Lima, Año VI No. 65, abril del 2005

Evolución de la voz femenina en la ficción de nueve autoras latinoamericanas del siglo XX

Maria Teresa Medeiros de Lichem

La toma de la palabra para la mujer en América Latina ha sido un largo y lento proceso de cuestionamiento y de búsqueda. Si a inicios del segundo milenio se puede hablar de la mujer como sujeto parlante en una sociedad donde el hombre ha sostenido el cetro del lenguaje, es gracias a la ardua labor de muchas mujeres que, movidas por la fuerza del deseo de ir más allá del conocimiento y de los moldes heredados del sistema falocéntrico, han logrado transgredir los límites asignados a su género.

La pérdida de fe en el proyecto modernista, que favorecía los ideales de razón y progreso y sus utopías de liberación, abrió espacios a segmentos sociales importantes, como las mujeres, los marginados y otros grupos minoritarios, que hasta entonces habían sido excluidos de las instituciones dominantes. A partir de la década de los 70, las mujeres han asumido un rol fundamental en la transformación de la conciencia, que se inició con el cuestionamiento y compromiso de mujeres pioneras como Rosario Castellanos y Clarice Lispector y que ha ganado gran ímpetu en los años 80 y 90. A través de su escritura, la mujer latinoamericana está diseminando la llamada "revolución de la conciencia" social, contribuyendo a crear una visión del mundo americano heterogéneo, que exige la inclusión de todos los sectores.

En este trabajo, que se basa en mi investigación publicada en mi libro en inglés sobre la *Lectura de la voz femenina en la ficción de autoras latinoamericanas*, voy a explorar la evolución de la participación de la escritora latinoamericana en el discurso como expresión transcultural de las circunstancias sociales y políticas en un continente marcado por la desigualdad y por la exclusión de la mujer de las fuentes del poder. La escritura femenina entendida como un desafío radical a los parámetros del falogocentrismo y como el dictado de inscribir las sensaciones de la economía libidinal de la mujer en el texto, lo que las feministas francesas han llamado "escribir el cuerpo", enfrenta en el continente americano la dimensión post-colonial que en la literatura de las mujeres se traduce en la voluntad de incluir las particularidades culturales de un continente abrumado por colonialismos de la mente o económicos, de una sociedad donde la problemática de la identidad va unida a la urgencia de asumir su diversidad, de establecer un diálogo con la otredad, y de articular las experiencias de represión, desplazamiento y exilio.

El punto de partida que motivó a muchas mujeres a escribir fue la necesidad de "entender" una realidad para ellas incomprensible. La escritura de la mujer en América Latina se ha gestado en una indagación a nivel existencial y a nivel del lenguaje. Al revisar la producción literaria y crítica de mujeres, se pueden ir develando algunos temas y preocupaciones constantes: La especificidad de la escritura femenina relacionada con las estrategias textuales para inscribir la

feminidad y crear un espacio para hablar, una actitud de resistencia y trasgresión hacia los parámetros establecidos y a los grandes relatos, y la asociación con grupos de la periferia.

El discurso feminista en la ficción latinoamericana ha sido originalmente articulado por voces aisladas que respondieron a la necesidad vital de las mujeres de crear un espacio propio en una sociedad que las restringía a los confines de la casa y de la esfera privada. Las precursoras Teresa de la Parra (1891-1936) en Caracas y Victoria Ocampo (1890-1976) en Buenos Aires, son mujeres que intentaron crear en sus ambientes un sitio apropiado para la auto-expresión femenina. La obra de Parra en los años 20 puede leerse como una resistencia inicial a las restricciones sociales impuestas a la mujer. Su novela *Ifigenia* presenta a un personaje femenino que se rebela, pero que acaba sometiéndose, como la heroína griega, al sistema patriarcal dominante. Victoria Ocampo en "La mujer y su expresión" (1941) alienta a la mujer a escribir desde su propio punto de vista y experiencia para así interrumpir el "monólogo masculino" cuando dice: [Primera cita]

Y es a la mujer a quien le toca no sólo descubrir este continente inexplorado que ella representa, sino hablar del hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso. (282)

Tema A: Resistencia y trasgresión hacia los parámetros establecidos y a los grandes relatos

Voy a comenzar con 3 novelas que se desarrollan en el espacio doméstico y en las que la heroína intenta constituirse en sujeto autónomo, desde Teresa de la Parra con *Ifigenia* en 1924, pasando por *La última niebla* (1935) de María Luisa Bombal, y concluyendo con *La brecha* (1961) Mercedes Valdivieso, considerada la primer novela "feminista" en Latinoamérica.

1. Teresa de la Parra

La novela de Teresa de la Parra sitúa a la heroína María Eugenia Alonso en una confrontación dialógica con el discurso dominante de la aristocracia caraqueña. La protagonista de *Ifigenia* actúa como "sujeto disidente" contra la violencia que la sociedad ejerce sobre la mujer. A la muerte de su padre, María Eugenia regresa a su tierra después de una larga estadía en Europa para encontrarse con el sistema rígido y codificado de una sociedad que prescribe el comportamiento de una joven respetable. Educada en París, en un espíritu abierto y libre para decidir sobre su propio destino, María Eugenia enfrenta en Caracas el poder patriarcal personificado en la Abuela y Clara la tía solterona, quienes con poderosos argumentos sobre la importancia del prestigio social y dinero ahogan los anhelos de autodefinición de la joven. La novela representa el conflicto entre la subjetividad adquirida de María Eugenia y su progresiva objetivización en el nuevo ambiente.

La protagonista articula la sensación de sentirse atrapada al describir el abrazo de la abuela como: "La garra abierta de este monstruo que se complace ahora en cerrarme con llave todas las puertas de mi porvenir" (I 38).

Cuando María Eugenia se enamora de Gabriel Olmedo, sus tutores la confinan al campo por tres meses y confiscan su correspondencia. La dominante abuela tiene métodos de aplastar su rebeldía. Gabriel no recibe nunca sus mensajes, y en su desesperación se casa con otra.

Si la familia logra quebrantar la posición de Sujeto parlante de María Eugenia, los últimos destellos de auto-estima se esfumarán en su encuentro con César Leal, el senador viejo y rico que pide su mano. Se establece una relación amo-esclavo en que la joven silencia sus sentimientos y somete su voluntad. Su rechazo interior unido a la impotencia hacen que actúe con la "docilidad de los reos" y que constate que ante la presencia del favorecido pretendiente y bajo el apremio de la familia, su "elegante desdén...se diluye... como un terrón de azúcar en el agua" (I 206). Ella, que vino a este encuentro decidida a rehusar la petitoria, siente su lengua trabada. Su mente y su voz emiten una doble-voz, sus sentimientos de rechazo se desvanecen bajo la presión de "la buena educación" y ante la abrumadora presencia de Leal cuando dice:

Cita 1

Y aquí mi lengua titubeó un instante. Tuvo la absurda sensación de que yacía sobre ella el peso material de los cuatro circundantes, y entonces, en medio de una gran turbación que Leal volvió a juzgar encantadora, torció en absoluto el rumbo de la frase. (I 210).¹

En un hábil balance entre la palabra dicha, gesticulaciones, lenguaje corporal, comentarios callados y pensamientos no articulados, Teresa de la Parra dialogiza el discurso de su heroína en un juego de poder con las voces dominantes.

Y así fue como de pronto...de dominadora me convertí en dominada, de victoriosa en vencida, y de carcelera en encarcelada. (I 206)

César está caracterizado como el déspota y verdugo que va a domar a la rebelde "mujer bachiller", con gustos literarios y preferencias por la moda moderna. César representa la "agencia de poder", la autoridad que va a encapsular a María Eugenia bajo el yugo del amo. El único escape de la heroína serán sus tácticas para subvertir la voz monológica del patriarcado que condena su goce en el conocimiento y la cultura.

En la tensión que se establece entre su 'voz femenina alienada' (Bauer) y la *comunidad* //de su familia//liderada por la Abuela// ansiosa de domesticar esa voz con el propósito de silenciar su amenaza,"² María Eugenia finalmente fracasa. Su último intento de rebeldía, el fugarse con Gabriel Olmedo, después de un breve reencuentro en el funeral del tío Pancho, se derrumba debido a su vacilación. La

1 Desde el 'ángulo dialógico', este "titubeo" ilustra la *doble-voz-activa*, "que toma en cuenta a la ajena y hostil", lo que Bajtín llama *la palabra polemizada internamente* y que la describe en *Problemas de la poética de Dostoevski*. Cito: "A ella pertenece también todo discurso humilde, tortuoso, que de antemano se niega a sí mismo, con miles de reservas, concesiones, subterfugios, etc. Un discurso semejante parece subestimarse en presencia o en presentimiento de la palabra ajena, de la respuesta, de la objeción." (2003, 286)

2 "At the point of contradiction between the alienated female voice and the interpretive community anxious to incorporate and domesticate that voice in order to silence its threat" (Bauer 1988, x).

heroína ha sido subyugada. Consciente de su alterada condición, María Eugenia escribe en su diario:

Cita 1b

Y ya completamente vencida...por la fuerza de mi destino, o por la negación completa de mi voluntad, anulada por aquella voluntad poderosa...me di a callar definitivamente. (I 303)

Atrapada en el dilema entre ser fiel a su persona o sumisa a la Ley del Padre, María Eugenia percibe la violencia que comete hacia sí misma. La heroína ha sido desarmada, transformada y objetivada. Ya no habla ni actúa en conformidad con sus deseos. Únicamente en su mente y en su diario puede ella resguardar su espacio privado. En esta lucha de las fuerzas centrípetas del poder contra los impulsos de liberación, la heroína finalmente fracasa. El día de su boda, María Eugenia se somete al sacrificio que el sistema le exige como ya lo hizo su antepasada, la Ifigenia de Eurípides, que eligió morir por el bien de la "comunidad".

En 1924 esta novela causó escándalo, fue acusada de "propaganda revolucionaria" y la crítica [masculina] fue incapaz de leer la importancia de la posición femenina frente a un ambiente asfixiante. El valor de *Ifigenia* dentro del escenario de la ficción latinoamericana es el haber desafiado la hegemonía patriarcal a través de un discurso que expone su violencia y de haber inscrito la resistencia de la mujer contra la opresión de que es objeto. A pesar de que las trasgresiones de la heroína son castigadas y su posición de sujeto finalmente anulada por la coerción de la familia, al ubicar a su personaje en la encrucijada entre su Yo liberador y la presión social, la prosa de Teresa de la Parra ha contribuido al desarrollo del *sujeto resistente* en la narrativa femenina.

María Eugenia demuestra no ser simplemente una "víctima pasiva" de su sumisión — su incansable resistencia y su fracaso final nos dan una pauta de la magnitud del poder que tuvo que enfrentar a principios del siglo XX en la sociedad venezolana.

2. María Luisa Bombal (Chile 1910-1970)

En la novela de María Luisa Bombal *La última niebla* (1935), por primera vez en la narrativa de las mujeres, la sexualidad femenina se expresa a través del deseo erótico y del lenguaje del cuerpo. La protagonista sin nombre vive en una mansión de campo con un marido que busca en ella la réplica de la primera esposa muerta. En esta situación de frustración y tedio, la visita de su seductora prima Regina despierta en ella el deseo de escapar de su confinamiento. El encuentro la impulsa a salir al jardín y sumergirse en el agua del estanque. Al sentir contra su piel las "tibias corrientes [que] me acarician y penetran" (49), la protagonista toma conciencia de su sexualidad y vitalidad femeninas.

Cita 2

Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua. (Lun 49-50)

Esta mujer establece una relación con un amante misterioso en quien ella logra colmar sus deseos libidinales insatisfechos. La escena del jardín se sucede en una atmósfera nebulosa, fuera del ámbito de la casa donde rige el orden patriarcal controlado por Daniel, el marido. Cuando el amante se esfuma, la protagonista intenta lanzarse bajo las ruedas de un auto, a la Karenina, pero Daniel la sujeta de la cintura y ella regresa al redil de su protección, como antes lo había hecho Maria Eugenia, la *Ifigenia* de Teresa de la Parra en Venezuela.

El lenguaje de Bombal en esta obra temprana inscribe esa "turbia inquietud" (17), ese silencio de la protagonista agobiada por la *carencia* de significado en la castrante relación con su esposo y verbaliza el deseo de la mujer de atravesar esa "niebla" que ofusca el aire que respira.

Aunque en esta novela el desafío y resistencia al orden patriarcal se sucede solamente al nivel de la imaginación, ya que la relación erótica es producto de un delirio, para el desarrollo de la narrativa femenina *La última niebla* invade un nuevo territorio —todavía nebuloso— de trasgresión y de auto-descubrimiento personal. En esta obra se abre un nuevo espacio, se crea un *contra-discurso* que inscribe en el tapiz de la escritura las huellas inexploradas de la experiencia femenina, su economía libidinal, sus silencios reprimidos.

3. Mercedes Valdivieso (Chile 1924) *La brecha* 1961

Van a tener que pasar casi 30 años desde *La última niebla* y 40 desde *Ifigenia* para que el personaje femenino pueda liberarse de una situación agobiante en la esfera doméstica de incomunicación y violencia.[y 80 desde *La casa de muñecas* de Ibsen (1879) donde Nora vive una situación semejante de "pájaro enjaulado"]. La protagonista sin nombre de *La brecha* tiene que luchar contra las mismas fuerzas centrípetas de represión social que Maria Eugenia Alonso. Sin embargo, cuando decide romper con los lazos de familia, esta ruptura no significa para ella una trasgresión sino más bien una decisión. Este personaje autónomo no sufre el castigo que Flaubert dio a Mme Bovary al envenenarla con arsénico. En su confrontación con la sociedad que la censura, la heroína recibe un apoyo fraternal que le dice:

Cita 3

¡Ay del que retrocede! Te arrancarán los ojos y te pondrán la rueda del molino. Cuesta sangre romper, levantar cabeza; la compensación comienza con la soledad, pero ya se ha abierto la brecha: aguanta. (*Lb* 76)

La crítica chilena Raquel Olea sintetiza la importancia de esta novela en el desarrollo del personaje femenino cuando dice en *La palabra maldita*:

Mercedes Valdivieso ejerce la construcción de una sujeto femenina en libertad de elegir su propia vida. No es la libertad como modo de existencia lo que esta novela pone en juego, pero sí la libertad de escoger. Pienso que ese es su desacato. Es el paso feminista que construye *La brecha*. (1998, 104)

B. Tema: Acceso al espacio público

4. Dentro de esta temática de resistencia y trasgresión, en la década de los 60 la voz femenina evoluciona desde el espacio doméstico del hogar hacia una

participación de la mujer en la actividad política y en el discurso de la construcción de la nación. *La señora Ordóñez* (1967) de **Marta Lynch (1930-1985)** en la Argentina y *Mal de amores* (1996) de Ángeles Mastretta en México, son dos ejemplos de esta nueva dimensión de la experiencia femenina.

Blanca Maggi de Ordóñez no es solamente la heroína de una intriga amorosa, sino además una entusiasta compañera de su marido militante en las filas peronistas. Esta novela estratifica múltiples ideologías y lenguajes sociales que se entrecruzan en la vida de la protagonista, desde su educación conservadora en una familia de clase media de segunda generación italiana, el rígido catolicismo de su madre 'castellana', el discurso populista del emergente justicialismo peronista que contrasta con las ideas del Partido Radical del padre de Blanca. Casada a los 19 años con un fanático activista, Blanca se imbuje del discurso político de la organización clandestina de la "Alianza" y de las llamadas "fuerzas de choque" de los grupos fascistas ilegales que ayudaron a Perón a llegar al poder. Su compromiso político se convierte en un juego que la lleva a participar en los inicios, triunfo, y posteriormente, en el retorno del peronismo. Años más tarde, Blanca recuerda el impacto de su experiencia política juvenil cuando dice:

Cita 4

Tan salvaje e ignorante como era me adherí a su credo de implacabilidad y a sus resortes de codicia, racismo, odio a los judíos y exaltada pasión por el país. Cuanto pudiera conducirnos a los pies y a la voluntad del líder nos lo contagiamos como una dulce y misteriosa enfermedad, y como todo lo que había odiado en la familia, desde el orden hasta la convención, quedaba atrás, me sentí dichosa (121-122)

5. Ángeles Mastretta (México 1949) en su novela *Mal de amores* (1996) reproduce el espíritu de ansiedad y descontento en el México pre-revolucionario en la época del dictador Porfirio Díaz que contrasta con el mesianismo de los 'intelectuales disidentes' (Kristeva) que elaboran el discurso de la "construcción de la nación" asociado a la Revolución mexicana. Diego Sauri refleja este desaliento:

Cita 5

No creía como otros que en México todo había sido igual los últimos treinta años. Creía que el sueño había sido traicionado, porque la vida siempre traiciona los sueños. La república con que había soñado su generación debió ser democrática, igualitaria, racional, productiva, abierta a las novedades y al progreso. Pero él había envejecido viéndola convertirse en el reino de los grandes ricos, seguir siendo territorio de la desproporción y el autoritarismo. (*Mda* 184)

Los personajes que Mastretta elige para su narrativa histórica no son los héroes de los grandes relatos de la Revolución Mexicana sino los "sujetos disidentes" del tejido social, [lo que hoy llamaríamos la "sociedad civil"] que cuestionan la retórica oficial e imaginan un nuevo orden más justo e igualitario. El balance de esa contienda, de ese "bullicio de odio desatado" (*Mda* 258), mezcla de idealismo y de caos, no será la soñada democracia sino el sacrificio inútil de un millón de muertos. Sauri sintetiza la situación así:

Esta sociedad que hace cincuenta años soñábamos republicana, democrática, igualitaria, racional, se nos entrega ahora gobernada por minorías, autoritaria, lenta, cerrada sobre sí misma, y cosida por sus peores tradiciones coloniales. (*Mda* 76)

Los personajes femeninos participan en el proceso de la construcción de la nación, con obras y palabras, con su compromiso social. Milagros Veytia y Emilia Sauri son mujeres que han evolucionado desde la representación estereotipada de la mujer bajo el patriarcado en Parra, Bombal o Lynch. En esta larga trayectoria de 1924 a 1996, las protagonistas han aprendido a escuchar sus voces interiores y anhelos, y su actividad se ha ampliado a la esfera pública y a su participación dinámica en la escena política. El área de actividad de la tía Milagros es la comunidad de las poblaciones marginales, donde ella les asiste materialmente y les hace conscientes de su situación de opresión. También participa en el movimiento insurgente escribiendo Manifiestos y distribuyendo propaganda. Cuando su hermana Josefa le pregunta en qué consiste su compromiso político, ella le explica:

... [en] estar en contra de la dictadura, a tener amigos que trabajan para hacerle la guerra, a saber dónde están escondidos los exilados políticos y cuántas armas consiguen sus partidarios. (104)

Tema C: La voz del Otro

6. Rosario Castellanos (México 1924-1974)

La escritura femenina en América Latina refleja el *Zeitgeist* o estado de cultura desde el momento en que las escritoras vuelcan su mirada hacia el "otro" sujeto, al de la periferia, desprovisto de voz y autoridad. Desde los inicios de la narrativa femenina en América Latina, las mujeres han estado conscientes de su situación de subyugación y de su ausencia en los sistemas de poder. Esta condición las ha llevado a un compromiso con los nuevos movimientos sociales que puede remontarse a la década de los 50 con la obra de Rosario Castellanos (México 1925-1974) que cuestiona los mecanismos de dominio en la conflictiva relación del amo y del esclavo que regía las relaciones de raza y género. Sus novelas son un intento por comprender las motivaciones que llevan a un comportamiento subordinado, por dilucidar los vehículos de resistencia en la construcción de subjetividad, y el rol posible de los personajes femeninos como agentes de ruptura y de cambio.

Rosario Castellanos, hija de terratenientes en la región de Chiapas trabajó en el Instituto Indigenista en San Cristóbal de las Casas, donde logró compenetrarse de la problemática racial, que aún subiste hoy en día [Comandante Marcos] y contribuyó a un acercamiento entre ambos grupos. En *Mujer que sabe latín* describe su proceso interno hacia el compromiso social:

Cita 6

Un tránsito muy lento de la más cerrada de las subjetividades al turbador descubrimiento de la existencia del otro y, por último, a la ruptura del esquema de la pareja para integrarme a lo social, que es el ámbito en que el poeta se define, se comprende y se expresa. (*Mujer que sabe latín* 203)

Su primera novela *Balún Canán* (1957) es la crónica de la decadencia de la dinastía de los Argüello, los terratenientes en la región aislada de Chiapas en épocas de la reforma agraria del Presidente Cárdenas. *Balún Canán* puede leerse como una novela de relaciones del conflicto de saber y poder, dentro de un contexto de clase y de raza

en que la *corriente del mal*³ sostenida por la clase dominante durante siglos alcanza un punto crítico en el momento en que el subyugado adquiere conocimiento, aprende el lenguaje del amo, y establece un discurso subversivo que se legitima al reverso del poder. Este momento de revelación se hace evidente en la novela cuando Felipe, el campesino rebelde, se atreve a hablar con César Argüello en español, el idioma prohibido del amo. En su ensayo "El español como instrumento de dominio" Castellanos problematiza la relación entre lenguaje y poder para exponer la necesidad de romper con los patrones de comportamiento asignados al género y a las clases sociales. La obra de Castellanos marca un hito en la evolución de la voz femenina en América Latina. Al cuestionar las relaciones de poder, su ficción logra establecer una interacción entre razas, una confrontación que antecede al diálogo y sacude el sistema clasista que ha dominado las relaciones sociales en México desde el período colonial.

7. Elena Poniatowska (México 1933) *Hasta no verte Jesús mío* (1969)

En esta tradición de resistencia y trasgresión, la escritura de las mujeres en América Latina ha sido también moldeada por el incansable cuestionamiento de los mecanismos que sustentan situaciones de injusticia y represión. Los ingredientes de obra de la escritora mexicana Elena Poniatowska son las voces de las víctimas de la violencia, del hambre, de los desastres naturales y de la desesperación. En una conferencia en Berlín en 1982, la escritora declaró su adhesión a los marginados cuando dijo:

Cita 7a

La actual literatura de las mujeres ha de venir integrada al gran flujo de palabras de los oprimidos.... La que hace surgir esta literatura es una realidad indignante y dolorosa.⁴

El discurso de la identidad femenina como reflexión sobre la realidad de aquellos que sufren bajo la opresión, pobreza o hambre, abre múltiples posibilidades para incorporar relatos hasta ahora relegados. Jesusa Palancares, la protagonista de la novela *Hasta no verte Jesús mío* (1969) es una mujer de las villas miseria de ciudad de México que representa la voz de los márgenes. Su relato oral reproduce la *realidad de la pobreza* e invierte el discurso oficial de la Revolución mexicana y de sus promesas de bienestar social. En la narrativa de Poniatowska, esta mujer doblemente marginada, adquiere una tribuna para hablar. Al narrar los hechos históricos de la Revolución, Jesusa desmitifica la retórica oficial, muestra la brecha abismal entre ricos y pobres, hace eco a la profunda desilusión y a la indignación de miles de mexicanos que lucharon con la esperanza de libertad y progreso, pero cuyo sacrificio fue inútil porque terminaron desplazados y tan oprimidos como antes: Jesusa verbaliza el sin-sentido de esa experiencia:

³ En una entrevista con Emmanuel Carballo, Castellanos dijo que lo que la llevó a escribir sobre asuntos étnicos fue su inquietud por dilucidar los "mecanismos de las relaciones humanas" y para entender: "Las constantes que determinan la actitud de los sometidos a los sometedores, el trato que los poderosos dan a los débiles, el cuadro de reacciones de los sojuzgados, *la corriente del mal* que va de los fuertes a los débiles, y que regresa otra vez a los fuertes" (127, mi énfasis).

⁴ E. Poniatowska. "Mujer y literatura en América Latina", 462.

Cita 7b

Yo creo que fue una guerra mal entendida porque eso de que se mataran unos con otros, padres contra hijos, hermanos contra hermanos; carrancistas, villistas, zapatistas, pues eran puras tarugadas porque éramos los mismos pelados y muertos de hambre. Pero ésas son cosas que, como dicen, por sabidas, se callan. (*Hasta no verte* 94)

En la obra de Poniatowska, la escritura de las mujeres en América Latina alcanza una nueva forma de enunciación que incorpora una pluralidad de lenguajes sociales a la narrativa femenina. En su resistencia a las fuerzas opresivas de la subyugación y pobreza, en su crítica al establecimiento, la voz de Jesusa Palancares inscribe el discurso de los márgenes al canon literario latinoamericano y presenta una nueva lectura de los parámetros del poder.

Tema D: Postmodernidad y escritura femenina

8. Clarice Lispector (Brasil 1927-1977)

La obra de Clarice Lispector incursiona en nuevas áreas del discurso femenino llevada por un anhelo de auto-conocimiento y de remontarse a los orígenes del ser. Sus experimentos con el lenguaje y su enfoque deconstructivo a mitos de occidente son recursos que subvierten los grandes relatos y el código patriarcal. En la obra de Lispector la escritura femenina latinoamericana adquiere un matiz postmoderno. Su novela *A paixão segundo G.H.* (1964) [*La pasión según G.H.*] puede leerse como el trayecto de un Fausto femenino postmoderno en busca de verdad y conocimiento en una indagación introspectiva hacia la esencia de su ser. La protagonista G.H. atraviesa un túnel oscuro para llegar a una habitación vacía, a una página en blanco, que será su "laboratorio de infierno" (69) donde ella encontrará y matará una cucaracha. Con este acto mínimo, ella inicia una meditación sobre su propio yo, sobre la incertidumbre de la verdad, y sobre la moralidad de su acto transgresivo. G.H. y el lector que la acompaña deben renunciar a su modo de vida ordenado, descender al infierno de la duda y sacrilegio, y experimentar la orgía del Sabbath, como el Fausto de Goethe. En su pacto, la protagonista vende su alma, a cambio de sabiduría, para poder llegar a las fuentes del saber. Al iniciar su empresa, G.H. se libera de su "tercer pie", que puede interpretarse como un rechazo al apoyo del sistema racional. Habiendo perdido así el temor de equivocarse, ella toma conciencia de esa "aterradora libertad que [la] puede destruir" (10), pero abandona su "feliz rutina de prisionera" (10) para sumergirse en el caos y la reflexión. La experiencia existencial la lleva a la desilusión de reconocer el colapso de su sistema cultural y la superficialidad de los valores estéticos que lo sostienen. La protagonista postmoderna se libera de su "miedo a lo feo", se da cuenta de que "Dios no es bonito" (190) y se siente expulsada del paraíso. Lispector escribe:

Cita 8

Yo tenía miedo de la faz de Dios, tenía miedo de mi desnudez final en la pared. La belleza, esa nueva ausencia de belleza que nada tenía que ver con lo que yo estaba acostumbrada a llamar belleza, me horrorizaba. (116)

G.H. sabe que esta actitud de "violencia para con Dios es también en contra de sí misma" (181) y que su trasgresión es un delito; sin embargo su moral, basada en

su "deseo de entender," (21) es también un acto de valentía. En su búsqueda inquisitiva por encontrar la verdad, G.H. descubre el enigma de que la realidad no se puede percibir, que "lo divino es lo real", y sabe que está prohibido penetrar en la materia divina; por lo tanto es una infracción el querer alcanzar el conocimiento y la verdad. Esta revelación la conduce a postular la destrucción del edificio humanista. En su versión postmoderna, el Fausto clásico ha sido despojado de su heroísmo. G.H. ya no es más el personaje mítico de la Ilustración que hace un pacto con el diablo a cambio de poder, conocimiento y la posesión de la verdad. Al beber el plasma del escarabajo milenar, G.H. sella un pacto con el símbolo de lo eterno para aproximarse a lo divino. Ella padece una metamorfosis y su epifanía es un éxtasis anticlimático: "Lo que no soy yo, yo soy" (216).

El texto de Lispector, en su espíritu anti-heroico y anti-humanista, reproduce una escritura desligada del logocentrismo y de los moldes cartesianos de pensar. Estas características, unidas a la fluidez de su prosa, a una estructura rizomática y asimétrica, y a la despersonalización del sujeto, son un ejemplo de la búsqueda de un nuevo lenguaje en los orígenes del significado. La atmósfera de desconfianza hacia los parámetros heredados del saber, hacia los mitos, los grandes relatos y hacia la legitimidad del sujeto unitario, hacen de *La pasión según G.H.*, publicada en 1962, una obra postmoderna avant-la lettre por excelencia. Su visión reproduce el colapso de los fundamentos de la cultura occidental. Este texto de Lispector es un *intertexto* que se apropia de arquetipos patriarcales, el Fausto masculino en su búsqueda de verdad y conocimiento, para crear una voz femenina liberada del miedo. Su trayecto también reinterpreta el mito de la expulsión del paraíso, en que la protagonista G.H. es una nueva Eva, que no expía su rebelión sino que recupera su propio "yo", su identidad en un nuevo nivel de entendimiento. La 'pasión' de Clarice Lispector ha sido una cruzada por la autenticidad de la verdad, un trayecto hacia las fuentes del conocimiento, a los orígenes inalcanzables de nuestro ser.

9. Luisa Valenzuela (Argentina 1938)

El camino hacia la escritura como instrumento para entender una realidad ofuscante, para adquirir conocimiento y poder es también el móvil para la escritora argentina contemporánea Luisa Valenzuela (1938).

Dentro del molde postmoderno donde la crisis de fe y la ansiedad por ir más allá de los límites establecidos por una jerarquía autoritaria rigen la actividad creadora, la obra de Luisa Valenzuela representa un imperativo ético por articular los deseos irrepresentados del erotismo femenino y por descifrar el horror causado por la crueldad humana bajo la represión política en la época de la dictadura militar en Argentina. En una entrevista en 1982, Valenzuela dijo:

Cita 9a

Al escribir sobre la cosa política, más bien sobre el horror, de las muertes provocadas, de las desapariciones, es realmente un querer saber por qué esta crueldad, por qué este horror, y asumirlo y reconocerlo. Esta es la función del escritor

como *nombrador*.⁵

La ficción de Valenzuela marca un punto culminante en la trayectoria de la búsqueda de una voz femenina en América Latina. Su narrativa es un espacio de resistencia al poder patriarcal representado tanto en el conflicto de la relación erótica hombre-mujer, como en el del individuo frente al "perverso poder" del régimen. En su texto convergen un lenguaje que inscribe la mirada femenina en tensión con el orden falocéntrico, y la del individuo en confrontación con mecanismos represivos. La escritora como *nombradora* se da la tarea de dar voz a lo indecible y su palabra emerge de la confrontación con la palabra censurada por una realidad política. En el ejercicio de transcribir esta situación, la autora necesita vencer la propia autocensura, y su temor de transgredir las barreras de la palabra prohibida. En su esfuerzo por descifrar los artificios de los abusos de poder, Luisa Valenzuela devela las verdades ocultas detrás de las máscaras del lenguaje oficial autoritario.

Voy a comentar brevemente sobre *Cambio de armas* una colección de cuentos escritos en plena dictadura y publicados en Estados Unidos en 1982 (editado ahora por primera vez en Argentina) como un ejemplo de narrativa de mujeres que representa una voz de resistencia tanto a la represión sexual como a la represión política. Estos cuentos entretienen el discurso privado con el público, lo sexual con lo político, y el sufrimiento individual concreto con la retórica abstracta del autoritarismo de la llamada "guerra sucia". Las cinco historias de esta colección presentan protagonistas mujeres aprendiendo a sobrevivir en una situación política de crueldad y victimización.

En el cuento que titula a la colección, "Cambio de armas", el discurso de Valenzuela entretiene sutilmente la imagen de Laura, víctima de encierro y tortura, en su resistencia latente. Presentada al inicio como una mujer "sin memoria" (113) e incapaz de asombro, privada de recuerdos por medio de drogas, Laura vive en un aura nebulosa, en un grado "cero" de la existencia. Roque, su verdugo y supuesto "esposo" y la tiene encerrada en un apartamento rosa donde la visita regularmente para consumar el acto sexual en un rapto que es una mezcla de amor y odio, de sentimientos y violencia. A pesar de que ella no puede articular su turbación, su abrazo es vacilante. Hay un doble plano de significación en su relación ya que su torturador actúa "como si ya conociera los viejos tiempos de ella" (118) mientras que ella sospecha que hay a "algo agazapado dispuesto a saltar ante el más mínimo temblor" (117). El trato que Roque da a Laura es siniestro y un caso de horror. En la escena titulada "Los espejos" Laura está echada "boca arriba", como el azteca de Cortázar en camino al templo de sacrificio. La piedra de sacrificio de Laura es la cama nupcial, sobre la cual Roque ha colocado espejos para prolongar su placer narcisístico al infinito. Con su cuerpo fragmentado, Laura acepta el ritual de ser moldeada por él. En esta escena de ultraje y violencia, ella reacciona ambigualmente, en parte con deleite físico y en parte con un rechazo total de ese ese "don repugnante" (Kristeva, *Pouvoirs* 17), del acto de amor, descrito por Valenzuela como "todo un

⁵Entrevista con Luisa Valenzuela en Nueva York, noviembre de 1982 y junio de 1983." Magdalena García Pinto. *Historia íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*, 232.

estremecimiento deleitoso, tan al borde del dolor” (123). Mientras él la insulta ella grita un “No” disonante:

Cita 9b

Un *no* que parece estallar el espejo del techo, que multiplica y mutila y destroza la imagen de él, casi como un balazo aunque él no lo perciba y tanto su imagen como el espejo sigan allí. (CA124)

Este “No” de Laura en el cuento de Valenzuela es el punto de partida de la reivindicación de Laura como sujeto. En la explosión de los espejos se puede ver un poderoso ejemplo de resistencia a la violencia y zozobra comprimidas en el goce, que en el caso de Laura es una ansiedad mezclada con repulsión y terror.

La ficción de Valenzuela representa una respuesta al desafío del control estatal que cree poder reprimir y silenciar la imaginación y el deseo del individuo. En su narrativa el discurso de la mujer sobrepasa las barreras de la censura, su texto *nombra* el horror de la “cosa política” y así desenmascara el discurso oficial del llamado proceso de la reorganización nacional.

Conclusión

En conclusión se puede postular que *a través de su escritura las mujeres han asumido su posición de sujeto pensante y parlante*, desde la que participan en la transformación de los mecanismos de poder.

La voz de la mujer ha evolucionado desde *Ifigenia* en que un *sujeto resistente* desafía la hegemonía patriarcal con un texto que exhibe la violencia y opresión que la sociedad ejerce sobre la mujer.

El discurso feminista en América Latina ha generado cambios radicales en la concepción del yo y en la construcción social de la mujer, en la deslegitimación del discurso del Sujeto Fundador y de los grandes relatos, logrando así incorporar en la otra cara del espejo las múltiples voces de los marginados y de la otredad, de los perseguidos y des-territorializados, elaborando con ellos una imagen pluri-identitaria de la mujer, de la sociedad y de la realidad latinoamericanas.

Obras citadas

Bombal, María Luisa. *La última niebla*. Santiago: Nascimento, 1962.

Castellanos, Rosario. *Balún Canán* (1957). México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. *Oficio de tinieblas*. 1962. México: Editorial Joaquín Moritz, 1993.

_____. *Mujer que sabe latín*. México: Fondo de Cultura Económica, (1973) 1984.

_____. Entrevista con Emmanuel Carballo (1965). *26 autoras del México actual*. Ed. Beth Miller y Alfonso González. México: B. Costa Amic Editor, 1978. 119-131.

García Pinto, Magdalena. *Historias íntimas. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1988.

Lispector, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* 1964. Río de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

Lynch, Marta. *La señora Ordóñez* (1967). Buenos Aires: Sudamericana, 1987.

Mastretta, Ángeles. *Mal de amores* (1996). México: Alfaguara.

Medeiros-Lichem, María Teresa. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction. From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang 2002.

"La escritura femenina en América Latina". *La Literatura Iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Actas del Congreso. Carmen Ruiz Barrionuevo et al editoras. Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. 544-551

Ocampo, Victoria. "La mujer y su expresión." *Testimonios*, vol.2. Buenos Aires: Sur, 1941. 269-286.

Parra, Teresa de la. *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. 1924. *Obra. Narrativa, ensayos, cartas*. Ed. Velia Bosch. Caracas: Ayacucho, 1982.

Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. 1969. México: Era, 1992.

_____. "Mujer y literatura en América Latina." *Eco* (Bogotá) XLII/5 (1983): 462-472.

Valdivieso, Mercedes. *La brecha*. 1969. Pittsburg: Latin American Review P, 1986.

Valenzuela, Luisa. *Cambio de armas*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1982.