesperanza.

> *(…) a mis lados, los que no morimos, destruidos por el encierro y el pavor, atenazados por la luz que impide los movimientos y a punto de resignarnos a que los blancos nos devoren ya para poner fin al dolor que aumenta sin alivio; algunos intentan parase en la borda y tirarse al mar, es difícil, hay que arrastrar a nueve encadenados y los hombres del látigo están alertas, uno logró tirarse y casi se estrangula, no pudo sostenerse en pie más y lo bajaron amarrado como un bulto; nos bajan a una embarcación pequeña donde nos llevan en grupos, yo diviso un temblor (…).* (Burgos, 2007, p. 105).

La poética del horror en el canto de Analía es estremecedora con su monólogo interior: estructurado con la cadencia de un poema, no es fiel a las caracterís-

ticas del habla del africano, pues al autor le importa implicarnos directamente en él mismo, permitiendo que nos miremos cara a cara con ese discurso, que es también el nuestro.

La narración de Analía seduce por sus imágenes desgarradoras de la condición humana, con las que se ensueña el dolor y se sienten las entrañas mismas del desengaño. Los detalles históricos sobran: hay un lenguaje subjetivo que lo impregna todo. Esta no es una narración del hecho, sino del acontecimiento.

Analía nos cuenta que la existencia del africano proviene de las esencias de la tierra y en la tierra se queda. El nombre es un símbolo con raíces esplendorosas, que descansa a los pies de una ceiba, entregada a cada negro africano para que lo acompañe hasta después de su muerte, como parte de un rito tradicional. Y mientras la ceiba crece, arraigada al suelo, el ser se hace tan portentoso como ella, lleno de la sabia que han sembrado los antepasados. Allí llegarán a morir. Porque en la tierra también se recrean constantemente las fuerzas invisibles de los ancestros: sus huellas están bajo las pisadas de los jóvenes, haciéndoles el camino más certero. Perder la tierra es despojarse del ánima. Bajo la vara de la esclavitud este desarraigo no fue voluntario. El ánima de nuestros negros y negras luchó por permanecer en su ceiba, en su tierra, y es a ella a la que Analía clama en la novela.

> *Me da sufrimiento que se pierdan en ese lugar desconocido donde quedan a la deriva y sin el árbol de ceiba donde ponemos su nombre y sus acciones para que los paseantes y los vientos y los pájaros cuenten del muerto y él sepa que su recuerdo lo tenemos acá y esté tranquilo en la muerte, sin reclamos.* (Burgos, 2007, p. 104).

La lengua también pisa la tierra, es la lengua, madre de la vida, de todo lo creado. En este caso, el papel de Analía, al igual que el de sus ancestras africanas, es el de la transmisión de la memoria cultural a través del canto y de la narración; por eso Analía canta a pesar de los azotes, canta cada vez más fuerte y en ese canto invoca a los espíritus de las cosas que la rodearon en África: besa su tierra desde el ánima. Nada muere si se entona el canto o si la fábula emerge sonoramente de sus labios partidos, ya que no puede sentarse a la mesa a intercambiar adivinanzas y proverbios que guardaban enseñanzas, como tal vez lo hicieron su madre o su abuela, a Analía no le queda más que cantar:

> *Las mujeres africanas son las portadoras de la memoria cultural de sus gentes, y para transmitir este gran legado hacen uso de todo tipo de recursos*

> *expresivos, pues tan importante como la historia misma, es, sin duda, la manera de contarla. Es así como la recitación, la danza, la música y las canciones aparecen continuamente en las historias contadas.* (Consultado en: http://www.lanavedeloslocos.org/programas/pdf/pandora06.pdf).

Guardiana del canto, Analía había heredado la tarea de resguardar el sentido de las palabras que van tejiendo el sentido de los suyos, como un hilo, similar al que Ariadna entrega a Teseo antes de partir en busca del Minotauro, para que este encuentre la salida. La palabra es ese hilo de infinitos colores, cuyos matices nos enseña a leer el mundo, a comprenderlo, a vivir en él o a salir de él. Analía se tropezaba con todo lo que encontraba en esta nueva tierra: es que las cosas no tenían el mismo orden, ostentaban un nombre diferente al que ella había aprendido, para dotar de significados su imaginario. Entonces, se aferraba al hilo de su palabra y al de su silencio para escapar del vértigo de lo desconocido.

El acto de subversión de Analía, de cara a la odiosa realidad que la acecha, está en su canto y en las palabras que llenan su boca con el idioma natal. Ella arremete al enemigo y lo seduce con una lengua que permanece viva en su memoria y que, al pronunciarse, le da aliento a un pasado que amenaza con difuminarse al correr de los años. La lengua viva de la mujer la lleva hasta su infancia permanente en la ensoñación, siempre y cuando su mente esté abierta a los aires del primer instante. Florecida en una ceiba, la palabra de Analía hace cimiente, el recuerdo ensoñado se reinventa y la memoria vuelve a ser depositaria de toda la historia.

Eduard Said dice que la cultura es aquello a lo que pertenecemos, pero también lo que poseemos. Por eso es posible bordear las fronteras y llegar hasta el extremo opuesto del mundo, sin perder los bienes culturales que nos han sido dados en el lugar de origen.

Analía no vino, a ella la trajeron y con su existencia reaparecieron las riquezas culturales del pueblo que le dio el nombre: los cantos, los mitos, los bailes y los recuerdos, se asentaron por donde pasaban sus huellas y la tierra de América se fecundó con esa negrura.

> *A pesar de los horrores de la trata y de la travesía transatlántica, las imágenes de las deidades, los recuerdos de los cuentos de los abuelos y los ritmos de las canciones y poesías atravesaron el océano aferrados al alma de los cautivos. Este saber social y cultural floreció de nuevo en la otra orilla de ese mar que los vio llorar sus desdichas. Esta presencia de África en Colombia*

> *se percibe de manera privilegiada en la literatura y en la tradición oral de los pueblos que descienden de esos primeros africanos que llegaron a este territorio.* (Consultado en: www.colombiaprende.com).

En *La ceiba de la memoria* también vemos que se generan relaciones de hermandad y complicidad entre el personaje de Dominica (esposa de uno de los encomenderos españoles) y sus esclavas. Esta mujer permanece todo el tiempo sola: sus hijos ya han partido, pues son mayores y su esposo se ocupa en asuntos laborales. Ella se dedica, entonces, a leer libros prohibidos, a planear una carta que le escribirá a la reina donde pretende hablar de la inhumana situación en la que viven los esclavos y a apreciar la belleza de las negras que la acompañan. Aquí la historia oficial nos detalla que estas mujeres eran acompañantes de sus amas, las bañaban, las peinaban y algunas veces se convertían en sus amantes. En esta amistad que surge entre Dominica y sus esclavas, hay rasgos de sororidad (fraternidad entre mujeres) y sentimientos compartidos en la opresión y la soledad. Dominica es una señora librepensadora y que se siente en profundas contradicciones con el sistema esclavista, afrontando lo que Germán Colmenares se pregunta en las siguientes líneas: "¿Tenían los amos especiales perplejidades frente a la institución? ¿Generaba en ellos un complejo de culpa o de temor? ¿Estaba su relación envuelta por complicidades ambiguas o ideas equívocas respecto unos de otros? Podría aventurarse en todo caso que la mentalidad de los hombres del siglo XVIII estaba más próxima a la de sus ancestros del siglo XVI que a las complejidades y contradicciones sicológicas del XIX" (1983, p. 82). Así las cosas, es Dominica quien persuade a su marido para que sean liberadas sus esclavas, aludiendo a los valores de la doctrina católica, argumento del todo irrebatible para el pasivo esposo. Además, declaró amarlas y expresaba gran respeto y admiración por sus costumbres, sus hermosas figuras, sus amplias sonrisas y leales sentimientos. En la historia oficial, el mismo Germán Colmenares encuentra testimonios de amos, como Martín de Huegonaga, quien expresa a las autoridades las razones de afecto por las que ha dado la libertad a su esclava, la negra María: "…ha más de treinta años le sirve con grandísimo amor y voluntad y fielmente y en la misma forma le ha criado a todos sus hijos, sirviendo de lavandera, cocinera y fuera de eso le ha dado y procreado cuatro esclavos" (p. 93).

Una novela contemporánea como *La ceiba de la memoria* representa la explosión de todo el dolor y las emociones agazapadas por una época de subyugación, que no dejó oír las voces de los esclavizados. La novela de Burgos Cantor es una catarsis de la memoria que vuelve al pasado y se estremece por el horror de lo que fue y sigue siendo. Allí entendemos que la mujer negra vino con sus

recuerdos a América y con ellos fue fundando un nuevo hogar en donde su vida pudiera echar raíces, pero ella era un árbol trasplantado de su tierra original, y ese sufrimiento por el desarraigo de la cultura africana es lo que a cada paso nos motiva a explorar más en su historia y descubrir quiénes somos.

Amalia Lú Posso, el cuerpo de la mujer negra que narra la experiencia de los sentidos

Para finalizar, me referiré en especial al relato *Inocencia Palacios*, tomado del texto *Vean vé, mis nanas negras* (2000), de Amalia Lú Posso Figueroa, donde encontramos a una mujer negra que narra su experiencia de los sentidos, en un recorrido fenomenológico por las calles y las casas de su pueblo natal, reconociendo la vida, en busca de un hombre que huela a pichindé: así ella nombra, conoce y reconoce la marca del amor y del placer.

Cuando una mujer anda detrás de su nariz hay que abrirle paso; y más aún cuando esa mujer es negra y está buscando el olor ancestral que ha dejado el amor en la cintura de otras mujeres como ella, mujeres que han cantado y han sentido la vida con la nariz. Entonces es mejor no interrumpirla y dejar que su cuerpo escriba sobre el mundo las lecciones que a todos nos dieron sentados en los pupitres de las escuelas. El saber es sabor (Vico, 2006), entra por los sentidos y es la esencia que sostiene el mundo de la vida. *La ciencia nueva,* de Vico, es una reivindicación del saber popular como origen de todo conocimiento. Así, él decía que: "menester será que esta Ciencia lleve en un solo aliento la filosofía y la historia de las costumbres humanas" (Vico, p. 95). Cocinar, caminar por las calles, conversar, bailar, vestirse y adornarse, son prácticas cotidianas o artes de hacer, que fueron tejidas y destejidas por las tradiciones interculturales de la nación, ubicada geográfica e históricamente dentro de los linderos de la colonialidad. Mientras la ciudad letrada levantaba sus murallas (Rama, 1982), afuera hervían los cuerpos de negras y negros, campesinas y campesinos e indígenas –la subalternidad– haciendo sentido, pintando las calles con sus huellas, generando resistencias a la letra y a las empresas hegemónicas de la economía escrituraria. Por eso, la negra Chencha, Inocencia Palacios, tiene todo el tiempo para sentir, para revisar los rincones de sus calles con la nariz y, en ese itinerario, en busca del amor que le huele a pichindé, recorre la tradición de los olores propios de la cultura afrocolombiana: paseamos por los fogones de las casas que caldean humores de vida y vapores de alimentos hacia las ventanas, encendiendo el viento con sus delicias; entendemos la generosidad de la naturaleza, que del mar a la tierra provee manjares para sabios paladares y narices despabiladas

como la de Inocencia; sentimos la sangre caliente en esos cuerpos que habitan el espacio, en donde se rozan, se untan de la tierra, de las frutas, de las aguas, y no tienen miedo a emanar olores propios: esta ha sido una manera de conocerse y de conocer el mundo. Vemos que la narración de Inocencia Palacios rompe la relación tradicional entre el cuerpo y el conocimiento. Los manuales, las gramáticas y las constituciones escribieron en los cuerpos de los ciudadanos el proyecto del Estado-Nación después de la Colonia, un proyecto hecho por letrados para letrados, que se sostenía sobre la dualidad entre la razón moderna liberal y la moral conservadora de la Iglesia. El mismo proyecto ha normalizado los cuerpos, reprimiendo y organizando el goce de los sentidos.

Lo cierto es que los vecinos de la ciudad letrada, que no tenían acceso a ella y que eran marcados en su cuerpo con la sentencia de la exclusión, eran aún más libres de la imposición cultural y moral, frente a la percepción, accediendo libremente a las sensaciones y creando nuevas maneras de contar y de conocer a través de ellas. Por eso, Amalia Lú Posso logra hacer de los olores un estallido de colores, que escarba en la memoria del lector la estancia de sensaciones vividas y enmudecidas por la neutralidad aséptica de nuestro proyecto moderno o, por la proliferación de esencias sintéticas distribuidas en el comercio global de los cosméticos. En este cuento hay todo un recorrido no cartesiano de las calles, donde el regodeo de los sentidos le permite a la mujer encontrar la otredad.

La fenomenología de la percepción, de Maurice Merleau Ponty (1975), resulta importante para comprender este cuento de Amalia Lú Posso, pues para el filósofo, el ser humano descubre el mundo a través de las sensaciones, en la acción de los sentidos antes de llegar a la reflexión. Inocencia aborda el mundo de la vida, lee con su nariz el universo que la rodea, reconstruye la memoria de sus antepasados y antepasadas, fluye en el estar y canta que todo lo que huele nace de ella misma, no está afuera. No hay objetivación en este ejercicio de sentir fenomenológicamente, porque el cuerpo de la mujer negra que narra, es el mundo, que posee y es poseído. Amalia Lú deja que su protagonista juegue. Ponty dirá al respecto que "… el cuerpo es nuestro medio general de poseer el mundo. Ora se limita a los gestos necesarios para la conservación de la vida y, correlativamente, pro-pone a nuestro alrededor un mundo biológico; ora jugando con sus primeros gestos y pasando de su sentido propio a un sentido figurado…" (pp. 163- 64).

No obstante, vale la pena destacar que el tipo de percepción que plantea la fenomenología es una experiencia primaria, donde el mundo nos precede y en nuestros contextos poscoloniales debemos entender que para llegar al mundo,

vamos de la mano de otro que ha estado antes, con una memoria, unas palabras que se han dicho y unas maneras de sentir, de hacer y de vivir, trasmitidas culturalmente. Entonces, es preciso establecer un punto medio con la fenomenología: por el lado fenomenológico el cuerpo de Inocencia como "…un vehículo de ser en el mundo" (Ponty, 1975, p. 100), el cuerpo de Inocencia como el medio personal para conocer el amor y vivirlo, su cuerpo que la lleva afuera y despliega un menú de sensaciones en una experiencia prelinguistica y estética; pero del lado cultural vemos, ante todo, un cuerpo marcado por la historia, por las ancestras y los ancestros que le enseñaron a sentir por fuera de la ciudad letrada.

En estos tiempos, la literatura, como todas las artes, deben tener un compromiso con la pluralidad nacional, con las diferentes etnias, voces y realidades que enriquecen nuestro país, mostrando las versiones no oficiales de la historia, esas que quedan sepultadas en el Archivo General de la Nación. Hay que ir a escudriñar detrás de las cortinas para descubrir las deudas que tiene la historia oficial con las mujeres negras, indígenas y blancas, con sus realidades y sufrimientos de la vida cotidiana que no suelen contarse, pero que desde el siglo XX van tomando un lugar en la literatura escrita directamente por mujeres, en algunos casos, es decir, cuando las mujeres se toman la palabra. Una política de la exclusión en manos de la cultura hegemónica patriarcal, la imposición de sus cánones preestablecidos y la presión porque estos se cumplan, son circunstancias que han buscado borrar la diferencia en las sociedades o tenerla bajo control. La mujer y su raza han sufrido estos desmanes, adoptando formas silenciosas de resistencia cultural que sólo hoy pueden salir a la luz en la literatura y en el acontecer público. Edward Said (2004) afirma que existe una relación "… entre los textos y las realidades existenciales de la vida humana, la política, las sociedades y los acontecimientos, (…) son realidades que hacen posibles los textos, que las ponen en manos de sus lectores, que reclaman la atención de los críticos" (p. 16). Por la tradicional no presencia de la voz de la mujer india o negra en la literatura –sobre todo del siglo XIX, escrita por hombres–, o su paso muy transparente por las líneas de los autores de ficción histórica, atravesándolas como el adorno de un bello cuadro de costumbres, se ha ignorado esa historia íntima, se ha enseñado la feminidad, legitimada desde un estereotipo genérico amañado y repetido en cada huella del silencio que persigue a la figura femenina.

Bibliografía

BACHELARD, Gastón. (2000) *La poética de la ensoñación.* México: Fondo de Cultura Económica.

BAJTIN, Mijail (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois* Rabelais. Madrid: Plaza.

BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Barcelona: Taurus.

BATAILLE, George (2007). *El erotismo*. Barcelona: Taurus.

BURGOS, Cantor, Roberto (2007). La ceiba de la memoria. Madrid: Seix Barral.

COLMENARES, Germán (1983). *Cali: terratenientes, mineros y comerciantes: siglo XVIII. V.1*. Cali: Biblioteca Banco Popular.

CHARTIER, Roger (2007). *La historia, lectura del tiempo.* Barcelona: Gedisa.

DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano.* México: Universidad Iberoamericana.

DERRIDA, Jaques (2004). *El monolinguismo del otro.* Buenos Aires: Plaza Ediciones.

DURAND, Gilbert (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general.* Madrid: Taurus.

ESQUIVEL, Laura (1993). *Como agua para chocolate*. Buenos Aires, Grijalbo.

FOUCAULT, Michel (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

FOUCAULT, Michel (1996). *El Pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos

FOUCAULT, Michel (2000). *Tecnología del yo y otros textos afines*. Barcelona: Editorial Paidós.

FREYRE, Gilberto (1940). *Casa - Grande y Senzala. La formación de la familia brasileña bajo el régimen de la economía patriarcal*. Buenos Aires: Emece Editores.

FRIEDMANN, Nina (1993). *La saga del negro: presencia africana en Colombia.* Bogotá: Universidad Javeriana.

FREEDMAN, Paul (2007). The history of taste. California Studies in Food and Culture.

GERTZ, Clifford (2000). *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa.

GOODMAN, Nelson (1978). *Ways of World Making*. N.Y: Hackett Publishing.

GÓMEZ, María Antonieta (1989). *El idioma de la imagenería novelesca: la lógica estética del género y su devenir en imágenes*. Bogotá: Ediciones Poiesis.

KUSCH, Rodolfo (1978). *Esbozo de una antropología filosófica americana.* Buenos Aires: A. de Padua.

LEGARDE, Marcela (2005). *Los cautiverios de las mujeres.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción.* Barcelona: Península.

MONSIVAIS, Carlos (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.

PACHECO, José Emilio (1959). *Imagen de Juan Rulfo*. En: México en la cultura.

PATIÑO, German (2007). *Fogón de negros: cocina y cultura en una región latinoamericana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

PATIÑO, German (2005). *Las cocinas de María.* En: Revista Poligramas #23. Cali: Facultad de Humanidades. Universidad del Valle.

PAZ, Octavio (1993). *El laberinto de la soledad.* Barcelona: Editorial Cátedra.

PFEIFFER, Johanes (1979). *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. México: Fondo de Cultura Económica.

PIGLIA, Ricardo (2005). *El último lector.* Buenos Aires: Anagrama.

POSSO, Amalia Lu (2001). *Vean vé, mis nanas negras.* Bogotá: Ediciones Brevedad.

PEDRAZA, Zandra (2008). *Experiencia, cuerpo e identidad en la sociedad señorial en América Latina.* En: Espacio Abierto. Venezuela: Universidad Del Zulia. *v.*17 *fasc.*2 p.247 – 266.

PEDRAZA Zandra (2009). *Políticas y estéticas del cuerpo: la Modernidad en América Latina.* Prólogo. p.13.

RABELAIS, Francois. 1983. *Gargantúa y Pantagruel.* Bogotá: Oveja Negra.

RAMA, Angel (1982). *La transculturación narrativa en américa latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

RICOEUR, Paul (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta.

RULFO, Juan (2000). *Pedro Páramo.* México: Editorial Debate.

RULFO, Juan (1970). *El llano en llamas.* México: Fondo de Cultura Económica.

SAID, Eduard (2004). *El mundo, el texto y el crítico.* Madrid: Editorial Debate.

SEVILLA, Elías (2003) *El espejo Roto. Ensayos antropológicos sobre los amores y la condición femenina en la ciudad de Cali.* Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

SEVILLA, Elías (2007). *Verdades y redescripciones etnográficas.* En: Antípoda, revista de antopología, número 005. Julio – Diciembre. Universidad de los Andes.

SOMMERS, Joseph (1968). «Through the Window of the Grave: Juan Rulfo». After the Storm: Landmarks of the Modern Mexican Novel. New Mexico: University of New Mexico Press.

ORTEGA Y GASSET, José (1995). *Estudios sobre el amor.* Madrid: EDAF

SPIKER, Jessica (1996). *El cuerpo femenino en cautiverio: aborto e infanticidio entre las esclavas de la nueva granada* 1750-1810. En: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/afro/cuerpo. Última fecha de consulta: agosto 23 de 2011.

VICO, Giambattista (2006). *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones.* México: Fondo de Cultura Económica.

VALENTIN Nikólaievich Voloshinov; Bajtin, Mijail (1989). *El marxismo y la filosofía del lenguaje.* Madrid: Alianza.

VITAL, Alberto (2004). Noticias sobre Juan Rulfo. México: Fondo de Cultura Económica (RM /UNAM / Universidad Autónoma de Aguascalientes / Universidad Autónoma de Guadalajara).

WHYTE, Hyden (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Madrid: Paidos Ibérica.

9 789588 436692

El escritor sigue las huellas que han dejado las mujeres y los hombres de la historia, los signos, los indicios de sus miedos y sus sueños, y se hunde en esas sombras con su imaginación para desenmascarar otras facetas de los personajes.

Escarbar en la memoria del tiempo se le ha convertido al escritor - investigador en una obsesión, tratando de acopiar tantas voces, tantos significados como sea posible y, de esta manera, da cuenta de hechos que tocaron la percepción y la experiencia de quienes los vivieron en sus particulares condiciones.

Los fantasmas de la historia están en esas memorias vivas, que rehacen todo el tiempo los hechos, convirtiéndolos en parte de sus vidas, incorporándolos a sus miedos y a sus deseos. Hay muchos silencios en la historia, son silencios de los cuerpos: las mujeres que cocinan, los amantes empedernidos, las zonas oscuras, los pliegues borrados de las vidas de los héroes, los travestis, las mujeres negras, son cuerpos inagotables que han tramado historias y están presentes en esta recopilación de reflexiones sobre diferentes maneras de sentir de los cuerpos y sus marcas en la historia presentadas por la literatura.

Universidad de San Buenaventura
seccional Cali

La Umbría, carretera a Pance
PBX: 488 22 22 - 318 22 00 - Fax: 555 20 06
A.A. 7154 y 25162 - www.usbcali.edu.co