

ApuntesHispánicos

REVISTA ACADÉMICA

VOLUMEN 8 ■ DICIEMBRE 2007

ApuntesHispánicos

VOLÚMEN 8 ■ DICIEMBRE 2007

Editoras

AGNIESZKA BIJOS
VIOLETA LORENZO

Comité Editorial Adjunto

RAMIRO ARMAS AUSTRIA
NATALIA COUSTÉ
ROBERT DAVIDSON, PH.D
SYLVIA FIGUEROA, PH. D
JESSICA JANSSON
SANDA MUNJIC, PH. D
VÍCTOR RIVAS, PH. D
DIANA RODRÍGUEZ QUEVEDO
RAMÓN A. VICTORIANO
BERENICE VILLAGÓMEZ CASTILLO

Ilustración de portada

Diseño gráfico y fotografía:
VÍCTOR LORENZO
Instalación original:
JC RUIZ, PETER SPOONER,
PROFESOR CARLOS CAMPOS
"Viewing Fluid Space"
UF School of Architecture

ISSN 1492-4145

Oficina editorial:

DEPARTMENT OF SPANISH AND
PORTUGUESE
University of Toronto, Canada

Design: ARTIFACT GRAPHIC DESIGN

Apuntes Hispánicos se publica anualmente en la Universidad de Toronto, Canadá y recibe el generoso apoyo del Departamento de Español y Portugués, GSU y el consulado de España en Toronto.

La revista publica el trabajo crítico de estudiantes de postgrado sobre la lengua, literatura y cultura del mundo luso e hispano parlante. Para más información sobre fechas límites de nuestras convocatorias, lineamientos o números anteriores, escribanos a:

Apuntes Hispánicos

Department of Spanish and Portuguese
University of Toronto/Victoria College

91 Charles St. W. room 208

Toronto, ON, M5S 1K7

Canada

Dirección electrónica: apunteshispanicos@yahoo.ca

Todos los artículos publicados en *Apuntes Hispánicos* son propiedad exclusiva de sus autores. Las ideas y opiniones que en ellos se expresan no necesariamente reflejan aquellas de los editores o de la Asociación de Estudiantes de Postgrado del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Toronto.

NOTA EDITORIAL

A *puntes Hispánicos* es la publicación oficial de la Asociación de Estudiantes de Postgrado del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Toronto. Desde su creación bajo el nombre de *Tinta y Sombra* en 1981, nuestra revista aspira a proveer un espacio que permita a los estudiantes de postgrado compartir sus ideas y los resultados de su investigación académica.

Además de los artículos académicos, tenemos el honor de incluir en esta edición un comentario literario sobre literatura de ciencia ficción escrita por mujeres.

Finalmente, queremos manifestar nuestro más profundo agradecimiento a nuestros profesores y colegas graduados por su desinteresada colaboración. Sin ella, nuestra publicación no hubiera sido posible.

AGNIESZKA BIJOS
Editora

VIOLETA LORENZO
Editora

ÍNDICE

- EMILY CHERNÉ
University of Pittsburgh 7 She Clucked: The Voice of the Mother
and the Other in Clarice Lispector's
Children's Books
- HELENA ISABEL CASCANTE
University of Toronto 17 La problemática del intermediario y la
diferencia de género sexual en
Mujeres de fuego de Alonso Salazar
- SARAH S. OHMER
University of Pittsburgh 26 *El Camino de Santiago*, de Patricia
Laurent Kullick: Abordajes visuales y
psicoanalíticos, una posibilidad de vida
- DAÍNA CHAVIANO
Florida International University 37 Subversión y tabú en "Los embriones del
violeta" de Angélica Gorosdicher

She Clucked: The Voice of the Mother and the Other in Clarice Lispector's Children's Books

EMILY CHERNÉ

University of Pittsburgh

The unequal relationship between the adult-author and the child-reader adds a unique dimension to children's literature and enhances the authoritarian control over the story. In "Writing the Reader: The Literary Child in and Beyond the Book," Claudia Nelson notes that children's literature, "a term tinged with irony by the elided gap between producer and consumer, is both mimetic and prescriptive. It traces a history of childhood that is simultaneously a history of adult *wishes* about childhood—or...about childhood reading" (223 emphasis in original). In children's literature, the adult writer dictates knowledge to the dependent child. Robert McGillis observes that "children continue to be the subaltern and their literature continues to serve as a colonizing...agent *par excellence*" (McGillis 224 emphasis in original). Clarice Lispector's children's stories fail to correspond with this colonizing model of children's literature. By using techniques that destabilize adult authority—such as metafiction—she brings the relationship between the child-reader and the

There is some truth in the historical fact that whenever man has to be defined as man equals child, the edenic period whereby he can live without structures is short-lived and another game is invented which brings in the law-maker who declares what games are and what they are not.

—Gina Politi

Ah, cacarejou Laura, os humanos são muito complicados por dentro. Eles até se sentem obrigados a mentir, imagine só.

—Clarice Lispector

adult-narrator into balance by permitting the child to interact with the text and determine its meaning on her own.

Although written for young readers, Lispector's children's books maintain the characteristics and themes of her adult works. One similarity is the narrator's role in the story's development. Francisco Aurélio Ribeiro observes in *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector* that the narrator of *A mulher que matou os peixes* (1968)—a mother named Clarice—forces the child to contemplate "desde o início da narrativa...o questionamento (involuntario?) da maternidade" (74-75).¹ Lispector's book encourages readers to scrutinize not only motherhood, but the adult world in general. In another of Lispector's children's stories, *A vida íntima de Laura* (1974), the interrogation of adults stems from the narrator and her construction of the main character, Laura, a chicken. In *A mulher que matou os peixes* and *A vida íntima de Laura* the narrator's voice and linguistic representations—and silencing—of animals provoke the child reader to question the adult world. Metafictional techniques in these stories blur reality and fiction and incite readers to doubt the sincerity of the unreliable narrators.

¹ The narrator of *A mulher que matou os peixes* shares Clarice's first name. In an attempt to prevent confusion between the narrator "Clarice" and the author "Clarice Lispector," this paper will use "Lispector" in reference to Clarice Lispector the author, and "Clarice" when discussing the narrator of *A mulher que matou os peixes*.

Patricia Waugh defines metafiction as follows:

fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of its own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (2)

In Lispector's children's books, the narrators interact with the readers by asking questions and commenting on the text. For example, the narrator of *A vida íntima de Laura* introduces her character by asking the reader to guess who Laura is. She encourages the reader to think, "Dou-lhe um beijo na testa se você adivinhar... Viu como é difícil? Pois Laura é uma galinha" (9). Lispector's children's books do not hide their purpose of telling a story. Rather, the narrators continuously waver between the "fictional" story and "real" dialogues with readers. In both *A mulher que matou os peixes* and *A vida íntima de Laura*, the narrators introduce their stories, and interrupt them, with personal commentary. In comparison to Lispector's adult novel *A hora da estrela*—whose "dedicatória do autor" is parenthetically subtitled "Na verdade Clarice Lispector" (9)—Lispector does not present herself within these two children's books. No dedication appears where the author separates herself from the narrator of the story.² While there is no explicit interaction between the narrators and the author, the narrators engage the readers in the development of the texts.

The narrators of *A mulher que matou os peixes* and *A vida íntima de Laura* start by announcing that they will share a secret with the reader. The narrator of Laura's story begins:

Vou logo explicar o que quer dizer 'vida íntima'. É assim: vida íntima que dizer que a gente não deve contar a todo o mundo o que se passa na casa da gente. São coisas que não dizem a qualquer pessoa. (9)

By explaining the secretiveness of the intimate story she will tell, the narrator attempts to form a bond with her reader. Other methods of strengthening the reader-narrator relationship include invitations to the reader to write or visit the narrator, asking the readers to guess parts of the story, and the sharing of personal information. In *A mulher que matou os peixes*, the narrator tells the readers her name as she attempts to gain their trust. She also confesses a secret—that she killed her son's fish—and begins by admitting her crime:

Essa mulher que matou os peixes infelizmente sou eu. Mas juro a vocês que foi sem querer. Logo eu! que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra. (7)

The interaction between the narrator and the readers encourages the children to be active contributors to the story. Linda Hutcheon explains that "narcissistic narrative" (metafiction) "transforms the authorial process of shaping, of making, into part of the pleasure and challenge of reading as a co-operative, interpretive experience" (154). The language in the book not only presents children with a story, but invites them to participate with their own language and to draw their own conclusions.

THE MOTHER'S VOICE: A MULHER QUE MATOU OS PEIXES

The narrator of *A mulher que matou os peixes* is named Clarice. As the title suggests, she is an adult: *uma mulher*. Throughout the story, the reader learns that she lives with a family, which she sometimes upsets and other times consoles, and is the mother of at least one son. Her position is immediately ambiguous because

2 These stories differ from *O mistério do Coelho Pensante* (1967), which opens with a paragraph that is initialed C.L. In this introduction, Lispector dedicates the story to her sons' rabbits. As in the other children's texts discussed, she describes the secretive nature of the story and states that "esse 'mistério' é mais uma conversa íntima do que uma história" (5). In addition, she introduces the idea of "reading between the lines" when she says, "Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei *todas as entrelinhas* para as explicações orais" (5 emphasis added).

she shares the unusual first name of the author, Clarice Lispector. Lispector's decision to name the narrator Clarice makes it unclear if the narrator is actually Lispector, a fictional version of Lispector, or a completely fictional character.

The narrator begins with the confession of her crime and promises to explain her case at the end of the story. Admitting that she is not courageous enough to discuss the details of the death of the fish at the beginning of her narrative, she distracts herself by telling anecdotes of the animals "naturais" and "convidados" she has known.

She reflects on cockroaches, flies, lizards, rats, cats, chickens, ducks, rabbits, dogs, monkeys, and finally the "vermelhinhos" fish she killed. All of the animal anecdotes end in misfortune. Insects are crushed, swallowed, or exterminated. Dogs, cats, and monkeys are abandoned or sent away. Vengeful dogs mortally attack each other. Illness, abandonment, murder, natural death, and hunger loom throughout the text.

When addressing the readers, Clarice uses the plural form *vocês*. Her audience is not one child, but many. Her conversations with them often stress a conflict between *us* (the kids) and *them* (the grown-ups). Clarice understands the distance separating her readers from herself and tries to minimize it. Contradictorily, at times she swings back into an adult role, acting as a protector of children. The inconsistency of her role as mother-adult and friend-child provokes questions about the adult world and the text that illuminates (or obfuscates) it for the readers.

Recognizing her ambiguous position, Clarice tries to prove her allegiance to her child readers. In an attempt to validate her story and gain the readers' trust, she sides with the children:

Se eu tivesse culpa, eu confessava a vocês, porque não minto para menino ou menina. Só minto às vezes para certo tipo de gente grande porque é o único jeito. Tem

gente grande que é tão chata! Vocês não acham? Elas nem compreendem a alma de uma criança. Criança nunca é chata. (9)

Clarice sends conflicting messages when she—an adult—confides that adults are boring and do not understand children. The narrator represents both friend and foe, and it remains unclear if either can be trusted. Her disclosure that she is dishonest with adults, rationalizing that "é o único jeito," also challenges the reliability of her narrative. Although she sometimes lies, she wants to convince the reader that she is always truthful to *children* because she respects and understands them. However, an ulterior motive makes her suspect: the story's purpose is to convince readers of her innocence and to be absolved of her crime.

At the beginning of the narrative, readers learn her offense: "os peixes morreram de fome porque esqueci de lhes dar comida" (9). While Clarice does not attempt to conceal this disastrous outcome, she procrastinates revealing the event's details until the penultimate page. She hopes that by telling readers about her past experience with animals, they will conclude that she only could "ter matado os peixinhos sem querer." She explains, "Estou com esperança de que, no fim do livro, vocês já me conheçam melhor e me dêem o perdão que eu peço a propósito da morte dos dois 'vermelhinhos'" (8). While the descriptions of her pets illustrate the narrator's interest in animals, they also reveal her vulnerability, unreliability, and ambiguous role. In the end, readers learn that she starved her son's fish to death. The narrator, who had presented herself as a compassionate friend, slides into the role of an irresponsible mother.

Clarice's unreliability also stems from her placement of apparently real and authentic conversations with readers alongside fictional and inauthentic elements of her narrative. After telling a violent anecdote in which two dogs

die, she transports the readers to a fictional world by describing an enchanted island. She paints a beautiful picture with butterflies, dolphins, seahorses, colorful urchins, and plants that can sing and talk. She then suspends the narrative to ask, “Vocês pensam que estou inventando?” and to swear her honesty: “Mas, se eu jurar por Deus que todo o que contei neste livro é verdade, vocês acreditam?” (51). By asking for verification that readers believe her, she reminds them of the narrative’s possible fictionality. Capable of spinning the tale of a fantastic island, the authenticity of her other stories becomes suspect. The entire narrative may be nothing more than make-believe.

In the enchanted island scene, Clarice dreams about taking the children to an island where they could swim in the sea, hunt bugs, and sleep in hammocks while she protects them. The *us* (kids) versus *them* (grown-ups) conflict subsides as she slides from identifying with the children to being a comforting mother. While she presents her readers with the unnerving truth about death, she also demonstrates writing’s capacity to console.

Despite her attempts to comfort, Clarice’s anecdotes—intended to prove her sympathy toward animals and children—also expose her ambiguous position as both mother and peer. These vignettes occur as memories of her youth and adulthood. By reflecting on her childhood pets, she identifies herself with young readers. Even though she empathizes with children, she remains separate from them. Seeming to acknowledge the strong emotions that the animals’ deaths may provoke in her readers, she occasionally assumes a motherly role in an attempt to calm the readers’ fears: “Quem de vocês tiver medo, eu cuido e consolo. Porque sei o que é o medo que as crianças têm porque já fui criança. Até hoje ainda tenho medo de certas coisas” (60). This statement contradicts her earlier affirmation that adults do not understand children’s feelings. While the quote

illustrates her desire to provide the children with security, the murder of her son’s fish demonstrates that she too can destabilize the safety of the adult world.

In addition, Clarice’s flashbacks include moments of adult weakness. One example is her removal of a messy monkey from their home, which leads to the household’s discontent (28). Other stories illustrate her cowardice and inability to communicate upsetting news to her family. At the beginning of the book, she does not have the courage to tell the readers what happened to her son’s dead fish. In another story, a vet reports the death of their pet monkey and she has trouble revealing this information to her family. She explains, “Fiquei com os olhos cheios de lágrimas e não tinha coragem de dar esta notícia ao pessoal de casa. Afinal avisei, e todos ficaram muito, muito tristes” (32). Her repeated lack of courage makes her appear as vulnerable as a child. She says, “em muitas coisas são mais corajosos do que eu” (11). This weakness debilitates her role as a protective, comforting mother. Reducing the adult’s reliability, the ambiguous narrative presents Clarice—and her text—as a source of solace, but also reveals her cowardice, irresponsibility, and vulnerability.

In the memories Clarice shares, death abounds and the sincerity of her vow never to allow a child or animal near her to suffer is questionable (7). She frequently mentions creatures’ tragic endings abruptly or indifferently. As the severed body parts of a lizard wiggle on the ground, she shamelessly admits her joy, “Así é engraçado” (16). A cat eats a friend’s rat in “um modo horívelzinho...com a rapidez com que comemos um sanduíche.” Again, she declares her pleasure and explains her use of the diminutive, “eu digo horívelzinho porque no fundo estou bem contente” (13). To conclude a vicious dogfight she insensitively declares that, “E ele, enfim, matou Max” (42). She affirms that she would never hurt a living creature, but

has no qualms when enthusiastically or indifferently describing their deaths. Treating the animals unequally, she divides them into two groups: *bichos* whose suffering is amusing (lizards) or whose death is favored (mosquitoes and cockroaches) and those that are “bom para a gente amar e fazer carinho” (11). Additionally, her claim of innocence conflicts with the title’s use of *matar*, which reinforces the idea of her active role in the incident.

Why did the fish die? Too busy writing, Clarice forgot to feed them for three days! The narrative is both her confession and her excuse. She pleads her case, “Mas é que sou muito ocupada, porque também escrevo histórias para gente grande” (61). One of the narrator’s most questionable characteristics is her innocence. She asserts that she is not guilty, yet titles the book *O mulher que matou os peixes*. Clarice chooses to create stories instead of caring for living creatures. The lines between reality and fiction blur when Clarice explains that telling stories can distract her from other responsibilities. The reader is left to wonder whether *A mulher que matou os peixes* is a true confession or a piece of fiction.

In addition, Clarice incorporates her readers into the book by implying that they play a role in the incident. They are the audience for which she writes. As Ribeiro remarks, Clarice organizes the narrative in an attempt to make the readers accomplices in her crime. He elucidates, “Seu pedido de absolvição é feito através de histórias, uma maneira de enredar os leitores infantis no encantamento da escritura, a própria razão de seu crime” (71). Further, Ribeiro notes that when Clarice uses writing as an excuse for the fishes’ deaths, “[n]arração e história estão acontecendo naquele momento. A escritura, enquanto é vida, também assassina” (71).

While writing plays an important role, so does the *lack* of language. Living without any form of verbal expression, the “vermelhinhos” die because they cannot communicate their

hunger. Clarice tries to blame the readers and the fish for her crime. Occupied with her stories—one of which may be the book readers currently hold in their hands—she neglected her motherly duties. She indirectly suggests the readers also played a part in the fishes’ deaths; she is busy telling *them* the distracting stories. The fish are at fault as well. Not only mute, they are “comilões, coitados” (61). They are overindulgent and never satisfied. Their need is purely physical and if it cannot be achieved, they die. In addition, she blames the fish because, unlike other creatures that make noise, “mas o peixe é tão mudo como uma árvore e não tinha voz para reclamar e me chamar” (61-62). The fish die from a lack of language—their silence—and from the distraction of expressing language—writing.

Similar to the other animals in *A mulher que matou os peixes*, the fish differ from humans because they do not have language. “O homem,” says Clarice, “é o animal mais importante do mundo, porque, além de sentir, o homem pensa e resolve e fala. Os bichos falam sem palavras” (22). At the same time, she anthropomorphizes animals: the animals in the stories have human names; dogs eat lunch together (36); they cry (23). Animals approach humans, but language always separates them. Plants talk to humans, “se a gente pegar com jeito,” only when Clarice fantasizes about the enchanted island (52). The animals in *A vida íntima de Laura* are likewise confined to silence until they appear in a fantasy scene.

SHE CLUCKED: A VIDA ÍNTIMA DE LAURA

Reminiscent of *A mulher que matou os peixes*, a first person narrator interjects her comments and questions throughout *A vida íntima de Laura*. Unlike Clarice, the narrator never reveals her name or gender. Addressing her audience with *você*, she speaks directly to one person. The story describes the life of Laura, a chicken “bastante burra” who, despite her vanity, has

some ugly features (10). She and her husband Luis, a proud rooster, live “no quintal de Dona Luísa,” where Laura spends her life eating and laying eggs (10). Afraid of humans, she runs away from them clucking, “não me matem!”—which is not their intention because she “bota mais ovos em todo o galinheiro e mesmo nas vizinhanças” (12). Like the hen in “Uma Galinha” from Lispector’s *Laços de Família*, Laura is valued for her fertility.

The plot is character driven: the narrative depicts only a few events of Laura’s life: the hatching and growth of a son, her short displacement in a neighbor’s backyard, and her successful attempt to disguise herself from the cook by rubbing mud on her face. The narrator repeatedly stops the story to provide her own commentary about chickens—including the ones served for dinner. Like the subtle and unreliable narrator in “Uma Galinha,” the narrator of *A vida íntima de Laura* “aggressively calls on the reader to participate” and “plays with the reader as he would with a yo-yo” (Lastinger 135).

One of Lispector techniques to encourage reader participation is the narrator’s contradictions and ignorance, which force readers to question the validity of the story. The narrator’s authority weakens as she asks for the reader’s ideas and opinions and demonstrates her lack of comprehension about the story she tells. When setting the scene for a short anecdote, she begins, “Uma bela noite...” She then quickly remembers that it was *not* a beautiful night, “Bela coisa nenhuma! Porque foi terrível. Um ladrão de galinhas tentou roubar Laura” (16). In another conversation with the reader, she states that all Laura does is “meio errado.” Then she remembers at least two things Laura does well: eat and lay eggs (20). In addition, the narrator does not know what it feels like to sit on an egg that is about to hatch (14); why chickens like the taste of earthworms (20); or how the rooster learns to crow (19). These

uncertainties highlight the narrator’s distance from Laura and undermine her authority over the story. The narrator makes Laura appear almost human, but she also reminds the reader that Laura is a chicken who lives apart from the human world. It is unclear if the narrator considers Laura a person or an animal whose only purpose is to serve man’s needs.

The oscillation between criticism and flattery renders the depiction of Laura ambiguous. She is a dumb, simple hen with no great purpose in life. At the same time, she is “pra frente” (24), “bem vivinha” (28), and desires to live. By portraying Laura’s feelings, fears, and life, the narrator anthropomorphizes the chicken. She continues to describe Laura’s life until suddenly she states, “Existe um modo de comer galinha que se chama ‘galinha ao molho pardo’” (20). The narrative begins to resemble a cooking magazine more than a children’s book. The narrator yo-yos the reader between humanized depictions of chickens’ existence and dehumanized descriptions of chicken for dinner. The casual remarks about chicken recipes mixed with the narrator’s inquisitive comments remind the reader of Laura’s vulnerable and inhuman position and the narrator’s indifference to Laura’s plight.

The reader’s moment of epiphany—the “sudden, intense moments which produce new awareness which may be painful or exhilarating”—precedes Laura’s (Palls 64). Readers realize that humans value Laura for two reasons: her maternity and production of eggs when she is alive and her body—used for food—when she is dead. Humans kill and eat animals and Laura may suffer the same fate. Whereas this moment surfaces during an interaction with the narrator, Laura’s epiphany occurs within the narrative when the cook tells Dona Luísa that they should eat Laura before she dies of old age. No longer laying many eggs, Laura’s value as a live being declines. Although Laura hears Dona Luísa reject the idea of killing her,

she anxiously hides. A fear of death and a desire to exist now fill her previously simple life. She successfully evades the cook, who selects another chicken for dinner. Conversing with readers, the narrator describes the family's meal, "Zeferina, prima de quarto grau de Laura, apareceu numa travessa grande de prata" (24).

After the reader's and Laura's epiphanies, the narrator creates a fantasy scene similar to the island in *A mulher que matou os peixes*. In the middle of the night, an alien, Xext, arrives from Jupiter and wakes Laura because she "não é quadrado" (26). Xext asks what he can do for her and she responds, "se meu destino for ser comida, eu queria ser comida por Pelé!" (26). He reassures her that she will never be killed because he will protect her. He then returns Jupiter because his mother calls him. Although a child, Xext arrives from Jupiter, a planet named for the supreme patriarchal Roman god, and thus represents a masculine divine force who holds a moral authority over the human world. For Laura to escape her unfortunate fate, a superhuman being must save her. The narrator is incapable of protecting her own protagonist.

VOICES BEYOND AQUATIC SILENCE AND CHICKEN CLUCKS

Until Xext arrives, the story limits Laura's voice to a cluck of panic ("não me matem!") and depicts her as a dumb chicken silently moseying around Dona Luísa's yard. Similar to the animals in *A mulher que matou os peixes*, Laura has a human name, feels, and thinks, but her lack of language excludes her from the human world. However, when the text assumes a noticeably fictional form with the fantastical appearance of an alien from Jupiter, Laura's personality becomes more authentic as she is able to intelligently communicate with the alien.

The fish in *A mulher que matou os peixes* are less fortunate than Laura. No divine intervention saves them from Clarice's carelessness.

Their lack of language differentiates them from Clarice and her readers and "[t]hey are impermeable and dense. Silent and dead...." Their meaning exists "only through man" (Breisach 97-98).

The man-animal divide abates during fantasy scenes because animals, plants, and aliens speak. The fictional aspects of the stories erase the ambiguity of the animals' anthropomorphization. The conflict between man and animal disappears because communication is not limited to humans. Language brings life to the *nonhuman* (and fictional) world, just as language in the narrative describes and recreates the *human* (and real) world.

Fantasy scenes where narrators allow themselves to be "happily immersed in a moment that they understand to be fictional," imply that the "reader outside the world of the novel can, and should, do the same" (Nelson 228). The reading takes on a playful nature where the child can enter the text imaginatively or transport the story's ideas to the outside world. Waugh believes "all art is 'play' in its creation of other symbolic worlds" (34). She sees play as "facilitated by rules and roles, and metafiction operates by exploring fictional rules to discover the role of fictions in life. It aims to discover how we each 'play' our own realities" (35). Fantastical events in *A mulher que matou os peixes* and *A vida íntima de Laura* appear unexpectedly. The narrators casually continue as if nothing has changed, but readers quickly notice the incongruity of the enchanted island or the alien. These images remind children that the book is fiction and facilitate their recognition of the narrators' playfulness.

The imaginative descriptions comfort readers after episodes that cause unsettling epiphanies. In *A mulher que matou os peixes*, Clarice transports readers to an ideal, magical island after depicting an aggressive, realistic image of a world that is literally "dog-eat-dog," in which a dog named Bruno is killed by three other

dogs as retribution for Bruno killing his friend Max. Similarly, in *A vida íntima de Laura*, the cook's announcement of Laura's uselessness and Zeferina's showcase at dinner precede Xext's appearance in the story. The disturbing epiphany, produced by the text, is followed by the comforting fictionality of the same narrative that originally triggered the discomforting epiphany. The child reader is caught in a game that the narrator manipulates. However, Lispector designs the texts so readers are aware of the narratives' playful structures. As children interact with the books, they gain authority because they perceive the fiction of the stories and the narrators; the children can see the fantasy of the fiction. By showing children how the books create their own "imaginary worlds, metafiction helps [the readers] understand how the reality [they] live day by day is similarly constructed, similarly 'written'" (Waugh 18).

Throughout *A mulher que matou os peixes*, the narrator repeatedly discusses her affection for animals and children. She should be trusted with *both* and would never let either suffer. Nevertheless, fictional stories take precedence over the lives of her son's fish. A child interviewed about the book concludes, "ela trabalha muito e não dá carinho aos filhos [sic]" (Ribeiro 114). Forgetting to feed the fish implies not caring for her children. By the time Clarice returns to her confession, the narrative has discredited her claimed innocence. Similarly, the narrator of *A vida íntima de Laura* abandons Laura, requiring an imaginary being to rescue her. The fantasy scene illustrates the child's (alien's) ability to protect the mother

(Laura). The text inverts traditional roles and reveals the narrator's instability and carelessness, empowering the child to see new possibilities and to gain agency. The destabilization of narrative authority within the books also challenges adult power outside the text. The narrators' requests for reader interaction permit the questioning of the adult world and craft a space for the child's voice.

A mulher que matou os peixes and *A vida íntima de Laura*, while written for a young audience, offer sophisticated reflections on language, death, and relationships that relate to adults' lives as well as children's. Lispector uses the narrators to blur the line between fiction and reality and to create an environment where the authority and reliability of adults can be safely questioned. The narrators encourage children to engage in the text and to become actors within it. Reading becomes a game that children play as they bring the story to life.

In Lispector's children's books, language distinguishes the human world from the animal. When nonhuman, and apparently inferior creatures enter the human dimension through speech, they gain authority apart from the narrators' control. Throughout the stories, the narrators also encourage readers to develop their own language by communicating directly with the text or with an adult in the real world. Breaking with traditional children's literature, Lispector does not conceal unsettling existential concepts. Instead, she presents children with a method for coping with life's difficulties: expression.

Works Cited

- Breisach, Ernst. *Introduction to Modern Existentialism*. New York: Grove Press, 1962.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Methuen, 1980.
- Lastinger, Valerie C. "Humor in a New Reading of Clarice Lispector." *Hispania* 72.1 (1989): 130-137.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.
- . *A mulher que matou os peixes*. Illus. Carlos Scliar. 6th ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- . "Uma Galinha." *Laços de Família*. 23rd ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. 43-46.
- . *A vida íntima de Laura*. Illus. Sérgio Matta. 3rd ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- . *O mistério do Coelho Pensante*. Illus. Leila Barbosa. Rio de Janeiro: Rocco, 1967.
- McGillis, Roderick, ed. "And the Celt Knew the Indian: Knowingness, Postcolonialism, Children's Literature." *Voices of the Other: Children's Literature and the Postcolonial Context*. New York: Garland, 1999. 223-236.
- Nelson, Claudia. "Writing the Reader: The Literary Child in and Beyond the Book." *Children's Literature Association Quarterly* 31.3 (2006): 222-236.
- Palls, Terry. "The Miracle of the Ordinary: Literary Epiphany in Virginia Wolf and Clarice Lispector." *Luso-Brazilian Review* 21.1 (1984): 63-78.
- Politi, Gina. *The Novel and its Presuppositions*. Amsterdam: n.p., 1976.
- Pontiero, Giovanni. "The Drama of Existence in *Laços de Família*." *Studies in Short Fiction* 7 (1971): 256-267.
- Ribeiro, Francisco Aurelio. *A literatura infanto-juvenil de Clarice Lispector*. Vitória: Nemar, 1993.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen, 1984.

La problemática del intermediario y la diferencia de género sexual en *Mujeres de fuego* de Alonso Salazar

HELENA ISABEL CASCANTE

University of Toronto

I. INTRODUCCIÓN

La definición del testimonio latinoamericano como género literario ha ido evolucionando desde los años 60 con la publicación de la *Biografía de un cimarrón* (1967) del cubano Miguel Barnet y la subsiguiente inauguración del premio testimonio en la Casa de las Américas en el año 1970. No sorprende que el contra-discurso del testimonio, conforme con la ideología de representar al pueblo como agente de su propia historia, fuera sancionado en Cuba en los años de la post-revolución. De hecho, desde entonces, se suele conceptualizar al testimonio como una herramienta contra la Historia Oficial y el discurso dominante hegemónico, lo que ha creado un vínculo entre el testimonio y las luchas populares latinoamericanas. Hoy día, según Georg Gugelberger y Michael Kearney: "Testimonial literature is emerging as part of a global reordering of the social and economic contexts of power/difference within which "literature" is produced and consumed" (6). Una gran parte de esta reorganización de los sistemas del poder incluye la inclusión de la voz femenina, la cual ha sido engendrada como voz fundamental del testimonio: "Part of this larger and global liberation struggle obviously

is the increasing participation of women in the cultural domain. It can be said that [...] testimonial literature is powerfully gendered by the voices of women" (Gugelberger y Kearney, 8). Testimonios como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985) y *Sí me permiten hablar: testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia* (1977), mediadas respectivamente por Elizabeth Burgos y Moema Viezzer, se consideran testimonios femeninos ejemplares en la medida en que sus narradoras-testigos rompen con los sistemas del poder de la palabra al narrar sus propias historias y representar no sólo sus luchas cotidianas como mujeres sino también las circunstancias de opresión de sus comunidades marginadas, con las cuales están comprometidas.

Sin nulificar las distinciones de clase social y etnia que incontestablemente complican la relación entre las testigos y sus mediadoras, el hecho que Burgos y Viezzer son también mujeres permite una fiel representación de la voz femenina ya que no se marca un esquema jerárquico de género sexual entre éstas y las dos testigos. En cambio, *Mujeres de fuego*, una colección de cinco testimonios de mujeres colombianas mediadas por un hombre, Alonso

Salazar, cae en la problemática de la diferencia de género sexual. El presente trabajo considera la relación entre Salazar y sus informantes a través de un análisis de uno de los testimonios de la colección—“Las huellas de la vida”. Se cuestiona si *Mujeres de fuego* se conforme o no al campo del testimonio femenino. La pregunta central que se plantea es la siguiente: ¿la diferencia de género sexual entre el mediador y las testigos impide o no la expresión de la voz alternativa femenina y, por consiguiente, el propósito mismo del testimonio de concederle a la voz marginada (en este caso a la voz femenina) el derecho de representarse como agente de su propia historia?

II. MUJERES DE FUEGO DENTRO DEL CONTEXTO DEL TESTIMONIO COLOMBIANO Y EL DISCURSO DEL FENÓMENO DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA

Con respecto a la cuestión de agencia y la posibilidad de que las mujeres-testigos de *Mujeres de fuego* se representen a sí mismas desde las periferias del poder autorizado, se tendría que situar el texto dentro del contexto del testimonio y el poder literario colombiano. Hasta ahora, la crítica no ha realizado una indagación profunda del testimonio colombiano. Se suele hablar más bien de la novela-testimonio o la novela postmoderna, cuyos protagonistas dan voz a personajes periféricos: los actores y víctimas de la violencia, el narcotráfico, el sicariato, el desplazamiento interno, la prostitución y la pobreza; en fin, son personajes que no encuentran un lugar propio dentro de la sociedad.¹ Sin negar la aserción de María Elvira Villamil que es a través de la narrativa colombiana reciente que: “el lector colombiano tiene la oportu-

nidad de leer una versión no oficial de los hechos, construida con base en la complejidad de diferentes puntos de vista” (11), los textos literarios forman parte del sistema discursivo dominante y en ese sentido no subvierten los paradigmas tradicionales de poder/diferencia que el testimonio intenta descuartizar. Por lo tanto, es necesario tratar los dos géneros—novela y testimonio—por separado.

Tomando la definición del testimonio como un relato auténtico narrado en primera persona por un testigo incitado a contar su historia por cuestiones de urgencia (Yúdice, en Gugelberger y Kerney), habría que aclarar que sí existen testimonios colombianos que narran las experiencias de las poblaciones campesinas marginadas, de las comunidades desplazadas, de los sobrevivientes de la violencia endémica y de los combatientes de varios grupos guerrilleros incluyendo a las FARC (las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y al M-19 (el Movimiento 19 de abril).² En su artículo “Narrativa testimonial en Colombia,” Lucía Ortiz señala que si bien el testimonio colombiano aún no ha cumplido su función como herramienta popular contra el discurso oficial, en los últimos años se ha logrado publicar testimonios que reflejan la crisis colombiana desde una perspectiva alternativa.

Mujeres de fuego profundiza este esfuerzo por presentar la voz del Otro y dar a conocer la intrahistoria (Ortiz) de la realidad colombiana. El texto es una colección de cinco testimonios de mujeres involucradas de algún modo con el fenómeno de la violencia en Colombia. Las actrices principales experimentan la violencia de maneras incomparables: son adolescentes milicianas en situaciones límites, mujeres involucradas con la cultura del sicariato y el narcotráfico, la madre de un hijo desaparecido, una juez y actual directora de la Fiscalía Regional de Antioquia que participó en el proceso de sometimiento de los narcotraficantes (Pablo Escobar, entre ellos) a la justicia a principios de

1 Véase las novelas contemporáneas de escritores como Fernando Vallejo, Laura Restrepo, Jorge Franco Ramos y Héctor Rojas Herazo, entre otros.

2 Entre los testimonios más destacados se encuentran los de Arturo Alape (*La paz, la violencia, testigos de excepción*, 1985), Olga Behar (*Las guerras de la paz*, 1985; *Noches de humo*, 1988), Alfredo Molano (*Los años del tropel. Crónicas de la violencia*, 1991; *Trochas y fúsiles*, 1994) y María Eugenia Vásquez Perdomo (*Escrito para no morir*, 1998).

los 90 y, finalmente, una combatiente que participó en la creación del grupo guerrillero M-19 y su toma del Palacio de Justicia en Bogotá en el año 1980. Por lo visto, la colección no se enfoca en un sólo aspecto de la violencia; los testimonios ofrecen, más bien, una visión panorámica que, según Salazar: “reflejan parte de la compleja trama de violencias que nos han azotado en nuestra historia reciente” (24). Ya que el ámbito del presente trabajo no es tan amplio, se enfoca el análisis en uno de los testimonios—“Las huellas de la vida,”—el cual da voz a Sandra y a Érika, niñas involucradas con el narcotráfico y el sicariato durante el auge de la cocaína de los años 80 y principios de los 90. Para Salazar, la violencia urbana en Colombia se convierte en ese entonces en una epidemia:

[...] la “plomonia” se extendió como una peste antigua por la ciudad. Un espíritu atávico se despertó en las almas, por mil motivos se disparó: por capricho, por honor, por amor, por odio, por robar, por amedrentar, por limpieza... Sin que nadie pareciera interesado en parar el desenfreno. (100)

La aceleración de la violencia cotidianiza tanto la muerte como la matanza tal que la violencia llega a formar parte definitiva de la subcultura urbana del país.

Ahora bien, valdría matizar un corto retrato del tratamiento oficial de la violencia en Colombia para ubicar *Mujeres de fuego* dentro del discurso socio-político, el ambiente del testimonio. Según María Helena Rueda:

Quien se proponga analizar los textos de la violencia en Colombia tienen pues a su disposición una cantidad envidiable de materiales: novelas y películas; estudios sobre el fenómeno desde las ciencias sociales, la historia, la filosofía y la psicología; recuentos de tipo periodístico; y finalmente testimonios de víctimas, victimarios, testigos, legisladores y combatientes. (segundo párrafo)

Como bien lo postula Rueda, existe una cantidad impresionante de estudios históricos,

sociológicos, psicosociales y socioculturales que iluminan la historia de la violencia colombiana desde los acontecimientos de la violencia política que surge durante la época de La Violencia (1946-1965); el Bogotazo (9 de abril, 1948); la formación de grupos guerrilleros y la intensificación del conflicto armado; el auge del narcotráfico en los años 80 y 90; la violencia urbana de las bandas juveniles y la cultura del sicariato que han amenazado a los ciudadanos principalmente, pero no exclusivamente, en Medellín (Antioquia); las amenazas y secuestros hasta el actual crisis del desplazamiento forzado y la emigración.³ Se publican cifras y estadísticas sobre el número de desplazados en la ciudad o el índice de homicidio además de entrevistas con los protagonistas del conflicto social casi diariamente en la prensa. También existen grupos no-gubernamentales como la CODHES (La Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento) y la FESCOL (Fundación Friedrich Ebert en Colombia) que patrocinan estudios investigativos, reportajes y congresos que ponen de relieve la realidad deplorable y en algunos casos catastrófica en la que se encuentra una gran parte de los ciudadanos colombianos. Ya que muchos de los intelectuales de las universidades nacionales trabajan con y apoyan a estos grupos, se les concede un lugar privilegiado dentro del discurso oficial de la academia.

Por lo visto, la Historia Oficial no niega la existencia de la violencia o la voz del Otro—el victimario o actor de la violencia; al contrario, la producción investigativa en torno a la desigualdad y los problemas sociales forma parte ineludible tanto del discurso oficial como del discurso alternativo oficial. Es un discurso polifónico y multifacético que pone de manifiesto tanto la historia del Otro como la historia des-

3 Véase *Violencia, conflicto y política en Colombia* de Paul Oquist (1978), *El Bogotazo: memorias del olvido* de Arturo Alape (1983), *Huellas históricas en el Museo de la universidad libre* de Julio Roberto Galindo Hoyos (2002), *Dwellers of memory: Youth and Violence in Medellín, Colombia* de Pilar Riaño Alcalá (2006), *Between Legitimacy and Violence: A History of Colombia, 1875-2002* de Marco Palacios (2006), entre numerosos otros textos.

de el Otro, como lo concibe Hugo Achugar. Sin embargo, a pesar de la proliferación y la fácil accesibilidad a esta información, el colombiano de clase media-alta no le da mucha importancia a esta voz del Otro o a la experiencia del ser periférico. Más bien, lo que existe es una tradición de desmemoria (Escobar Mesa) y una actitud de indiferencia tremenda frente al discurso cotidiano de la violencia y las historias de sus actores y víctimas.

Para enfocar el presente estudio dentro del discurso del testimonio, es imprescindible preguntar si *Mujeres de fuego*, y "Las huellas de la vida" en particular, logra superar esta tradición de olvido e indiferencia. La meta del proyecto, según Salazar, es facilitar la comprensión de la experiencia femenina asociada con la violencia en Colombia. Conformemente, en el próximo apartado se analiza el papel del intermediario y la problemática de la diferencia de género sexual entre el mediador y los testigos de "Las huellas de vida" como forma de evaluar el impacto socio-político y no necesariamente estético del texto. Se consideran las relaciones del poder al fundamento de las entrevistas entre Salazar y los testigos además de una indagación del lenguaje femenino que ha definido el testimonio femenino latinoamericano. Con esto en mente, se replantea la pregunta central: ¿El texto cumple la función testimonial de permitir hablar la voz alternativa de la Otra como forma de concederle a la voz femenina el derecho de representarse como agente de su propia historia?

III. EL PAPEL DEL MEDIADOR

Una de las problemáticas más sobresalientes del testimonio es precisamente el papel del mediador y la cuestión de la representación del Otro. Si bien el testimonio se considera un género con capacidades democráticas e igualitarias que facilita la expresión y exaltación de la voz del Otro (Beverley), habría que reconocer que tampoco elude completamente los paradigmas institucionalizados de las rela-

ciones del poder. De hecho, la relación entre el intermediario y el testigo pone de relieve la insidiosa jerarquía entre el intelectual que representa el centro y el testigo que representa la periferia y la otredad. Definitivamente, el intermediario reserva el poder de la palabra, concediéndole importancia a la voz del Otro a través de su propia representación de éste. En efecto, aunque Hugo Achugar rescata el valor del paratexto y la presencia de la voz del mediador, ilumina, a la vez, el conflicto del poder de la palabra oficial:

Al distinguir su voz de la voz del testimoniante, la voz del mediador preserva la del Otro. La voz del Otro aparece como una voz distinta de la del mediador que se hace presente en notas a pie de página y otros paratextos. [...]

En el testimonio la nota de pie de página (en realidad todos los paratextos), o la presencia de la voz del mediador funciona como otro medio de reafirmar que se trata de un discurso y de una información auténtica. En otros casos inclusive la información ofrecida por el mediador complementa la dada por el testimoniante, logrando así ubicar y precisar la importancia de la información transmitida por el testimoniante. (65-66)

El paratexto sirve por una parte para reafirmar la presencia del Otro pero, por otra parte, para calificar la veracidad de las aseveraciones del testigo. En esencia, la afirmación del mediador aprueba la consideración de la palabra del Otro. El mensaje subyacente es que se puede o incluso se debe escuchar la voz del testigo porque el intermediario lo autoriza, lo que subraya de nuevo los paradigmas tradicionales del poder hegemónico.

Siguiendo esta veta, al considerar la intervención de Miguel Barnet, el intermediario de la biografía-testimonio del cimarrón Esteban Montejo, Elzbieta Sklodowska insiste en el poder de Barnet, el antropólogo educado y letrado que selecciona qué, cómo y cuándo revelar información al lector para convertir la historia en algo que se pueda contar:

[...] in the *Autobiography of a Runaway Slave* it is the editor who warrants a story's "tellability" (Bruner's term). In all these cases, the act of bearing witness calls for a guided dialogue. In each case, the fragmentation of the original account is gradually transformed into a coherent and "complete" discourse. [...] In the case of *The Autobiography*, the informant is not really allowed to control the production of the text. He is illiterate and consequently cannot read and contest Barnett's (in)version of himself." (90)

De esta manera, cuando Gayatri Spivak considera si el subalterno puede hablar, entra en un análisis del permiso de narrar. Con el testimonio mediado, así como lo demuestra Sklodowska, el Otro sólo puede hablar primero si se le da permiso y segundo si se le convierte el lenguaje en un lenguaje dominante, ostensiblemente negando la expresión de su auténtica voz.

Esta problemática se hace evidente en los testimonios de *Mujeres de fuego*. Como todo intermediario, Salazar afirma la veracidad del texto y su inclinación por: "conservar todos los elementos recogidos en las entrevistas. Nuestra preocupación ha sido ordenar un conjunto de hechos, sensaciones, creencias y opiniones, sin juzgarlas" (24). No obstante, si bien Salazar insiste en la objetividad, es una postura imposible—su ideología socio-política influye en sus decisiones y dirige el proyecto mismo. A fin de cuentas, como ya se ha esbozado, el mediador no es un objeto externo al proceso; al contrario, preside sobre el proceso al tomar la posición poderosa de seleccionar, crear o re/configurar el sujeto y publicar el texto. En el caso de *Mujeres de fuego*, el paratexto ubicuo, el cual aparece no sólo como introducción al texto sino al principio de cada testimonio, revela su posición política y su simpatía hacia las protagonistas. En la introducción, Salazar profundiza un marcado interés por divulgar las voces multi-dimensionales de las mujeres involucradas y comprometidas con el fenómeno de la violencia en Colombia como forma

de superar la indiferencia. En oposición con la configuración de Rueda del discurso nacional sobre la violencia anteriormente citada, Salazar considera su proyecto un elemento necesario en la lucha contra la apatía y hacia la paz:

Las presentamos [las historias] porque, de manera contraria a lo que tantas veces se ha dicho, creemos que en Colombia hace falta narrar, entender y colectivizar los conflictos violentos que han maleado nuestra vida personal y colectiva. [...] Hace falta que las reflexiones sobre nuestra historia, y específicamente sobre nuestras violencias, que son tan pródigas en los últimos tiempos, se difundan hacia toda la sociedad y motiven los cambios necesarios que nos acerquen a la paz. (25)

Sus palabras claramente demarcan su agenda política-social; en definitiva no es un intermedio neutral.

En efecto, tal como lo hace Barnett, Salazar se posiciona como el portavoz o arquitecto que construye la narración a través de su propia palabra—el paratexto—y su presencia dentro de los mismos testimonios. En el caso de "Las huellas de la vida," Salazar se empeña en describir el contexto social que empuja a las jóvenes a participar en el mundo del narcotráfico y el sicariato: "Sandra y Érika son dos jóvenes, hijas de hogares de clase media desbarajustadas; [...]. Hacen parte de una generación que se dejó seducir por la aventura y el deseo de riqueza. Han vivido tan aceleradamente que a sus veinte años se sienten viejas" (98). Salazar enfatiza los cambios físicos por los cuales han pasado Sandra y Érika como forma de subrayar las consecuencias de sus acciones. Claro está que abarca una aproximación didáctica. Además, nunca se aleja del todo del testimonio—su presencia se hace latente en las palabras de las mujeres en la medida en que las testigos se dirigen a él (en un registro formal, no menos) en el diálogo: "Inclusive le voy a contar algo muy personal" (125), le dice Érika. Luego, ésta le pide un favor a Salazar: "Sandra es mucha parte de mi vida, ahora ella está recu-

perándose, no la puedo ver, pero **dígale** que si estoy viva o si estoy muerta, siempre puede contar conmigo” (155). Sandra también hace referencia directa al interlocutor y su posición privilegiado: “Inclusive le voy a contar algo muy personal” (125). Estas referencias directas a Salazar lo mantiene dentro del discurso, acordándole al lector que su presencia es fundamental. Al insertarse tan irrefutiblemente en la narrativa, Salazar afirma su posición poderosa como miembro de la sociedad dominante. Intenta autorizar la voz de la Otra con su presencia. Irónicamente, al recurrir a los paradigmas dominantes, Salazar niega la enunciación de la voz alternativa. Asimismo, cuando Spivak pregunta, retóricamente, si el subalterno puede hablar, se refiere precisamente a este tipo de situación. El sujeto subalterno que habla en su propio discurso no tiene lugar en el discurso oficial. Al intentar darle autoridad a las voces de Sandra y Érika, Salazar invierte la voz de la Otra en una voz legítima, paradójicamente borrando la marca de su otredad.

Esta relación marcada por el discurso dominante, un producto de las diferencias socioeconómicas y generacionales entre Salazar y las dos testigos, se complica aún más si se toma en cuenta la diferencia de género sexual. De hecho, Jean Franco identifica la diferencia de género sexual como un principio básico que añade otro nivel jerárquico a la relación entre el mediador y las testigos. Según esta crítica, testimonios femeninos mediados por mujeres como *Si me permiten hablar* y *Me llamo Rigoberta Menchú* subvierten la tradición patriarcal del discurso que “permite hablar” a la mujer subalterna al eliminar el poder dialógico e interpretativo del hombre. Ahora bien, el hecho de que el mediador de *Mujeres de fuego*, y “Las huellas de la vida,” sea un hombre crea obstáculos a la expresión de la voz femenina de las testigos. Aunque se intenta darle voz a Sandra y a Érika, la predominación de un lenguaje masculino en “Las huellas de la vida” descarta la auténtica voz femenina de las testigos. Siendo esta la

situación, no se debe considerar el texto un verdadero testimonio femenino. Convendría analizar las características definitivas del lenguaje y el testimonio femenino latinoamericano para apoyar esta postura.

El primer desafío teórico circundante a la concepción del testimonio femenino empieza con la problemática de la etimología de la palabra “testigo”: que derive del Latín *testes* excluye a la mujer anatómica y legalmente. Es más, según Nancy Saporta Sternbach, la relación biológicamente binaria entre hombre y mujer se extiende a la esfera semiótica del lenguaje:

The fact that *testigo* (and therefore testimonio) derives from *testes* will not only obviously exclude women legally and anatomically, but would also tend to confirm the fact that if women and testimonio are binary opposites biologically speaking, the language of the genre itself manifests women’s exclusion from it and from power. (92)

Sternbach crea un vínculo entre las condiciones que propulsan a la mujer latinoamericana marginada a participar en el testimonio y las condiciones que apoyan la reconstrucción de la historia femenina: ambos campos se preocupan por romper el silencio, crean espacios alternativos para iniciar cambios sociales, imaginan un futuro sin opresión genérica, utilizan un discurso polifónico y ponen de relieve la relación entre lo personal y lo político. Para Sternbach, esta conexión ineludible entre la esfera personal y política se manifiesta en el testimonio femenino en términos de la familia: “[...] in women’s testimonial discourse, it is either having lost her children, or imagining for them a social change and political transformation that motivates the act of writing” (98). Se destaca una preocupación por las generaciones del futuro en “Las huellas de la vida” en el deseo por parte de Sandra y Érika de ofrecerles a sus hijos una vida mejor. Para Sandra esto significa rechazar de manera tajante la cultura del narcotráfico y la violencia:

Aspiro a que mi hijo no tenga la misma vida. Si en este momento me ponen el pasaje en la mano para irme a Japón [como mula] o para otra parte, no me voy. Y si me vuelven a poner un kilo de cocaína para vender tampoco la vendo, [...] Yo no quiero platas mal habidas, que el día de mañana me maten o me meten en una cárcel y a mi hijo se lo come el tigre. (162)

En contraste con la determinación de cambiar de Sandra, la constitución de Érika es menos contundente:

Yo ahora tengo mi hijo y no quiero que viva todo lo que yo he vivido.

[...] Ahora sólo me atranca mi hijo.

O quizás me juegue una carta fuerte. Un amigo me ha ofrecido que viaje a Europa a llevarle un encargo. Puede que me estripe y me pase varios años de la vida en una cárcel pero si coronó voy a tener una buena liga para montar un negocio y salir adelante. (155)

Siendo ya madres, entienden que sus acciones tienen consecuencias no sólo para sí mismas sino para el futuro de sus hijos. Sin embargo, la conclusión no es necesariamente optimista en la medida en que no hay una garantía que vayan a lograr darles una vida mejor a sus hijos.

Otra conexión fuerte que une la esfera personal con la política dentro del ambiente del testimonio femenino es la consideración emocional de experiencias puramente femeninas, como son el parto y el aborto. Refiriéndose a la escena de tortura en *Si me permiten hablar*, en la que Domitila pierde a su hijo, Lynda Marin comenta sobre la importancia de la diferencia de género sexual en el tratamiento de la exploración de experiencias personales:

But reading testimonials like Domitila's requires us to see that gender, or in the words of feminist historian Joan Wallach Scott, "knowledge about sexual difference," in the testimonies of Latin American women is a critical instrument in the rewriting of that history in which these testimonials are embedded. (58)

En "Las huellas de la vida," sin embargo, la exploración de lo personal de la experiencia femenina estalla en un nivel muy básico. Esto se pone de relieve con un análisis de la descripción de la escena del abuso, el embarazo y el aborto que narra Sandra:

Subió [su novio] y se parquió a esperarme. Cuando entré me recibió con una patada. Me agarré con el hijueputa, le dije hasta misa y lo eché. A los pocos días sentí mareos y náuseas, me hice una prueba de embarazo y salió positiva. Le comenté a mi familia, estaba dispuesta a tener el pelao; a mí el aborto nunca se me ha pasado por la cabeza. Pero mi Dios sabe cómo hace las cosas. Un domingo empecé con una hemorragia tremenda, fui al hospital y me dijeron que había abortado. El feto llevaba ocho días muerto. (114)

La narración corta y mecánica no exterioriza una reacción personal; es decir que no hay una intención de expresar su reacción emocional frente a la situación. Cabe señalar, además, que sólo le devota este párrafo corto a la narración; de allí empieza a hablar de nuevo de la plata y su disposición por gastarla.

Erika también narra una escena de violación y aborto en la que, si bien trata el tema con más de una mención pasiva, tampoco ofrece una reacción emocional:

[...] un gordito con cara de cerdo me cogió a la fuerza y me encerró en una pieza

con candado. Yo tenía una minifalda blanca, un camisa azul y unos Reebok negros. El hijueputa entró y me arrancó la ropa como un salvaje. La falda la dejó deshilachada, los cucos rotos; sólo quedé con la camisa. Entraron de uno en uno e hicieron conmigo lo que les dio la gana. Todavía me da náuseas recordar esos animales, sus asquerosos sexos, sus tufos de licor y droga, sus olores de monstruo.

[...] Al mes y medio de embarazé aborté, clandestinamente porque eso es ilegal. Me cobraron treinta mil peso. Aunque ese es un pecado mortal, me sentí liberada. Mi Dios sabrá perdonarme. (126-128)

La narración se sustenta en detalles descriptivos y materiales: no escapa el valor del dinero que define la subcultura de la violencia en Colombia. Que Érika narre su reacción visceral sin explorar su reacción emocional no es asombroso si se considera que, como lo admite Érika: “es una historia que nunca había contado” (129).

Margarita Fernández Olmos analiza la relación dialéctica entre la informante femenina y la mediadora, también femenina, de testimonios femeninos. Se concentra en la relación entre la testigo y el oyente y la destreza con la que la intelectual femenina puede ayudarle a la mujer testigo a hablar, a realmente expresar su voz y compartir su experiencia. Insiste en la importancia de la identificación femenina entre la mediadora y la testigo, lo que, a fin de cuentas, proporciona la creación de un trabajo mucho más auténtico. Fernández Olmos acude a las palabras de Margaret Randall:

Una mujer preparada que hablando con otra mujer humilde, sobre todo si la primera es capaz de vencer sus limitaciones de clase en el transcurso de la experiencia, puede ayudar a crear las condiciones que permiten, a la segunda, entregar una visión antes desconocida a la literatura. Aquí entra a trabajar la identificación femenina en un ejercicio cuyas posibilidades apenas están siendo exploradas. Las cosas que las mujeres tenemos en común—más allá de la clase y la cultura—ayudan en este caso a establecer un diálogo (o monólogo) libre de interpretaciones necesariamente masculinas. (186)

Érika cuenta su historia por primera vez a Salazar, quien no puede identificarse con la informante por razones de diferencia de género sexual. Inconcebiblemente, no se trata a las violaciones y abortos como experiencias traumáticas en las vidas de estas mujeres. Inclusive, Sandra declara que: “A pesar de la violación y el aborto, mi vida no cambió” (131). Se mencionan los incidentes como algo efímero; no se nota que hubiera sido un aspecto tratado con mucha cavilación en el diálogo entre Salazar y sus informantes.

Volviendo de nuevo a las características definitivas del testimonio femenino, habría que mencionar la diferencia en el lenguaje del testimonio masculino y el femenino. Marin contrasta el lenguaje del testimonio masculino con el femenino al yuxtaponer el lenguaje de Omar Cabezas en su testimonio *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) con el de cuatro testigos femeninos, incluyendo al de Domitila Barrios y Rigoberta Menchú. Según Marin, el nosotras colectivo empleado por las narradoras femeninas se contrasta decididamente con el yo individual masculino:

What seems most telling about the difference between these male and female authored testimonies is not that they are clearly gendered (they are), but that for Omar Cabezas the gendering authorizes him to speak unproblematically as the heroic “I” [...] whereas for the women, a much greater struggle ensues to find a subject position that is appropriately inclusive and yet accurately reflects the very problematic status of the collective “we” as viewed through individual experience. (55)

Doris Sommer llega a la misma conclusión al contrastar el testimonio, que es, desde su punto de vista, un género femenino, y la autobiografía, un género masculino preocupado por el yo heroico. Según esta crítica, en el testimonio femenino: “The singular represents the plural not because it replaces or subsumes the group but because the speaker is a distinguishable part of the whole. [...] These intensely lived testimonial narratives are strikingly impersonal” (108). Este vertiente impersonal y colectivo no se profundiza en “Las huellas de la vida;” en contrapuesto, se destaca una visión altamente individualizada de las experiencias de Sandra y Érika. Se emplea el yo personal y no el yo-nosotros, o el sujeto yo como sinécdoque de nosotros que describe Renato Prada Oropeza. El único intento de colectivizar las experiencias de las dos testigos se matiza en el nosotras colectiva exclusivamente reservado para describir la amistad entre las dos informantes. En

este sentido, “Las huellas de la vida” no se conforme al lenguaje femenino o, por extensión, al campo del testimonio femenino.

No cabe duda que el proceso dialógico entre el mediador y la testigo afecta el tipo de testimonio que se produce. Como lo postula Franco, la diferencia de género sexual entre el intermediario y la testigo crea un nivel jerárquico de diferencia en el que el intermediario masculino toma el poder no sólo de dirigir sino también de interpretar el diálogo. Según Randall, la identificación femenina entre la mediadora y la testigo da lugar a un trabajo auténtico; el mediador masculino, en cambio, no suele expresar la experiencia femenina adecuadamente:

Hay casos, claro está, de escritores o investigadores hombres que han escogido la vida de una mujer y nos la entregan como biografía o incluso en forma de testimonio. Dejan con mayor o menor acierto, que la protagonista nos hable. Pero es frecuente que estas experiencias caigan en el paternalismo o que simplemente—aún cuando las intenciones sean mejores—las sensibilidades no sean afinas. (citado en Fernández Olmos, 186)

A fin de cuentas, aunque Salazar tiene buenas intenciones al rescatar las historias de Sandra y Érika, no cumple su meta—la de esbozar una visión completa de la experiencia femenina de estas dos actrices en torno al fenómeno de la violencia en Colombia.

IV. CONCLUSIÓN

El presente análisis de “Las huellas de la vida” no lleva como propósito negar del todo el valor

del texto. El llamado testimonio tiene aspectos redentores en la medida en que explica el marco histórico de la violencia en Colombia, lucha contra el olvido y la indiferencia y expone las luchas de sus actrices—Sandra y Érika, a la vez perpetradoras y víctimas de la violencia urbana colombiana. No obstante, en contraste con lo que afirma la socióloga María Teresa Uribe en la presentación de *Mujeres de fuego*, a saber que: “La estructura de los relatos, [...] realizadas con un infinito respeto por parte del autor, permiten descubrir la multidimensionalidad de la condición femenina” (16), en realidad el lenguaje altamente masculino de “Las huellas de la vida” termina justamente por ofuscar la multidimensionalidad de la condición femenina de Sandra y Érika. Las narraciones carecen de una atenuación al lenguaje femenino y por esta razón no prevalece una exploración profundizada de lo emocional o la esfera personal colectiva. Siendo ésta la situación, no resulta preciso referirse a “Las huellas de la vida” como un verdadero testimonio femenino.

Ya que el texto no permite la expresión de la voz femenina de las dos testigos, se les niega el derecho de representarse como agentes de sus propias historias. La obra en su totalidad perpetúa la posición privilegiada del intelectual masculino—Salazar—sobre la figura femenina que éste construye y representa—Sandra y Érika. A fin de cuentas, se reafirman así los paradigmas tradicionales de poder/diferencia y en este sentido “Las huellas de la vida” se conforme más a la tradición literaria de la novela colombiana que a la tradición democrática del testimonio latinoamericano.

Obras citadas

- Achugar, Hugo. "Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro". *Revista de crítica literaria latinoamericana* (1992): 49-71.
- Beverly, John. "The Margin at the Centre. On Testimonio (Testimonial Narrative)". *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Ed. Georg M. Gugelberger. Durham: Duke University Press, 1996. 23-41.
- Escobar Mesa, Augusto. "La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?" *Gaceta* 37 (1996): 21- 29.
- Fernández Olmos, Margarita. "Latin American testimonial Narrative, or Women and the Arto of Listening". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 13.2 (1989): 183-195.
- Franco, Jean. "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo". *Revista de crítica latinoamericana* (1992): 109-116.
- Gugelberger, Georg y Michael Kearney. "Voice for the Voiceless: Testimonial Literatura in Latin America". *Latin American Perspectivas* 18.3 (1991): 3-14.
- Marin, Lynda. "Speaking Out Together: Testimonials of Latin American Women". *Latin American Perspectivas* 18.3 (1991): 51-68.
- Ortiz, Lucía. "Narrativa testimonial en Colombia: Alfredo Molano, Alonso Salazar, Sandra Afanador". *Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX. Volumen II. Diseminación, cambios, desplazamientos*. Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 339-377.
- Prada Oropeza, Renato. "Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio". *Casa de las Américas* 30.180 (1990): 29-44.
- Rueda, María Helena. "La violencia desde la palabra". *Novela colombiana*. 8 de diciembre, 2006. <http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/rueda.htm>.
- Salazar J., Alonso. *Mujeres de fuego*. Medellín: Corporación Región, 1993.
- Saporta Sternbach, Nancy. "Re-membering the Dead: Latin American Women's "Testimonial" Discourse". *Latin American Perspectivas* 18.3 (1991): 91-102.
- Sklodowska, Elzbieta. "Spanish American Testimonial Novel: Some Afterthoughts". *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Ed. Georg M. Gugelberger. Durham: Duke University Press, 1996. 84-99.
- Sommer, Doris. "'Not Just a personal Story': Women's Testimonios and the Plural Self". *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Eds. Bella Brodzki y Celeste Schenck. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1988. 107-130.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Londres: Macmillan, 1988.
- Villamil, María Elvira. "La narrativa colombiana reciente". *Novela colombiana*. 8 de diciembre, 2006. <http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/villamil.htm>.

El Camino de Santiago, de Patricia Laurent Kullick: Abordajes visuales y psicoanalíticos, una posibilidad de vida

SARAH S. OHMER
University of Pittsburgh

I. EL DELIRIO REALISTA

La primera novela de Laurent Kullick es un rizo-
ma en el sentido de Deleuze. Ofrece una multi-
tud de entradas y salidas que nos dificultan expli-
carla o darle un significado único, una pequeña
máquina que podemos conectar a un montón
de otras máquinas. En este trabajo, no se trata
de relacionar la novela con una ideología, sino
de verla como parte de un *"assemblage"*, es decir,
no vamos a preguntarnos qué significa la novela,
sino con qué está conectada (Deleuze & Guattari
4). En este trabajo pregunto con qué posibilidad
está conectada la novela de realismo delirante
El Camino de Santiago de Patricia Laurent Kullick.
Además de poseer un propósito terapéutico, el
bildungsroman delirante y contemporáneo,
traza la vida de una narradora "esquizo" sin so-
meterse ni limitarse a una línea cronológica. Va-
mos a ver cómo *El Camino de Santiago*, puede
ser una estrella de la constelación del "Realismo
Delirante", un concepto de Juan Duchesne Win-
ter característico de ciertas obras literarias de fi-
nes del siglo XX y principios del siglo XXI. Por
otra parte, deseo presentar la tesis de la obra y
cómo ésta se conecta con unas terapias.

*"L'écrivain tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin,
médecin de soi-même et du monde [et] la littérature [est]
énonciation collective de peuples mineures, qui ne trouvent
leur expression que par et dans l'écrivain." (14-15)*
*"Le but de la littérature...le délire...une création de société,
une possibilité de vie." (15)*

Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*

A manera de sinopsis

El Camino de Santiago sigue la vida de una pro-
tagonista femenina, anónima a lo largo de la
novela. La narración se hace mayormente en
primera persona, desde el punto de vista del
"yo" de la protagonista. Ella nos revela episodios,
memorias, traumas personales a través de *flas-
hbacks*, sin nunca revelar su punto temporal de
enunciación. Es decir, nunca se sabe qué edad
tiene ella mientras nos cuenta su vida. De hecho,
como veremos más tarde, la diversidad de tiem-
pos verbales nos impide determinar un tiempo
de enunciación preciso.

La protagonista, cuyo núcleo familiar consis-
te de una madre pasiva, un padre abusivo, tres
hermanos y una hermana, vive con la tensión
entre dos voces en su mente: una voz femenina,
Mina, y una voz masculina, Santiago. La inva-
sión de la voz de Santiago, es a veces soportable,
pero otras veces inaguantable y controladora.
Por otro lado, la voz de Mina parece ser más li-
beradora ya que comunica de manera intuitiva
mientras que Santiago comunica con fotografías
que muestra a la protagonista y con diálogos
transcritos en discurso directo a lo largo de la
obra. Argumentaremos más a fondo con cuáles

teorías psicoanalíticas se conectan cada una de las voces. La protagonista fue víctima de un abuso sexual alrededor de los cinco años, digamos muy temprano en su infancia, lo cual Santiago le recuerda con fotos al empezar la narrativa. A lo largo de su vida, este Santiago toma una parte más y más influyente, controlando las acciones de esta niña que trata de encontrar la aceptación social, de ser como sus hermanos y especialmente como su hermana, una figura supuestamente ideal. Sin embargo, la presencia de Santiago y la falta de aceptación social (por su familia, compañeros en el colegio, personas con autoridad) la llevan al intento de suicidio a los catorce años, lo cual sobrevive, pero no supera.

Después, se encuentra atrapada en una relación con un tal Vicente, que se vuelve muy violenta, y decide abandonarlo y salir de su país, México, para comenzar una nueva vida en España. Atraviesa Francia y llega a la tierra peninsular, donde, siendo profesora de inglés y viviendo en un albergue para mujeres, tampoco se encuentra en su lugar. La protagonista es alienada y expulsada al ático en la casa de alojamiento, mientras desarrolla una relación inestable con un hombre físicamente enfermo. Decide irse de España también, y llega en Londres, donde vive en la calle hasta que encuentre su nuevo amor, un joven bastante tranquilo que la cuida. En esta parte de la narrativa, la protagonista se describe siendo muda y pasando su tiempo contando pasos, números de habitantes, y otras cosas. Abandona esta vida después de algunos años, para regresar a México y reunirse con su familia. Al final, se establece con un hombre que la respeta y la satisface, pero no satisface a Santiago, y las críticas de éste la llevan al suicidio. Su muerte representa una muerte que podemos compartir con ella, y que puede conectarse con una nueva vida. Explicaré cómo, y porqué.

El realismo delirante

El 'realismo delirante' es un término acollado por Juan Duchesne Winter que representa una consuelación de obras con características peculiares.

Poseen una serie de códigos que proyectan la narrativa al margen (pero no totalmente afuera) del realismo convencional. El delirio que presenta Juan Duchesne en obras como *Papi* de Rita Hernández, *Yo era una chica moderna* de Cesar Aira, *Semidiós* de Ahmir Hamed, *Lumpérica* de Diamela Eltit, *Insensatez* de Castellanos Moya, *Salón de belleza* de Mario Bellatín y *2666* de Roberto Bolaño, tiene que ver con las teorías del delirio que producen ciertos textos literarios. Tales obras aplican el delirio a efectos realistas para convertirlos en efectos teóricos. En vez de representar la realidad como tal, elaboran una realidad articulada por la discursividad del sueño, del delirio, a través del uso de yuxtaposiciones, exageraciones, condensaciones, fragmentaciones, etc. Además, Juan Duchesne Winter asume el realismo delirante en tanto variante del realismo genérico "que modula intensidades latentes o manifiestamente fantásticas mediante recursos inmanentes al propio efectismo realista, con poca recurrencia a los modos establecidos del género fantástico" (Duchesne 4). Las novelas de realismo delirante repiensen la obra literaria para ponerla en diálogo con otros tipos de escritura, no necesariamente escritura literaria, sino escritura en el sentido de Derrida (Duchesne 25).

Fotos y cinematografía como escritura

En *El Camino de Santiago* las fotografías (a veces transformadas en videos) desempeñan un papel de comunicación importante, entre la protagonista y la voz masculina de Santiago que la controla desde el interior de su mente. Las fotos que Santiago le 'muestra' a la protagonista y que él proyecta delante de sus ojos pero desde el interior de su cerebro, narran el pasado, presente y a veces el futuro, introduciendo elementos visuales y sonoros que, en vez de asociarse a la escritura de un texto, provienen de la escritura visual. Esta estrategia manifiesta diferentes funciones que se discutirán a continuación.

La dinámica de la narración fotográfica construida por Santiago, por una parte, lleva un aspecto filmico a la memoria de la narradora. A

veces las fotos que encontramos son simples *flashbacks* hacia atrás, a un tiempo pasado en relación con el tiempo de la narración. En este caso, son ficheros visuales tintados por emociones que la narradora inserta en sus relatos: “Voy en un tren europeo. Vicente es una fotografía lejana llena de furia. [...] ‘–Nunca más –me hace pactar Santiago. –Nunca –prometo embelesada con los paisajes de la campaña francesa” (Laurent Kullick 34-35). En este ejemplo entonces, la fotografía está tintada por la furia que ella sintió por parte de Vicente. Otras veces, por ejemplo cuando pasa de una foto a otra para narrar las primeras etapas de su relación con Vicente, la estrategia narrativa parece un “montaje paralelo” cinematográfico porque nos comunica la idea de un largo tiempo pasando en algunas imágenes: “[El montaje alternado o *cross cutting*] es una manera privilegiada de manipular el orden y la duración de los acontecimientos implicados, funcionando, además como un sistema de *elipsis*” (Carmona 113). Estos montajes crean efectos de interrupción, condensación, fragmentación, yuxtaposición, que según Duchesne son propios a las novelas realistas delirantes (Duchesne 4):

Primera fotografía: Llego con los libros de la universidad al Café Ajenjo, donde se suscitan partidas de ajedrez. Encuentro los ojos felinos de Vicente. Me miran y no me miran. Tomo café y fumo. Abro el libro más enigmático que mis ojos hayan visto: *Ecuaciones aplicadas*. Santiago, en su Plan, me hizo ingresar al colegio de ingeniería [...] Cuando más concentrada estoy en la incomprensión de un problema, Vicente me habla. —¿Integrales?— Empieza la seducción. [...] Segunda fotografía: Vicente me invita a su departamento. Eso no se puede hacer si vamos a jugar ajedrez amoroso. Es como aceptarle un gambito de dama con la suya envenenada. Tercera fotografía: Vuelvo al Café Ajenjo. Vicente me guiña un ojo...Me invita a cenar. Sentados uno frente al otro, hace preguntas. Contesto parcialmente, dejando un halo de misterio. (Laurent Kullick 20-21)

En vez de manejar las imágenes de manera puramente escritural y alfabética, la narrativa opta presentarlas como un escenario cinematográfi-

co: “Primera fotografía [...] segunda fotografía...” (Laurent Kullick 21). Las fotos son especies de *flashbacks*, haciendo que el tiempo de descripción oscile entre el pasado y el presente

La fotografía de Vicente tiene otra empalmada: el Caso Felicitas. Están juntas en el álbum porque las une la bronca, el deseo de poder y la derrota. Felicitas es una compañera de primaria. [...] Todas le tememos a su furia. [...] Es justa con sus amigas. Las protege. Ella fue la única que desconfió de mí [...] Situación que debí haber aceptado con la humildad de un gran maestro. Pero no. Un día, Felicitas se enferma. Su grupo de amigas está congregado contando una película de terror. (Laurent Kullick 23)

Además, se usan efectos visuales para crear un tipo de “*fondú en noir*”, sea con fines de introducir un *flashback* o de concluirlo: “¿Ves?—me dice Floripez en la última sombra de la fotografía—Eso te pasa por hocicona [...] Estoy en la oscuridad del patio trasero, castigada. La fotografía empieza justo en la oscuridad” (Laurent Kullick 25, 31). Está claro que en el texto, la palabra fotografía toma una dimensión de video. Los *flashbacks* y “*fondú en noir*” son ejemplos de montajes paralelos, un tipo de montaje alternado: “Tanto el *cross cutting* como el *montaje paralelo* pueden ser considerados como procesos que producen efectos narrativos, pues establecen lazos y relaciones entre diferentes líneas de acción” (Carmona 113). En un *montaje paralelo*, las acciones representadas no suceden simultáneamente con el presente de la historia. Entonces, este tipo de montaje entre fotografías subraya la yuxtaposición narrativa.

Las fotografías y mini videos funcionan como líneas entre dos puntos, espacios estriados de la vida de la narradora que son delimitados e intervalos cerrados que representan dimensiones de su vida (Deleuze & Guattari 480-484). La conexión o el “*assemblage*” literario de tales fotos y mini videos crea un tejido de imágenes y narraciones, un espacio liso que no es homogéneo sino amorfo, no formal (Deleuze & Guattari

475-477). Deleuze y Guattari ejemplifican las diferencias entre el espacio liso y estriado con manufacturas de telas. El tejido, según ellos, es un espacio estriado porque es muy ordenado, cuadrado por un espacio delimitado. El "feutre", sin embargo, no se limita a ningún espacio, solamente consiste en conectar las microfibras de la tela aplastándola. No es homogéneo, no tiene un centro, se forma a partir variaciones continuas, es un espacio liso. También presentan un ejemplo matemático de un espacio liso: "Fractals are aggregates whose number of dimensions is fractional rather than whole, or else whole but with continuous variation in direction." (Deleuze & Guattari 477) El espacio estriado puede incluir un espacio liso, o sea, no son excluyentes, por ejemplo, en el espacio estriado de una calle puede vivir un nómada en su espacio liso. El *assemblage* de fotos es el nómada en la calle literaria, digamos, que abre las limitaciones espaciales y temporales de la narrativa.

Flujos y códigos

La foto-escritura sirve de trampolín para lanzar la narración del realismo al delirio. El flujo de las fotografías aumenta de manera exponencial al principio de la novela, sujetándola a un espacio realista al principio y pronto exponiéndola en un flujo de imágenes desarraigadas de cualquiera linealidad o cronología. Esas imágenes descomponen la cronología; la cronología y la atemporalidad del orden de las imágenes se mezclan en un proceso de desterritorialización y reterritorialización constante. Son líneas de fuga, de desarticulación, y de rearticulación, de aterrizaje dentro de la narrativa. Por lo tanto, la experiencia del lector/a, tratando de imponer una lógica a la trama no-lineal, se ve desarraigada en unos momentos de la narrativa, encontrando así puntos de conexiones lógicas dentro de la misma, para luego perderse nuevamente. Es como si la narradora fuera una máquina lanzando una cantidad de fotografías delante de los ojos del/la lector/a a una velocidad que le impediría aplicar una lógica temporal a su narración, pero

también le fuerza encontrar la lógica temporal para entender y construir el *bildungsroman*, la vida de la protagonista. Pero al final, el flujo es tan intenso que es imposible captar un hilo sin regresar y tejer el tejido narrativo. Uno se ve obligado a adaptarse al nuevo código delirante de la foto-escritura que remite a una a-linealidad, un tiempo indefinido, caótico.

Ahora, uno se podría imaginar que con este trampolín ya se ha llevado la narrativa a un nivel más alto, un nivel delirante. Pero no se trata de alturas ni de elevaciones que terminan, sino de un proceso de saltos sin fin. Veo otros trampolines, de arriba hacia abajo, en diferentes lados, que empujan a uno a saltar en diferentes direcciones, a través varios planos geométricos. De esta manera, el flujo poético se añade al flujo fotográfico para crear un flujo narrativo delirante. El flujo poético trata de bloquear el discurso narrativo varias veces, usualmente con la presencia de Mina.

Mina, una voz en la mente de la narradora, está asociada a colores de manera consistente y su presencia coincide con partes poéticas del texto. Tal combinación pone en marcha un discurso más sugestivo en comparación con la referencialidad centrada del discurso fotográfico. Los colores y Mina nos llevan al espacio liso, cualitativo, acentrado rizomático (Deleuze & Guattari 480-484). Los tintes de azules más pálidos ("un vuelo azul") y más oscuros ("un azul negruzco, índigo"), pero también purpúreos (Laurent Kullick 67). La pluma se ha transformado en pincel para orientar la narrativa a un espacio abierto, liberador y al mismo tiempo inalcanzable:

Escucho la voz de Santiago muy lejos. En el sueño, color azul nocturno, estoy escalando un pico de piedra. Al llegar a la punta diviso un valle. Del otro lado de la cañada, sobre otro pico, descubro a Mina. Quiero bajar por la hondonada, cruzar y llegar a ella. El valle se llena de mar. Aguas enfurecidas golpean su roca y la mía. La espuma fosforescente dibuja símbolos, caras y rutas que Mina ilumina con ojos de luna. Hablo, pero la voz se pierde en el caracol del oído. (Laurent Kullick 27)

Mina acompaña un discurso poético que establece un entorno de paz para la narradora. De hecho, podemos ver en Mina la maternidad que falta en su vida, una maternidad que se ausenta también en la literatura contemporánea. Las anáforas crean un ritmo de oración (45); la musicalidad, el ritmo, acumulaciones y gradaciones hacen que este pasaje resulte más poético que prosaico.¹ Contra ataca el espacio estriado de la civilización literaria.

En un momento preciso la novela se desconecta enteramente de la tela prosaica. El código cambia durante un capítulo entero, cuando la narradora pierde control y conciencia y bucea hacia el fondo de su mente.² (67) En el clímax del delirio, el lenguaje simbólico de colores reemplaza el lenguaje descriptivo y denotativo de las fotos. Luego, Santiago desaparece, la narradora se vuelve muda y se lanza en una fase de cuento. No de cuento narrativo, sino de cuento autístico de números:

Los números se habían vuelto mi mejor aliado [...] Conté minuciosamente las tejas oscuras, las verdes, las rojas. Los toldos. Los restaurantes italianos, chinos, hindúes. Los anuncios de neón. El tiempo exacto de cada ruta que pasaba por Picadilly Circus. (71)

Está repasando números, se percibe en un espacio ordinal, direccional, nómada: está en el espacio liso (Deleuze 485), vagabunda fuera del espacio estriado de la sociedad. Ella está obsesionada por los números que organizan el espacio, pero los usa fuera de su función social, para su propio placer, que, hay que decirlo, está fuera de la norma. Entonces la narrativa transporta uno a un espacio poco común, haciéndonos saltar entre todos los trampolines que representan variaciones de modos de espacialización, de maneras de ocupar el espacio, a través de una escritura poética, nómada, que, como demostrado en esta sección, desterritorializa y re-territorializa constantemente.

Voz-máquina

El humor y el tono infantil, pero no necesariamente inocente ni cándido de la voz narrativa remite a la voz de la niña de *Papi*, escrito por Rita Hernández. La relación entre la narradora y Santiago comparten rasgos en común con Sheherazade y “?” de *Semidiós*. Santiago en la mente de la protagonista/narradora juega un papel de filtro narrativo, o sea él decide qué se cuenta o no se cuenta: “Observa, entiende, afirma, entonces puedo narrar. No soporta que mis dedos escriban algo que no comprende. Teme ser juzgado duramente” (Laurent Kullick 8). Se establece una relación con *Semidiós*, pero hay que notar que esta narradora posee las capacidades de salir de tal relación y de hecho, logra quitar a Santiago de su mente cuando está de viaje en Londres. La novela fluye entre estados de control tomados por Santiago y por la narradora.

Santiago tiene un cuerpo y la advierte de peligros y trata de controlar como habla, la juzga constantemente. Sin embargo, ella puede ahogarlo con el alcohol (Laurent Kullick 50). La narradora percibe aún su cerebro como vías donde vehiculan señales, flujos de signos abundantes que pasan de una máquina a otra por Santiago, y cuando se integra el alcohol, no fluyen tan eficazmente. No obstante, la mayoría del tiempo ésta no logra eliminar a las influencias de Santiago quien opera botones adentro de su cuerpo para moverla (Laurent Kullick 48). Santiago, sentado detrás de sus pupilas, controla todo desde la torre central del cerebro: “Santiago está de espaldas, sentado frente al motor ocular desde donde dirige la vista al doctor como si jugara con unos binoculares gigantes” (Laurent Kullick 128).

De lo dicho se desprende que la mente está

1 Agradezco la opinión de un amigo de Patricia Laurent Kullick quien me hizo apreciar (en su crítica a mi lectura presentada en un congreso), los saltos entre prosa y poesía en la novela. No me acuerdo de su nombre. Lo conocí en el Décimo Congreso de Literatura Contemporánea en la Universidad de Texas, El Paso, en Marzo 2005. Desde entonces no he podido deshacerme de la voz poética de la novelista.

2 La evasión sucede al ver la foto de su padre diciéndole que para él, ella ha muerto y puede irse de vedette (65).

separada del cuerpo como si ambos fueran máquinas separadas. Lo que podemos ver en la narración es que siempre se separa la necesidad física de la decisión cerebral: "Así con el cuerpo desparramado, flácido, Santiago no puede remar por el tráfico alterado de las señales cerebrales" (Laurent Kullick 16). La función del personaje de Santiago, en este caso, es de encarnar las separaciones entre diferentes partes del cuerpo y sugerir la idea de que no hay un organismo sino una multitud de máquinas y de flujos.

Consecuentemente, la estratégica narrativa de la foto-escritura permite desasociar a la narradora de su cuerpo (Laurent Kullick 26-27). Una vez que llega a Europa y se instala en España, las fotografías adquieren una función de ilustraciones sincronizadas con el presente de la narración (Laurent Kullick 37). Las fotografías asociadas al presente narrativo aluden a una concepción de la mente humana fragmentada en unidades conectadas por túneles y Santiagos. Los Santiagos de la humanidad siguen flujos e intercambian información entre seres como medios de comunicación, memorias, mitos y noticias. La fotografía, en este sentido, enseña la existencia de flujos entre máquinas dentro de la mente humana. En este momento las fotos llegan también a ilustrar pensamientos de autores e imágenes de películas (Laurent Kullick 38).

¿Protagonista esquizo?

La protagonista no entiende las reglas. Cuando sus hermanos y ella se encuentran con sus enemigos, los hermanos González "traían consigo un cachorro jugueteón. Ésta era mi oportunidad. Surtí de patadas a mi canino enemigo. Lo cogí de la cola y lo giré para luego estrellarlo contra una malla ciclónica. Atónitos, los dos bandos pararon la pelea" (Laurent Kullick 11). La protagonista sigue los gestos de sus hermanos sin darse cuenta de 'las reglas', participa en la pequeña guerra, y al final mata un perro. Lo absurdo de este gesto crea un efecto cómico, y subraya su incapacidad de entender las reglas de su entorno. Ella mata al perro sin realmente querer matarlo,

sino más para hacer parte de un movimiento familiar, y tampoco comprende que matar al perro fue algo infame que no le parece moralmente inaceptable.

Su falta de entendimiento de 'las reglas' morales, el hecho que "babea" y la manera en que nos describe su cuerpo como un autómatas nos permite compararla al "idiota escritor Benjy" estudiado por Duchesne Winter:

Benjy es...el automatón, el gólem sin órganos...en el que escenifican los flujos desterritorializantes del deseo, del que se vale el ventrílocuo figurado en este texto para emitir su profecía de inconsolable dignidad ante la caída del cosmos: la renuncia a renunciar el deseo. (121)

Ella es idiota como el Watt de Beckett: "Sus rarezas no parecen derivar de sus incapacidades, sino de su capacidad para desnaturalizar aquellas funciones que los definirían como ser humano natural" (Duchesne Winter 112). Como el Watt de Beckett analizado por Duchesne Winter, las funciones corporales y emocionales que definirían a la protagonista como ser humano natural no existen en su cuerpo autómatas, no por carecer de órganos o emociones, sino por no percibir su cuerpo como un organismo. La protagonista nunca se refiere a su cuerpo como un ente entero. De esta manera, ella tiene un cuerpo sin órganos y es un gólem que siempre opta por el deseo.

II. EL DELIRIO DE UNA HIJA REPRESENTA UN DELIRIO COLECTIVO

Las fotografías se presentan de dos maneras en la narrativa. Algunas veces son introducidas por la narradora y otras veces, por Santiago, la voz masculina dentro de su mente. Nunca son puestas en escena por Mina, pero a veces Mina aparece en las fotos. Nunca aparece en las fotos muestras por Santiago porque Santiago desea echar a Mina de la mente y la memoria de la narradora. La lucha entre la memoria leve, libre de Mina y una memoria pesada, fijada, "putre-

facta"³ manejada por Santiago nos enfrenta a un delirio colectivo asociado al machismo y el patriarcalismo. Nos ofrece un arma de defensa: una profecía de "cura", en un sentido muy diferente al del higienismo del biopoder estudiado por Foucault, fuerza del Estado que controla al cuerpo de cada ciudadano, que mide su vida y puede escoger su muerte.

Las fotografías presentadas por la narradora

Cuando la narradora nos muestra fotos, éstas revelan características de su personalidad, ilustran espejos o *flashbacks* del pasado sin orden cronológico. Sirven también de argumentos que defienden una parte de la tesis posible de la novela: el delirio de una hija representa un delirio colectivo (por lo menos dentro de su familia). Las fotos presentadas por la narradora se refieren al delirio de la hija y a sus relaciones familiares.

Primero, apreciamos la característica de la narradora que nunca ha podido ejercer un juicio racional ni demostrar algún tipo de razonamiento lógico (Laurent Kullick 10-11). Esto se ilustra esta característica a través de varias fotos como una de Felicitas y una de Vicente: "Me gustaría haber aprendido la lección, pero como luego se verá en la fotografía de Vicente, no entendí bien la lucha de poderes" (Laurent Kullick 24).

A través de las fotos la narradora logra compartir opiniones y juicios sobre Santiago y sobre sí misma. El Plan de Santiago, una estrategia para tener éxito social y amoroso, está grabado en varias imágenes. Empieza a retratarse a los 22 años y explica como el plan de Santiago no siempre era constructivo (Laurent Kullick 18). Luego nos relata su vida después de los 14 años y las diferentes "variantes" del Plan (Laurent Kullick 20). Al avanzar en la narrativa nos damos cuenta de los efectos destructivos del Plan.

Los estratagemas de Santiago llevan a la narradora a una relación abusiva, muy difícil de abandonar. Para referirse a momentos traumáticos de su vida, usa fotos del "vacío" que usa para deshacerse del miedo. Narrando su relación

abusiva con Vicente, pasa a una foto de castigo en su infancia, la cual Santiago acompaña con una foto de ella dibujando en la cocina con galletas molidas. La castigan y está afuera en el patio, de noche, enfrentada a fantasmas y memorias (Laurent Kullick 32) Aquí la superposición de fotografías obtiene una lógica narrativa, aunque no sea cronológicamente lineal. El recuerdo infantil del juego junto con el castigo se relaciona al recuerdo adulto del juego en la relación establecida dentro del abuso físico. La solución del vacío fusiona los dos recuerdos, llamando la atención a un ejercicio terapéutico que la ayuda. Ambos recuerdos tienen que ver con solucionar la frustración de cumplir algún deseo personal: por una parte, el deseo de dibujar con galletas y por otra parte, el deseo de ser quien quiera ser en vez de ser el producto de Santiago.

Por otra parte, el vacío llama la atención a una preferencia por el no decir, como lo nota Duchesne Winter en Benjy: "Benjy es, por supuesto, el núcleo de lo no dicho o el desdecir, el lugar vacío en su propia potencia para decir lo que no se nombra y no se sabe, desde el grado cero de la negación del mundo, que se torna para Faulkner en asidero ético y estético de su deseo de escribir" (120). La máquina deseante de nuestra protagonista se refugia en el vacío, el desdecir del patriarcado que la ha destruido, el grado cero de la negación que Santiago no soporta, una potencia para decir lo que no se nombra, lo que está fuera del lenguaje. De allí parte el uso del montaje que notamos al principio. Nuestra *idiota* debe usar un cierto lenguaje para expresar una historia que no recibió en un lenguaje común. Como se ve en el idiota de Faulkner, la condensación de episodios en una sucesión acrónica, en paralelo con la prosa poética, le permite narrar "el magma metafórico de un lenguaje inadscribible al sujeto, un decir que brota de una brecha alógena entre enunciado y enunciación." (Duchesne Winter 120)

3 Aurea M. Sotamayor, recital-conferencia realizado en Pittsburgh en Octubre 2006.

En una última foto vemos que Santiago puede estar fluyendo de una persona a otra, que él conecta imaginaciones y memorias con sus fotos. El perro Baxter, enojado con su familia, sus maestros, revela que las fotos de Santiago provienen de su memoria pero pueden venir de otras memorias también: "Después de esta fotografía, resulta fascinante el bestiario de Santiago. Algunas bestias son prestadas de otras imaginaciones" (Laurent Kullick 93) Llegamos a cuestionar la fuerza de este personaje y tenemos que enfrentarnos a las memorias "putrefactas" que preserva.

Las fotografías presentadas por Santiago

Una de las primeras fotos que nos muestra Santiago prueba que él ha sido parte de la mente y parte de la vida de la protagonista desde siempre (Laurent Kullick 9), pero llega a los catorce años cuando le entra a ella por las venas, durante el intento de suicidio. Con pruebas como ésta, él logra convencer a la narradora que ha cohabitado desde su infancia y adquiere una influencia total en la narradora. Hasta cierto punto, la puede persuadir de la realidad de cada foto que le muestra y la manipula con este poder.

Santiago tiene el poder de restaurar el trauma en una memoria distorsionada. De esta manera, argumenta que el hombre de tortillas no fue una memoria de "cientos de pequeños soles" y concluye el capítulo de curiosidad sexual con una nota trágica de violación sexual. Por otra parte, después de una foto que describe la madre abandonándola en el bus, Santiago muestra una foto de la narradora recibiendo un helado de un policía. Es muy difícil sustraerse a la interpretación de las consecuencias del abandono maternal. La compensación que la calma es un helado, un objeto fálico ofrecido por el policía: "Estoy en la demarcación de Protección Civil. Uno de los policías me compra un cono de nieve. Acaricia mi pelo y me dice que no me preocupe, mi madre viene en camino. Siempre hay premio después del abandono" (Laurent Kullick 57) La foto de Santiago permite argumentar entonces que los

actos sexuales de la narradora provienen de una ausencia maternal en su infancia (Laurent Kullick 56-57).

Al final, Santiago saca una foto de Drácula para darle miedo a la narradora y hacerle pensar que su esposo es un vampiro. Las fotos de Santiago alimentan el delirio de la narradora para sumergirla en un mundo de fobias y sueños paranoicos. Las fotos expuestas por Santiago son tan destructivas como las fotos del psicoanalista definido por Deleuze: "kept breaking his RHIZOME and BLOTCHING his map, setting up straight for him, blocking his every way out, until he began to desire his own shame and guilt, until they had rooted shame and guilt in him, PHOBIA" (Deleuze & Guattari 14). Santiago quiebra el rizoma de la protagonista esquizo con sus fotografías, la limita a su cuerpo y cultiva su culpa y vergüenza, impidiéndole encontrar una salida, en vez de abrirle un camino de análisis productivo.

Uniones, función, conclusiones

Existe una sola situación en la cual una foto demuestra un punto de unión entre Santiago y la narradora, una resolución. Ambos se ríen y la narradora adquiere un tono de sarcasmo dirigiéndose hacia Santiago (Laurent Kullick 42-43). La foto que los une es la de su padre muerto, que se marca por una frase de una palabra al principio del capítulo: "La muerte." En este momento no se trata de alimentar a las fobias ni de instaurar culpa y vergüenza con fotos del pasado de la narradora. Se integra un episodio difícil para transformarlo en una experiencia positiva, se perdona.

También se encuentran fotos que encadenan una risa compartida por la narradora y su familia, en un capítulo introducido por una frase: "La risa." Las fotos ilustran en su mente los recuerdos compartidos con su familia y contados por sus hermanos en el presente de la narración (Laurent Kullick 77-78). El otro punto de unión entre la narradora y su familia se ve al

final de la novela. Al morir, ella bucea una última vez al fondo de su mente y encuentra fotos de los traumas de su familia: su madre abusada, su hermano impotente, su padre que perdió a su mamá de niño. La vida disfuncional de la narradora está ligada a las memorias disfuncionales de su familia. *El Camino de Santiago*, podría proponer entre otras cosas un camino del perdón que consiste en purgar traumas de miembros de la familia para que no se transfieran a las demás generaciones.

Sin embargo, no confundamos la función posible de la obra con la función del personaje en la obra. El camino que propone Santiago, es en verdad, es una purgación dolorosa que casi mata a la protagonista.

Fines alternativos...

Ahora incorporamos a Jung a nuestra interpretación del personaje de la protagonista anónima. La voz de Santiago expresa la tristeza, el miedo y las mentiras de la protagonista a consecuencia del episodio del mendigo. Además, expulsa las emociones naturales del recuerdo mientras saca a Mina de la mente. Se puede interpretar a Santiago como el que ocupa el lugar del super-yo, el ideal del yo, pero Jung se refiere al Logos para nombrar la fuerza psicológica que genera pensamientos de discriminación y juicio en la conciencia. “[...] el Logos, en una lucha eterna para despegarse del calor primal y del oscuro primal del cocón materno; en una palabra, del inconciente.”⁴ En este caso Santiago puede representar el Logos, el principio masculino que se opone al Eros, el principio femenino asociado a la tierra, la imaginación, la fecundidad, Mina.

Ahora aplicamos Jung al desarrollo de la protagonista anónima. Según él, el espacio liminal implica una tensión de energías psíquicas opuestas, una lucha de identidad en la cual se encuentra cada persona esquizofrénica y cada persona en el proceso de individualización. Sin identidad verbalizada, el esquizofrénico es un individuo que ha perdido su yo para identificarse con lo que se queda en el inconsciente. Nue-

tra protagonista no posee una identidad fijada, pero tampoco está identificándose con el inconsciente.

Diana Palaversich arguye que la esquizofrenia de la protagonista se refiere a una metáfora del personaje errante que se mueve constantemente en un contexto sin estructuras, una imagen invertida de lo humano, sobre todo en el episodio en Europa con el español repulsivo. Cuando está en Europa, no oye la voz de Santiago, “como si el traslado geográfico implicara también la huida de las reglas patriarcales del país natal” (Palaversich 7). No sólo implica la huida de las reglas patriarcales del país natal, sino que también llama la atención al tema del viaje. El viaje simboliza regeneración en la literatura y la mitología.

El viaje de individualización es un encuentro en el espacio liminal, y el proceso de regeneración implica la integración de la sombra. Cada individuo posee una sombra en el inconsciente, con un animus o un ánima. El animus es el arquetipo del padre, entonces se asocia al principio masculino del Logos. La sombra contiene los elementos malos y buenos rechazados de un individuo cuyo ego se niega a reconocerlos como partes suyas. Tomarla en conciencia requiere un esfuerzo moral considerable para aceptar los aspectos asombrosos de la personalidad como presentes y reales.

“Antes de hallar asilo en el torrente sanguíneo”, a los catorce años, la protagonista recibe una llamada de la voz de Santiago para empezar el viaje de individualización. Anuncia el momento de enfrentar su verdadera autenticidad y comparte muchas semejanzas con el padre de la protagonista: es abusivo y destructivo hacia ella pero también es moralista y protector. Por ejemplo cuando Vicente abusa a la protagonista, Santiago la consuela para esconder los sentimientos de abandono, pérdida, impotencia y soledad que se quedan con él, en la sombra del inconsciente.

4 “Psychological Aspects of the Mother Archetype” CW 9i, par. 178.

Edinger, un psicoanalista jungiano, dibuja un esquema en el cual el infante es un Ser, y al crecer determina su propio ego que se separa del Ser, para reintegrar el ego al Ser durante la individualización. La individualización es un proceso interminable de readaptación del ego al Ser adentro. La protagonista anónima nunca efectúa la separación del ego por falta de progresión y se encierra en un círculo vicioso de regresión.

La regresión es el fenómeno de adaptación al mundo interior, mientras que la progresión es el fenómeno de adaptación al mundo exterior. Cuando sigue la llamada de Santiago, deja a Vicente, se embarca en un viaje por Europa, pero se queda en el proceso de regresión. Cuando está en España, todavía no ha progresado "todavía me encuentro con un pie en lo abstracto del abismo" (Laurent Kullick 38). En la misma parte vemos lo que llamo un 'metaviaje', o sea un viaje interno dentro del viaje externo. Para mí es un enfoque en la individualización frustrada de la protagonista. En este pasaje lleno de colores vibrantes e imágenes de dentro de la cabeza, la protagonista se pierde adentro, encuentra 'realmente' a Santiago, pero termina corriendo fuera de él, ignora su invitación a la integración otra vez.

Después de este episodio de regresión intensa, notamos el primer fenómeno de progresión: "Me sentía liviana. Controlaba perfectamente el espacio y el tiempo. Me había integrado a la geografía sin ninguna memoria ni cámara fotográfica" (Laurent Kullick 68). Al regresar de Londres, Santiago todavía desea que la protagonista cambie su vida monótona que ahora lleva con su Lucio mexicano, y ella rechaza las últimas invitaciones de integración del animus en su sombra. Santiago insiste que él y la protagonista son uno, y ella lo ignora, no quiere cuestionarse ni regenerarse, y por eso ella muere.

Al situar "El Camino de Santiago" dentro del resto de la obra de la autora y de su generación, la primera novela de Laurent se destaca con su discurso auténticamente interno y lógicamen-

te caótico. El lenguaje nos impone mencionar a Jacques Lacan, y la tensión de opuestos nos obliga referirse a Carl Gustav Jung. Freud y Lacan usan un lenguaje de psicoanálisis que se dirige a una persona, llaman la atención a patologías y siguen un proceso llamado "threatening pathologizing." Por otra parte, Jung usa un lenguaje individualizador que se redirige al colectivo: "non-threatening mythologizing." La integración que falta en la psicología freudiana, falta en el desarrollo psicológico del "Yo" protagonista, y falta en muchos miembros de las tribus glocales de la hiperrealidad e hibridez mundializada.

Esquizofrénica en el sentido de R.D. Laing, el camino existencial de la protagonista, "Yo", se queda afuera del camino 'normal' del individuo, sale de la formación establecida. Sin embargo, posee características bastante comunes a la mayor parte de nuestras existencias hiperrealistas, mientras que hubiéramos preferido ignorar tal relación. Revela las consecuencias fatales de la falta de relaciones e integraciones en las existencias occidentales de hoy día.

¿Dónde guardan sus memorias los niños contemporáneos? ¿En quién basan su individualidad? "No me gusta pelear, pero cuando me buscan me encuentran." Esta frase la saqué de una película mexicana" (Laurent Kullick 23). El personaje de Laurent Kullick encarna el sujeto cultural de la sociedad del espectáculo, el individuo con la identidad enfocada en el flujo de imágenes mercantiles, la persona que se pierde en la historia de amor de un otro, usando palabras originadas de películas, alienando a su psiquis.

Experimentamos sin absorber, o absorbemos sin experimentar. El título de la novela experimental "El Camino de Santiago" me parece apropiado al tono irónico laurentista. No es un camino de peregrinación, no purifica el alma de la protagonista, sino que la sacrifica para que otras almas sean purificadas e integradas.

Percibo *El Camino de Santiago* como un camino que al final nos ofrece vías de conexión

para repensar algunas teorías psicoanalíticas de Jung, Lacan, Freud y R.D. Laing. El análisis del desarrollo psicológico de la protagonista anónima revela los peligros psicológicos originarios de la sociedad contemporánea. Nos prueba cómo es posible que una novela permita llamar la atención a un problema en el campo literario, denunciar un problema sociopsicológico que ha impedido la subversión creativa en el campo literario. El "assemblage" nos ofrece una teoría deseante que interrumpe el flujo axiomatizado para darnos cuenta de una neurosis notada por Kristeva: en un contexto de megaflujos y mega-estimulaciones, "actor o consumidor, la

máquina del ser humano está fuera de servicio... ya siendo un mero autómatas, está enfermo" (20-23, traducción mía). En fin, el vacío de la narradora, una mujer estrangulada por el machismo y el orden patriarcal, nos comunica, a través de su búsqueda de Mina lo que Sotomayor afirma en *femina faber*: "Esa fragilidad, ese no poder decir, o ese buscar cómo decir y desde dónde decirlo que caracteriza estos textos [feministas]" (Negrón). El texto de Laurent Kullick es *une nouvelle vie*, tratando de desarrollar maneras de vivir o estar en común en el plano simbólico, creando flujos de deseo para nosotras, las mujeres escritoras.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *Oeuvres Complètes*. V.1. & 8. Paris: Gallimard, 1956.
- Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1949, 1968.
- Carmona, Ramón. *Como se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Folio, 1975.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. « La littérature et la vie ». *Critique et Clinique*. Paris: Editions de Minuit, 1993. 9-17.
- Duchesne, Juan. «Idiota escritor». *Fugas incomunistas*. San Juan: Ediciones Vértigo. 105-130.
- . "Realismo delirante, teorías deseantes" (borrador de texto en proceso suministrado por el autor).
- . *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia-I*. Trad. Francisco Murga. Buenos Aires: Paidós, 1985. 11-90.
- . "Introduction: A Rhizome." *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 3-25.
- . "The Smooth and the Striated." *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 475-500.
- Foucault, Michel. *Il faut défendre la société, Cours au Collège de France*, 1976. Paris: Gallimard, 1997
- Freeland, Cynthia. *But is it art?*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Freud, Sigmund. *Delusion and Dream and other essays*. Ed. Rieff, Philipp. Boston: Beacon Press, 1956.
- Hamed, Ahmid. *Semidiós*. Montevideo: H Editores, 2001.
- Hernández, Rita. *Papi*. San Juan: Ediciones Vertigo, 2005.
- Jung, Carl Gustav. *Collected Works*. Princeton: Bollinger Series, 1966.
- "The Eros Theory" CW 7.
- "Psychological Aspects of the Mother Archetype" CW 9i.
- "The Syzygy: Anima and Animus" CW 9ii.
- Koestler, Arthur. *The Art of Creation*. London: Penguin Books, 1964.
- Kristeva, Julia. « L'Âme et l'image ». *Les Nouvelles Maladies de l'âme*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1993. 9- 47.
- Lacan, Jacques, transl. Anthony Wilden. *Speech and Language in Psychoanalysis*. Baltimore: John Hopkins Press, 1981.
- Laurent Kullick, Patricia. *El camino de Santiago*. México: Fondo Estatal, 2000.
- Negrón, Mara. "Otros géneros en ensayo." *Araucaria Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. 8:16 . http://alojamientos.us.es/araucaria/nro16/monogr16_6.htm Visitado el 9/ 12/ 2006.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Gay Science*. Trad. Kaufmann, Walter. New York: Random House, 1974.
- Sharp, Daryl. *The Jung Lexicon*. Toronto: Inner City Books, c1991.
- Storr, Anthony. *The Essential Jung*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Trigo, Benigno. *Subjects of Crisis: Race and Gender as Disease in Latin America*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, c2000.

COMENTARIO LITERARIO

Subversión y tabú en “Los embriones del violeta” de Angélica Gorosdicher

DAÍNA CHAVIANO

Florida International University

A mediados de los años setenta, Beverly Friend cuestionaba el papel robotizante y supeditado del personaje femenino dentro de la ciencia ficción anglosajona. Pese a que ya se había iniciado el refrescante período de la Nueva Ola, tras la salida de la antología *Dangerous Visions* (1967) compilada por Harlan Ellison, la función de la figura femenina en textos posteriores no parecía continuar el ejemplo de aquellos relatos antologados que subvertían los valores y cánones más sagrados de la cultura. En la mayoría de los textos publicados después, el papel de la mujer no se diferenciaba mucho de aquel otro asignado por la Biblia como mero apéndice o desprendimiento de la costilla adánica.¹ Friend repasaba los diversos niveles de ese lugar subordinado que iban desde la mujer-como-robot individual, presente en el clásico relato “Helen O’Loy” (1938) de Lester del Rey, hasta el reemplazo de la esposa por un ama de casa perfecta, en *The Stepford Wives* (1972) de Ira Levin.

No obstante, ya había atisbos de diferencias. Y fueron las autoras quienes iniciarían el cambio. Ahí estaban, por ejemplo, *The Left Hand of*

Darkness (1969) de Ursula K. LeGuin, donde la hermafrodita población de un planeta mantiene una sociedad esencialmente más pacífica que la terrestre debido a esa “sutil” diferencia en el componente sexual, y *The Female Man* (1975) de Joanna Russ, una mirada a la vez irónica y furiosa a las relaciones de pareja.

En el contexto de la CF escrita en español la situación era —y sigue siendo— peor. Amén de que el género nunca tuvo el apoyo editorial que consiguieron los autores anglosajones, el machismo rampante de la región sigue proclamando la nulidad o invisibilidad casi absoluta de las féminas, y sólo unos pocos autores (la mayoría, mujeres) han establecido nuevas visiones del tema.

En su introducción a la primera antología de CF hispanoamericana publicada en Estados Unidos, Andrea Bell y Yolanda Molina-Gavilán reconocen que si bien “Spanish and Latin American SF has not escaped the genre’s heritage of flagrant sexism, [...] many women authors’ texts have had a corrective effect on this tradition, since they generally break away from masculinist models” (17). De este modo, como antes hicieran sus hermanas anglosajonas, las

1 Ver la página 117 en el texto de Yolanda Molina-Gavilán para más comentarios sobre esta idea.

autoras hispanoamericanas del género se han ocupado de saltar las barreras de la castidad y la obediencia establecidas por la tradición patriarcal judeocristiana.

En aquel otro universo paralelo, situado a miles de millas del anglosajón, la argentina Angélica Gorodischer —figura clave del género en Hispanoamérica— publicaría en 1973 “Los embriones del violeta”, como parte de su colección *Bajo las jubeas en flor*. Reproducido en incontables antologías, el relato fue y sigue siendo un texto emblemático de ruptura, no sólo en el ámbito de la CF, sino de toda la literatura hispanoamericana. La voz de la criatura femenina inexistente o minimizada en la cultura hispanoamericana encontraría un formidable adalid en éste y otros textos de Gorodischer.

Para hacer más visible esta exploración, la autora aísla a sus especímenes en un mundo apartado y de difícil acceso—especie de laboratorio donde ocurre la trama—siguiendo ese método típico del género, tomado de la ciencia. Toda la acción se desarrolla en Salari II, un planeta que gira alrededor de dos soles, al cual llega una nave de rescate en busca de los posibles naufragos de una expedición que había desaparecido sin dejar rastros. En los informes, Salari II ha quedado registrado como un mundo “de vida vegetal pobre, musgos, pastos, y a veces arbustos”, donde sólo corren “hilos de agua, intermitentes y estacionales”, poblada por una fauna en la que escasamente hay “insectos, pocos, y algunos vermiformes” (Gorodischer 127-128). Para asombro de los expedicionarios, el planeta donde acaban de aterrizar posee una “vegetación asombrosamente rica y variada” donde no faltan “caballos, bosques de robles y sicomoros, parcelas de tierra cultivada, girasoles y sendas” (Gorodischer 127). La sorpresa aumenta cuando aparece un jinete desconocido que los conduce al castillo del Señor de Vantedour, quien no es otro que el ex Comandante de la expedición perdida.

Los recién llegados les piden explicaciones

sobre los castillos medievales, los campos de girasoles, los caminos, los bufones y los banquetes opíparos que encuentran a su paso. Poco a poco, se enteran de que Salari II se ha transformado gracias a los deseos de los propios naufragos. Esas manchas de color violeta que hay por doquier son las responsables. Los primeros expedicionarios han logrado transformar aquel mundo y asegurar su supervivencia porque sus deseos se cumplen cuando se colocan dentro de una de esas manchas. El descubrimiento había ocurrido por casualidad. En medio de la desesperación provocada por la nave destrozada, las heridas y el hambre, uno de los naufragos había expresado en voz alta que “daría cualquier cosa por tener un cigarrillo” (Gorodischer 133). Se hallaba de pie, en medio de una de esas manchas, y eso fue suficiente para que su deseo se hiciera realidad.

La naturaleza de tales manchas nunca se explica. Son simplemente “manchas de luz violeta” que tienen “bordes imprecisos y parecen fluctuar, moverse” (Gorodischer 133). Los naufragos, claro está, tratan de entender cuál es la naturaleza del fenómeno:

Hicimos algunos experimentos al principio. Cavamos, por ejemplo, y el violeta seguía allí extendiéndose abajo pero no como una cualidad de la tierra sino como un reflejo. Solamente que si usted, parado allí, busca la fuente de ese reflejo, hacia arriba y hacia los costados, no encuentra nada. Permanecen, un poco fluctuantes siempre, también de noche, o sobre la nieve cuando nieva. No sabemos qué son ni qué tienen. Puedo suponer un par de cosas. Que dios terminó por disgregarse, por ejemplo, y que sus pedazos cayeron en Salari II [...]. Que esas cosas violeta están vivas y los dioses son ellas, no nosotros. (Gorodischer 138)

Hay una sola cosa, sin embargo, que los naufragos no han podido conseguir en su interacción con las manchas violetas:

— ¿Y los habitantes el castillo?
— También nacieron del violeta, claro [...]. Y le voy a decir algo más: son felices y sienten afecto por mí, afecto

to, no adoración, porque los concebí así. Envejecen, se enferman, se lastiman y si se caen, mueren. Pero están satisfechos y me quieren.

— ¿Las mujeres también?

El Señor de Vantedour se puso de pie sin decir nada.

— Entonces, ¿las mujeres no?

— No hay mujeres, Sessler. Debido a las condiciones, digamos tan particulares, bajo las cuales puede obtenerse algo del violeta, no nos ha sido posible a ninguno de nosotros obtener una mujer.

— Pero yo las he visto.

— No eran mujeres. (Gorodischer 139)

La confesión es hecha por el Señor de Vantedour a Leo Sessler, uno de los recién llegados que va a buscarlo para exigirle una explicación sobre los cambios en el planeta y que tiene una personalidad diferente al resto de la tripulación. Al parecer, toda la tripulación posee profesiones que se originan en una carrera militar, pero él no se identifica con las cualidades de lo que él llama “profesión abominable” (Gorodischer 129). Antes bien, parece tener la personalidad de un escritor o de un poeta porque constantemente piensa en escribir sus memorias o en recoger frases que se le ocurren. Un indicio más claro de su falta de identificación con el grupo ocurre cuando se disponen a descender por primera vez a Salari II. Todos llevan armas livianas, pero el único que admite sentirse “ridículo” con ellas es Leo Sessler, como si su condición de conquistador armado con aquel artefacto emblemático del género masculino—atributo macho en un mundo virgen—lo avergonzara (Gorodischer 126). Así, pues, no es raro que cuando el Señor de Vantedour le confiesa que aquellas mujeres no son tales, Sessler acepte sin aspavientos la revelación.

Sin embargo, la misma confidencia produce una reacción intensamente adversa en los otros. La escena ocurre en un momento posterior, cuando el Señor de Vantedour admite que, en caso de que quisiera irse, no hay nadie a quien desearía llevarse porque ni siquiera hay mujeres allí. Cuando el Comandante no le cree,

Vantedour dice:

— Usted es tan amigo de la evidencia, Comandante. Puede llamarles y pedirles que se desnuden, ninguno se va a negar. La palabra correcta es efebos.

— Pero esas mujeres en la casa de Leval, ésas que jugaban a las cartas en el suelo, ¿tenían pechos!

— ¡Claro que tenían pechos! Les encanta tenerlos. Y nosotros podemos conseguirles hormonas y bisturíes y cirujanos que manejen los bisturíes. Y un cirujano puede hacer muchas cosas, sobre todo si es hábil. Lo que no podemos conseguir es una mujer.

— ¿Por qué no?

— Debido a aquellas condiciones especiales e indispensables bajo las cuales deben concebirse las cosas a crear. (Gorodischer 146)

Esta condición especial sólo será revelada al final, y únicamente a Sessler, el pacífico escritor que se limita a observar sin juzgar. Pero en el instante de la revelación, la doble moral del mundo “macho” estalla. Uno de los expedicionarios, Reidt, tiene un ataque de nervios: “¡No pueden! [...] ¡No pueden obligarme a estar al lado de esta basura! ¡Basura! ¡Basura! ¡Putos asquerosos! ¡Viciosos inmundos!” (Gorodischer 146). Este personaje que reacciona de manera tan abrupta, anteriormente se había comportado como una damisela ante las palabras amables del Comandante: “El joven se ruborizó: dejó caer un guante para poder agacharse y no tener que exhibir la cara ante los demás” (Gorodischer 125). Su vitriólica reacción podría tomarse como una manifestación de hipocresía social. A la vez, constituye una mofa hacia el cuerpo militar, porque este exagerado estallido de intolerancia proviene de un sujeto con amaneramientos de homosexual “encubierto” que forma parte de esa institución.

Gorodischer enfrenta a ambos grupos militares—dos caras de una misma institución tradicionalmente machista—, y los coloca en dos extremos, produciendo un juego de relaciones ambiguas. Por un lado, los expedicionarios que vienen al rescate muestran el conocido rostro del

militar tradicional, con sus prejuicios y su doble moral, listos para mostrar un rostro público y otro en la trastienda. Pero los náufragos, que pertenecen al mismo organismo, han decidido asumir un papel sexual que nunca ha sido bien visto en ningún ejército del mundo moderno. Para que no queden dudas sobre la naturaleza de las relaciones en el segundo grupo, el Señor de Vantedour se encarga de despejar equívocos:

— Eso cambia las cosas, definitivamente —despertó el Comandante.

— ¿Sí? ¿El hecho de que por lo menos cuatro de nosotros nos acostamos con muchachos cambia las cosas?

— Por supuesto. Ustedes son, o eran, pero me atrevo a decir que siguen siendo, oficiales de la Fuerza Espacial [...] Y yo no puedo cargar con la responsabilidad de desprestigiar el Cuerpo [...] llevando a la Tierra a cinco oficiales homosexuales. (Gorodischer 146)

El diálogo evidencia el carácter delictivo de este comportamiento que resulta, para los visitantes de la Tierra, una perversión intolerable. Como señala Molina-Gavilán en su análisis: “Con ello el lector ha de deducir que en la tal Fuerza Espacial el homosexualismo no existe o es considerado una aberración inconfesable que desprestigia no sólo al individuo sino también al grupo” (118).

Lo interesante es que, pese a la admisión de este comportamiento homosexual por parte de los náufragos, el texto de Gorodischer mantiene la idea de que existe un denominador común entre ambos grupos, que se encuentran a igual distancia del factor femenino. En otras palabras, el texto plantea una división insoslayable entre ambos sexos. La clave de esta diferencia entre lo femenino y lo masculino se encuentra, precisamente, en el secreto que permite crear a partir del violeta debido a que no basta desear algo para que esto se convierta en realidad. Hay que *sentir* como ese algo para lograr su materialización: “Nadie puede obtener nada del violeta si no se siente como lo que quiere obtener. ¿Se da cuenta? Por eso es imposible crear una mujer” (Gorodischer 153).

No es casual que el depositario de este secreto entre los expedicionarios sea Sessler, el escribano sereno y tolerante, de naturaleza más dulce que el resto, a quien el Señor de Vantedour le revela finalmente la clave para comprender los cambios en el planeta.

Hasta cierto punto, y gracias a la luz violeta, los náufragos han logrado copiar una cualidad intrínsecamente femenina: la creación. Por eso el mundo que han poblado tiene una “belleza maternal” (Gorodischer 128), como nota Sessler la primera vez que camina por Salari II. Pero si bien los hombres han intentado reproducir la capacidad reproductora o maternal de la mujer, no han podido llegar al fondo de la propia naturaleza femenina. Y al no conseguir identificarse con esas emociones, fracasan en el intento supremo y único del acto creador: engendrar a una criatura de naturaleza diferente...algo natural para cualquier mujer, pero imposible para estos hombres que, aunque han admitido dormir con otros, también continúan aferrados a moldes machistas.

Existe una clara referencia a esta actitud. Cuando los náufragos se reúnen para hablar con los expedicionarios, las damas son “excluidas de la reunión” (Gorodischer 131), pese a que estas “damas” no son tales. Así es que el patrón de conducta discriminatorio se mantiene, incluso ante criaturas que sólo tienen la apariencia del otro sexo.² Por eso, para estos hombres no hay redención ni liberación posible. La cualidad femenina sigue dormida en ellos, aunque su comportamiento erótico podría colocarlos a mitad de camino entre ambos sexos.

Curiosamente, el nombre de la nave que los trae al planeta es Luz Dormida Tres. Recuérdese que las manchas que permiten engendrar objetos y criaturas son descritas como entidades móviles que “parecen fluctuar, moverse, [y] están vivas tal vez” (Gorodischer 133). Esa luz procreadora y *viva* sugiere una naturaleza opuesta a aquella

2 Ver la página 115 en el texto de Yolanda Molina-Gavilán para más información sobre esta premisa.

“luz dormida” en la que los hombres habían llegado.

La subversión en el texto de Gorodischer no se detiene en la trama, sino que llega al orden gramatical. El género de los artículos y de los adjetivos participa de un juego irónico (Molina-Gavilán 113), capaz de descubrir la verdadera naturaleza de las criaturas a las que califican o acompañan: “Carita Dulce se había despertado y los Matronas le hablaban en arrullos, aflautando las voces, imitando balbuceos de niños” (Gorodischer 131). Estos Matronas, por supuestos, también son hombres, cuyo origen se debe a otro de los náufragos. Moritz, quien había renunciado al mundo adulto para vivir como un feto dentro de un huevo gigantesco, es acunado y mimado por sus madres artificiales. Cuando los expedicionarios piden verlo, tres mujeres gordas salen a recibirlos:

- Son los Matronas.
- ¿Los qué?
- Tampoco son mujeres, quiero decir. Moritz los llamaba matronas: son algunas de sus madres.
- ¿Y Moritz? ¿Dónde está Moritz?
- Moritz vive dentro de su madre, Comandante. (Gorodischer 149)

Este huevo gigante donde se refugia el ex astronauta cumple una doble función simbólica. En el contexto específico del relato, es el útero protector al que desea regresar Moritz. Pero llevado a un nivel simbólico general, el huevo-cuna es un sucedáneo de algo que los Matronas nunca podrán generar: el óvulo reproductor, la célula embrionaria que contiene la vida. Por eso cuidan del “hombre-feto”, valiéndose de un artefacto emblemático que encarna lo que ellos nunca podrían producir.

El juego de Gorodischer consiste en aceptar que podría existir una posibilidad de acercamiento hacia lo femenino por parte de la natu-

raleza masculina. Pero esa actitud nunca logra convertirse en aptitud, debido a los prejuicios machistas de los hombres. Para los náufragos, el papel de la mujer en Salari II sigue siendo el mismo que en su mundo de origen. Recuérdese que las “damas” —que sólo lo son por su apariencia— son excluidas de la reunión. Por lo tanto, al rechazar la igualdad de la mujer e intentar apartarla o excluirla como ser social, los náufragos castran sus propias posibilidades de creación. En otras palabras, ninguno de ellos puede generar una mujer, no por falta de deseo, sino por la incapacidad de sus emociones. Por ello están condenados a la esterilidad. Al continuar con los patrones exclusivistas del patriarcado, se encuentran privados de reproducir su propia “costilla” bíblica.³

Para la autora, semejante postura de exclusión e incompreensión coloca a ambos sexos en posiciones irreconciliablemente diferentes y toda la voluntad del universo no basta para producir un cruce de uno a otro lado. Ni siquiera unos hombres que tienen el poder de los dioses, por obra y gracia del violeta, son “capaces de crear una mujer” (Molina-Gavilán 117) por la simple razón de que no pueden sentir como una de ellas. Para Molina-Gavilán, “Gorodischer juega así con la división obsesiva que nuestro mundo mantiene entre el género masculino y el femenino, con la creencia popularmente aceptada de la imposibilidad de que los géneros se conozcan y se comprendan mutuamente” (117). Sin embargo, la mirada de la autora no se detiene ahí, sino que va más allá para plantear una tesis de integración sexual.

El universo en que se mueve el relato pertenece exclusivamente a los hombres. En él no aparece ningún personaje femenino. Y es precisamente este vacío lo que hace que la naturaleza femenina adquiera una importancia suprema. El corolario de su ausencia parece ser: sin la mujer, no existe verdadera creación; sin la mujer, no existe continuidad. Cuando la autora decide retirar de la escena a ese “androide” femenino,

3 Ver la página 119 en el texto de Yolanda Molina-Gavilán donde se elabora la idea de que el texto de Gorodischer “expone las limitaciones de una sociedad masculinista”.

cosificado y derogado por la tradición, deja para el hombre el fruto de esa anulación: una criatura masculina, atrofiada por su esterilidad emocional. En la esencia del relato subyace la voz irónica, tan propia de la autora, que parece burlarse de la prepotencia masculina con una advertencia: “¿Así es que nos quieren invisibles? Muy bien, seamos invisibles. Desaparezcamos. A ver ahora cómo se las arreglan sin nosotras.”

Al ser incapaces de adoptar las emociones o el sentir de una mujer, los hombres son condenados a contentarse con un sucedáneo incompleto de sí mismos. Y esta ausencia de lo femenino se convierte en una pesadilla. En el relato, los naufragos se ven entonces reducidos a la homosexualidad o a la autosatisfacción sadomasoquista como única vía de interrelación emocional. El personaje de Les-Van-Oos, por ejemplo, es una clara alegoría de esta disfunción sexual. Sus continuas visitas a los sótanos, donde es azotado hasta que consigue el orgasmo, es su medio cotidiano de satisfacción sexual (Gorodischer 131). Pareciera un castigo divino (¿Acaso Vantedour no compara las manchas violetas con Dios?) por su rechazo hacia lo femenino.

La otrora “androide” ha logrado su mejor venganza contra el papel invisible que le otorgaran los hombres. Al auto-anular su presencia, a través de la autora, ha anulado también la capacidad reproductora y reproductiva del hombre, con lo cual la Creación bíblica—en lo referente a la fundación de un mundo—pasa a manos de la mujer o, al menos, queda sin posibilidades de éxito frente a su ausencia.

Para Gorodischer, la creación queda incompleta sin la participación de ambos sexos. Y un mundo no tiene posibilidades de subsistir y desarrollarse a plenitud sin la intervención de las dos sensibilidades. Por eso los seres surgidos del violeta, conjurados por las emociones incompletas de los hombres, siempre serán embriones, no por su aspecto o su apariencia, sino por la ambigüedad de su desarrollo. Tales engendros jamás llegarán a su plenitud porque les falta el otro elemento clave de la creación: la naturaleza femenina.

Obras citadas

- Bell L., Andrea, y Yolanda Molina-Gavilán, eds. *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middletown: Wesleyan UP, 2003.
- Ellison, Harlan, ed. *Dangerous Visions*. New York: Berkley, 1983.
- Friend, Beverly. “Virgin territories: The Bonds and Boundaries of Women in Science Fiction”. *Many futures, many worlds*. Ed. Thomas D. Clareson. Kent: Kent State UP, 1977. 140-63.
- Gorodischer, Angélica. “Los embriones del violeta”. *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*. Ed. Bernard Goorden y A. E. Van Vogt. Barcelona: Martínez Roca, 1982. 122-56.
- LeGuin, Ursula. K. *The Left Hand of Darkness*. New York: Ace, 1969.
- Levin, Ira. *The Stepford Wives*. New York: Harper, 2002.
- Del Rey, Lester. “Helen O’Loy”. *Joyas de la ciencia ficción*. Ed. Daína Chaviano. La Habana: Gente Nueva, 1989. 13-27.
- Molina-Gavilán, Yolanda. “Una realidad alternativa: Construcciones genéricas en “Los embriones del violeta” de Angélica Gorodischer”. *Ciencia Ficción: una mitología moderna ante el cambio*. Lewiston: Edwin Mellen, 2002. 111-123.
- Russ, Joanna. *The Female Man*. Boston: Beacon Press, 2000



ESPAÑA
ACCIÓN
CULTURAL
EXTERIOR

