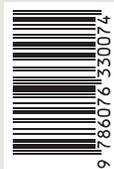


La escritura como forma de resistencia es un tema fundamental en tiempos en que el ser humano es sistemáticamente invadido en sus esferas más íntimas por la normalización que impone el sistema global, cuyo fin es homogeneizar para establecer mecanismos de control más efectivos.

Pareciera que las Humanidades, disciplinas infecundas para los que no comprenden su rol esencial en la comunidad, y en específico la Literatura y la Filosofía, ejercen un papel esperanzador en medio de la oscuridad que nos toca vivir. Estas disciplinas se instituyen como bastión para resistir los embates del sistema, que se vale de fuerzas sutiles e imperceptibles, pero por ello aún más peligrosas, que buscan deshumanizar al individuo hasta dejarlo convertido en objeto.

El propósito que vehicula los ejercicios presentados en este libro es, justamente, mediante la reflexión filosófica o el comentario literario exponer puntos de vista de cómo un objeto estético o filosófico *da qué pensar*, mueve estructuras automatizadas y posibilita, de manera perspicaz pero contundente, la empresa de acciones que combatan la pervisión del actual modo de habitar el mundo.



Escritura y resistencia
Entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze

Angeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
(coordinadora)

Escritura y resistencia

Entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze



Angeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
(coordinadora)



Angeles Ma. del Rosario
Pérez Bernal

Es doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Realizó un posdoctorado en Literatura y Filosofía en la Universidad de París 1, Panthéon Sorbonne. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Conacyt.

Las líneas de investigación que ha trabajado se relacionan con la literatura y el pensamiento crítico, a saber: intertextualidad, psicoanálisis y posestructuralismo en la literatura iberoamericana.

Ha publicado artículos especializados en diversas revistas internacionales indizadas, y tiene varios libros editados, también de alcance internacional. Asimismo, ha sido ponente y conferencista magistral en diversos foros nacionales e internacionales. Actualmente es catedrática de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Escritura y resistencia
Entre Elena Garro, Hannah Arendt
y Gilles Deleuze



Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Rector

Dr. en C. I. Amb. Carlos Eduardo Barrera Díaz
Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

Dr. en Hum. Fernando Díaz Ortega
Director de la Facultad de Humanidades

Mtra. en Admón. Susana García Hernández
*Directora de Difusión y Promoción de la Investigación
y los Estudios Avanzados*

L.L.L. Patricia Vega Villavicencio
Jefa del Departamento de Producción y Difusión Editorial

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
(coordinadora)

Escritura y resistencia

Entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze



Universidad Autónoma del Estado de México
Juan Pablos Editor

México, 2019

Proyecto realizado con financiamiento de la Secretaría de Educación Pública-Subsecretaría de Educación Superior-Dirección General de Educación Superior Universitaria. Número del convenio con la SEP: 2018-15-001-017.

Escritura y resistencia : entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze / Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal, coordinadora. - - México : Universidad Autónoma del Estado de México : Juan Pablos Editor, 2019.

1a. edición

130 p. ; 14 x 21 cm

ISBN 978-607-633-007-4 UAEMex

ISBN 978-607-711-534-2 Juan Pablos Editor

T. 1. Literatura – Pensamiento crítico

T. 2. Literatura – Filosofía

PN708 E83

ESCRITURA Y RESISTENCIA. ENTRE ELENA GARRO,
HANNAH ARENDT Y GILLES DELEUZE
de Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal (coordinadora)

Primera edición, marzo de 2019

D.R. © 2019, Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Oriente, Colonia Centro
Código Postal 50000, Toluca de Lerdo, Estado de México
<<http://www.uaemex.mx>>

D.R. © 2019, Juan Pablos Editor, S.A.
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19
Col. del Carmen, Alcaldía de Coyoacán
04100, Ciudad de México
<juanpabloseditor@gmail.com>

Diseño de portada: Daniel Domínguez Michael

ISBN 978-607-633-007-4 UAEMex
ISBN 978-607-711-534-2 Juan Pablos Editor

La presente investigación se privilegia con el aval de dos pares ciegos externos que aprobaron publicar este libro.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.

Impreso en México/Reservados los derechos

Juan Pablos Editor es miembro de la Alianza
de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI)
Distribución: TintaRoja <www.tintaroja.com.mx>

ÍNDICE

Introducción	
<i>Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal</i>	9

I

ENTREVEROS FILOSÓFICOS

El resto, la experiencia y la escritura femenina	
<i>María Luisa Bacarlett Pérez</i>	15
La escritura como forma de resistencia en Hannah Arendt	
<i>Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal</i>	43

II

ENTREVEROS LITERARIOS

Evocación de la infancia y afirmación de la identidad como defensa ante el vacío. La poesía de Elena Garro	
<i>Carmen Álvarez Lobato</i>	55
El germen trágico de la memoria. <i>La casa junto al río</i> de Elena Garro	
<i>Claudia L. Gutiérrez Piña</i>	71

- La resistencia onírica, el universo coincidente entre
La última niebla de María Luisa Bombal y “La culpa
es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro
Alma Rosa Sánchez Valdez 89
- El color de la culpa o la confesión
como revelación y acción revolucionaria
en “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro
Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza 111

INTRODUCCIÓN

Sin duda, la escritura como forma de resistencia es un tema fundamental en estos tiempos en que el ser humano está siendo sistemáticamente invadido en sus esferas más íntimas por la normalización que impone el sistema global, cuyo fin es homogeneizar para establecer mecanismos de control más efectivos.

Pareciera que las humanidades, disciplinas inútiles para los que no comprenden su rol esencial en la comunidad y, en específico, la literatura y la filosofía, ejercen un papel esperanzador en medio de la oscuridad que nos toca vivir. Estas disciplinas se instituyen como bastión para resistir los embates de una fuerza sutil e imperceptible, pero por ello, aún más peligrosa, pues deshumaniza al individuo hasta dejarlo convertido en objeto.

El propósito que dirige los ejercicios presentados en este libro es, justamente, mediante la reflexión filosófica o el comentario literario, exponer puntos de vista de cómo un objeto estético o filosófico “da qué pensar”, mueve estructuras automatizadas y posibilita, también de manera sutil pero contundente, la empresa de acciones que combatan la perversión del actual modo de habitar el mundo.

Cuando Gilles Deleuze y Félix Guattari incluyeron al arte, y no solamente a la filosofía y a la ciencia, como formas de pensamiento, reconocieron que todo acto de creación da qué pensar. El pensamiento es aquello que nos permite hacer cortes en el caos, implica la intromisión de alguna forma de orden en un afuera —el mundo,

lo real, la existencia— que en sí mismo no nos dicta ningún sentido. La ciencia cuenta con sus funciones y sus explicaciones causales, con ellas la naturaleza se nos presenta como un conjunto de fenómenos regulares, sujetos a leyes generales. La filosofía construye una cierta imagen del mundo, cuya coherencia se alcanza a través de los conceptos. El arte, por su parte, también piensa la realidad, pero lo hace primordialmente a través de sensaciones, y aunque estemos delante de formas artísticas, tales como la literatura y la poesía, que bien pueden usar expresiones filosóficas o científicas, su finalidad no es la construcción de un sistema conceptual para dar cuenta del mundo y de la existencia, bien pueden hacernos comprensibles el amor, el odio, la indignación o la belleza, por ejemplo, sin recurrir a la explicitación teórica de un solo concepto. Reconocer a la ciencia, la filosofía y al arte como formas de pensamiento, implica también reconocerlas como formas de creación. El mundo no sería un conjunto de experiencias y verdades que aguardan nuestro descubrimiento, antes bien, éstas, las experiencias y verdades emergen en el acto mismo por el cual lo interrogamos y buscamos conocerlo.

Literaria o filosóficamente, la escritura es una forma de creación y una forma de resistencia a los dogmas, a la imagen dogmática del pensamiento. Se podrá decir, con justa razón, que también se puede escribir sin cuestionar dogma alguno, sin establecer la menor sospecha acerca de lo establecido o comúnmente aceptado, pero desde la perspectiva deleuziana no estaríamos ante experiencias reales del pensamiento, pues dejan intactas precisamente esas imágenes comunes, esos valores aceptados que sólo reclaman nuestro asentimiento y nuestra aceptación. Existe una liga profunda, así, entre pensamiento, escritura y creación. Ha sido a través de la escritura que incontables filósofos, literatos y poetas han expuesto sus pensamientos y han hecho de la escritura el acto mismo de pensar, a la par que han visto en tal ejercicio una forma de resistencia y de crítica ante los valores establecidos, ante los regímenes en boga, ante las injusticias toleradas.

Los conceptos de “resistencia” y “creación” llevan aparejado el de “minoridad”, cuyo lance podría resumirse en que sólo lo *menor* o lo *marginal* puede resistir al paradigma de lo mayor, de lo dominante, de lo socialmente aceptado. La minoridad —y aquí volvemos sobre los pasos de Deleuze— se define como devenir y como potencia, pues

en la minoridad se piensa y actúa en los bordes, abriendo la posibilidad de resistir, pues se está fuera del núcleo de lo que debe ser, del modelo hegemónico, de lo mayor. Lo menor, así, se construye siempre frente a lo mayor, y para Deleuze es la mujer una de los mayores signos de minoridad en Occidente, pues su lugar se ha definido a partir de lo mayor, es decir, de la figura del hombre, adulto, caucásico, heterosexual, cristiano y dueño de sus decisiones. Ahora bien, hablar de la minoridad de la mujer no es una invitación a asumir una identidad, sino de afirmar a la misma como devenir. Devenir mujer sería la manera de abrir la exploración de las múltiples expresiones de las mujeres sin apelar a una esencia; la escritura sería, exactamente, una de estas exploraciones que lejos de dar lugar a una naturaleza femenina, nos mostraría un conjunto de expresiones que precisamente por no subsumirse a alguna esencia abrirían la posibilidad de la resistencia y la creación.

En *Escritura y resistencia: entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze* abordamos, en primer término, la comprensión de la escritura como forma de resistencia y creación desde las propuestas de Hannah Arendt y Gilles Deleuze, para posteriormente emprender el comentario de la escritura de Elena Garro teniendo como punto de partida esta perspectiva. Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze tienen en común haberse enfrentado, desde su propia trinchera, a los cambios y trastornos producidos por las dos grandes guerras, la modernización y las nuevas formas de autoritarismo; los tres vivieron su propia batalla contra los patrones patriarcales de nuestra sociedad, esquemas que han dado lugar a diversos microfascismos —aún plenamente vigentes—, los cuales, a su modo, criticaron e ironizaron. Garro desde la literatura y Arendt y Deleuze desde la filosofía, consideraron la escritura como una verdadera forma de resistencia ante los dogmas impuestos, el sentido común y la violencia cotidiana. Los tres compartieron una situación de minoridad¹ asentada en un momento histórico y en una situación concreta y así quedó asentado en su escritura.

El título de esta obra, *Escritura y resistencia: entre Elena Garro, Hannah Arendt y Gilles Deleuze*, con énfasis en la palabra “entre”,

¹ La minoridad se opone al canon de lo mayor, de lo institucionalizado, de lo socialmente aceptado, de lo molar.

busca destacar el presupuesto de la *filosofía de la sospecha*² de que no hay *ser* sino en relación con el otro y en el ámbito de la inmanencia. Si se puede hablar del ser, no es como algo preexistente, sino algo que se crea en la vida en común, en la *polis*, parafraseando a Hannah Arendt, por ello es tan importante el *amor mundi*, porque lo que le pasa a uno, le afecta a todos, y porque “nadie puede ser feliz sin participar en la felicidad pública, nadie puede ser libre sin la experiencia de la libertad pública”, diría la filósofa de Hannover.

El libro se divide en dos partes: en “Entreveros filosóficos” se examinan las posturas teóricas de la resistencia en el ámbito filosófico, principalmente las de Hannah Arendt y Gilles Deleuze. Por otro lado, en “Entreveros literarios” se presentan diversos análisis de las obras de Elena Garro, que ejemplifican la literatura como una forma de resistencia.

Estamos, pues, ante modos de escritura que se expresan también como formas de resistencia: en Arendt la escritura se expresa como resistencia al totalitarismo; en Deleuze como resistencia a la molaridad, y en Garro como resistencia al dominio de los valores patriarcales. En los tres, igualmente, la escritura se expresa como un modo de creación, creación de sí mismo y de su relación con el mundo, creación que es también una forma de resistencia ante las fuerzas que buscan imponer esquemas y roles molares. En muchos sentidos, la escrituras de Arendt, Deleuze y Garro son tres formas diversas de creación que nos hacen resistir a poder decir yo, es decir, que deshacen el afán de asumir identidades permanentes: “la literatura no comienza sino cuando nace en nosotros una tercera persona que nos deshace del poder de decir yo” (Deleuze, 1993:13).

BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, G. (1993), *Critique et clinique*, París, Les Éditions de Minuit.

² Los tres filósofos de la sospecha —término acuñado por Paul Ricoeur en *Freud, una interpretación de la cultura*— son Marx, Nietzsche y Freud, los tres ponen en crisis a la filosofía moderna al cuestionar la noción de sujeto y al desenmascarar lo que ésta oculta.

I

ENTREVEROS FILOSÓFICOS

EL RESTO, LA EXPERIENCIA Y LA ESCRITURA FEMENINA

María Luisa Bacarlett Pérez

No hay escritura femenina

Monique Wittig, “The Point of View:
Universal or Particular”, 1983.

INTRODUCCIÓN

El objeto del presente trabajo es reflexionar sobre el estatus de la escritura femenina como expresión de un mundo de experiencias, que en el Occidente moderno se han visto precisamente como el reverso de *la experiencia propia o genuina*; es decir, un entramado de vivencias y modos de habitar el mundo que por formar parte de espacios distintos al masculino —ligados a la vida pública, la vida intelectual y política— resultan invisibles u opacos, y que cuando son reconocidos de inmediato, son filtrados por la exigencia de responder a ciertas expectativas, clichés o prototipos de lo *propriadamente femenino*. En este sentido, si la escritura femenina puede verse como un *resto*, como lo que queda de la *experiencia propia* —la que se desarrolla en el mundo masculino—, sin duda ese resto es un contundente gesto de resistencia, pues, ésa es otra de las tesis del presente texto, el resto es precisamente lo que no permite que algo cierre, que una cosa o un sujeto adquiera una forma acabada y completa. En este talante, la

escritura femenina se expresa como resistencia en tanto que resto, como expresión de una forma de vida y un conjunto de experiencias que lejos de decir de manera segura y precisa qué es una mujer y cómo escribe una mujer, terminan afirmando que en la escritura la mujer deviene mujer, se abre a lo que puede, sin afirmar ninguna esencia ni ninguna propiedad. Tal impropiedad se sustenta, entre otras cosas, en que, debido a su carácter menor, la mujer no es el típico sujeto de la experiencia moderna, uno en el cual se ha unificado lo empírico y lo trascendental, sino uno en el que la experiencia se expresa sin tener que calcarse sobre un modelo trascendental y mayor de conocimiento.

RESTO Y RESISTENCIA

No deja de llamar la atención que en el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* las entradas para “resistir” y para “restar” aparecen en la misma página y, lo más importante, comunican significados semejantes. Sobre “resistir”, este diccionario nos dice que proviene del latín *resistĕre* y que esta palabra, a su vez, se deriva de *sistĕre* que significa “colocar”, “tenerse”. Por su parte, “restar” proviene del latín *restare* y cuyo significado implica “detenerse”, “resistir”, “estar firme” (Corominas, 1987:505). En el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner (2007), la palabra “resistir” significa “no dejarse mover o influir por una fuerza u otra cosa, no dejarse destruir a pesar del paso del tiempo u otras fuerzas destructoras”. De hecho, el verbo *resistĕre* remite a mantenerse firme, persistir, adoptar posición, mantenerse en el lugar. Por su parte, en su *Diccionario de ideas afines*, Fernando Corripio (2000) nos dice que resistir está ligado a verbos como soportar, sostener, aguantar, perseverar, persistir, perdurar, eternizarse, arraigar, mantener, obstinarse, afirmarse, consolidar, permanecer, apuntalar, estabilizar, asegurar, durar. Es de notar que en todos los casos, la etimología y las palabras afines al verbo resistir están ligados a la firmeza, a mantener una posición, a aguantar en un lugar, a arraigarse, a permanecer en una posición. Como lo afirman Bobbio, Matteucci y Pasquino (2005), en su acepción más contemporánea, no podemos separar la palabra “resistencia” de las lu-

chas que se dieron en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, en particular aquellas que enfrentaron las ocupaciones alemana e italiana en diversos países europeos. Aunque todos estos movimientos tuvieron un talante activo, de lucha y de combate, sin duda se trató “[...] más de una reacción que de una acción, de una defensa más que de una ofensa, de una oposición más que de una revolución” (Pasquino, 2005:1399).

De esta manera, la palabra “resistencia” parece acentuar el aspecto de fijeza que conlleva conservar una plaza, mantenerse en un lugar, estar firme en una posición. Hemos visto también que la palabra “restar” comparte con el término resistencia este elemento de firmeza y permanencia. Quizá por esta razón, un pensador como Jacques Derrida —tan dado a cuestionar las dicotomías y los significados tradicionales de aquellas palabras que creemos inocentes y ajenas a todo prejuicio— prefirió utilizar el término “restancia” en lugar de “restar”, quizá para evitar este componente de fijeza y de estabilidad que el filósofo francés se negó a asociar con una auténtica resistencia. La “restancia”, al contrario del mero “restar”, no tiene tanto que ver con yacer o permanecer sino, más cercana al alemán *Rest*, con el residuo. Habría, sin embargo, al menos dos formas de concebir lo que resta, lo residual. Por un lado, asociamos el resto a lo que sobra de algo, a aquello que es prescindible de un elemento o cuerpo, y que puede hacerse a un lado sin perjudicar su completud. No obstante, eso que sobra es al mismo tiempo lo que mejor define aquella cosa de la que es residuo, lo que le da su carácter más acabado precisamente porque el resto no permite ni su cierre ni su completud. En la perspectiva deconstructiva derrideana, el resto es lo que sobra, pero ese sobrante define de manera más completa aquello de lo que es residuo, precisamente porque no le permite completarse, cerrarse o decidirse. Desde esta perspectiva, el resto está emparentado con la paradoja y la indecidibilidad. En tanto residuo, no permite cerrar el sentido de un texto, tampoco llegar a una interpretación final, pues todo enunciado tiene las mismas oportunidades de ser considerado verdadero o falso, o aún más, de que su verdad implique su carácter falso y viceversa.

El “resto” interesa en efecto a Derrida por su indecidibilidad estructural. Sea como sustantivo o como verbo, “resto” permite construir,

permite escribir enunciados indecidibles, es decir, como le gusta a Derrida, enunciados que resisten a la conceptualización, enunciados en los cuales “resta” siempre algo para ser comprendido después de haberlos “explicado”: enunciados, en consecuencia, que manifiestan, que meten en evidencia ciertos errores puntuales, locales, pero en ningún momento despreciables, de la empresa de racionalización (Ramond, 2005:106).

Todo enunciado, o aun una sola palabra, puede ser introducido en un régimen de racionalidad con la que aparentemente delimitamos su significado. Podemos explicar el sentido de una palabra y tratar de agotar sus aristas, aun así, queda un resto que resiste a la conceptualización; ese residuo resulta impenetrable, inabordable por cualquier explicación, de la misma manera que algo considerado como típicamente femenino, por ejemplo una flor, no se agotaría en su femineidad. En *Glas*, Derrida juega precisamente con esta doble banda hecha de dos columnas, una que representa el bando masculino y que exige definición, que simboliza, significa y figura, en pocas palabras, el lado fálico ligado a la castración; el otro lado sería el femenino, el cual Derrida liga a la virginidad, es decir, lo aún no realizado, lo aún no decidido, lo que aún no simboliza nada. Retomando la novela semiautobiográfica de Jean Genet, *El milagro de la rosa*, Derrida deconstruye la figura de la flor, típicamente ligada a lo femenino, y encuentra que ella reúne ambos bandos, sin necesidad de ser mutuamente excluyentes. La flor reúne en ella una doble operación, a la vez castración y virginidad, a la vez sentido bien delimitado (castración) y potencia no decidible (virginidad): “¿Y traduce que La Flor, la cual significa (simboliza, metaforiza, metonomiza, y todo eso) el falo, una vez atrapado en la sintaxis de lo cortable-cul-pable, significa muerte, decapitación, descabezamiento? ¿Antólogos significando el significante significando castración?” (Derrida, 1986: 28). Y más adelante, respecto al lado femenino, Derrida agrega:

Así la flor (la cual es igual a castración, falo y todo eso) “significa” —¡otra vez!—, pero al final se solapa con la virginidad en general, la vagina, el clítoris, “sexualidad femenina”, genealogía matrilineal, la madre que ve, el ver integral, que es, la Inmaculada Concepción. Es por eso que las flores no tienen nada de simbólico. “Ellas simbolizan nada” (Derrida, 1986: 47).

En la flor se solapan lo femenino y lo masculino, tal solapamiento abre una zona de indeterminación. No es gratuito que en *Glas*, Derrida hable de *verginidad*, es decir, el solapamiento de la *verga* y la *virginidad*. Con todo, es principalmente el lado femenino el que introduce el ruido que impide el cierre y la conceptualización total, mientras que en lo masculino reside con mayor fuerza la posibilidad de la castración:

La verdad-castración es precisamente el *problema* del hombre, la *problemática* masculina que nunca es lo bastante vieja, escéptica ni disimulada, y que en su credulidad, en su estupidez (siempre sexual y que ocasionalmente se presenta como auténtica maestría), se castra secretando el señuelo de la verdad-castración (Derrida, 1981:39).

Por el contrario, el himen y la sexualidad femenina irrumpen como factor de *diseminación*, “son las señales de la diseminación [...] porque no se dejan en ningún punto sujetar por el concepto o el tenor de un significado” (Derrida, 1997:40).¹ El himen también como metáfora de la paradoja. ¿Qué hace el himen?, ¿qué es el himen?, ¿separa o une?, ¿da paso o bloquea?, ¿proximidad o velo?, ¿distancia o cercanía?, ¿deseo o consumación del deseo? Ambos a la vez. Las dicotomías clásicas estallan y quedan cuestionadas las oposiciones. El himen marca una diferencia —que sería más adecuado llamar *diferancia*— entre separar y unir, entre bloquear y dar paso, entre proximidad y velo, etcétera, pero al mismo tiempo hace entrar a ambos términos en una zona de indiferenciación: “Gracias a la confusión y a la continuidad del himen, no a pesar de él, se inscribe una diferencia (pura e impura) sin polos decidibles, sin términos independientes e irreversibles” (Derrida, 1997:317). Así, el himen y lo femenino introducen un *entre* en el cual los polos se vuelven borrosos, abriendo una zona de indeterminación que abjura de toda totalización, de todo significado preciso. Éste es, precisamente, el sentido de la *diferancia* derrideana, algo distinto a la simple diferencia, pues

¹ Habría que aclarar que Derrida, al ligar lo masculino a la verdad-castración, y lo femenino a la diseminación-confusión, no se está refiriendo a los hombres y a las mujeres de carne y hueso. Una mujer puede resultar mucho más fálica y castrante que un hombre y al revés, un hombre puede dar paso a la ambigüedad y fecundidad asociada a lo femenino.

esta última remite a una comparación *fija* entre dos cosas que afirman sus divergencias de manera permanente y, por ende, se pueden definir como polos distintos, opuestos y bien delimitados; pero en la *diferancia* no estamos ante distinciones fijas, sino más bien ante un proceso, a un diferir continuo que nunca se estabiliza en polos bien delimitados. Volviendo al ejemplo del himen, Derrida encuentra en él un verdadero ejemplo de *diferancia*, pues abre una zona de indeterminación entre separación y unión, entre proximidad y velo, entre distancia y cercanía, ambos términos se distinguen, pero precisamente para dejarse cruzar por una continuidad que los vuelve confusos. Así, la *diferancia*:

[...] tiene por función designar un proceso y no una cosa que se pueda determinar o presentar, terminar o definir, vuelve precisamente inoperante, o más bien, manifiesta el carácter inoperante de ese fundamento de la racionalidad que es el acto de distinguir —como si el recurso a la diferencia tuviera precisamente por función introducir un poco de juego, de temblor, de resbalamiento, de desequilibrio, en el corazón de numerosos dispositivos de “puesta en la razón” que constituyen a la filosofía (Ramond, 2001:25).

En este talante, el resto es indisociable de la *diferancia*, pues introduce a las cosas y a los enunciados en una zona de indecidibilidad en la que no es posible cerrarlas, terminarlas o totalizarlas en un significado dado. La “restancia” introduce un diferir en el que las cosas nunca son idénticas a sí mismas, nunca están en su presencia plena² y, por ende, no pueden reclamar una *propiedad*: no habría nada propio, pues todo está cruzado por un elemento indecidible. Es interesante notar que en *Glas* es principalmente el lado femenino —himen, vagina, clítoris— el resto que impide la totalización, en él encontramos el espacio de la más radical impropiiedad. Lo femenino es ese residuo que, sin embargo, define a cada cosa del mejor

² Siguiendo a Ferro y ligando problemáticamente *diferancia* y presencia, cabe agregar que. “La *différance* derrideana no puede ser reducida ni a una palabra ni a un concepto, ni puede ser pensada como una categoría, ni como un principio. La *différance* no se presenta nunca, no implica la posibilidad de aprehensión, de exposición, de totalidad o plenitud, puesto que todo ello supondría confirmar una presencia cuando ése es el vector a desmontar, como hilo conductor de toda la metafísica tradicional” (Ferro, 1995:90).

modo, esto es, en el modo en el que no pueden totalizarse, significarse, cerrarse.

Tal carencia de cierre y de totalización impide, además, una familiaridad total con aquello que tratamos de definir, conceptualizar o simbolizar. El himen, la virginidad o el lado femenino de la flor operan en Derrida como factor de extrañamiento, nos impiden apropiarnos las cosas, hacen imposible una total propiedad-proximidad de éstas —por ejemplo, impide que *lo propio* del himen sea exclusivamente unir o exclusivamente separar. Lo que resta hace que las cosas, los cuerpos, los textos desprendan un pedazo que los vuelve inagotables, no totalizables. Mientras el afán “falologocentrista” —que nos exige sentido, conceptualización, corte y castración— promete proximidad y familiaridad, la “restancia” nos habla de que siempre hay un residuo que hace caer a las cosas en el misterio, en la extrañeza que nos impide poseerlas, definir las y agotarlas en un concepto o en una explicación; al mismo tiempo, esta lejanía nos habla de que no hay una presencia plena de las cosas; cuando más las creemos presentes y familiares, al mismo tiempo hay algo en ellas —un exceso, una ambigüedad, un punto oscuro— que entorpece su plena presencia y posesión.

En *Espolones*, Derrida lleva la “restancia” al ámbito del texto. La hermenéutica ha hecho un pacto con la seguridad del sentido, nos promete conservar el sentido a toda costa, pues éste yace en algún lado: en la psicología del autor o en el aspecto gramatical del texto (Schleiermacher), en el espíritu objetivo (Dilthey) o en la tradición (Gadamer); en todos esos casos, hay un horizonte de sentido que nos asegura no errar en las innumerables posibilidades de interpretación de un texto. Ante el aforismo póstumo de Nietzsche, “he olvidado mi paraguas”,³ Derrida enfrenta el estilo de la seguridad propio de Heidegger: jamás salir sin paraguas. ¿Qué nos espera por salir sin paraguas? Seguramente que caiga sobre nosotros no sólo lluvia y granizo, sino también rayos o el sol a plomo. Puede salirnos al paso lo más trágico, pero también lo más feliz. Quién sabe qué puede de-

³ Este breve aforismo (*ich habe meine Regenschirm vergessen*) se encuentra en el tomo 9 (otoño de 1881, grupo 12, § 62) de las *Obras completas (Sämtliche Werke)* de Nietzsche compilados por Giorgio Colli y Mazzino Montinari (1999c).

pararnos tal olvido. Mejor hay que prevenirse. Hay que evitar las sorpresas, la diseminación, el errar. El precavido se previene para dar con lo que busca, para no sufrir desvíos, para llegar a la verdad. En cambio, Nietzsche olvida el paraguas. Está dispuesto a equivocarse la ruta, a no dar con la verdad, a que el camino se bifurque en posibilidades insospechadas y hasta paradójicas. Aparece de nuevo la figura de la mujer. Nietzsche compara a la verdad con la mujer,⁴ precisamente porque ambas tienen ese carácter inasible, ese perfil que no puede agotarse o estabilizarse en la seriedad ni en la torpeza de una definición o en un concepto. “La verdad es mujer” porque es indecible, porque jamás se hace *presente* en texto o pensamiento alguno, porque su figura paradójica nos espolea hacia la ambigüedad y nos vuelve impotentes para decidir dónde está el auténtico significado de un texto. Aun así, si pudiera hablarse de la verdad del texto, ésta cambiaría de acuerdo con el lector, pero también al estilo, a la manera como dice la verdad. Como lo expondrá más tarde Foucault en *El orden del discurso*: la verdad es un efecto del discurso. Con Derrida-Nietzsche podemos decir: la verdad es un efecto del estilo.

Desde el momento en que la cuestión de la mujer suspende la oposición decidible de lo verdadero y lo no-verdadero, instaaura el régimen periódico de las *comillas* para todos los conceptos pertenecientes al sistema de esta decidibilidad filosófica, descalifica el proyecto hermenéutico postulando el sentido verdadero de un texto, libera la lectura del horizonte del sentido del ser, de los valores de producción del producto o de presencia del presente, desde ese momento lo que se desencadena es la cuestión del estilo como cuestión de la escritura, la cuestión de una operación espoleante más poderosa que todo contenido, toda tesis y todo sentido (Derrida, 1981:69).⁵

⁴ En la Introducción de *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche comienza diciendo: “Suponiendo que la verdad sea mujer— ¿cómo? ¿No está fundada la sospecha de que todos los filósofos, en tanto dogmáticos, entendían muy mal a las mujeres? ¿Que la espeluznante seriedad, la intrusión torpe con la que hasta ahora se acercaban a la verdad, fueron medios inhábiles e indebidos para conquistar precisamente a una mujer?” (Nietzsche, 1999b:11).

⁵ En esta cita hemos enfatizado la palabra *comillas*, porque todos los términos y conceptos que suponen significados claros y precisos, en realidad sólo tendrían tal estatus de manera precaria y provisional, quizá porque el texto

No hay verdad en un sentido absoluto, porque siempre hay un resto que nos impide cerrar el círculo, llegar al sentido último, al significado final. El resto resiste al cierre, resiste a decir la última palabra, al reclamo de cualquier propiedad. En este sentido, resto y resistencia están, sin duda, estrechamente ligados, pero no más en la dirección que exponíamos en un principio, cuando citamos a Corominas (1987), sino en un sentido muy diferente. Después de los argumentos abordados, el resto y la resistencia ya no remiten a lo firme, a lo seguro, a lo que permite quedarse fijo en un lugar, conservar una plaza o persistir en el mismo lugar. Antes bien, si el resto resiste es porque abjura de lo fijo, de lo seguro, de la permanencia, de la estabilidad, ya sea de una interpretación, de la verdad o de un significado. Desde la perspectiva derrideana, la resistencia está del lado de lo femenino, de la verdad como mujer, de la imposibilidad de fijar y estabilizar la verdad: *resirrestancia*. Resistencia para salvaguardar un resto que devuelve a las cosas su parte imprevisible, inasegurable, incalculable.

El resto no es, entonces, lo “que queda” de una totalidad, una vez desmontada, sino aquello que impide que la totalidad se cierre. La “restancia” indica también una “resistencia” (por ello, a veces, Derrida habla de “resirrestancia”): el texto se resiste a la traducción, porque está habitado por un exceso indecidible (Cagnolini, 2008:210).

Este exceso es el resto que impide que un texto se traduzca en una identidad o exprese una forma de expresión propia; obstaculizaría, en consecuencia, que hubiera una escritura propiamente masculina o sólo femenina.

LA EXPERIENCIA QUE RESTA

En *Infancia e historia*, Giorgio Agamben retoma el argumento central con el cual Walter Benjamin trata de dar cuenta de la crisis de

en el que se incluye permitiría una cierta lectura controlada, pero fuera de tal contexto su sentido podría ser radicalmente distinto. Las comillas indican el carácter no absoluto de ningún término, su posibilidad de errar y de diseminarse.

la experiencia en el mundo moderno, en su conocido ensayo “El narrador” de 1936. Benjamin expone que sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial los hombres son cada vez menos capaces para tener experiencias. “¿Acaso no era notorio que, al final de la guerra, los hombres que regresaban del campo de batalla se volvían más y más silenciosos; que no se habían enriquecido en experiencias comunicables sino todo lo contrario?” (Benjamin, 2015b:106). A partir de la Gran Guerra fueron los diarios y la radio quienes tomaron la batuta para dar a conocer lo que pasaba. La guerra pasaba por los medios y comenzó a tener realidad, muchas veces, sólo gracias a ellos. Los hombres que estaban en medio del conflicto, en las trincheras, habían enmudecido, no tenían experiencias para contar, habían perdido la capacidad de narrar.

Para Agamben, el empobrecimiento de la experiencia tiene que ver, principalmente, con haber sido secuestrada por la ciencia, por el modelo cientificista que se abre en el siglo XVII con la Revolución científica y que se consolida con Newton. Dicho modelo demanda que una experiencia, para ser “genuina”, debe ser controlada y dirigida por un método, debe estar validada por una autoridad —la de los libros, de los grandes autores, la de los científicos renombrados—, debe manipular, manejar, penetrar en las cosas para conocerlas; es decir, volverlas algo medible, cuantificable, reproducible. En pocas palabras, la experiencia ha sido reducida al modelo del experimento científico; si alguien aduce tener una, debe probar que lo que dice puede verificarse, puede reproducirse, puede validarse por otros, puede explicarse, puede probarse como verdad, una permanente y estable. En el prefacio de *Más allá del bien y del mal* que citábamos en una nota al pie de página, Nietzsche acusa a los filósofos de no tener idea de cómo acercarse a la verdad ni a la mujer, sobre todo porque cree que ambas son fijas, permanentes y poco interesantes. El problema, como lo expone Susana Münnich, es que han separado a la verdad —por ende, también a la mujer— de la realidad concreta, la han deificado y con ello la han separado de la experiencia mundana.

El prefacio en que aparece comenta los prejuicios de los filósofos, su dogmatismo, su voluntad de deificar la verdad. Nietzsche se burla de los pensadores de la tradición, ridiculiza el esfuerzo que hicieron

por separar a la verdad del plano de la realidad, de la experiencia. La verdad, suponían, era una entidad demasiado importante y noble como para que habitara en este mundo cruel, injusto y aparente (Münich, 1996:80).

Así las cosas, para tener una experiencia es necesario tener un garante que verifique que lo que decimos no es falso, debemos seguir ciertos pasos para respaldar la verdad de lo que decimos, debemos justificar que eso que decimos puede ser reproducido por otros y que podemos dar cuenta de ello dando explicaciones, conceptualizando, introduciendo la experiencia en un régimen de racionalidad común a todos. En suma, se trata ahora de una experiencia en el sentido más *propio*: estable, verificable, dirigida, con un sentido claro y sujeta a ser explicada siempre que sea necesario. Para Benjamin, que los medios hayan tomado la autoridad sobre la experiencia responde precisamente a que en ellos parecen cubiertas tales demandas, pues suponemos que tienen la autoridad para hablar, tienen fotografías, documentos, testigos que dan lugar a informaciones e imágenes que se pueden constatar públicamente, verificar y reproducir. Tal lógica ha pasado a formar parte de la idea de experiencia de los individuos comunes. Sobre todo hoy, en tiempos de internet y redes sociales, sabemos que visitar el Louvre, las pirámides de Teotihuacán o las favelas de Río de Janeiro no significa nada sin una fotografía que lo respalde y, aún más, si ésta no puede hacerse pública a través de las redes sociales parece entonces que la experiencia no tuvo lugar: “Frente a las mayores maravillas de la tierra (por ejemplo, el Patio de los Leones en la Alhambra), la aplastante mayoría de la humanidad prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos” (Agamben, 2007:10).

Que la experiencia se haya empobrecido en aras de asegurarla, de verificarla, reproducirla y hacerla pública, tiene que ver también con un afán de *propiedad*, y ello en dos sentidos. En primer lugar, se busca que la experiencia sea propia, sea *como debe ser*, cumpla con los requerimientos que la convierten en una experiencia genuina. En segundo, en tal forma de experiencia se busca *apropiarse* de las cosas, de las imágenes, de los objetos. Lo importante de visitar el Louvre no es tener la experiencia de contemplar la Mona Lisa, sino poder sacarse una fotografía con la pintura detrás o comprar un poster

que terminará montándose en la sala de estar de nuestra casa. Algo semejante hizo la ciencia moderna al inaugurar una nueva forma de relación con la naturaleza, ya no más contemplativa, sino intrusiva: el científico penetra la naturaleza, la obliga a responderle, la manipula; así, las experiencias del hombre moderno buscan poseer aquello que miran, que tocan, que viven. Benjamin cuando habla de la obra de arte y de la pérdida del *aura* debido a su reproducibilidad técnica, argumenta que esta pérdida se debe en gran medida a la cultura de masas (y a la lógica del consumo cultural) que propicia, ante todo, una pérdida de distancia. Aquello que las masas perciben u observan lo hacen con miras a su posesión, se busca penetrar, se intenta vencer toda distancia que nos separe de lo percibido. En cambio, en el ámbito de la contemplación y del *aura*, es necesaria una distancia que salvaguarde a la naturaleza y a la obra de arte de su agotamiento, sea como mercancía, sea conceptualmente, sea como objeto reproducible.

Definimos el *aura* de [los objetos históricos y naturales] [...] como el fenómeno único de una distancia, por cerca que se encuentren” (Benjamin, 2015b:32). [Y más adelante aduce que lo propio de las masas es precisamente su deseo por] “[...] acercar las cosas, espacial y humanamente, lo cual constituye un deseo tan apasionado como su voluntad de superar la unicidad de cualquier realidad aceptando su reproducción (2015b:33).

En gran medida, el canon científico de la experiencia está representado por el experimento: intervenir, manipular, acercarse y poseer el objeto para obtener de él un conocimiento certero y comprobable. Las ciencias modernas deben en gran medida su éxito a esta capacidad de anular la distancia con las cosas, ello ha sido posible gracias a que en ellas se ha privilegiado la acción, la vida activa, por sobre la vida contemplativa. Pero, sobre todo, anular la distancia que nos separa de las cosas y tratar de poseerlas es una manera de volver controlable la experiencia, es decir, es una manera de evitar el error, la errancia y volver a la experiencia una cuestión segura, dirigida, calculable. “Si andar carece de vacilaciones e interrupciones, queda entumecido en una marcha. Bajo la presión del tiempo también desaparecen la ambivalencia, lo indistinguible, lo discreto, lo irreso-

luble, lo indeterminado, lo complejo o lo aporético de una nitidez brusca” (Han, 2016:157).

Tal apertura a la errancia, aceptar la ausencia de camino —y éste sería el significado de la palabra *aporía*—, la posibilidad de perderse, todo ello sería parte de la *experiencia que resta*, aquella que no ha sido copada por el modelo de la ciencia. Cuando Benjamin recuerda sus correrías en París, cuando se acerca a la figura del *flâneur*, la posibilidad de perderse es lo que representa verdaderamente la experiencia de estar en esa ciudad. Desorientarse es fácil, pero perderse requiere de todo un aprendizaje, pues podemos perdernos y errar en la ciudad que *mejor conocemos*. Podemos tener experiencia de las calles y las tabernas que hemos transitado cada día sin perder la distancia ni la capacidad de descubrir perfiles inéditos en las cosas que parecen más familiares.

[...] el desorientarse en la ciudad: puede ser muy poco interesante, lo necesario es tener tan sólo desconocimiento y nada más. Más de verdad perderse en la ciudad —como te puedes perder dentro de un bosque— requiere bien distinto aprendizaje. Pues los letreros y nombres de las calles, transeúntes, tejados y quioscos, o las distintas tascas y tabernas tienen que hablarle al que deambula como una ramita que en el bosque cruje bajo el peso de sus pies, como el grito de alarma que despide un avetoro en la lejanía, como la calma repentina de un calvero justo de cuyo centro brota un lirio (Benjamin, 2015a:14).

Ésta es la experiencia que queda fuera del modelo dictado por la ciencia, una que no se puede reproducir, que no responde a ningún método ni a ningún cálculo. Esta *experiencia que resta* admite la errancia, la duda, las vacilaciones y la interrupción, precisamente porque no se calca en método o modelo alguno, y precisamente por ello nos daría la posibilidad de conocer algo diferente, algo nuevo, algo no pensado ni vivido entre todo aquello que se repite, en lo que resulta más cotidiano, en las tabernas y las calles de siempre. Para Agamben, y también para Foucault, que la experiencia haya sido secuestrada por los parámetros de la ciencia la ha empobrecido, porque finalmente lo único que se puede descubrir a partir de ella es la figura de *lo mismo*.

La gran revolución que introdujo la ciencia moderna no fue en el orden de lo empírico, de un “mejor” conocimiento del mundo,

sino en la forma en que lo empírico y lo trascendental entraban en relación. Sólo la ciencia moderna pudo unificar en un mismo sujeto —como *cogito*— dos ámbitos que tanto en la Antigüedad como en la Edad Media se encontraban bien separados y eran inaccesibles de manera simultánea para todo mortal: el orden de la experiencia mundana (lo empírico) y el orden del conocimiento (lo trascendental). Entre ambos existía una diferencia radical, uno no llevaba al otro de manera directa, sólo la muerte podía preparar al hombre para dar el paso de este mundo al conocimiento. Pero con la ciencia moderna, el sujeto se convierte en una entidad soberana que no sólo es el agente de la experiencia, sino que se da a sí mismo las condiciones cognitivas de esa experiencia. Ahora lo trascendental es inmanente al hombre, sea como alma, como *cogito* o como conciencia, en él radican las condiciones de lo que se puede conocer.

En su búsqueda de la certeza, la ciencia moderna anula esta separación [entre lo empírico y lo trascendental] y hace de la experiencia el lugar —el “método”, es decir, el camino— del conocimiento. Pero para lograrlo debe realizar una refundición de la experiencia y una reforma de la inteligencia, expropiando ante todo sus respectivos sujetos y reemplazándolos por un nuevo y único sujeto. Pues la gran revolución de la ciencia moderna no consistió tanto en una defensa de la experiencia contra la autoridad [...], sino más bien en referir conocimiento y experiencia a un sujeto único, que sólo es la coincidencia de ambos órdenes en un punto arquimédico abstracto: el *ego cogito* cartesiano, la conciencia (Agamben, 2007:18).

Pero haber unificado en un solo sujeto ambos órdenes —el de lo empírico y el de lo trascendental— dio lugar precisamente a esa entidad contradictoria que Foucault llama *doble empírico trascendental* y que representaría la extraña figura de un sujeto que es al mismo tiempo objeto de conocimiento. O si se quiere ver así: el sujeto que se conoce a sí mismo (como objeto), se da a sí mismo las condiciones que le permiten tal conocimiento. Con lo cual tenemos el resultado de que, en el conocerse, el sujeto no conoce nada más que *lo mismo*: es decir, conocer es dar cuenta de las condiciones que permiten el conocimiento; con lo cual, la experiencia se calca en lo trascendental, el conocimiento le dicta su forma. “El hombre [...] es un extraño doble empírico-trascendental, porque es un ser tal que uno toma

en él conocimiento de eso que hace posible todo conocimiento” (Foucault, 1966:329). En otros términos, esa doblez es en realidad una tautología, rostro de Jano, pero cuyos perfiles se miran de frente: “[...] el análisis de este redoblamiento empírico-trascendental muestra cómo se corresponden en una oscilación indefinida eso que es dado en la experiencia y eso que hace a la experiencia posible” (Foucault, 1966:347). Para Foucault, esta figura tautológica representa la garantía de que, en el conocimiento, lo más lejano es siempre lo más cercano, de que toda forma de conocimiento es, finalmente, conocimiento de *lo mismo*: “[...] en breve, se trata [...] siempre de mostrar cómo lo Otro, lo Lejano es también lo más Cercano y lo Mismo” (1966:350). La experiencia ya está, así, contenida en un modelo de conocimiento y de conciencia que le dicta su forma, sus límites y sus posibilidades.

Unificar en un mismo sujeto lo empírico y lo trascendental ha supuesto que en la experiencia sólo podemos encontrar lo que trascendentalmente se ha puesto previamente en ella, por ende, conocimiento de lo mismo. Pero en el caso de la mujer, y de todo lo que podemos considerar figuras menores, la unión entre lo empírico y lo trascendental es siempre imperfecta. Habría una serie de sujetos menores —mujeres, niños, indígenas, discapacitados, etcétera— que no serían garantes de las condiciones trascendentales del conocimiento —en consecuencia, sus experiencias serían al menos defectuosas o sospechosas. El garante de tales condiciones responde a un modelo mayor que, en palabras de Deleuze, estaría ligado a la figura del “[...] Hombre-blanco-masculino-adulto-habitante de las ciudades-hablante de una lengua standard-europea-heterosexual cualquiera” (Deleuze y Guattari, 1980:133). Cuando el sujeto en cuestión no llena tales requisitos, su experiencia tampoco podría considerarse confiable o genuina. Con todo, cabría preguntarnos si en esas experiencias que restan no hay del todo conocimiento. Sin duda lo hay, pero no es aquel que se desprende del modelo mayor y cientificista que en el mundo moderno se estableció como condición de toda experiencia propia. La experiencia que resta es, en este sentido, impropia, invisible y poco confiable, por no responder a las condiciones impuestas por tal modelo. Pero es, precisamente, en ésta no correspondencia que radica la verdadera potencia de todas esas experiencias y su posibilidad de dar lugar a la diferencia,

es decir, a no ser simplemente copias de las condiciones que les darían propiedad.

Volviendo a Agamben, el modelo científico de la experiencia es el que se ha puesto a la cabeza para decirnos, hoy, qué significa tener una experiencia, pero habría que preguntarnos qué *resta* fuera de tal modelo. Qué experiencias consideradas como impropias, inválidas, prescindibles e invisibles pueden aún servir como espacio de resistencia ante las *experiencias propias* que expresan los parámetros del paradigma cientificista. Eso que aquí llamamos la *experiencia que resta* reflejaría todas aquellas que han resistido tal colonización, pues afirmarían la imposibilidad de seguir un método, de reducirse a una explicación; por el contrario, afirmarían la posibilidad de la errancia, de equivocarse, de que no toda experiencia nos remite a *lo mismo*, y que lo lejano y la otredad pueden tener lugar en este tipo de *minoridad* que resiste al cierre y a la totalización. Las experiencias de las minorías, de la miseria, de la locura, de los indocumentados, de las mujeres, de los menores de edad, de indígenas, de los homosexuales, de los exiliados, etcétera, podrían formar parte de ese resto, podrían narrar la *minoridad* que no puede cerrarse en una disquisición final, ni puede agotarse en un sistema cerrado, ni convertirse en un decir hegemónico.

EXPERIENCIA Y ESCRITURA FEMENINAS

Hemos de entender por *minoridad*, de acuerdo con Gilles Deleuze y Félix Guattari, todas aquellas expresiones, formas de vida y experiencias que se escapan y no pueden reducirse al canon de *lo mayor*. Lo mayor puede verse como el modelo hegemónico que establece y normaliza los parámetros de la acción, la inscripción social de las prácticas, las conductas y las formas de ser, así como los regímenes de enunciación y de verdad, las formas de subjetivación y de individualización, mismos que establecen también los estándares para definir lo que es una persona y una comunidad. Lo mayor para Deleuze y Guattari está indisolublemente ligado con el lugar desde donde se domina y se establecen los parámetros de vida para el resto. En este talante, lo mayor está ligado a lo masculino, a lo eurocéntrico, a lo caucásico, a lo heterosexual, a la figura del hombre

blanco, adulto, urbano, racional y hablante de una lengua de origen indoeuropeo. Frente a él, lo menor desterritorializa⁶ y provoca nuevas enunciaciones, nuevas sensibilidades, experiencias inéditas y extrañas formas de expresarlas.

“Menores” serán llamadas esas creaciones enunciativas —literarias, pero también políticas, teóricas o filosóficas— que saben crear un nuevo lenguaje en una lengua mayor o dominante y, al minorizar esta lengua, forja “los medios de otra consciencia y de otra sensibilidad”, propiciando a hacer devenir revolucionarias las minorías a las cuales están conectadas (Sibertin-Blanc, 2009:42).

Lo revolucionario de la minoridad no radica solamente en que desterritorializa lo mayor, no se reduce a poner en crisis sus seguridades y sus estándares; antes bien, el punto de quiebre entre lo mayor y lo menor es que en este último no es posible estabilizarse en una figura acabada, en un sistema, en una identidad. Lo menor siempre es un devenir. Mientras lo mayor exige definiciones claras, conceptos, explicaciones y significados precisos, etcétera —todo eso que Derrida liga al falo y a la castración—; lo menor se encuentra siem-

⁶ En la filosofía deleuziana la pareja territorialización-desterritorialización resulta central. Siguiendo las huellas de Jakob von Uexküll (etólogo estonio, fundador de la etología y que vivió de 1864 a 1944), no hay un territorio en sí para ningún ser vivo, antes bien, éste es producto de una dinámica de territorializaciones que vuelve familiar el entorno a través de marcas, olores, hábitos, huellas, madrigueras, cantos, en suma, una pluralidad de materias de expresión. Territorializar significa construirse un territorio que sea familiar a través de diversas marcas de expresión, pero no hay territorio fijo. Territorializar es una dinámica continua de remarcar y retrasar, extender y alterar, abandonando parajes o modificando los ya conocidos, por ende, no hay territorialización sin una paralela desterritorialización. En esta dinámica, no sólo se territorializa la tierra, sino también otros cuerpos, otros sujetos, éstos también se marcan, entramos en simbiosis con ellos, hacemos marcas y trazos sobre ellos, los organizamos y desorganizamos de cierta forma, de la misma manera que tratamos de hacer familiar un territorio. Por ello, a toda territorialización le acompaña una desterritorialización, una reorganización y redistribución de los espacios previamente marcados bajo una cierta lógica. En la desterritorialización lo familiar vuelve a ser extraño, abre una nueva lógica sobre el espacio previamente marcado.

pre en un *entre* que cuestiona los polos claros y las delimitaciones exactas. El devenir cuestiona la fijeza de las cosas y que éstas sean destinadas a sujetarse a un modelo o a un parámetro que las defina. Pensemos en la mujer. Para Deleuze y Guattari, la mujer es una forma de minoridad, pues siempre es definida en relación con lo mayor: al hombre caucásico, heterosexual y europeo. A partir de ahí, es delimitada por aquello que la aleja o la acerca a tal modelo: ser sensible, emotiva, maternal, menos fuerte, etcétera. La cuestión para Deleuze es que bajo este esquema no sabemos en realidad qué es una mujer, ante todo, porque la pregunta correcta sería: ¿qué puede una mujer? En la minoridad no hay ni origen ni punto de llegada, no hay modelo ni meta a cumplir, antes bien, todo es devenir, tránsito sin punto de partida y sin meta. Por ello, la minoridad es indisoluble de la potencia: en el devenir menor no es posible saber de antemano a qué punto se llegará, qué se puede, si el círculo cerrará por algún lado. Es por eso que no hay algo como un devenir mayor. No se puede devenir mayor porque lo mayor ya está fijado, ya están establecidos sus límites y los parámetros que lo definen. El devenir sólo corresponde a lo menor, pues es en él que aún resta la potencia de lo aún no acabado. Las minoridades “deben ser consideradas como gérmenes, como cristales en devenir, que no valen sino desencadenando movimientos incontrolables o desterritorializaciones de la media o de la mayoría” (Deleuze y Guattari, 1980:134).

Para Deleuze y Guattari, los niños, las mujeres y los animales serían las principales figuras del devenir menor. En el caso de las mujeres, es sobre todo a ellas a quienes les correspondería devenir mujeres. No para cumplir un plan, un programa o un modelo, sino precisamente porque son ellas las que aún no saben lo que pueden, sobre todo cuando han adoptado el modelo masculino para verse realizadas o para tener un lugar en la vida profesional y política, es precisamente en esos casos cuando una mujer ya no deviene y se fija a un modelo que la define. Pero igual sucede cuando la mujer se siente obligada a realizar y representar lo que cree es la esencia de la mujer y de lo femenino. En ambos casos, el devenir está ausente, pues se privilegia la figura mayor de lo bien delimitado, de lo bien definido, del lugar desde donde se dicta la palabra de orden. En contraste, lo menor tiene que ver con todo aquello que afirma lo minúsculo, lo pequeño, lo imperceptible, pues en tal pequeñez e imperceptibilidad

no es posible ocupar el lugar hegemónico, la palabra de orden, el trono de la dominación. Lo menor nos instala en el lugar de *todo el mundo*, y al ser todo el mundo —*ser tal cual, ser cual sea* para Agamben— no se puede ocupar ningún lugar preponderante ni dictar la palabra que ordene a todos los demás: “[...] la minoridad es el devenir de todo el mundo, su devenir potencial en tanto que se desvía del modelo” (Deleuze y Guattari, 1980:133).

En el devenir no se puede ocupar el lugar hegemónico, no se puede tomar ningún lugar fijo. De hecho, en el devenir los polos que se creen fijos —hombre-mujer, humano-animal, adulto-niño— se desdibujan y pierden definición. Cuando Gregorio Samsa se convierte en escarabajo ya no es más hombre, pero tampoco insecto, se encuentra en un *entre* que desdibuja lo propio del hombre y lo propio del insecto, perdiendo por ello toda propiedad. Pero, aún más, la escritura de Kafka es ella misma un ejercicio de minorización. A través de sus líneas se entra en un devenir menor que termina por introducirnos en un proceso de desterritorialización mutua entre el hombre y el animal. La escritura para Deleuze es uno de los principales medios de minorización, se escribe para *no poder decir yo*, se escribe para no afirmar una identidad, una unidad de conciencia o una fachada permanente. La literatura menor, entre otras cosas, sería una forma de escritura que rompe con el canon de lo mayor. La literatura mayor tiene un contenido ya dado, una forma dada, formas ya construidas, expresiones convenientes. Por el contrario, una literatura menor “debe romper las formas, marcar las rupturas y las nuevas bifurcaciones” (Deleuze y Guattari, 1975:52). Ante todo, la literatura menor rompe con la figura de *lo propio*. No habría en realidad una forma de expresión propiamente masculina o sólo femenina, antes bien, si son menores, las escrituras nos harían entrar en un devenir donde si un hombre o una mujer escriben, lo harían para no decir con seguridad qué o quiénes son. Ésta es la postura, por ejemplo, de Virginia Woolf. En *Una habitación propia*, la escritora hace una apología de la escritura femenina —sus posibilidades, su diferencia, su novedad— no porque considere que habría una escritura propiamente femenina, que daría a las mujeres una identidad y un estandarte permanente, sino porque puede permitir a las mujeres olvidar que son mujeres; es decir, salir de la forma esperada, del cliché, de la identidad y del rol que se les ha asignado.

Hablando de la novela de Mary Carmichael, *La aventura de la vida*, Virginia Woolf dirá que algo de lo más rescatable de esta obra es que la autora “[...] escribía como una mujer, pero como una mujer que ha olvidado que es una mujer, de modo que sus páginas estaban llenas de esa curiosa cualidad sexual que sólo se logra cuando el sexo es inconsciente de sí mismo” (2017:126).

Entonces, ¿en dónde radicaría la diferencia de la escritura femenina —aquella que no está sujeta a los cánones de lo mayor—?, ¿cuál sería su razón de ser?, precisamente en no decir *yo*, no afirmar una identidad. Eso es lo que Deleuze considera el aspecto diabólico de la escritura: hacernos entrar en un devenir donde los contrarios hacen nupcias sin aspirar a la unidad. Por ejemplo, en los relatos de Kafka, la pretendida inocencia femenina es indisoluble de lo diabólico. En el breve relato “La condena”, Kafka habla de *lo diabólico en toda inocencia*: “uno puede ser inocente al mismo tiempo que diabólico, ése es el tema de ‘La condena’, es el sentimiento constante de Kafka en su relación con las mujeres amadas” (Deleuze y Guattari, 1975:58).⁷ Las mujeres son lo diabólico precisamente por negarse a asumir el lugar dictado desde lo mayor. La escritura femenina, para Woolf, sería este gesto de resistencia que se negaría a asumir lo que desde lo mayor se dicta, sobre cómo debe ser y cómo debe escribir una mujer. Habla en concreto de las escritoras inglesas que le precedieron —Charlotte Brönte, Jane Austen, Georg Eliot, entre otras—, mujeres que tuvieron el coraje de desoír el dictado masculino que las apremiaba a no escribir, a escribir como mujeres o a ajustarse a las limitaciones de su sexo.

De todos los miles de mujeres que escribieron novelas en aquella época, sólo ellas desoyeron por completo la perpetua amonestación del eterno pedagogo: escribe esto, piensa lo otro. Sólo ellas fueron sordas a aquella voz persistente, ora quejosa, ora condescendiente, ora dominante, ora ofendida, ora chocada, ora furiosa, ora avuncular, aquella voz que no puede dejar en paz a las mujeres, que tiene que meterse

⁷ “La condena” es un relato surrealista, muy al estilo de Kafka, en el cual la inocencia se hace indiscernible del carácter diabólico de la infancia. El padre de Georges, principal protagonista del relato, le grita: “¡Eras, ciertamente, un niño inocente, pero mucho más cierto es que eras un ser diabólico!” (Kafka, 2007:114).

con ellas, como una instancia demasiado escrupulosa, conjurándolas, como Sir Egerton Brydges, de que sean refinadas, mezclando hasta en la crítica poética la crítica sexual, invitándolas, si quieren ser buenas y generosas y ganar, supongo, un premio reluciente, a no sobrepasar ciertos límites que al caballero en cuestión le parecían adecuados (Woolf, 2017:103).

Desoír el canon mayor, abrir el paso a una escritura menor que simplemente no está comprometida —positiva o negativamente— con la amonestación de lo mayor, sería para Woolf el resultado de la todas aquellas experiencias —opacas, invisibles, cotidianas, poco interesantes— que la escritura masculina ni siquiera consideraba. La minoridad de la escritura no puede desconectarse de la minoridad de la experiencia. La experiencia femenina, al haberse desarrollado en la sala de estar, en la recámara, en la cocina, en la crianza de los hijos, en la atención del esposo, etcétera, fue excluida como genuina experiencia. Pero, precisamente, por estar fuera de las experiencias dichas, abrían un mundo inédito que no tenía ningún compromiso con los cánones aceptados, con las expresiones admitidas o con las fórmulas esperadas. La escritura femenina de la que habla Woolf, y que expresa una forma de resto, no estaba tentada a convertir todo lo que se le presentaba en una manifestación de estereotipos y lugares comunes. “Una de las grandes ventajas de ser mujer es el poder cruzarse en la calle con una hermosa negra sin desear hacer de ella una inglesa” (2017:71). Precisamente porque nadie había escrito sobre experiencias tan minúsculas e invisibles, por ello la escritura femenina no tenía que responder a fórmulas y expresiones ya estandarizadas, puesto que ni siquiera las había: “Y todas estas vidas infinitamente oscuras todavía están por contar [...]” (Woolf, 2017:122).

Pero las experiencias femeninas hablan del resto no solo porque ahí tienen lugar un conjunto de eventos invisibles y poco importantes “—[...] es natural que los valores de las mujeres difieren de los que ha implantado el otro sexo; es natural que así sea. No obstante, son los valores masculinos los que prevalecen. Hablando crudamente, el fútbol y el deporte son ‘importantes’; la adoración de la moda, la compra de vestidos, ‘triviales’” (Woolf, 2017:101)—, sino porque son producto de un cúmulo de dificultades que no tie-

nen nada en común con las dificultades masculinas. Es conocido el argumento de Woolf al respecto: las mujeres no cuentan siquiera con una habitación propia para ponerse a leer o a escribir, frecuentemente han tenido que hacerlo en medio de la sala de estar o en la cocina, en medio de distracciones e interrupciones que dificultaban enormemente la tarea. Eso que no se ve, esas dificultades tan cotidianas y tan invisibles, son precisamente el resto que cuestiona e impide el cierre de la experiencia *propia*, son esos elementos imperceptibles los que la experiencia y la escritura mayor desconocen por triviales, pues la genuina experiencia habla de cosas más importantes, propias del espacio público, de la política, de aquello que tiene visibilidad. En contraste, la experiencia femenina resulta poco espectacular, al menos así lo expone Woolf: en su cotidianidad no alcanza a ser visible. Pero en este carácter poco visible y cotidiano, hay un enorme caudal de experiencias, no dichas, no sujetas a fórmulas dadas ni a expresiones hechas. Esas experiencias que restan serían la riqueza y el material con el cual la escritura femenina tendría un mundo por descubrir.

Durante millones de años las mujeres han estado sentadas en casa, y ahora las paredes mismas se hallan impregnadas de esta fuerza creadora, que ha sobrecargado de tal modo la capacidad de los ladrillos y de la argamasa que forzosamente se engancha a las plumas, los pinceles, los negocios y la política. Pero este poder creador difiere mucho del poder creador del hombre. Y debe decirse que sería una lástima terrible que le pusieran trabas o lo desperdiciaran, porque es la conquista de muchos siglos de la más dura disciplina y no hay nada que lo pueda sustituir. Sería una lástima terrible que las mujeres escribieran como los hombres, o vivieran como los hombres, o se parecieran físicamente a los hombres, porque dos sexos son ya pocos, dada la vastedad y la variedad del mundo; ¿cómo nos las arreglaríamos pues con uno solo? ¿No debería la educación buscar y fortalecer más bien las diferencias que no los puntos de semejanza? Porque ya nos parecemos demasiado, y si un explorador volviera con la noticia de otros sexos atisbando entre las ramas de otros árboles bajo otros cielos, nada podría ser más útil a la Humanidad [...] (Woolf, 2017:120).

La escritura femenina expresaría un caudal de experiencias menores que no se copian de la experiencia masculina, pero que tam-

poco darían lugar a una escritura *propia*mente femenina. Como lo exponíamos más arriba, la escritura femenina, como escritura menor, haría entrar a la mujer en un devenir en el cual ni escribiría propiamente como mujer ni propiamente como hombre. Incluso en estos tiempos, diferentes a los de Woolf, cuando las mujeres pueden cada vez más contar con una habitación propia y han ingresado en terrenos profesionales y públicos, antes sólo reservados para los hombres, eso no significa que se conviertan en hombres ni que traicionen una pretendida esencia femenina.⁸ Ciertamente sería una lástima que la escritura femenina se calcara en la escritura masculina, pero sería igualmente triste que aquélla se convirtiera en un nuevo canon que dictara a todas las mujeres *cómo deben escribir las mujeres*. Si hay una escritura femenina, ésta sería una escritura menor que no podría apegarse a ningún canon, pero tampoco podría sentar las bases de uno nuevo. Cuando Woolf dice que *escribir como una mujer significa olvidar que se es una mujer*, está diciendo, en otras palabras, que la escritura menor es siempre una forma de devenir, de no ubicarse en este u otro polo, de desdibujar las dicotomías, de poner en entredicho que algo como lo propiamente masculino o lo femenino exista. “[...] es funesto para todo aquel que escribe el pensar en su sexo. Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser ‘mujer con algo de hombre’ u ‘hombre con algo de mujer’” (Woolf, 2017:140).

No habría hombre al cual parecerse, pero tampoco modelo de mujer al cual ajustarse cuando se escribe. Se escribe para habitar un *entre* en el cual se resiste a la identidad, al mote, a la catalogación, al cumplimiento de un modelo. En este talante, si la escritura fe-

⁸ Pugnar por una esencia femenina que no debe ser traicionada es caer de nuevo en la lógica de lo fijo y lo permanente, mistificación de una naturaleza que coloca a la mujer bajo el signo de la identidad. Para Graciela Hierro, tal identidad se ha construido sobre tres pilares que, se asume, forman la esencia de lo propiamente femenino: lo estético, lo emotivo y la pasividad. Desde ahí se trata de suavizar la inferioridad con la diferencia, pero de nuevo, termina siendo una diferencia subsumida a valores mayores (masculinos) que de antemano establecen *qué es ser mujer*: “[...] se crea el mito de que las mujeres no son seres inferiores sino distintos y luego se procede a glorificar la inferioridad real a través de conceptos tales como ‘el eterno femenino’ y ‘el segundo sexo’, entre otros” (Hierro, 2016:123).

menina proviene de una experiencia que resta, lo es porque dichas experiencias no pueden decirnos qué es la mujer —ni qué es el hombre—, y tampoco pueden cerrar el círculo de una identidad dada de una vez y para siempre.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La *resirrestancia* de la escritura femenina implica reconocerla como resto que resiste el cierre en una identidad o forma dada. El carácter de resto que resiste es también expresión de un conjunto de experiencias que no se ajustan al canon de lo que se considera una experiencia *propriamente* dicha. Si la experiencia ha sido secuestrada en el mundo moderno por la ciencia, todo aquello que no se ajusta a tal paradigma es considerado estrictamente como experiencia no genuina. El canon de lo que es una experiencia propia, dictado por la ciencia, ha supuesto unificar en una sola figura tanto la experiencia como el conocimiento —unificación imposible de pensar en la Antigüedad y en la Edad Media—; de tal manera que lo que ha de esperarse en el ámbito de la experiencia ya está determinado por las condiciones dictadas desde el estatus trascendental-cognitivo del sujeto. El resultado de tal unificación ha sido que la experiencia se ha reducido a la figura de *lo mismo*, pues ésta no es más que la copia de aquello que la hace posible: sus condiciones de conocimiento. Habría, con todo, un caudal de experiencias que no pueden calcarse en un modelo previo, que no responden y no se ajustan a las condiciones que tendrían que legítimarlas como genuinas. En ese lugar se encuentra la experiencia que resta. Quizá ésta sería expresión de un sujeto en el cual no se han unificado del todo las dos operaciones, la de lo empírico y la de lo trascendental. Las mujeres, en particular, responderían a esta no unificación, pues, al parecer, sus experiencias no se ajustarían al modelo que desde el conocimiento se establece como *experiencia propia*. Y no se ajustarían porque en ellas lo empírico —la experiencia cotidiana, doméstica, invisible y poco significativa— no puede traducirse sin más en conocimiento: ¿cómo comparar la experiencia científica con la experiencia doméstica o cotidiana?, ¿qué conocimiento podría haber en tales experiencias? Es precisamente en esta no traducción, en

este no paso automático entre la experiencia y el conocimiento, que la experiencia femenina introduciría una diferencia. Sin duda, estas experiencias darían lugar a alguna forma de conocimiento, pero éste no respondería al modelo que desde la perspectiva científico-occidental se reconoce como tal. Así, que la experiencia femenina no pueda traducirse directamente en tal forma como conocimiento, porque no está obligada a calcarse en él, podría verse como un verdadero déficit; sin embargo, es en esa no coincidencia donde radican sus posibilidades más prometedoras. Habría aquí un caudal de experiencias, de visiones del mundo, de situaciones y expresiones que, al no responder a algún canon previo, podrían revelarnos un mundo aún por explorar y por escribir. La experiencia femenina—invisible, minúscula, impropia, irreductible a una explicación—sería una de las puertas por las cuales la escritura femenina puede afirmar su diferencia, su resistencia a reproducir formas y modelos que garantizarían la repetición de lo mismo, sea de una identidad, de una forma de expresión o de una forma de vida.

Con todo, lo anterior no implicaría afirmar que la escritura femenina ocurre fuera de una tradición, de un decir anterior. Toda escritura acontece en medio de lo ya dicho, de lo ya escrito; pero como lo expresa Deleuze con el concepto de literatura menor, ésta irrumpe dentro de un modelo mayor no sólo marcando sus limitaciones, sino abriendo el espacio inexplorado de lo no pensado, de lo dejado de lado, de lo minúsculo e invisible para este canon. Ese resto sería, con todo, irreductible a lo mayor, es decir, abriría un ámbito de expresiones y experiencias que no podrían verse como resumen, calca o desviación de lo mayor: abrirían un espacio para el acontecimiento.

A partir de lo anterior, quizá sería aventurado hablar de una *escritura femenina*, pues supondría el riesgo de deslizar una nueva categoría, un nuevo modelo. Sobre todo porque no sería propiedad de las mujeres. Toda escritura que se despliega para no decir *yo*, que se desprende de experiencias invisibles y carentes de importancia para el canon mayor, que se niega a asumir una identidad y una propiedad, todas esas escrituras menores tendrían algo de femenino. Quizá sería más pertinente hablar de *la escritura como algo femenino*, precisamente cuando introduce estos elementos de resto y resistencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2007), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (2015a), *Crónica de Berlín*, Madrid, Abada.
- Benjamin, W. (2015b), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- Bobbio, N.; N. Mateucci y G. Pasquino (2005), *Diccionario de política*, México, Siglo XXI.
- Corominas, J. (1987), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- Corripio, F. (2000), *Diccionario de ideas afines*, Barcelona, Herder.
- Cragolini, M. (2008), “El resto, entre Nietzsche y Derrida”, en *Por amor a Derrida*, Buenos Aires, La Cebra.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, París, Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1981), *Espolones*, Valencia, Pretextos.
- Derrida, J. (1986), *Glas*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Derrida, J. (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- Derrida, J. (1997), *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- Dilthey, W. (2000), *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*, Madrid, Istmo.
- Ferro, R. (1995), *Escritura y deconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*, Buenos Aires, Biblos.
- Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses*, París, Gallimard.
- Foucault, M. (1971), *L'ordre du discours*, París, Gallimard.
- Gadamer, H.-G. (1993), *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
- Han, B.-Ch. (2016), *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Barcelona, Herder.
- Hierro, G. (2016), *La ética del placer*, México, UNAM.
- Kafka, F. (2007), “La condena”, en *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar.
- Moliner, M. (2007), *Diccionario del uso del español*, vol. II, Barcelona, Gredos.

- Münnich, S. (1996), “En torno a la frase de Nietzsche: ‘La verdad es mujer’”, en *Convivium*, vol. 2, núm. 9, pp. 77-91.
- Nietzsche, F. (1999a), “Die fröhliche Wissenschaft”, en *Sämtliche Werke*, vol. 3, Berlín, De Gryuter.
- Nietzsche, F. (1999b), “Jenseits von Gut und Böse”, en *Sämtliche Werke*, vol. 5, Berlín, De Gryuter.
- Nietzsche, F. (1999c), “Nachlaß 1880-1882”, en *Sämtliche Werke*, vol. 9, Berlín, De Gryuter.
- Ramond, C. (2001), *Le vocabulaire de Derrida*, París, Ellipses.
- Ramond, C. (2005), “Déconstruction et littérature”, en *Derrida: la déconstruction*, París, Puf.
- Schleiermacher, F.E. (1977), *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*, Michigan, Scholar Press.
- Sibertin-Blanc, G. (2009), “Deleuze et les minorités: quelle ‘politique?’”, en *Critique*, vol. 4, núm. 40, pp. 39-57.
- Wittig, M. (1983), “The Point of View: Universal or Particular?”, en *Feminist Issues*, vol. 3, núm. 2, pp. 63-69.
- Woolf, V. (2017), *Una habitación propia*, México, Austral.

LA ESCRITURA COMO FORMA DE RESISTENCIA EN HANNAH ARENDT

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

Sin lugar a dudas, la vida de Hannah Arendt, y no sólo su escritura, son un acto de resistencia. Aún más, la escritura de Arendt es equiparable al *acto de creación* artística. La judeoalemana, al escribir, resiste a las estructuras de poder y a la banalidad humana. En este sentido, la escritura filosófica arendtiana se vuelve equivalente a la escritura literaria.

Esta afirmación coincide con la idea expuesta por la propia Hannah Arendt en *La condición humana*, donde equipara el trabajo del artista —y en especial el del poeta— al del filósofo, ya que el material de ambos es el pensamiento, el cual, a diferencia de la cognición —cuyo resultado son las ciencias—, carece de fin al margen de sí.

[...] los hombres de acción y los científicos que buscan resultados, se han cansado de señalar lo “inútil” que es el pensamiento, tan inútil como las obras de arte que inspira. Y ni siquiera puede reclamar el pensamiento esos productos inútiles, ya que *al igual que los grandes sistemas filosóficos*, apenas cabe calificarlos de resultados del puro pensar, estrictamente hablando, puesto que precisamente es el proceso de pensamiento lo que el artista o el filósofo escritor ha de interrumpir y transformar para materializar la reificación de su obra (Arendt, 2016:187-188, las cursivas son mías).

Pareciera que esta idea sirve a Giorgio Agamben¹ como punto de partida para explicar los actos de resistencia y creación a través de la

¹ Además de ser sabida la filiación de Giorgio Agamben con el pensamiento arendtiano, Simon Swift apunta que el filósofo italiano no sólo lo continúa sino que también lo radicaliza (Swift, 2009:145-147).

autorreferencialidad. Esta última es un suceso central en la obra tanto de Arendt como de Agamben, pues coloca lo aparentemente “inútil” como la columna vertebral que sostiene la vida en comunidad:

Con el fin de que el mundo sea lo que siempre se ha considerado que era, un hogar para los hombres durante su vida en la Tierra, el *artificio* humano ha de ser un lugar apropiado para la acción y el discurso, para las actividades no sólo inútiles por completo a las necesidades de la vida, sino también de naturaleza enteramente diferente de las múltiples actividades de fabricación con las que se produce el mundo y todas las cosas que cobija (Arendt, 2016:191, las cursivas son mías).

La palabra literaria y la filosófica son formas de artificio; otra, es la acción política. Para Arendt, la *polis* debe brindar ese espacio propicio para que se manifiesten, dado que una vida sin acción ni discurso está literalmente muerta para el mundo: “Con palabra y acto nos insertamos en el mundo humano, y esta inserción es como un segundo nacimiento, en el que confirmamos y asumimos el hecho desnudo de nuestra original apariencia física” (2016:201). El primer nacimiento, para Arendt, es también muy importante, pues cada individuo que nace representa un nuevo comienzo y la promesa de lo inesperado, de la realización de lo improbable.

Si la acción como comienzo corresponde al hecho de nacer, si es la realización de la condición humana de la natalidad, entonces el discurso corresponde al hecho de la distinción y es la realización de la condición humana de la pluralidad, es decir, de vivir como ser distinto entre iguales. Acción y discurso están tan estrechamente relacionados debido a que el acto primordial y específicamente humano debe contener al mismo tiempo la respuesta a la pregunta planteada a todo recién llegado: “¿Quién eres tú?” Este descubrimiento de quién es alguien está implícito tanto en sus palabras como en sus actos (Arendt, 2016:202).

El pensamiento, aparentemente “inútil” y, por ende, autorreferencial entre cuyas manifestaciones se cuentan la filosofía y la literatura, se vuelve el cemento que posibilita la cohesión de la *polis*. De este modo, lo que parecía marginal, es primordial para la subsistencia de la vida en común.

Es pertinente ahora abordar los otros elementos del análisis que nos ocupa: la resistencia y su carácter inherente al acto de creación. El vocablo *resistir* proviene del latín *sisto*, detener, permanecer inmóvil. Es un poder que suspende y detiene la potencia en su movimiento hacia el acto; resistir es la impotencia, la potencia-del-no. Entonces cabe la pregunta, ¿qué es la potencia? Para Agamben, se trata de una entidad ambigua que no sólo puede una cosa sino también su contrario y contiene en sí misma una íntima e irreducible resistencia.

Potencia y resistencia guardan una estrecha relación con el *acto de creación* que, según el mismo Agamben, “es un campo de fuerzas en tensión entre potencia e impotencia, entre poder y poder-no-actuar” (Agamben, 2014:40). Ya el mismo Dante decía que “el artista que tiene el hábito del arte posee una mano que tiembla”, pues se halla suspendido entre dos impulsos: la potencia (el genio) *versus* la potencia-del-no (la expresión). Esta última no niega la potencia y la forma, sino que a través de su resistencia, las expone y resalta.

La suspensión que resulta de la tensión entre potencia y potencia-del-no Agamben la llama *inoperancia*; es decir, lo que desactiva el esquema potencia/acto, lo cual se logra mediante la *autorreferencialidad*. Un ejemplo claro es el cuadro de *Las Meninas*, en el que aparece la imagen que se quiere retratar y también al artista ejerciendo su oficio. La autorreferencia implica; entonces, la desactivación y el abandono del dispositivo sujeto/objeto. Así, pues, la inoperancia o la contemplación, liberan al viviente humano de todo destino biológico o social y lo convierten en vida que vive su vitalidad. En esta ausencia de obra surgen la política y el arte, que no son, dice el filósofo italiano, tareas ni obras solamente, sino que nombran, sobre todo, la dimensión en que las operaciones lingüísticas y corpóreas, materiales e inmateriales, biológicas y sociales se desactivan y contemplan tal cual son.

El modelo por excelencia de inoperancia, continúa Agamben, es la poesía, pues desactiva las funciones usuales del lenguaje (comunicativa e informativa) para abrirlo a un nuevo uso: la potencia de decir. La política, por su parte, es potencia de actuar y permite mostrar qué puede el cuerpo al convertir en inoperantes las operaciones económicas y sociales.

Así pues, se confirma que la escritura filosófica es equivalente a un acto de creación artística. Para enriquecer la explicación, se pueden considerar, adicionalmente, algunas coordenadas proporcionadas por Gilles Deleuze y Félix Guattari al definir la literatura menor; es decir, *la literatura que se opone al canon* y por tanto constituye un hecho estético, transformador de conciencias. En *Kafka. Por una literatura menor* (1990), los filósofos franceses exponen las siguientes características:

- En la literatura menor, el idioma se ve afectado por una fuerte desterritorialización. Esa desterritorialización se ve compensada con una reterritorialización en el sentido.
- En estas literaturas todo es política, lo cual implica que un problema individual conecta inmediatamente con la política.
- Todo adquiere un valor colectivo, porque la conciencia colectiva está dispersa y la literatura se encarga de una enunciación colectivo-revolucionaria, que genera otra sensibilidad y otra conciencia.
- Los enunciados tienden a disponer una enunciación colectiva aun cuando esa colectividad no exista todavía: la comunidad que viene (Agamben).
- No hay sujeto, sólo dispositivos colectivos de enunciación y la literatura expresa esos dispositivos en las condiciones que no existen en el exterior.

A partir de estas ideas y en relación con las expuestas antes sobre el acto de creación, se pueden sostener los siguientes argumentos: Hannah Arendt, desde su condición biográfica se mueve en los márgenes. La guerra y el exilio la convierten en una *nómada*, es decir, la que se desterritorializa y reterritorializa en busca de nuevos ámbitos, pero no sólo geográficos, sino de pensamiento, lo cual se ve reflejado en su índole de escritora. Relatar y compartir ese relato con otros hombres es, para Arendt, entrar en la dimensión de una vida “específicamente humana”:

De esta vida *bios* (en oposición a la simple *zoé*), Aristóteles decía que “es de alguna manera una especie de praxis”. De modo que la po-

sibilidad de representarse el nacimiento y la muerte, de pensarlos en el tiempo y decírselos al Otro al compartirlos con los otros (en síntesis, la posibilidad de narrar), funda la vida humana en lo que tiene de específico, de no-animal, de no-fisiológico (Kristeva, 2013:50).

Arendt escribió una biografía —aun no traducida al español— titulada *Rahel Varnhagen. La vida de una judía*. En ella pone en escena la vida de una dama que fundó un salón en Berlín, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX; ese salón reunía al mundo culto de Berlín, sin importar estrato o procedencia social. El emblema intelectual del grupo era Goethe, quien era el prototipo y medida del genio. Rahel escogía a sus invitados, que se reunían con cierta frecuencia por las tardes a tomar el té, a compartir sus ideas y los detalles de sus vidas; pero, sobre esto último nos dice Arendt: “Cabía la indiscreción porque lo privado carecía del añadido de lo íntimo, porque la propia vida privada se volvía un contenido objetivo” (2005:81) que permitía la historicidad personal y la historicización de la vida. Otra vez, el máximo testimonio de ello era Goethe, “cuyas obras son los fragmentos de una gran confesión”. Aquí vale la pena recordar a Deleuze, quien plantea que la literatura menor va más allá del *petit affaire personnel* y se vuelve modélica para aprovechar la quinta esencia de una experiencia privada que al abstraerse concierne a todos. Eso buscaba hacer Rahel Varnhagen en su salón berlinés y lo buscó también Hannah Arendt al transponer su propia experiencia personal al escribir la biografía de Rahel. De modo tal que Arendt se construye a sí misma al describir la vida de la referida judía berlinesa, quien también se movió en los márgenes. Dice Arendt, ante la desaparición de dicho salón: “nada había quedado de su grupo salvo lo que siempre había estado fuera de la sociedad” (2005:85). Escribir esta biografía significaría para Arendt una reterritorialización de sentido que le otorga tanto a la nómada Rahel como a ella misma.

Del mismo modo, equiparar la situación política que vivió Rahel Varnhagen con la que a la propia Hannah Arendt le tocó vivir, el hecho de otorgarles un sentido pleno a través del ejercicio narrativo, convierte automáticamente el discurso literario en un discurso político, y el problema individual Varnhagen-Arendt se torna un tema que concierne a la *polis* entera.

Por consiguiente, esta biografía sirve para ejemplificar que la escritura de Arendt adquiere las características de una enunciación colectivo-revolucionaria, que precisamente por ser marginal y menor, genera una sensibilidad diferente y una nueva conciencia. Escribir la vida de una judía de la época del romanticismo alemán es para Hannah Arendt un acto de comprensión de su propia historia y de los contextos que rodean a ambas y las condicionan. Dice Kristeva:

La com-prendedora escucha, acepta, acoge: espacio abierto que se deja habitar, acompaña, está con (cum-cum), matriz del *laiser-aller*, “dejar ir” sereno (*Gelassenheit*), insiste Heidegger, que se deja fecundar. No obstante, la comprendedora también prende: elige, arranca, modela, transforma los elementos, se apropia y los recrea. Con los otros, pero armada con su propia elección, la comprendedora es la que hace nacer un sentido en el que se lee transformado, el sentido de los otros. A nosotros nos corresponde descifrar ese proceso del pensamiento en acción, que se construye-deconstruye (Kristeva, 2013: 37-38).

Esta comprensión lleva a una esperanza nueva. Con la aparición, con el nuevo comienzo que las vidas historiadas de Varnhagen y Arendt representan, con poner en evidencia sus experiencias a través de un discurso narrado, se abre la posibilidad de lo imprevisible, de lo improbable, pero ya no en un nivel individual, sino colectivo. Se abre la puerta a otra forma de organizarse en comunidad, de anunciar el advenimiento de un colectivo que todavía no existe: la comunidad que viene.

En la entrevista titulada: “¿Qué queda? Queda la lengua materna”, Hannah Arendt muestra le responsabilidad de emitir un discurso creativo o autorreferencial, aspecto que sólo permite la lengua materna.

Hay una diferencia abismal, entre tu lengua materna y todas las demás. En mi caso puedo expresarlo con total sencillez: en alemán me sé de memoria una buena parte de la poesía alemana; estos poemas se mueven siempre, de algún modo, en el fondo de mi cabeza —*in the back of my mind*—. Y esto naturalmente es irrepitible (Arendt, 2005:30).

Se trata de una judía que habla y escribe en alemán desde el margen del judío, de una judía que crece en la tradición cultural que la lengua y la filosofía alemana encarnan. Como Kafka, desde su judeidad, ella responde y recrea; ella se defiende y argumenta.

[...] El alemán es, en todo caso, lo esencial que ha quedado y lo que yo siempre he conservado conscientemente. [...] Me dije a mí misma: “Bueno, ¿qué puede hacerse? No fue el alemán el que enloqueció”. Y en segundo lugar, es que no hay sustituto de la lengua materna. Se la puede olvidar, eso es cierto: yo lo he visto. La gente que lo hace habla la lengua extraña mejor que yo, que conservo un acento muy marcado y hablo con frecuencia de manera no idiomática. A ellos no les pasa, pero en su nueva lengua a un cliché sigue otro y otro, porque al olvidar la suya propia han cortado con la productividad que en ella se tiene (Arendt, 2005:30).

Con estas citas se hace patente que la escritura filosófica de Arendt puede analogarse a la literatura menor propuesta por Deleuze y representada por Kafka. Es también un acto creativo en la medida en que con la herramienta de una lengua mayor, responde al mundo desde un lugar muy preciso: el de una judía cuya judeidad tampoco queda exenta de su propia crítica.

En la misma entrevista agrega: “Si a una la atacan como judía, tiene que defenderse como judía. No como alemana, ni como ciudadana del mundo, ni como titular de derechos humanos, ni nada por el estilo. Más bien, ‘¿qué puedo yo hacer muy en concreto como judía?’” (Arendt, 2005:28).

Sin duda, la escritura filosófica de Hannah Arendt encarna la voz de una colectividad que falta y se convierte en un dispositivo colectivo de enunciación en el que ella como sujeto desaparece. Tal como Primo Levi escribe sobre Auschwitz asumiendo la voz de los que faltan, del mismo modo el poeta, y en este caso también la filósofa, expresa esa voz que falta, la de una comunidad que ofrezca mejores soluciones de las que existen hoy, y que prefigure condiciones mejores que las que puedan existir en el mundo visible.

Otro ejemplo de esta escritura filosófica como acto de creación que emprende Hannah Arendt es el sorprendente informe que brinda sobre el proceso de Eichmann en su libro *Eichmann en Jerusalén. Informe sobre la banalidad del mal*. Aun cuando otros auto-

res, como Raul Hilberg ya lo habían expresado en su obra *The Destruction of the European Jews*, fue un gran escándalo para la comunidad judía que Arendt escribiera lo siguiente:

Desde luego, Eichmann no esperaba que los judíos compartieran el general entusiasmo que su exterminio había despertado, pero sí esperaba de ellos algo más que la simple obediencia, esperaba su activa colaboración y la recibió, en grado verdaderamente extraordinario. [...] Sin la ayuda de los judíos en las tareas administrativas y policiales —las últimas cacerías de judíos en Berlín fueron obra, tal como he dicho, exclusivamente de la policía judía— se hubiera producido un caos total [...]. Para los judíos, el papel que desempeñaron los dirigentes judíos en la destrucción de su propio pueblo constituye, sin duda alguna, uno de los más tenebrosos capítulos de la tenebrosa historia de los padecimientos de los judíos en Europa (Arendt, 2010:172-173).

Incuestionablemente, esta dura crítica hacia el colaboracionismo de la judería y sus líderes le acarreará a Arendt ataques, diatribas, enemigos sin cuento y pérdida de grandes amistades, como la de Gershom Scholem; no obstante, esta manera de escribir, que ni los editores del *New Yorker* esperaban, da cuenta de un acto de resistencia y de una personalidad que está fuera de la zona de confort en la que se instaló el pueblo judío luego del Holocausto; es decir, el discurso de la victimización. Del mismo modo, el acto de escribir este informe es un acto de resistencia contra la banalidad misma. Otra vez, a partir de una vida privada —la de Eichmann— se abstrae un modelo para mostrar las consecuencias de no pensar, de no ser crítico, de no atreverse a salir de los lugares comunes. La única garantía de la supervivencia de la humanidad es ejercer de manera sistemática el razonamiento tanto en el ámbito privado como en el de la convivencia social.

CONCLUSIÓN

Hannah Arendt convierte en inoperante el lenguaje al no decir lo que esperaban que dijera en el idioma que se esperaba lo dijera; con ello, abre la posibilidad de un nuevo decir. Adicionalmente, la filósofa

de Hannover vuelve inoperante la política al desactivar los ordenamientos sociales referidos por su discurso y franquear la posibilidad de contemplarlos tal como son. De este modo alcanza esa *comprensión* que es el objetivo inicial de su escritura, en un doble movimiento: poniéndose al lado, o más precisamente, *en el lugar del* hecho relatado, abriéndose a él, para luego asirlo, recrearlo y resignificarlo, otorgándole un nuevo sentido en el que está incluida la pluralidad de las voces no oídas. Pero la autora no sale inerte de este proceso: a la vez, ella misma se resignifica y reestructura ante esta nueva comprensión. El lector, por su parte, también experimentará una transformación en su cosmovisión y en sus valores, acercándolo a formar parte de la anhelada comunidad que viene: ni judía, ni alemana, ni europea.

Por otro lado, la escritura de Hannah Arendt guarda importantes correspondencias con la literatura menor descrita por Deleuze y Guattari. Ya vimos que su vida y su escritura entran en un proceso de exploración de nuevos territorios; asimismo, adquieren un valor político, pues se dirigen e incluyen a los otros. Sus escritos buscan generar otra conciencia y otra sensibilidad al asumir una enunciación colectivo-revolucionaria reuniendo las voces dispersas. Esa enunciación narra no sólo la cosmovisión de una autora sino también la de sus contemporáneos; pero sobre todo abre la posibilidad de una transformación que dé paso a una comunidad que se está gestando y por tal motivo aún no tiene voz, la llamada “comunidad que viene”. Así, Hannah Arendt, como sujeto individual, con sus penas y alegrías, se diluye en sus propios escritos, que constituyen un dispositivo colectivo de enunciación el cual enuncia lo que existe y, a la vez, anuncia lo que aún no llega.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2014), *El fuego y el relato*, Madrid, Sexto Piso.
- Arendt, H. (2005), *Ensayos de comprensión 1930-1954. Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*, Madrid, Caparrós.
- Arendt, H. (2010), *Eichmann en Jerusalén. Informe sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Debolsillo.

- Arendt, H. (2016), *La condición humana*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1990), *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era.
- Kristeva, J. (2013), *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras. La vida. Hannah Arendt o la acción como nacimiento y como ajenidad*, tomo 1, Buenos Aires, Paidós.
- Swift, S. (2009), *Hannah Arendt*, Nueva York, Routledge.

II

ENTREVEROS LITERARIOS

EVOCACIÓN DE LA INFANCIA Y AFIRMACIÓN
DE LA IDENTIDAD COMO DEFENSA ANTE EL VACÍO.
LA POESÍA DE ELENA GARRO

Carmen Álvarez Lobato

*En mi infancia una infancia ardiente como un alcohol
Me sentaba en los caminos de la noche
A escuchar la elocuencia de las estrellas
Y la oratoria del árbol
Ahora la indiferencia nieva en la tarde de mi alma.*

Vicente Huidobro, *Altazor* (2003)

Elena Garro, reconocida principalmente como narradora y dramaturga, también cultivó la poesía, si bien es hasta el centenario de su nacimiento que se edita el conjunto de sus poemas en un volumen que su compiladora y editora, Patricia Rosas Lopátegui, intituló *Cristales de tiempo*. Se trata de poco más de sesenta poemas en verso libre de extensión diversa —que van de un par de versos hasta dos poemas extensos— escritos entre 1947 y 1990, algunos fechados en México, París o Japón.

El poemario ofrece una mirada introspectiva y autobiográfica sobre el amor, el desamor y el paso del tiempo que provoca un doloroso contraste: el presente violento, solitario y desesperanzado desde donde se recuerda el ayer del mundo familiar, la felicidad y la infancia. La voz lírica tiende un puente entre dicho presente, ya como una mujer adulta, y su pasado infantil.¹

¹ La vuelta a la infancia es un tema que cruza toda la obra de Elena Garro y que ya ha sido oportunamente señalado por la crítica especializada: “Elena

Esta mujer, Elena, reconstruye el escenario de su infancia: una casa y un jardín; éste es un escenario idílico que representa la naturaleza humana primigenia no tocada aún por la maldad del mundo. Si, según Bachelard, la casa “es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” (Bachelard, 2013:34), la voz poética construye un microcosmos que resguarda los valores esenciales de amor, protección y juego. La casa, continúa Bachelard, “es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad [ésta asegurada por] la polaridad del sótano y de la guardilla” (Bachelard, 2013:48); así, en el poemario, la voz lírica ama todos los espacios de esta casa/universo pero privilegia el espacio superior, los tejados, desde donde ella, cuando era niña, tenía una posición dominante: “La inocencia presenciaba/los pecados cotidianos/de caminar de tejado/en tejado./El general Elena/tomaba las ciudades” (Garro, 2016:187). Se trata de un microcosmos perfecto equiparable a la rosa/rueda que evoca la juventud, la regeneración y el movimiento:

En una rosa:
 así era el mundo,
 una rosa fresca girando (219).

Garro combate en su obra narrativa la angustia de perder la infancia. Desde su perspectiva inventa y reconstruye un tiempo signado por la felicidad, por la plenitud, por el derroche. Así, cuando Emmanuel Carballo indaga si ella cree en la felicidad, la respuesta brota tajante: ‘Sí, porque me acuerdo que la practiqué en la infancia’[...] Desde su perspectiva inventa y reconstruye un tiempo signado por la felicidad, por la plenitud, por el derroche” (Gutiérrez, 1996:110). También señala Emmanuel Carballo: “La principal aportación de la Garro es haber traído un mundo lleno de magia, de la gracia anterior al pecado original. Creo que la religión de Elena es la infancia y la mayor influencia en su literatura es ella misma en sus primeros años de vida. Es la creadora de un realismo que ya no es realismo crítico, que ya no es realismo costumbrista ni expresionista, sino que viene a ser una cosa íntima, suave, y poco a poco va dejando el mundo de todos los días para entrar a un realismo mágico que de alguna manera es una crítica al mundo en que vive. A Elena no le gusta el mundo en que vive y entonces crea paraísos posibles para que los seres que ella quiere —Elena misma y su familia— sean felices en el mundo creado por ella, pues no pudieron ser felices en el mundo de todos los días” (Ramírez, 2000:41-42).

Y donde la voz lírica se reconoce joven y feliz:

Sí, era niña, sí, era joven
 ávida de fruta
 ávida de libros
 ávida de natación
 ávida de árboles (220-221).

En este ambiente “viven los seres protectores” (Bachelard, 2013:38): el padre, la madre y los hermanos. En el poema “Las hijas del rey pobre” la voz lírica reconstruye al padre como el demiurgo bello y justo de este microcosmos:

A oscuras padre, a oscuras,
 busco tu belleza,
 busco tus ojos tan cerca de la luz,
 busco tu voz en el paisaje,
 te busco a ti tan antiguo,
 tan lleno de verdura.
 Tu nacimiento determina al mundo.
 Tú al principio del tiempo
 en el origen de las cosas
 Éste era un rey que tenía tres hijas (83).²

Desde el ahora desolado, la poeta recuerda también a su madre con ternura y a la que acude en los momentos de desamparo: “Mamá, ¿qué no me oyes?/Nadie me oye en este pozo [...] Estoy en medio de la noche/a ciegas, sorda y sin olfato/aprisionada en este pozo./ Mamá, lánzame una cuerquita” (109). También está el recuerdo de la hermana Deva: “Tus cabellos tierna crin de maíz/se columpian sobre tu rostro niño” (88), de sus otros hermanos o de su tío Boni.

A este espacio interior de seguridad se suma el espacio exterior: el jardín, lugar ambivalente donde se recupera la visión libre de la naturaleza pero que al mismo tiempo está cercado, lo que reitera la protección del hogar. Se muestra entonces una infancia felizmente

² El poemario registra, en algunos casos, dos o hasta cuatro versiones de un mismo poema. Para fines de este estudio he citado la primera versión ya que me ha interesado hacer una lectura temática desde un análisis detallado de los poemas sin profundizar sobre las diversas variantes.

vinculada a la naturaleza: es el paraíso verde, fresco y oloroso con un huelle de noche como árbol del Paraíso: “La casa sumergida en la delicia./Entonces aprendí el huelle de noche. [...] Olía a jabón en la cocina/y a madera quemada en el corral” (136). Se trata de un espacio vital donde los protagonistas son el juego y la felicidad: “Las Navidades son avellanas/y la intensidad del pino/[...] Jugamos los hermanos./Eran los días de las metamorfosis,/Aguiles, Casandras;/revoluciones/surgen de los helechos, arden sobre las bugambilias./Yo soy Cortés./El Cid nos visita por las tardes/y los Infantes de Aragón/huyen por las almenas/de los geranios encendidos de día” (185-186). El espacio íntimo y el espacio exterior conforman el tiempo perfecto de la infancia sencilla y lúdica (Bachelard, 2013:239) con un enfoque patriarcal hegemónico de orden y seguridad tradicionales, visión que retomaré más adelante.

La crítica ha destacado la influencia del romanticismo en la obra de Elena Garro, específicamente del romanticismo alemán;³ a mi parecer esta influencia es notoria en la mitificación de la infancia que después será también fundamental para el dadaísmo, el surrealismo y el creacionismo, de ahí el epígrafe de Huidobro que da inicio a este texto. El romanticismo es la conciencia de la ruptura y la consecuente búsqueda de la reconciliación con la unidad, esto es claro en las imágenes de la infancia feliz de Wordsworth, Blake o Hölderlin, así afirma este último:

El niño es un ser divino [...] La coerción de la ley y del destino no le andan manoseando; en el niño sólo hay libertad, en él hay paz; aún no se ha destrozado consigo mismo. Hay en él riqueza; no conoce su corazón la mezquindad de la vida. Es inmortal, pues nada sabe de la muerte (Argullos, 1982:289).

³ Afirma Garro al hablar de sus años de formación: “Los que más me gustaban eran los alemanes, los románticos alemanes, los poetas alemanes [...] Porque para mí hay dos grandes momentos en la historia de Occidente, que son Atenas y el romanticismo alemán” (Sommers, 1978:215 y 219). También Rosas Lopátegui reitera esta presencia en su poesía: “Por eso en sus poemas aparecen y reaparecen las imágenes oníricas, su alma en estado de contemplación y la persistente invasión de un pasado remoto que brota del inconsciente y llena su presente. En ella repercute la teoría ontológica de Novalis” (Rosas, 2016:44).

Esto es posible, en la infancia, ya que la identidad del niño es anterior a la aparición de la conciencia de la temporalidad, de la muerte, y de sus limitaciones personales: “el dios-niño deja de serlo cuando el raciocinio le hace acceder al sentimiento de la muerte y, con él, al de limitación” (Argullol, 1982:289); con la muerte, la diosa-niña Elena adquiere conciencia del tiempo, se desmorona la unidad y arriba el dolor: “la orfandad me sumió en el terror”, afirma (221).

La adolescencia, posteriormente la edad adulta, es la caída del mundo infantil, como puede verse en *Cristales de tiempo* en el recurrente motivo de la caída: “Voy a caer al ancho mar/al tenebroso mar de agua corriente” (130). La caída también se da desde el derrumbe de la casa paterna; se viene abajo la casa/universo y con ella la identidad de la voz lírica quien construye, en el poema “Mi cabeza cuarteada”, la analogía casa/poeta:

Se cuartearon los muros.
 Me cojo la cabeza entre las manos.
 Ya es tarde.
 Hay un estrépito
 y la tierra me sale por los ojos.
 Mi lengua sepultada entre escombros
 no dirá ya
 cómo sucedió la catástrofe (115).

Después del derrumbe se ingresa al mundo del ahora: los momentos felices se han ido; la deixis de la voz poética es nocturna e insomne, reitera constantemente: “Estoy en medio de la noche” o “El insomnio me trae/las risas estruendosas de mis hermanos/paseando por el parque España” (220).

Desde la noche angustiada se acude a la memoria, así en el poema “Soledad” se confrontan dos espacios antitéticos: el espacio idílico de la antigua casa/universo, verde y luminosa, y la actual casa/real oscura y triste donde los objetos, prosopopeya mediante, agreden a la mujer:

Se cierran las persianas, se corren las cortinas
 y se encierra a la noche en una pieza [...]
 La casa está en tinieblas.

Entran vientos furiosos a derribar la chimenea.
 El fuego apagado retorna a sus quejidos.
 [...]

Colgado en una silla está el paraguas.
 Me odia. Nos odiamos.
 Se sale de su funda y revolotea por el cuarto.
 Murciélago negro me aletea sobre la cara,
 me orina los cabellos (113).

Debido a la actualización del mundo idílico a través de la palabra la mujer adulta también actualiza su pequeñez infantil; es elocuente su breve poema “La noche es muy oscura”:

La noche es muy oscura
 y no se acaba nunca
 y yo soy muy pequeña
 y estoy muy delgadita (127).

La poeta es insomne; su autoconciencia la obliga a permanecer siempre despierta, siempre lúcida. Si bien el poemario abunda en imágenes oníricas la voz lírica no se permite el sueño, no hay, pues, descanso de la razón ni de la angustia; su deíxis adulta es nocturna, siempre, en contraposición a su deíxis infantil, colorida, solar y luminosa: “El sol hecho polvito en la mañana” (136), “Ese polvo/multicolor en los rayos del sol” (218). En este contraste entre luces y sombras sí coinciden, evocación y realidad, en el tono sinestésico: olfato, tacto, oído siempre alertas, así en la infancia (el olor del huelle de noche, la comida y el jabón, el sonido de las campanadas de la iglesia y de las risas) como en la edad adulta (el sabor de la sal de las lágrimas, el sonido del viento y de los murmullos del “cosmos que habla en voz baja”, Bachelard 2013:212).

Esta ausencia de la luz de la edad adulta es la que permite a la poeta imaginar, y plasmar, a través de la escritura (“Es de noche/y te escribo desde el bosque”, 148) la memoria y la poesía.⁴ La falta de luz, sin embargo, no le resta lucidez, pues es en la oscuridad que adquiere el conocimiento pleno de la realidad, del paso del tiempo y de su ser en la historia.

⁴ “El triple lazo: imaginación, memoria y poesía” (Bachelard, 1982:160).

El transcurrir del tiempo exhibe los contrastes, uno, particularmente claro, es el cambio de la percepción de la naturaleza; la otrora Natura bondadosa cede el paso a la naturaleza maligna y devastadora:⁵ “¿Ésta que oye mi nombre en un llano de huizaches?/¿Mi nombre, gritado así, a los cuatro vientos, /de noche, en el llano de la muerte?” (110). Y en este desierto lóbrego, invadida por el dolor, su voz y su voluntad son inquebrantables. Ante el dolor la poeta no busca su cese ni llama a la muerte, sino que se llama a sí misma, se reitera la afirmación del yo, del nombre propio —Elena, que funciona como estribillo— en el lugar de la no capitulación: “¡Elena! /Te digo que me busco, que me encuentre” (112).

El idílico árbol del paraíso, del mundo familiar colectivo y feliz, es ahora el árbol de lágrimas interno y personal:

El árbol de lágrimas
que crece dentro de mi cuerpo
se ha congelado.
Árbol alto, frágil, translúcido
como un pino nevado en la montaña.
El tronco de salitre,
sus quebradizas ramas de sal
resisten los golpes con entereza (231).

En este escenario actual abundan los fragmentos, ya que se ha roto la unidad primigenia: “Ven aquí, nariz de Elena!/Ven aquí, brazo de Elena!/Sólo la bacínica sigue firme cubriendo la cabeza/que sonámbula rueda en el valle de huizaches” (110). La voz poética insiste en el paisaje mortuorio del ahora, así en el poema “Panteón particular”: “Voy cargada de urnas y mortajas./Adentro llevo al mundo sepultado:/la infancia, los nombres familiares,/los nombres amorosos” (173). El mundo lúdico de la infancia es dolorosamente contrastado con un aparente mundo lúdico del presente con desoladoras analogías de los juguetes de la infancia con el actual cuerpo

⁵ “*La naturaleza jupiteriana o neroniana* [...] es el Orden Cósmico inabarcable y evasivo, el hado oculto, el Destino adverso, la deidad despótica que deja nacer a los hombres para luego someterlos al yugo de la necesidad” (Argullol, 1982:161).

fragmentado, así la pelota/cabeza para darle puntapiés, los dedos bailarines, el ombligo/canica o los dientes saltarines:

¿Hay todavía un puntapié sobrante?
 ¿Ya nadie llega a jugar a la pelota?
 ¿Nadie olvidó un buen escupitazo de colmillo
 para la cabeza que rueda entre huizaches? [...] y las manos que bailan el baile loco de los dedos locos [...] ¿Les gustará a las damas y a los caballeros tumbado, iluminando de rojo a los huizaches en el valle en el que rueda mi ombligo como antes rodaron las canicas llamándome? [...] los dientes separados de la encía avanzan a saltitos (110-112).

La poeta insiste en asumirse como casa derruida, cementerio, pozo, árbol de lágrimas mientras se pregunta, con nostalgia,

¿Dónde quedó el jardín?
 ¿Dónde la jacaranda y la palmera
 deshojándose azul y dando frutos amarillos?
 [...] ¿Dónde, dónde recuperar aquellos días? (96).

La casa/universo era una casa habitada; en la casa/real también hay personajes, la hija en primer término. En duro contraste con la infancia feliz de la voz lírica, la hija está triste, así en el poema “Lágrimas”:

Lágrimas
 redondas, azuladas,
 perfectas
 corren sin cesar
 por las mejillas de Helena [...] Lágrimas de niña
 aterrada en el mundo (233).⁶

La nueva niña está triste y está sola, ha tenido que ver muertos; es la antítesis de la infancia de la madre:

⁶ En el poemario la niña idílica se presenta como Elena, mientras que la hija triste es Helena.

Sola,
 sola una decena de años,
 años sin arcoíris, sin lluvias,
 sin jardines, sin comida.
 Ella es mi espejo,
 yo soy su espejo
 y no existe nada más,
 sólo el hambre que ronda
 los muebles alquilados (214).

Varios de los poemas dedicados a la hija surgen de la contemplación nocturna; así lo indican incluso un par de acotaciones finales, una al poema “Búsqueda” donde Elena Garro indica: “En la noche a solas/Helena duerme muy desdichada” (213) y otra al poema “Helena Paz”: “En la noche cuando Helena duerme/y yo velo” (216). Antes me referí al enfoque patriarcal hegemónico —padre, madre, hermanos, estabilidad y orden— que otorga la poeta en sus reflexiones sobre la infancia y que provoca incluso la asimilación de la niña evocada con figuras masculinas antes que femeninas: “el general Elena” o “Yo soy Cortés”. Dicho enfoque cambia en su visión actual, al presentar una familia integrada exclusivamente por la madre y la hija. La deixis adulta de la voz poética quiere vencer la subordinación de lo femenino a lo masculino y rompe con la dualidad hombre/mujer sustituyéndola por la de madre/hija; la hija queda entonces subordinada a la madre quien ahora vigila, como antes lo hacía el padre.

Otros personajes del ahora: sus amores/desamores (Octavio Paz y Bioy Casares como consta en los propios títulos de los poemas o en alguna dedicatoria). En estos poemas se deja a un lado el recuerdo infantil y la indefensión; algunos son poemas violentos e iracundos, en “Hoy ármese mi mano” (106) espeta al marido: “Todo el año es invierno junto a ti” (17). Y así también los poemas “Reproches a mi lengua” (122) o “Me acuso” (125), donde la voz poética asume una postura implacable y vital no exenta de dolor por herir a los que ama, por no tener la palabra justa, por el exceso de rabia y de orgullo que la confinan a la soledad.

Garro no canta a la pasión amorosa, cuando se remite al amor evoca el nombre o el rostro del amado ubicado en un allá, de nuevo

alejado del momento presente: “Allá donde encontramos lo perdido/Allá donde se va lo que se tuvo/Allá donde los muertos están muertos” (160). La poeta parte de la imposibilidad de la felicidad amorosa, la visión es más conflictiva que placentera y se da desde la ausencia y el reproche. De nuevo es el tiempo, el hastío, el culpable:

Dos cuerpos que tuvieron
su tiempo y lo gastaron
en disputas, en lágrimas,
en nada (172).

En el panteón del aquí en el que se erige la voz lírica también hay un lugar para el amado: “Quizás subas también hasta mi almohada/y me reproches la muerte que te di, amor mío” (173). Queda el recuerdo amoroso y unas fechas fatales; este recuerdo es también, como la infancia, verde y fecundo:

Una fecha es algo muy preciso.
Es una llave
que abre una puerta
que conduce al bosque,
al bosque donde fuimos
jóvenes
y nos besamos (179).

Tristeza de la hija, mentiras del esposo, desencuentros del amante [...] No falta Lola, la gata, a quien dedica un poema extenso, y algunos poemas de corte social: hay un poema a Stalin y otro, “En sueño”, dedicado al campesino mexicano (129 y 143).

El poema extenso “Vamos unidas”, es el espacio íntimo donde Garro hace un recuento de su vida desde su yo doliente; esta forma poética, rotundamente moderna, permite a la poeta realizar un viaje de la memoria en busca de su identidad. Afirma Rastrollo que el poema extenso es el instrumento literario idóneo para escribir las condiciones de ser fragmentario, caótico y sumergido en el abismo al tiempo que se pregunta por su propia identidad:

[en el] trinomio de viaje-memoria-escritura está la esencia y el sentido último del moderno poema extenso que se muestra como un

ejercicio memorístico, donde la protagonista es la memoria misma que intenta recuperar —como forma de evitar su disolución— el tiempo y el espacio perdidos. Y puesto que es más lo olvidado [...] que lo evocado, el poema de largo aliento se manifiesta como un volver hacia las cicatrices del pasado y un ir hacia la raíz del olvido para restituirlo (Rastrollo, 2011:111).

Éste es, precisamente, el sentido del poema de Garro, un ejercicio de la memoria que desea salir avante ante el sinsentido y la fatalidad. “Vamos unidas” es el viaje de la infancia a la edad adulta, con todos sus tropiezos y claroscuros, que da cuenta de la condición errante de la memoria y del exilio de la poeta. Resalta, allí también, la felicidad infantil producto de una sociedad jerarquizada y masculina cuyo centro, se ha visto, es el padre,⁷ pero es mucho más elocuente acerca del poder hegemónico masculino en el que se encuentra inmersa en la adolescencia y la edad adulta; en la casa conyugal resalta la figura del esposo represor y la suegra vigilante:

Grita la Tortuga
y grita el Visitante:
“Putá, Putá, Putá”.
Salta la puerta.
El visitante pasea
por el cuarto [...]
Maldice, violenta
las almohadas
que chorrean sangre.
Los dedos pequeños
de uñas largas
chorrean sangre.
“Le mostraré a mi madre
que eras virgen” (196-197).

La voz poética retrata la violencia doméstica pero también la represión del Estado que desea anularla al no compartir su discurso totalitario:

⁷ “Lo que está primero es la voz del padre, la voz de la ley, el discurso. Ni la mujer ni la madre, ni siquiera el amor existen fuera del discurso” (Pina, 2006: 298).

La han dejado muda.
 Nunca podrá decir
 lo sucedido.
 El mundo objetivo
 y el ABC del comunismo,
 conjuro de cemento armado,
 le han caído encima.
 El Visitante cree en los números
 que ignora.
 Antes uno y uno no eran dos.
 Ahora uno y uno siempre serán dos.
 Así lo ha decretado
 el Visitante.
 Ella no es uno.
 Simplemente cero (206-207).

La sociedad hegemónica masculina es vista en este poema extenso, y en el resto de los poemas, de una manera ambivalente: el padre proporciona apoyo, orden y felicidad, pero el esposo y el Estado representan violencia y represión. Por su parte, las figuras femeninas de la casa/universo dan consuelo y paz, pero la madre del esposo fomenta los privilegios masculinos y profiere palabras insultantes en tanto se constituye como “poder de representación” del discurso hegemónico (Pina, 2006:302). Sin embargo, al menos en “Vamos unidas”, la voz lírica establece una alianza perenne con la hija, de allí el título del poema.

La afirmación de la identidad en la poesía de Garro parte del canto a la unidad y simpleza natural infantil: un regreso al origen que no está exento de carácter trágico, pues esta vuelta es imposible. En el poemario no parece haber una concepción circular del tiempo; aunque la voz lírica afirma en el poema “Insomnio” la acinesia, la negación del tiempo,

No hay tiempo.
 No pasa el tiempo
 ni para atrás ni para adelante.
 El tiempo es un estarse quieto
 mientras un invisible fuego
 nos consume,

como los cirios
 que velaron a mi padre
 a Boni
 a Roberto
 a mi familia que murió
 sin que yo lograra verla (221).

Lo cierto es que en el cuerpo del poemario sí hay un reiterado vaivén del presente al pasado y de arriba hacia abajo: el recuerdo y la caída. El futuro está negado. La mirada hacia atrás no asegura un retorno ni la eternidad a través del recuerdo. No parece haber una trascendencia religiosa; los conceptos cristianos del paraíso o la noche oscura no cumplen con su misión salvífica, así la mitificación de un espacio y un tiempo (el juego, la casa, la infancia) sirve como defensa, pero no alcanza a paliar el dolor del presente. El tiempo y la muerte trasmutan la felicidad en llanto; la del poemario es una voz poética sin esperanza y sin fe. El amor humano tampoco es suficiente, probablemente ni siquiera exista: se reiteran las crueldades del esposo y el olvido del amante. No hay siquiera esperanza en la trascendencia biológica a través de la maternidad, pues su hija “espera/la ejecución en masa de los desheredados,/sin lápida, sin cruz, sin nombre” (216), y en tanto reflejo de la madre (“Ella es mi espejo,/yo soy su espejo”, 214) le aguarda su mismo sino: “Moriré y morirá conmigo/esta niña que juega ante mis ojos” (123).

En *Cristales de tiempo* la religión se plantea como un hecho social, lo que priva es la desesperanza y el único asidero, los recuerdos, que si bien son felices, al provenir de una enorme conciencia de la infelicidad dan como resultado nostalgia y dolor; el tono es elegíaco, de ahí que la voz lírica se duela constantemente: “¿Dónde, dónde recuperar aquellos días?” (96). En los poemas abundan el polisíndeton, la anáfora y la pregunta retórica que subrayan el sentimiento de pérdida; es una reiteración y un grito. Nada hay más triste que recordar los tiempos felices en la desolación. En el desamparo se llama a la madre, no a Dios; el demiurgo es el padre, no el Creador. Sólo hay una especie de identificación con la Virgen/Madre que contempla las lágrimas del mundo: “Lloremos, hermanos/[...] en esa lágrima única/que nos contempla desde/el pie de la cruz/en la que nos hallamos todos” (234). Las lágrimas, afirma la voz poética, al me-

nos, le otorgan consuelo: “Sal, salitre/sal de vida/sal de risa/sal de duelo/sal corriendo y llena mis mejillas/de reposo” (232).

La poeta recuerda tanto los hechos felices como los desdichados; la importancia del recuerdo no radica en su veracidad, sino en su presencia como proceso de autoconocimiento. La niña recreada en los poemas carece de identidad ya que ella y sus hermanos juegan: su *yo* es incipiente y ficticio ya que estos niños se asumen como personajes de la literatura. Por otra parte, en la edad adulta el juego se ha cancelado, impera el principio de la realidad, la historia; en ésta, la voz poética une y recrea sus recuerdos para permitir que estalle su voz y su escritura, madura y fuerte. Ante la fuerza hegemónica la respuesta de la poeta, su resistencia —entendida como instancia crítica ante el poder— está en la escritura y en la búsqueda autoconsciente de su *yo*.

Elena Garro se apodera de la palabra y desde el poema, sin duda la manifestación artística más refinada del lenguaje, resignifica su identidad; ha dejado de ser una niña, ha conquistado un nombre y ha reconocido su lugar en el mundo. Y éste no es un lugar grato. La poeta afirma la identidad del *yo* enfrentado al vacío; algo hay, de nuevo, de heroicidad romántica en ello. Es un *yo* doliente con plena conciencia de su fragilidad pero que afirma su propia fortaleza. El nombre, Elena, aquel propio de la belleza, del conflicto y de la gesta heroica, se convierte en afirmación, búsqueda y refugio. Sin dioses, sin familia, sin amores, sin aliados [...] sólo quedan ella, sus recuerdos y su pequeño reflejo, Helena. La voz poética no busca síntesis alguna, sí evocación, sí autoconciencia y crítica, únicas herramientas que le permiten enfrentarse al vacío. Víctima del tiempo y de la historia, la poeta no quiere una reconciliación, ésta no es ya posible, sino afrontar a la nada de pie. La poesía de Elena Garro se erige, así, plena de tiempo, de noche y de melancolía saturnal; es una mirada hacia atrás y una afirmación individual.

BIBLIOGRAFÍA

- Argullol, R. (1982), *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Madrid, Taurus.
- Bachelard, G. (1982), *La poética de la ensoñación*, México, FCE.

- Bachelard, G. (2013), *La poética del espacio*, México, FCE.
- Garro, E. (2016), *Cristales de tiempo*, edición, estudio y notas de Patricia Rosas Lopátegui, Monterrey, UANL.
- Gutiérrez de Velasco, L.E. (1996), “El regreso a la ‘otra niña que fui’ en la narrativa de Elena Garro”, en N. Pasternac, A.R. Domenella y L.E. Gutiérrez de Velasco (coords.), *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colmex, pp. 109-125.
- Huidobro, V. (2003), *Altazor*, Madrid, Cátedra.
- Pina, R. (2006), “La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad, la falacia del espacio cerrado”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 63-64, pp. 297-310.
- Ramírez, L.E. (2000), *La ingobernable. Encuentros y desencuentros con Elena Garro*, México, Hoja Casa Editorial.
- Rastrollo Torres, J.J. (2011), “Hacia una caracterización del poema extenso moderno”, en *Forma. Revista d’estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, vol. 4, pp. 103-115.
- Rosas Lopátegui, P. (2016), “Estudio preliminar”, en E. Garro, *Cristales de tiempo*, Monterrey, UANL, pp. 17-76.
- Sommers, J. (1978), “Entrevista con Elena Garro”, en B. Miller y A. González (comps.), *26 autoras del México actual*, México, B. Costa-Amic Editor, pp. 199-219.

EL GERMEN TRÁGICO DE LA MEMORIA.
LA CASA JUNTO AL RÍO DE ELENA GARRO

Claudia L. Gutiérrez Piña

*Yo a través de mi vida me he repetido de una manera
incansable, tanto en los errores como en las virtudes.
[...] Es por la unidad del tiempo, pasado-presente-
porvenir, todo es un espejo que se repite a sí mismo.*

Elena Garro

La escritura de Elena Garro transita entre los pliegues que la memoria teje en el tiempo. Con su primera novela, *Los recuerdos del porvenir* (1963), demostró una singular sensibilidad narrativa con la que configuró un universo propio y trazó el camino por el que haría retornar sus pasos como escritora. Personajes que recuerdan, y son recordados, voces que emergen prolongadas desde el pasado pueblan su universo literario en el que se funda una poética de la memoria que abreva de la historia como estructura fundamental cuando de significar la experiencia temporal del hombre se habla.

Veinte años después de que *Los recuerdos del porvenir* fundara estos principios, aparece *La casa junto al río* (1983), novela corta donde Garro los confirma. La relación entre el sujeto, el tiempo, la memoria y la historia se convierte también en la guía para la urdimbre textual que da voz a la dinámica de la experiencia humana bajo la forma de la circularidad y de la repetición. *La casa junto al río* muestra, sin embargo, un gesto de actualización del sentido atribuido a

este juego de relaciones. El tránsito de una a otra novela es, precisamente, lo que me interesa recorrer en esta ocasión. Para analizarlo, propongo partir de un mecanismo compartido por ambas novelas en su formulación. *Los recuerdos del porvenir* y *La casa junto al río* sostienen su construcción en una imagen nuclear que condensa la dinámica de sus universos narrados y en la que subyace la definición garriana de la memoria. En uno y otro momento de creación, la escritora mexicana imbrica los enfoques cognitivos y pragmáticos de la rememoración, para dirimir las implicaciones de la violencia como marco de nuestra experiencia histórica. Este último rasgo se verá acentuado en *La casa junto al río* a modo de nudo de una reflexión que se teje en los términos del “germen trágico” de la memoria.

EL INSTANTE GEOMÉTRICO

Los recuerdos del porvenir es, por mucho, la obra más estudiada de Garro, ya que es un referente ineludible para pensar la evolución de la novela mexicana del siglo XX, pero también para dimensionar los movimientos que se gestan dentro de la misma obra garriana. Por ello, me detengo en este primer momento en el multicitado incipit de *Los recuerdos del porvenir*, por ser éste el espacio en el que la escritora delinea la lógica de la voz narrativa de su primera novela, que tendrá, como se verá más adelante, implicaciones en la lectura propuesta de *La casa junto al río*:

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen, cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga (Garro, 1985:9).

Ixtepec es tiempo, es espacio y es voz. Memoria habitada por la multiplicidad de los recuerdos de sus habitantes que se vivifican al ser convocados. Esta dinámica, que se traduce en una proliferación de

imágenes y voces, anida la nota magistral del efecto promovido por la novela. La voz narrativa, ese yo-Ixtepec que encarna la memoria plural, funciona en un movimiento que se articula bajo la lógica de una refracción, es decir, en la que los recuerdos, a modo de haces lumínicos, refractan y se recomponen dentro de la forma que los contiene y los despliega, a la vez, como en un “instante geométrico”:

Y como la memoria contiene todos los tiempos y su orden es imprevisible, ahora estoy frente a la *geometría de luces* que inventó a esta ilusoria colina como una premonición de mi nacimiento. Un punto luminoso determina un valle. Ese *instante geométrico* se une al momento de esta piedra y de la superposición de espacios que forman el mundo imaginario, la memoria me devuelve intactos aquellos días; y ahora Isabel está otra vez ahí, bailando [...] (Garro, 1985:12, las cursivas son mías).

La virtualidad de esta imagen descansa en su efecto geométrico, a la usanza del *lieu géométrique* de Paul Valéry, como abstracción de las estructuras que subyacen a las operaciones de la conciencia. En esta cita está implicada la definición de una dinámica de la memoria, en la que se evidencia su doble funcionamiento. Por una parte, su capacidad de contener, perpetuando la experiencia, simbolizada en la figura petrificada-permanente de Isabel Moncada: “Aquí [dice la voz narrativa] sigue la piedra, memoria de mis duelos” (295). La figura de esa piedra aparente, Isabel petrificada, transmuta en la imagen de Isabel bailando, por la puesta en acto de la rememoración, a la que el relato irá sumando el despliegue de voces que habitan también la memoria, para condensar la visión que alimenta la lectura propuesta por Garro y que Margarita León (2004) ha hecho confluír como imagen de la memoria que es piedra y a la vez es agua. Con esto, Garro añade la capacidad vivificadora del acto rememorativo, que permite movilizar y superponer los recuerdos. Bajo esta lógica, el acto de la rememoración coloca al recuerdo en “un área de presencia semejante a la de la percepción” que evoca la *opsis* aristotélica, un “poner ante los ojos” (Ricoeur, 2004:76), mostrar, ver el pasado en su dinamismo: “Eencialmente virtual, el pasado no puede ser captado por nosotros como pasado a no ser que sigamos y adoptemos el movimiento mediante el que se abre en imagen presente, emer-

giendo de las tinieblas a la luz” (Bergson, 1995:49). Esa emergencia “de las tinieblas a la luz” se concentra en el despliegue de los movimientos albergados en el instante geométrico de la novela garriana.

En tanto dimensión abstracta, la memoria es depositaria de las huellas de la experiencia del pasado que, por virtud de la rememoración, pueden ser prolongadas en el presente, pero también en el futuro. Esta aparente paradoja —albergada en el título de la novela— puede ser entendida desde los planteamientos que Henri Bergson realizó en sus trabajos sobre la materia y la memoria, y de la noción central en la que se sostiene su pensamiento: la duración (*durée*), término que involucra una noción del tiempo en la que éste se concibe como experiencia exclusiva del ámbito de la conciencia, en la que no hay un pasado, presente o porvenir puros, sino un solo e indivisible flujo, según su famoso *dictum*: “La duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se dilata al avanzar” (Bergson, 1959:442). De ahí que la noción de tiempo del filósofo francés trastoque la concepción “espacializada” de la temporalidad, con sus respectivas implicaciones.¹

Para Bergson, como para Garro, no hay más que un progreso continuo en el que el pasado permanece como presente y el porvenir sólo puede proyectarse en función del pasado. Es decir, *el pasado siempre se conserva dinámicamente*. Y si la memoria es la que contiene ese pasado dinámico, entonces también es depositaria del tiempo, un “tiempo absoluto” porque comprende todos los tiempos posibles. Desde esta perspectiva, el “instante geométrico” de *Los recuerdos del porvenir* figura la memoria como duración y, por lo tanto, como tiempo.

La noción de duración de Bergson me parece particularmente útil para entender el funcionamiento del instante geométrico en la novela de Garro, en la medida que cobija dos características funda-

¹ Los estudiosos del pensamiento de Bergson acentúan las implicaciones que tuvieron sus aportaciones en el orden del paradigma científico del tiempo espacializado: “estamos acostumbrados a considerar el proceso temporal desde las categorías del espacio, desde la medida y la homogeneidad, como son: la distinción entre pasado, presente y futuro, la consideración del instante, etc. Es posible, dice Bergson, que el miedo a escuchar ‘el zumbido ininterrumpido’ de la vida profunda, sea lo que obliga al hombre a colocarse en el tiempo espacializado, no dándose cuenta de que ahí no se encuentra la duración real. Pues

mentales: la continuidad y la heterogeneidad que, como ha reconocido Deleuze, implica el vínculo de la duración como experiencia “interna” de la conciencia —o duración pura— con el espacio, o bien, la experiencia “exterior”. En *El bergsonismo*, lo explica de la siguiente forma:

La duración no sólo es experiencia vivida; es también experiencia ampliada, e incluso sobrepasada; es ya condición de la experiencia. Porque *lo que da la experiencia es siempre un mixto de espacio y de duración*. La duración pura nos presenta una sucesión puramente interna, sin exterioridad; el espacio, una exterioridad sin sucesión (en efecto, la memoria del pasado, el recuerdo de lo que ha pasado en el espacio implicaría ya un espíritu que dura). Entre ambos se produce una mezcla, en la que el espacio introduce la forma de sus distinciones extrínsecas o de sus “cortes” homogéneos y discontinuos mientras que la duración aporta su sucesión interna, heterogénea y continua. Somos entonces capaces de “conservar” los estados instantáneos del espacio y de yuxtaponerlos en una especie de “*espacio auxiliar*”; pero también introducimos en nuestra duración distinciones extrínsecas, la descomponemos en partes exteriores y la alineamos en una especie de tiempo homogéneo (Deleuze, 1987: 35-36, las cursivas son mías).

Las palabras de Deleuze, si bien son dirigidas en el orden de una reflexión sistemática del pensamiento de Bergson y de su método, me dan la pauta para pensar ese “espacio auxiliar” al que remite como una abstracción que puede adoptar forma, por virtud del ejercicio literario, en una imagen que “pone ante los ojos” la mixtura de espacio y duración. El instante geométrico garriano involucraría justamente una figuración de la dinámica temporal durativa en el ámbito de la conciencia vinculada con la exterioridad, es decir, con el espacio que, en términos de la experiencia humana podemos llamar mundo y, por lo tanto, historia. El “tiempo homogéneo” sería, pues, ese pasado

bien, el ámbito privilegiado donde se localiza primeramente el tiempo real va a ser la conciencia, dándose así una unión entre duración pura y conciencia. La conciencia es, por su misma estructura, el ámbito dominado por el tiempo: el tiempo es el ‘tejido’, la ‘trama’ misma de la vida y de la actividad de la conciencia” (Muñoz-Alonso, 1996:300-301).

dinámico y absoluto, resultado de la reunión de la “memoria heterogénea” de Ixtepec. Desde mi lectura, éste es el ejercicio magistral de Garro en *Los recuerdos del porvenir*: yuxtaponer el funcionamiento del tiempo y la memoria en el plano abstracto de la conciencia —duración pura— y el orden de la “exterioridad”, es decir, de la historia. En esta unión subyace su impecable poeticidad.

Por ello la imagen del instante geométrico ocupa la centralidad de la novela: porque condensa los movimientos contenidos en la memoria —aparentemente paradójicos—, modulados por la experiencia vivida “ampliada” de la historia. De este modo memoria y tiempo revelan su sentido de experiencia en la raíz genérica del hombre, es decir, a modo de estructurantes de una conciencia compartida, en otras palabras, de una conciencia histórica.

En este sentido, no es extraño que en *Los recuerdos del porvenir*, la memoria de Ixtepec esté signada por la experiencia compartida de acontecimientos específicos: la posrevolución y la guerra cristera. Rasgo que será replicado en *La casa junto al río*, texto en el que la guerra civil española condiciona también la relación que los personajes establecen con el tiempo y su memoria.

Al respecto, cabe hacer un pequeño paréntesis para revisar uno de los comentarios generalizados en la crítica de Garro que ha considerado la implicación de la historia en su obra operando sólo en un segundo plano, bajo el argumento de que lo que priva es la ficcionalización, el vuelo imaginativo y la acentuación de la historia particular frente a la gran historia, lectura que simplifica, desde mi perspectiva, la visión propuesta por Garro. Coincido por ello con la lectura de Margarita León, quien considera que ese “desplazamiento” de la historia es sólo aparente —y me atrevería a añadir, infundado— porque la importancia del papel que ésta juega en la obra de Garro no radica en la referencialidad (en primer o segundo planos), sino en que se promueve la memoria como matriz de la historia.

En Ixtepec, la historia es el punto de convergencia para toda experiencia. En la lógica de los haces de luz que irradian dentro del instante geométrico, es el punto de la intersección y también de la refracción. Aspecto en el que se asienta la paradoja de su tratamiento, porque el “sentido” de la historia promueve, en términos generales, una percepción de la experiencia humana en una dinámica temporal progresiva, cronológica, que, en el universo de Garro, por el

contrario, participa como condición que *contiene* su fluir, en el funcionamiento doble de la acepción del verbo: la historia, como experiencia del pasado, *contiene* el flujo temporal, en el sentido de la duración bergsoniana y, por ello, también *contiene*, detiene, niega su progresión. Ahí es donde se anida su germen trágico. Porque la historia, como “modulador” de la memoria y, por lo tanto, de la experiencia humana, tiene en *Los recuerdos del porvenir* el signo de la violencia y ésta es la que se convierte en una condición interminable, promotora de la desdicha:

El dolor físico iguala los minutos. Los días se convierten en el mismo día, los actos en el mismo acto y las personas en un solo personaje inútil [...] Como en las tragedias, vivíamos dentro de un tiempo quieto y los personajes sucumbían presos en ese instante detenido. Era en vano que hiciera gestos cada vez más sangrientos. Habíamos abolido el tiempo (63).

En *Los recuerdos del porvenir* cabe aún, sin embargo, una apertura posible, para dar paso a la huida —otro de los tópicos de la obra garriana²— promovida por el personaje extranjero, Felipe Hurtado,

² El tópico de la huida en la obra de Garro ha sido referido, entre otros, por Emmanuel Carballo, Margarita León, Luz Elena Gutiérrez de Velasco y Laura López Morales. Esta última señala sobre el vínculo de la huida y la particular configuración del tiempo en la obra garriana: “la huida, física o memoriosa [...] para muchos de sus personajes se trata por así decir de una fórmula de vida. La huida obedece al deseo de dejar atrás un pasado tormentoso, o de ir en busca de un futuro alentador; en todo caso, estas fugas multiplican los espacios y, con ello, rompen la continuidad del relato característica de la narrativa tradicional” (2006:73). Aunque el comentario de López no tiene mayores alcances en el orden analítico de su trabajo (por estar dedicado puntualmente a esas rupturas temporales ligadas a la multiplicación espacial), hace la marca de una cuestión que tiene una mayor hondura en la obra de Garro y que se relaciona mucho más con lo que Carballo señala respecto a los personajes de *Andamos huyendo Lola*: “Huyen y ellas mismas no saben por qué huyen, quién las persigue ni por qué. Más allá de la inocencia y la culpabilidad, quizá purgan pecados cometidos antes de que arranquen las historias que cuentan en este libro o, incluso, antes de que ellas mismas nacieran: pecados imputables a anteriores reencarnaciones. El tamaño de su culpa debe ser tan

“el mensajero, el no contaminado por la desdicha” (63). Como este aspecto ha sido reiterado por la crítica, valga sólo recordar que Garro simboliza en la figura de Hurtado la posibilidad de una ruptura, justamente por su no pertenencia al universo cerrado de Ixtepec, por su calidad de “otro”. Felipe ha sido leído, incluso, como una suerte de “Ángel anunciador de la Esperanza” (León, 2004:141), proveedor de la posibilidad de salir del tiempo detenido de Ixtepec por ser portador del universo de *lo posible* fuera de los límites de la historia, es decir, en el universo del arte, representado en su caso, por el teatro. Como señala Cecilia Eudave, “Felipe Hurtado despierta el anhelo [...], la ilusión [que] es esperanza, posibilidad, deseo. Lo que Rosas sesga, apaga; Hurtado despierta, aunque sea por medio de la teatralidad, espejo del pasado o visión promisorio de un futuro” (Eudave, 2017:19). En este gesto se concentra, en gran parte, el sentido esperanzador que cabe aún en el universo de *Los recuerdos del porvenir*. Una esperanza que en *La casa junto al río* se verá clausurada.

EL GERMEN TRÁGICO

Al inicio de este texto planteé la presencia de una transformación en el universo representado en *La casa junto al río* (1983) que, aunque comparte mucho en su construcción con *Los recuerdos del porvenir*, deriva en una atribución de sentido transformado que se asienta precisamente en la anulación de la posibilidad de apertura para concentrarse en la representación de la esterilidad de los esfuerzos del hombre para romper con el condicionamiento histórico. Este cambio en *La casa junto al río* se hace más evidente por el mecanismo replicado de la irrupción de un personaje ajeno, el forastero, en la vida de una comunidad, pero esta vez no para movilizar o promo-

grande como el castigo que amenaza destruirlas y al que temen de la misma manera que a los hombres primitivos asustan las calamidades de la naturaleza” (1986:511). Este tópico de la huida, como parte de una suerte de “culpa trascendental” es una constante en la obra garricana. Pienso en *Los recuerdos del porvenir*, *Reencuentro de personajes*, *Andamos huyendo Lola*, *Busca mi esquila* y *La casa junto al río*.

ver una ruptura, sino para perpetuar su parálisis en la desdicha de la historia.

Advierto en esto una posible explicación que se relaciona con el contexto de creación de la novela y que parece condicionar la lectura que promueve: los años más angustiantes de un largo periodo de exilio al que la escritora se vio forzada tras el episodio conocido por todos que la hizo abandonar México después de los acontecimientos de 1968 y que, entre otras cosas, la convirtió en testigo de las marcas de la posguerra en Europa. Sin caer en lo excesos de algunos de los estudios de la obra de Elena Garro que filtran sus lecturas desde la totalidad de la rejilla biográfica, creo que *La casa junto al río* muestra la impronta de una perspectiva del acontecer histórico del que fue testigo la escritora, particularmente, en los años de su estancia en España, cuando presumiblemente escribió esta novela.³

Las lecturas de las notas recuperadas de su diario son significativas al respecto. Además de las lamentaciones personales, los apuntes correspondientes a su estancia en España a partir de 1974 dibujan las lecturas que Garro hacía en esos años. Entre ellas, sobresale la mención de *Gulag*, testimonios de Alexander Solzhenitsyn donde se documenta el sistema de represión del Estado estalinista en la extinta URSS en campos de concentración. Por otra parte, en Madrid, Garro será testigo de la transición española en los últimos años del franquismo. Estos datos son relevantes porque, más allá de las vicisitudes personales, Garro advierte en sus notas un claro interés por las huellas que la guerra imprime en Europa y cuya lectura se pue-

³ El dato de composición de la novela es impreciso, así como en general son los títulos publicados por Garro a partir de 1981. Lucía Melgar y Gabriela Mora en *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja* (2002) realizan una cronología donde ubican, por ejemplo, las escrituras de *Reencuentro de personajes* en 1961, *Testimonios de Mariana* antes de 1965, *Un traje rojo para un duelo* en 1971 e *Inés* en 1975. Las conjeturas sobre la fecha de escritura de *La casa junto al río* se relacionan con una visita que la escritora realizó a Cangas de Onís, el pueblo natal de la familia Garro, entre septiembre y noviembre de 1976, de la que muy probablemente obtuvo la detallada recreación de los espacios del pueblo asturiano hecha en la novela: la parada de autobús canguesa, el puente romano, el bar Colón y el cementerio, así como la antigua casa de la familia Garro, hoy Casa Riera.

de concentrar en un breve comentario registrado: “Son tales los horrores, que es insoportable [...] y todo ¿para qué? [...] Ya no se trata de derecha ni de izquierda. Se trata de hienas y de hombres” (Rosas, 2002:409).

Esta visión encuentra eco en *La casa junto al río*, novela contextualizada en la época convulsa de transición en la sociedad española después de la muerte de Franco. La novela narra la historia de Consuelo, una mujer que, tras la muerte de sus padres y de su hermana, decide hacer retornar sus pasos a su pueblo de origen, del que sus padres huyeron hacia México en los años más atroces de la guerra civil. Su idea es indagar en el destino final de sus tíos, de quienes guarda un vago recuerdo. Con su llegada al pueblo, despierta, sin embargo, una hostilidad generalizada de la comunidad y, sin entender el porqué, se ve sumida en una atmósfera amenazante de verdades criminales encubiertas. En la construcción del relato, Garro acentúa ahora una lectura crítica y poco alentadora sobre la dinámica del crimen que caracteriza los conflictos ideológicos y que toca no sólo a las grandes esferas de poder, sino también a los seres anónimos de un pequeño pueblo asturiano. La perspectiva, en este caso, no alberga ninguna posibilidad de apertura, antes bien, la única esperanza es la de la huida en la muerte.

Al igual que en *Los recuerdos del porvenir*, *La casa junto al río* hace uso de la virtualidad de una imagen para concentrar la perspectiva y la definición del sentido que dirige el universo narrado. Las primeras líneas de la novela figuran, en la forma de un carrusel de espejos, el movimiento de un “germen trágico” que priva en las relaciones del hombre:

Las tragedias se gestan muchos años antes de que ocurran. El germen trágico está en el principio de las generaciones y éstas, como los caballitos de las ferias, hacen la ronda alrededor del tiempo, pasan y nos señalan. Pasa Caín asesinando a Abel, y la quijada de burro permanece en su lugar inicial; pasa el incestuoso lecho de Edipo, y sus horribles ojos sacados de las órbitas; pasa Helena con el fruto de oro, premio a la belleza y origen de la guerra y pasa Job el castigado por su inocencia. Aparece Nerón fornicando y aspirando el humo del incendio que nunca afinará su lira y también pasa Cuauhtémoc de pie y prendido en su piragua y todos giran en la infinita ronda que nos refleja y engendra la tragedia. Y el tiempo circular e

idéntico a sí mismo, como un espejo reflejando a otro espejo nos repite (Garro, 1983:7).

Resulta claro que en estas líneas inaugurales Garro hace explícita nuevamente la superposición de las estructuras que alientan su visión sobre el tiempo y la memoria. Por una parte, se encuentra el relato histórico con la referencia a las figuras de Nerón y Cuauhtémoc, personajes protagonistas de la gran historia; por la otra, se incorpora el sustrato mítico y las construcciones simbólicas del imaginario, en este caso convocando la tradición bíblica (Caín, Job). A éstos, se suma la incorporación de otros dos modelos, ahora literarios: la épica homérica y el personaje trágico por antonomasia, Edipo. Todas estas referencias son relatos fundadores que se incorporan en la novela para dinamizar los ejes que significan la experiencia del hombre en el orden de una mixtura del tiempo absoluto y el tiempo histórico.

Si profundizamos en el funcionamiento de la imagen inaugural de la novela, podemos reconocer un principio de articulación que subyace y en el que se ponderan dualidades implícitas, de distinta faz, cuya tensión proviene de un centro compartido y que participa como el punto fijo de ese carrusel donde las generaciones “hacen la ronda”. Este punto fijo común es la violencia, pero véase que, distinto a *Los recuerdos del porvenir*, ésta no funciona sólo como denominador común entre memoria e historia —o modulador, como lo llamé en el apartado anterior— sino, explícitamente como su motor. Baste simplemente recorrer las figuras convocadas: Caín, Abel, Edipo, Helena, Job, Nerón, Cuauhtémoc, todos ellos son uno de los extremos de la dialéctica víctima-victimario, de cuyas relaciones queda como punto fijo el objeto o la abstracción (la quijada de burro, el lecho de Edipo, el fruto de oro, la inocencia, el incendio, la piragua), que encarnan, a modo de símbolos, la violencia ejercida o recibida: la envidia, la vanidad, la discordia, la ambición, el ultraje.

El acento otorgado por Garro a ese “punto fijo” deriva en algo muy distinto de la luminosidad del instante geométrico en *Los recuerdos del porvenir*. La imagen ahora es sombría, porque *La casa junto al río* acota la experiencia del hombre reduciéndola a una vertiginosa y tediosa ronda. La memoria, en esta lógica, se manifiesta también como un “tiempo homogéneo”, pero donde sólo cabe la repeti-

ción como una monotonía hueca y donde la posibilidad, la esperanza de la huida, queda clausurada. De ahí que la negación sea el factor común en la configuración de la novela.

La protagonista de *La casa junto al río*, Consuelo, es descrita como una “sombra flotando en ciudades sin memoria” (7), quien emprende el viaje de retorno al lugar de sus orígenes para reconciliar sus recuerdos con los rostros y destinos de sus muertos, es decir, con su pasado. Única sobreviviente de una historia familiar de la que poco —o nada— sabe, Consuelo encarna la orfandad simbólica y literal: “Sólo quedaba ella perdida entre millones de desconocidos” (7). A este vacío se suma otro: el no saber cómo se fueron llenando esas ausencias, porque desconoce cómo murieron los habitantes más remotos de sus recuerdos: la tía Adelina y el tío José Antonio, quienes permanecieron en España durante el conflicto de la guerra. En la búsqueda de un poco de certidumbre, el personaje emprende el periplo al lugar de sus orígenes con la idea de restaurar su identidad en el reencuentro con su pasado: “Sólo le quedaba ir al encuentro del pasado remoto que estaba en su memoria. Si lograba encontrar los restos de la casa junto al río, encontraría su presente” (7).

Consuelo simboliza el sentido de la memoria como criterio de identidad, pero este criterio se articula desde su negación, porque Consuelo es una identidad problemática, sin memoria, o bien, una *identidad frágil*, según la propuesta de Ricoeur,⁴ quien retoma las categorías patológicas de Freud para trasladarlas desde el análisis clínico al plano de su funcionamiento en el movimiento de la memoria individual a la memoria colectiva. Lo que interesa para entender el personaje garricano es la “extensión” planteada por el filósofo francés hacia la implicación del “otro psicosocial” y la memoria colectiva: “Esta extensión es tanto más esperada cuando todas las

⁴ “¿Qué hace frágil a la identidad? El carácter puramente presunto, alegado, pretendido de la identidad. Este *claim*, se diría en inglés, este *Anspruch*, en alemán, se aloja en las respuestas a la pregunta ‘¿quién?’, ‘¿quién soy?’, respuesta en ‘¿qué cosa?’, como: esto es lo que nosotros somos. *Tales* somos, así y no de otro modo. La fragilidad de la identidad consiste en la fragilidad de estas respuestas en *qué*, que quieren dar la receta de la identidad proclamada y reclamada. De este modo, el problema es desplazado un grado, de la fragilidad de la memoria a la fragilidad de la identidad” (Ricoeur, 2004:110).

situaciones evocadas en la cura psicoanalítica tienen que ver con *el otro*, no sólo el de la ‘novela familiar’, sino también el otro psicosocial y, si se puede decir así, el otro de la situación histórica” (Ricoeur, 2004:107).

La trasposición de la problemática de “la novela familiar” de Consuelo, hacia “el otro de la situación histórica” es, de hecho, el *quid* de la novela. Si en *Los recuerdos del porvenir* Garro articuló el universo narrativo en sus vínculos con la historia desde la pluralidad de la memoria colectiva del pueblo, en *La casa junto al río* el movimiento es inverso: tiene como punto de partida la memoria individual de Consuelo para mostrar, desde ella, cómo opera el factor historia en la memoria colectiva. Este funcionamiento se sostiene en la construcción del personaje como representación del sujeto expuesto a “los usos y abusos” de la memoria, donde se imbrican nuevamente los enfoques cognitivos y pragmáticos del ejercicio de la rememoración. Consuelo es una representación simbólica de la confrontación del sujeto con la memoria impedida —“memoria *herida*, incluso *enferma*”, dice Ricoeur (2004:96)—, por efecto del olvido, y también con la memoria manipulada, en su práctica dentro de la esfera ético-política del acontecer histórico.

Valiéndose de las estrategias de la novela policiaca, Garro construye a Consuelo a modo de “una detective del pasado que buscaba sombras que le dieran la clave de su derrota” (9). La pesquisa que emprende la confrontará con los enigmas de un crimen que se irán resolviendo con la ilación de los distintos testimonios de los habitantes del pueblo sobre la muerte de sus tíos. Pero la indagatoria es poco alentadora: en cada una de las versiones de las muertes encontrará inconsistencias y mentiras cuyos velos serán poco a poco descubiertos para revelar el crimen de sus tíos, perpetrado y encubierto por todo el pueblo, pero que se traducirá en un crimen mucho más esencial, por universal, donde se evoca la relación fundamental que se plantea en la imagen inaugural de la novela: la herencia de la violencia fundadora:

Es un hecho que no existe comunidad histórica que no haya nacido de una relación que se puede llamar original, con la guerra. Lo que celebramos con el nombre de acontecimientos fundadores son, en lo esencial, actos violentos legitimados después por un Estado de

derecho precario [...]. De este modo, los mismos acontecimientos significan para unos gloria y para otros humillación [...] Así se almacenan, en los archivos de la memoria colectiva, heridas reales y simbólicas (Ricoeur, 2004:111).

En *La casa junto al río*, las heridas reales y simbólicas de los habitantes del pueblo se tejen, sin embargo, fuera de la “legitimación” *a posteriori* del Estado de derecho, se muestran en su sentido más crudo, donde todos (sin distinción de clase, sin distinción ideológica) son responsables de la violencia y de su legitimación. Por ello, la colectividad se articula por la complicidad en el encubrimiento de participación generalizada —activa o por omisión— en la violencia desatada en la guerra civil. En este sentido, la noción de *memoria manipulada* despliega sus alcances, para llevarla fuera de los límites de un orden de estructuración de Estado e incluso de la estructuración ideológica —desde donde, por ejemplo, Ricoeur lee el ejercicio de abuso de la memoria⁵—, para hacerla inherente de la condición humana, donde la memoria manipulada, en este caso por el mismo pueblo, opera para ocultar, enmascarar una responsabilidad y culpa compartida.

La realidad con la que se encuentra Consuelo es la de los reducidos y consecuencias que dejaron los enfrentamientos que perviven —como pasado dinámico— entre los habitantes del pueblo. Entre ellos hay un caótico juego de definición ideológica donde “fascistas”, “comunistas”, “rojos” y “azules” transmutan sin orden aparente. Resulta claro que Garro teje con ello una crítica no sólo al funcionamiento de las ideologías,⁶ sino a las relativizaciones éticas en la

⁵ Al respecto señala Ricoeur: “La plusvalía que la ideología añade al crédito ofrecido por los gobernados para responder a la legitimación suscitada por los gobernantes [...] hace posible vincular los abusos expresos de la memoria a los efectos de distorsión propios del plano del fenómeno de la ideología. En este plano aparente, la memoria impuesta está equipada por una historia ‘autorizada’, la historia oficial, la historia aprendida, celebrada públicamente” (Ricoeur, 2004:116).

⁶ Esta crítica recalca también en la generalizada pérdida de confianza en las grandes ideologías, acentuada en la época de escritura de la novela en Europa. El gran ejemplo es la puesta en crisis de las dialécticas comunismo-capitalis-

experiencia histórica. Esta crítica está concentrada en las palabras puestas en voz de Severina: “sí, el dinero lava la sangre, no hay ideales, no hay nada, sólo hay dinero empapado en sangre” (92). El dinero, en este caso, será el objeto, el símbolo que encarna el eje de la herencia de la violencia fundadora, para reunirse como una forma del nudo, el punto fijo, de la ronda generacional implicados en la imagen inaugural de la novela (la envidia, la vanidad, la discordia, la ambición, el ultraje). Por ello, la fragilidad de Consuelo antes aludida la convierte en la víctima perfecta, porque el pasado —su pasado— trastoca a toda la comunidad al dinamizar su memoria y, por lo tanto, reactiva el movimiento de los engranes para que “el espejo que refleja a otro espejo”, se repita.

Los esfuerzos del personaje por restaurar los vacíos de su memoria para reintegrar su identidad tienen como paradero su aniquilación, porque en la búsqueda de revelar su motor, reactualiza la dinámica del pasado que promovió las fisuras en su integridad. Es decir, el retorno de Consuelo funciona como el estímulo de activación de la memoria: una memoria no sólo individual, sino colectiva, que confirma la máxima bergsoniana compartida por Garro donde el pasado, en efecto, “corroe el porvenir y se dilata al avanzar”, ahora desde su cara más trágica. La atribución de sentido a esta condición no deja ya cabida a ninguna posibilidad de apertura. Antes, proyecta una condición humana condenada a la perpetuación de sus actos más atroces, de ahí el germen trágico que nos señala y anula cualquier esfuerzo por evitarlo.

Sobre *La casa junto al río* y, en general, sobre la etapa de la obra de Elena Garro escrita desde su exilio, se ha señalado que hay una suerte de pérdida del vuelo lírico que caracterizó sus primeras producciones. Algo hay de ello en lo que concierne a esta novela, pero no necesariamente —o no por completo, como consideran algunos—, porque las vicisitudes personales de la escritora le hayan impedido dedicar la atención necesaria a su actividad creativa.⁷ En el

mo, izquierda-derecha, de la que *La casa junto al río* también da cuenta y que representa también una rica vena para su análisis.

⁷ Valgan como ejemplo las palabras de Gabriela Mora: “A mi juicio, los textos concebidos en España y Francia, los lugares que adoptó en el destierro, y en los que ubica la acción de muchas narraciones posteriores al 68, carecen

caso específico de *La casa junto al río*, en efecto, ha quedado atrás ese lirismo luminoso de *Los recuerdos del porvenir*, pero considero que esto también puede leerse en coherencia con el sentido que promueve la novela. Es una narración incluso monótona porque replica el tedio de la repetición que está representando. En la realidad con la que Consuelo se confronta, todo está ensombrecido, las atmósferas están veladas, envueltas en la niebla, entre bruma. En la construcción de estas atmósferas hay, por supuesto, también un despliegue poético, cuya profundidad, sin embargo, es regularmente zanjada en el correr discursivo, como si estuviera impedida por la irrupción de la adversidad del mundo que le confronta. Esta tensión es uno de los recursos constantes que termina por generalizar su efecto en la novela como una pujanza contenida de la luz en la oscuridad dominante. Uno de los ejemplos más claros de este mecanismo es la escena donde Consuelo intenta atravesar el puente romano en la búsqueda de su reencuentro con la casa familiar:

El puente romano invitaba a atravesarlo, era un arco de triunfo y empezó a subirlo. Alguien la llamó por su nombre: “¡Consuelo!... ¡Consuelo!”. Se detuvo sobrecogida, se apoyó en el pretil y escuchó a la noche oscura mecida por las ramas de manzanos. Del otro lado del puente romano existía el país de la bruma, los huertos de castaños, los caminos de helechos, los manzanos, los macizos de rosas y el aire leve aromatizado. Desde donde se encontraba apenas pudo divisarlo. Su nombre misteriosamente pronunciado la detuvo, y entonces contempló el lugar cubierto de silencio y recogido en perfumes. Abajo corría el río formando espumas blancas; su humedad iluminaba la noche llena de neblina. La voz volvió a llamarla: “¡Consuelo!... ¡Consuelo!” [...] Tuvo la sensación de que la acechaba algo adverso. De repente, frente a ella apareció la casa junto al río, brillando como una gran rosa marchita, encerrada en rejas despintadas (13-14).

del soplo mágico y poético de las palabras imbuidas de la atmósfera mexicana”. Y agrega: “no es difícil reconocer que, cuando las circunstancias se lo permitieron, su talento artístico supo sobreponerse a las propias aficciones y dejar su estampa en los textos literarios. Quizás sea demasiado pedir que la autora sostuviera esa calidad cuando esas circunstancias cambiaron tan radicalmente y en forma tan negativa para su vida y su escritura” (2003:38 y 60).

El efecto de la escena, como en general lo es el de la novela, es el del movimiento impedido de la protagonista en su búsqueda por un reencuentro restaurador de su pasado. Las construcciones, en este caso del espacio y el ambiente, despliegan por momentos una fuerza lírica que se interrumpe por la latencia de la adversidad. Esta dinámica está comprendida incluso en el nombre de la protagonista —ese “nombre misteriosamente pronunciado”—, para quien el único *consuelo* posible será la huida en la muerte. Por ello, en el desenlace de la novela, Consuelo la recibe como una liberación. Las sombras sólo entonces se disipan para transmutar en luz: “Arriba de ella estaba el cielo cada vez más alto, sus bóvedas de azules oscúrisimos se abrían en vetas de azul claro, clarísimo. ¡Se había salvado!” (102-103).

El desenlace de *La casa junto al río* hace resonar unas de las palabras que Garro pronunció y repitió en distintos momentos, aludiendo también al título de una de sus obras: “El único hogar sólido que voy a tener es la tumba”. Una de estas ocasiones quedó registrada en el documental *La cuarta casa. Un retrato de Elena Garro*, donde el realizador entrevista a la escritora casi al final de sus días: “Oye, Elena, ¿y para ti qué es la felicidad?”. Responde sin titubeos: “algo que no se alcanza en este mundo”. A lo que el entrevistador inquiere: “¿y por qué no se alcanza?”. La voz de Garro concluye: “porque somos malos, oye...” (Cordero, 2001). La aparente ingenuidad de las palabras de la escritora alberga, sin embargo, su lectura sobre la compleja y dolorosa relación que los hombres hemos labrado con nuestra historia y que también puede resumirse en uno de los pensamientos de Consuelo: “Toda la lluvia del mundo no lava la sangre acumulada” (37).

Con *La casa junto al río*, Elena Garro muestra la congruencia con que asumió su tarea, en términos de la fidelidad que guardó a una de las obsesiones que alentaron su pluma desde sus inicios: la reflexión sobre las implicaciones de la memoria como matriz de la historia. En el tránsito que va del instante geométrico de la memoria de Ixtepec en *Los recuerdos del porvenir*, a la lúgubre ronda que ata a los habitantes del pequeño pueblo asturiano en *La casa junto al río*, Garro deja ver dos modos de afrontar la condena de mirarnos repetidos. Se trata al final de una propuesta que puede ayudarnos a entender la dolorosa relación que guardamos con nuestra memoria

compartida. La pregunta que queda aún abierta es si esta memoria nos dará la oportunidad, algún día, de poder reconciliarnos con nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergson, H. (1959), “La evolución creadora”, en *Obras escogidas*, México, Aguilar.
- Bergson, H. (1995), *Memoria y vida*, Barcelona, Altaya.
- Carballo, E. (1986), “Elena Garro”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones del Ermitaño/SEP.
- Cordero, J.A. (2001), *La cuarta casa. Un retrato de Elena Garro* [filme], México, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Deleuze, G. (1987), *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra.
- Eudave, C. (2017), “La memoria como escenario de la tragedia mexicana en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro”, en *Romance Notes*, vol. 57, núm. 1, pp. 15-24.
- Garro, E. (1983), *La casa junto al río*, México, Grijalbo.
- Garro, E. (1985 [1963]), *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortiz/SEP.
- León, M. (2004), *La memoria del tiempo. La experiencia del tiempo y del espacio en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro*, México, UNAM/Ediciones Coyoacán.
- López Morales, L. (2006), “Las rupturas del tiempo”, en L. Gutiérrez de Velasco y G. Prado G. (eds.), *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*, Toluca, ITESM/UIA/Fonca.
- Melgar, L. y G. Mora (2002), *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*, México, BUAP.
- Mora, G. (2003), “La familia: política, exilio y escritura en la obra de Garro”, en *Letras femeninas*, vol. 29, núm. 1, pp. 36-68.
- Muñoz-Alonso López, G. (1996), “El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto”, en *Revista General de Información y Documentación*, vol. 6, núm. 11, pp. 291-311.
- Ricoeur, P. (2004), *La memoria, la historia el olvido*, Buenos Aires, FCE.
- Rosas Lopátegui, P. (2002), *Testimonios sobre Elena Garro*, México, Ediciones Castillo.

LA RESISTENCIA ONÍRICA, EL UNIVERSO COINCIDENTE
ENTRE *LA ÚLTIMA NIEBLA* DE MARÍA LUISA BOMBAL
Y “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

Alma Rosa Sánchez Valdez

Ensoñar es una forma de resistir. Crear es transgredir. María Luisa Bombal en Chile y Elena Garro¹ en México representan un antes y un después en la literatura latinoamericana.² Escritoras polémicas que a través de sus protagonistas evidenciaron el régimen patriarcal en el que estaban inmersas. Con treinta años de diferencia, sus obras coinciden en la expresión femenina de lo deseado a través del tejido onírico que se enlaza con lo real, integrando una visión distinta del mundo que plasmaron en sus respectivas creaciones. En *La última niebla* (1934) no hay escapatoria de lo cotidiano, sólo momentos de evasión; en “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964), la huida de su presente histórico es definitiva para refugiarse en lo prehispánico.

El universo de coincidencias entre ambas escritoras no sólo parte de los puntos similares en sus obras, también converge en elementos biográficos que permiten diferenciar la visión de mundo en los tex-

¹ María Luisa Bombal nació y murió en Santiago de Chile (8 de junio 1910-6 de mayo 1980). Elena Garro nació en Puebla y falleció en Cuernavaca (11 de diciembre de 1916-22 de agosto de 1998). Respecto a la segunda autora, su fecha de nacimiento generó polémica pues Octavio Paz en una declaración indica que era mayor de lo que ella aseguraba, sin embargo, su acta de nacimiento desmiente tal dicho.

² Baste mencionar a un autor de la talla de Borges que califica a las autoras. De Bombal refiere “Cuando en Santiago de Chile o Buenos Aires, en Caracas o en Lima se nombran los mejores nombres, no falta nunca el de María Luisa Bombal” (Bombal, 2013:43); en tanto, a Garro la cualifica como la “Tolstoi de México” (Landeros, 2007:272).

tos aquí contrastados. Éste es el punto de partida para esta disertación, que hace un recorrido por la vida de las autoras y el compromiso con su presente histórico y desde ahí contrasta las expresiones literarias, con el afán de configurar la similitud temática, además de posicionarlas como prosistas de la resistencia, ésta entendida como una fuerza que se opone, una muestra de renuencia por acatar lo establecido y la forma en que encuentran para resistir es a través de la transgresión literaria, personal y social.

DE LA EDUCACIÓN, EL AMOR, EL AUTOEXILIO Y LOS FINALES FUNESTOS

María Luisa recibió sus primeras influencias culturales por parte de sus abuelos —el materno fue el primer cónsul alemán en Chile, el paterno un inmigrante francés— y Elena de su padre —español. La preparación académica que recibieron distó de una educación tradicional, pues ambas cursaron estudios superiores en Francia, la primera en La Sorbona, la segunda en la Universidad de París —y posteriormente en California—; mostrando con esto el dominio de otras lenguas, lo que las acercó, de primera mano, a la producción literaria europea.

En cuanto a las influencias que permean en sus textos responden a la visión del mundo que obtuvieron durante sus estancias en el extranjero. Para Bombal, los textos que la marcaron fueron *La Sirenita*, de Hans Christian Andersen y *Victoria* del noruego Knut Hamsun, pero a través de su escritura puede vislumbrarse a los autores del *fluir de la conciencia* —como James Joyce, Virginia Woolf y William Faulkner (Barrientos, 1999). Para Garro pesaron en mayor proporción los clásicos griegos, los románticos alemanes, así como Novalis y Jean Paul Sartre; escritores rusos, como Tolstoi y Dostoyevski, y desde luego Balzac, a quien consideró el mejor creador francés, como lo refiere Landeros (2007) en el texto biográfico dedicado a la mexicana.

En complemento con lo anterior, resulta imposible ignorar a los intelectuales que formaron parte de sus círculos sociales, pues el diálogo con ellos matizó las temáticas desarrolladas y el estilo con el que fueron redactadas. Bombal estuvo rodeada por vanguardistas como

Oliverio Girondo, Norah Lange, Federico García Lorca, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda, fue en la casa de este último, mientras vivían en Argentina —donde él era cónsul—, cuando ella concibe *La última niebla*, al tiempo que él concluye *Residencia en la Tierra*.

Garro, bajo la poderosa imagen de su esposo, Octavio Paz, convivió con todos los hombres de letras que interactuaban con él, pues al ser el centro del movimiento literario en nuestro país no se mantuvo ajeno al vanguardismo, hecho que le hizo coincidir con algunos nombres del círculo de Bombal, aunque en diferentes tiempos. La expresión de sus creaciones, para ambas autoras, se centró en la narrativa, escribieron novelas y cuentos, guiones cinematográficos, pero fue más abundante la producción de Garro, quien también creó laureados dramas, además de que incursionó en el periodismo y la poesía.

Pero, jamás podrían haber pasado desapercibidas en sus respectivas sociedades, pues la polémica fue parte de su cotidianeidad y algunos de estos acontecimientos se filtran de manera autobiográfica entre sus letras. Ejemplo de ello fue el tormento amoroso que las persiguió por igual, la chilena resume su enamoramiento de Eulogio Sánchez Errázuriz, un hombre casado, en una historia que “terminó a balazo limpio” (Bombal, 2013:286), intento de asesinato seguido de un frustrado suicidio. Refugiarse en Argentina, mantener un matrimonio de apariencia por dos años con un pintor homosexual (Jorge Larco) —al que le esperaba la cárcel por su preferencia (Guerra, 2015)—, un ineludible divorcio, además de “ser actriz y participar en la bohemia santiaguina decididamente no la hacía elegible para cumplir con los roles tradicionales de madre sublime y ángel del hogar —las dos misiones fundamentales para las mujeres burguesas de la época—” (Guerra, 2015:32). Así, su brillante prosa poética se opacó y se autoexilió en Estados Unidos (durante 29 años), ahí se casó con Raphael de Saint-Phalle, padre de su única hija (Brigitte), con quien tuvo una relación distante.

En tanto, la mexicana refiere a Octavio Paz como su enemigo (pese a que estuvieron casados un par de décadas), así la enemistad con éste y sus declaraciones en torno al movimiento del 68³ —que

³ Acusaciones que aparecieron en el periódico *La Prensa* el 6 de junio de 1968. “Yo culpo a los intelectuales de ser cuanto ha ocurrido. Esos intelectuales

desembocó en la matanza de cientos de estudiantes— la llevaron a un estado de angustia y persecución, por lo que también se exilió por más de veinte años, primero en Estados Unidos, luego en España y finalmente en Francia. Su situación económica fue cambiante y el desánimo la orilló a dos intentos de suicidio (Earle, 2010). Pero a diferencia de Bombal, Garro mantuvo una relación más estrecha con su hija, Helena Paz.

El regreso de sus autoexilios no fue sencillo. Escritoras que con sus letras inspiraron a nuevas generaciones de creadores, entre premios y entrevistas se quedaron solas, relegadas de la sociedad de la que huyeron, lejos de la tertulia cultural que tanto disfrutaron. El constante consumo de alcohol de María Luisa la llevó a una cama de hospital en Santiago, murió en completa soledad en 1984 (Giglo, 1996). Elena, con su gusto por el cigarro, falleció en su casa de Cuernavaca en 1998, víctima de cáncer de pulmón (Landeros, 2007).

DESDE LA NIEBLA HACIA LA LUZ, LA FORMULACIÓN DE SU TIEMPO HISTÓRICO

La forma en que se involucraron con sus momentos histórico-sociales fue totalmente distinta, Bombal participó sólo en una marcha contra la dictadura de Rosas —en Argentina—, después repudió cualquier tema relacionado con la política, al considerarlo una labor masculina, “mi compromiso era de tipo moral, no político, y en eso coincido con la actitud de Borges. Además, pensaba que la política era cosa de hombres. ¡Qué se ocupen ellos!” (Bombal, 2013:278), no en vano la calificaban de antipatriota, pues su posición aristocrática

de extrema izquierda que lanzaron a los jóvenes estudiantes a una loca aventura, que ha costado vidas y provocado dolor en muchos hogares mexicanos. Ahora como cobardes, esos intelectuales se esconden... Son los catedráticos e intelectuales izquierdistas los que los embarcaron en la peligrosa empresa y luego los traicionaron. Que den la cara ahora. No se atreven. Son unos cobardes...” (Garro, citada en Bernáldez, 2002) aludiendo a Luis Villoro, Emmanuel Carballo, Leopoldo Zea, Rosario Castellanos, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde, Víctor Flores Olea, Leonora Carrington y a Octavio Paz, como los organizadores del movimiento.

le permitió ocuparse de las letras y quedar lejos de otras realidades, “En Chile no vi la pobreza, ahora creo que la vería, y en Argentina tampoco; el mayordomo que se ocupaba en la estancia de cuidar la puerta, nos invitaba a tomar té y en Chile, las empleadas nos trataban muy bien y la gente de campo sacaba a los niños a pasear a caballo” (Bombal, 2013:278), describe en su “Testimonio autobiográfico”, delineando con esto la percepción de la situación social en la que se encontraba inmersa.

En cuanto a su postura hacia el papel de la mujer, declaró “no me inspiró para nada el feminismo porque nunca me importó [...] no sentía que la mujer estaba subordinada, me parece que cada una siempre ha estado en su sitio, nada más” (Bombal, 2013:286). Así, es posible comprender el trágico final de *La última niebla*, en el que su protagonista se queda atrapada en lo cotidiano y obedece sin chistar, pues ése era su lugar, como esposa.

¿Entonces por qué considerar a esta escritora como parte de la resistencia, cómo transgrede? La respuesta inmediata va hacia su estilo y el impecable uso del lenguaje para la construcción de la imagen poética. Pero no se queda ahí. Poblete y Rivera (2003) en su recuento sobre el feminismo aristocrático en Chile proponen a la sensibilidad literaria femenina, desde el planteamiento del inconsciente, como “un poder de subversión posiblemente mucho más peligroso que el exhibido en los manifiestos de los ismos” (2003:58), la razón se fundamenta en que este movimiento rompe con las vanguardias, que en sí mismas implican transgresión. Si bien Bombal no se afilia a ninguna manifestación ideológica, sí es posible señalar una coincidencia de pensamiento.

En cambio, Garro se inmiscuyó en las problemáticas sociales, principalmente en la defensa de los campesinos, tema recurrente en sus publicaciones periodísticas, su oposición al gobierno mexicano, el apoyo que dio a ciertos actores políticos —como al tabasqueño Carlos Alberto Madrazo Becerra— le valieron el exilio (Landeros, 2007). En cuanto al rol femenino, si bien como escritora se abrió paso ante la hegemonía masculina, a través de sus personajes reforzó los estereotipos de la época y quizá ésta sea la denuncia, llevó hacia la luz la situación en la que se encontraba inmersa. La diferencia es que Laura, protagonista de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, sí escapa de lo cotidiano para integrarse a la verdad histórica.

Cada una formuló su presente histórico a partir de sus intereses y las vivencias que las llevaron a configurar universos de ficción. María Luisa, con su protagonista “en medio de la niebla que lo inmaterializa todo” (Bombal, 2013:75) bosqueja a una mujer sometida a su contexto “desechando todo ensueño, rebusqué y traté de confiarme en los más humildes placeres, elegir caballo, seguir al capataz en su ronda cotidiana, recoger setas junto con mi suegra, aprender a fumar” (Bombal, 2013:71), obediente al marido, a veces se refugia en su imaginación para escapar, como un intento de reescribir su presente, ahí la transgresión.

Elena, también crea un personaje de clase alta, ciudadano, en un matrimonio cómodo del que debe tolerar los celos del marido: “Cuando se enoja me prohíbe salir. ¡A ti te consta! ¿Cuántas veces arma pleitos en los cines y en los restaurantes?” (Garro, 2015:15), pronuncia Laura dirigiéndose a Nacha, inmersa en el aburrimiento y el hastío “desde que entré a la casa, los muebles, los jarrones y los espejos se me vinieron encima y me dejaron más triste de lo que venía” (Garro, 2015:11), recuerda cómo se sintió al regresar del primer encuentro con el primo-marido.

De esta manera, Bombal desde la niebla y Garro desde la luz —por ser el símbolo predominante en el relato aquí aludido— configuran la visión que tienen de su presente a través de sus protagonistas y si bien ambas se apegan a estilos de vida propios de la clase alta, desde esa trinchera denuncian su infelicidad, por eso sueñan, como un intento de libertad, ensueñan para tener aquello que les hace falta. La protagonista sin nombre busca quien la refleje, como una forma de configurar su identidad, requiere ejercer su sexualidad, ser a través del otro; Laura encuentra aceptación por ser traicionera, siente que pertenece a sus raíces históricas y a ellas regresa. Entonces, parece que las escritoras las crean como una manera de transgredir lo establecido en sus respectivas sociedades.

DOS VISIONES DEL MUNDO A PARTIR DE LOS ELEMENTOS NARRATIVOS Y LO SIMBÓLICO

Con treinta años de diferencia, sus textos muestran puntos de convergencia como son la temática, lo onírico, el juego de dobles entre

los personajes, además adoptan símbolos para transitar entre lo real y lo ensoñado, aunque discrepan en otros, por ejemplo, el narrador, la trama, la estructura, el tiempo, para finalmente presentar una visión de mundo que revela la distancia temporal.

El primer elemento de análisis es la figura del narrador, en este sentido la creación de Bombal es unívoca, pues la protagonista cuenta su propia historia a manera de monólogo mostrando una reminiscencia de la corriente de la conciencia, al presentar rasgos del discurso indirecto y directo libre, al tiempo que apela al amante, a Daniel, a ella misma y en ocasiones a Regina; el presente es el tiempo verbal que prevalece, pues describe las acciones conforme van ocurriendo, a manera de diario sin fechas, aludiendo en pocas ocasiones al pasado o al futuro.

En cambio, la historia de Garro se construye desde una voz omnisciente que domina el discurso, pero que alterna con el de Laura y esporádicamente con Nacha, la cocinera, así se teje la historia turnando tres voces narrativas, que saltan entre el presente y el pasado, ofreciendo en algunos momentos diferentes perspectivas para un mismo hecho. Por ejemplo, cuando la protagonista está en la cocina contándole a Nacha lo que ocurrió la tarde que regresaban de Guanajuato y el automóvil se quedó sin gasolina, alternamente la cocinera complementa el relato con lo que ella recuerda a partir de que la vio llegar a casa.

La trama obedece a sucesos distintos, en *La última niebla* una mujer casada —con el primo— carente de amor y deseo, encuentra —o crea— un amante que le rinde tributo a su belleza, pero ante el cuestionamiento sobre la existencia de éste su vida sigue un camino vertiginoso, poblado de dolor. Inmersa en escenarios de niebla parece quedar estática en un sinsentido que la somete a lo cotidiano.

En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, Laura regresa a casa del marido después de haber desaparecido por varios días, conversa con Nacha acerca de un misterioso indio —su primo— con el que también está casada, teniendo como escenario la época de la conquista en México, relata sus encuentros y cómo éste ha venido a buscarla para llevársela definitivamente una noche.

Ahora, aquello que une a las dos obras contrastadas es propio de las imágenes creadas en el surrealismo, movimiento artístico liderado por Breton, desde donde se propone una conciliación entre lo oní-

rico y la realidad señalando a ambos planos como uno solo. Dentro de la cuarta consideración de su edicto, el líder vanguardista indica “Creo en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad” (2008:43).

Ya sea en estado de vigilia o de reposo las imágenes creadas afectan por igual el ánimo, al tiempo que confieren libertad, pues aquello que no se puede realizar en un estado encuentra cabida en el otro —de la conciencia hacia la inconciencia, de la realidad hacia el sueño y la ensoñación. Así, las proyecciones del deseo se filtran en los sueños mientras el cuerpo reposa, pero también llegan mientras se permanece despierto como parte de la ensoñación, elemento descrito por Jiménez en *El surrealismo y el sueño* (2013). Esto se presenta en el par de textos aquí contrastados, a partir de los niveles del relato.

En *La última niebla* hay una estructura que surge de un planteamiento base y después se ramifica. En lo que se puede considerar como el primer nivel, está la historia de los esposos —que además funge como eje principal— y es nutrida por trece ramificaciones formadas por breves narraciones, metarrelatos —definidos por Calderón (2007) como una peculiaridad de las narraciones intradiegticas, donde hay relatos dentro de los relatos—, que representan el segundo nivel, al manifestarse como recuerdos o alusiones al futuro, que ante la falta de acciones o testimonios que los confirmen o nieguen toman tinte de ensoñaciones. La fusión entre ambos niveles integra la superrealidad, así la polémica existencia del amante se ve desplazada por la conciencia de la protagonista, quien por muchos años lo considera como real y fue su motivo para sobrellevar lo cotidiano.

En el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas” también es posible identificar ambos niveles. El primero corresponde a Laura y Pablo, un matrimonio que inicia una serie de turbulencias ante la presencia de un indio que los acecha; el segundo refiere a lo que ocurre entre la protagonista y su primo-esposo que se encuentran en un espacio y tiempo que corresponde a la caída de Tenochtitlán. La historia, que es contada desde la cocina de Laura, se bifurca en tres metarrelatos, evocados desde la memoria de la protagonista.

La diferencia entre los metarrelatos de ambas historias estriba en su naturaleza, pues en el texto de Bombal son producto de la ima-

ginación, pues transgrede desde la imagen, crea recuerdos o escenas que ocurrirán en un futuro, pero da por hecho su existencia. Ejemplo de ello es cuando su marido la increpa sobre su intento de salir a mitad de la noche, ella sostiene que eso ya lo ha hecho en la ciudad, pero Daniel argumenta que aquello no ha ocurrido, entonces, ella desesperada busca pruebas que le permitan comprobar la presencia del amante, y piensa en el joven hijo del jardinero, que supuestamente vio a aquel misterioso hombre asomarse al estanque, mientras ella se bañaba desnuda. “Correré en su busca, le preguntaré: ¿Andrés tú no ves visiones jamás?”/“Oh, no señora”/“¿Recuerdas al desconocido del coche?”/“Como si fuera hoy, lo recuerdo y recuerdo también que sonrió a la señora [...]” (Bombal, 2013:70).

La creación del diálogo anterior le confiere a la protagonista paz momentánea, otros ejemplos sirven para consumir su deseo, como cuando ensueña que una tarde de viento él la levantó en brazos y la llevó hasta el interior de la casa de campo, con la finalidad de ponerla a salvo; o la vez que cree escucharlo respirar despacito junto a la ventana; incluso crea escenas de celos protagonizadas por él.

Mientras que, dentro del texto de Garro (2015), los metarrelatos surgen como recuerdos. El primero de ellos se da cuando el automóvil en el que regresaba Laura con su suegra, de su paseo por Guanajuato, se descompone y mientras espera a que Margarita venga con un mecánico, su primo-marido la encuentra y le dice que al final de los tiempos estarán juntos; el segundo es cuando la protagonista va a buscarlo al Café Tacuba y saliendo lo ve, entonces buscan un refugio en el que se quedan dormidos. Finalmente, el tercero se presenta cuando ella escapa de la vigilancia de la madre de Pablo, entonces el indio la agarra de la mano y se la lleva a ver la destrucción.

El tiempo dentro de los relatos es otro aspecto que polariza a ambos textos. En *La última niebla* no es posible concretar los años que abarca la historia, pero inicia en la noche de bodas y concluye cuando la protagonista reconoce que su esposo ha envejecido, en ese instante recuerda que tienen la misma edad; en “La culpa es de los tlaxcaltecas” se tiene la certeza de que son dos meses los narrados.

Con lo anterior es posible afirmar que desde lo onírico ambas protagonistas crean esa fuerza que se opone a lo cotidiano, transgreden desde la imagen mental o el recuerdo para formular una realidad que las satisfaga.

De esta manera, al analizar los deícticos temporales que denotan el contexto sociocultural, la primera obra tiene un carácter ahistórico, mientras que la segunda tiene como base la caída de Tenochtitlán. En el relato de Bombal, el espacio que sirve como escenario a los acontecimientos carece de nombre, es la escritora quien en una entrevista aclara “en la novela yo puse la niebla de Santiago [...] pero después yo la poeticé” (Bombal, 2013:286). En cambio, elementos como la casa de campo, el tren y las actividades que debe desempeñar la protagonista en sus deberes de esposa, permiten darle al relato un carácter temporal contemporáneo a la autora. Aunado a que los metarrelatos también corresponden a la misma época.

Lo coincidente con el cuento de Garro son los elementos que dan temporalidad a la historia, como son la casa, el automóvil en que viajan, el periódico donde la protagonista ve que la han buscado después de que ha desaparecido por días, el Café Tacuba, entre otros, que denotan también un ambiente contemporáneo a la autora, pero esto sólo aplica para el primer nivel de la narración porque los metarrelatos refieren al final de la época prehispánica, aunque los escenarios sí coinciden, ya que se sabe que ambos planos de la historia ocurrieron en Guanajuato, Michoacán y en la Ciudad de México, con una diferencia de aproximadamente cuatro siglos.

Ahora, otro elemento destacable es la concepción del tiempo para las protagonistas, pues acorde con la unificación de niveles, entre lo real y lo ensoñado, no hay una conciencia del transcurso temporal cuando se encuentran en la superrealidad. En *La última niebla*, en la primera parte de la novela se sabe de la importancia de la juventud: “¡Yo existo, yo existo —digo en voz alta— y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!; la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil!” (Bombal, 2013:51), pero a partir del encuentro con el supuesto amante se evade del decurso lineal de la temporalidad.

Pasan los años. Me miro al espejo y me veo, definitivamente marcadas bajo los ojos, esas pequeñas arrugas, que sólo me afluían antes al reír. Mi seno está perdiendo su redondez y consistencia de fruto verde. La carne se me pega a los huesos y ya no parezco delgada sino angulosa. Pero ¡qué importa! ¡qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez... Tan sólo con

un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio. Y hasta repetir, día a día, sin descanso, los mezquinos gestos cotidianos (Bombal, 2013:60).

El regreso a la realidad se da hasta que le confirman la muerte del supuesto amante, entonces el tiempo parece llegar de golpe. Mientras se encuentra en la clínica esperando noticias sobre el estado de salud de Regina que se dio un balazo porque el amado la dejó, se imagina frente a un automóvil en movimiento, pero “me asalta la visión de mi cuerpo desnudo y extendido sobre una mesa en la Morgue. Carnes mustias y pegadas a un estrecho esqueleto, un vientre sumido entre las caderas... el suicidio de una mujer casi vieja, ¡qué cosa repugnante e inútil!” (Bombal, 2013:79), posterior a eso sólo viene la resignación a la vida, ya no hay posibilidad de evasión.

Para Laura, cuando transgrede el tiempo en lo onírico sólo son instantes, pero en lo real se refleja en días. El ejemplo más evidente de ello es cuando escapa de los cuidados de su suegra para buscar a su primo-marido, éste la lleva a un recorrido por la caída de la ciudad azteca, le hace un hueco entre las ramas de un árbol y le pide que lo espere. Ella, entre el temor por la batalla y la consternación porque Pablo va a preocuparse sale huyendo de su refugio.

No tuve tiempo de acabar mi pensamiento porque me hallé en el anochecer de la Ciudad de México, “Margarita ya se debe haber acabado su helado de vainilla y Pablo debe estar muy enojado...” Un taxi me trajo por el periférico. ¿Y sabes Nachita? Los periféricos eran los canales infestados de cadáveres... por eso llegué tan triste... Ahora, Nachita, no le cuentes al señor que me pasé la tarde con mi marido (Garro, 2015:27).

Entonces, se le comunica que Pablo se ha ido hace diez días a Acapulco, porque se desgastó mucho durante las semanas que duró la investigación sobre la desaparición de Laura. A la protagonista no le extraña enterarse de tal noticia, por el contrario, se siente aliviada, porque sólo instantes más tardes se irá con el indio.

En cuanto a los personajes encuentro una coincidencia entre las narraciones, pues en ambos casos se presentan por dualidades desde las que se complementan u oponen a partir de los diversos matices

del doble.⁴ En la novela de Bombal esto ocurre tanto con los hombres como con las mujeres y es posible observarlo con mayor especificidad debido a su extensión.

La protagonista del texto chileno carece de nombre y edad que la identifiquen, ante ello su necesidad de ser reflejada por el otro, en este caso por las figuras masculinas que rindan tributo a su belleza física, pero este hecho le es negado. Ella también es un doble, pues al estar casada con su primo Daniel funge como sustituta de la primera esposa, que para él era perfecta, por eso debe ser emulada en todo. “Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta” (Bombal, 2013:51).

Después, al observar a su concuña Regina y su belleza pasional con “su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos” (Bombal, 2013:55), vuelve a convertirse en un doble, pues quiere sentirse envuelta en una mirada de deseo, como la contempla a ella su amante, entonces se percibe una necesidad manifiesta en la que debe crear un ser que tenga dicho atributo, así surge el misterioso amigo, también sin nombre.

Las presencias femeninas obedecen según Aiello (2007) a arquetipos —entendidos por el psicoanálisis como “los contenidos del inconsciente colectivo” (Boeree, 2006:4)—, aunque en realidad son estereotipos —debido a que este concepto hace referencia a lo actual, desde una concepción social. En cambio, el arquetipo tiene un peso histórico trascendiendo los convencionalismos de determinada so-

⁴ Ésta es una de las temáticas de la literatura que se ha retomado por el psicoanálisis, desde donde es posible analizar personajes, pues de acuerdo con su reflejo, complementariedad o discrepancia con otros se puede configurar la identidad de éstos. Las diversas tipologías que se han realizado para teorizar el doble es posible recopilarlas en dos pares: lo físico (externo) y lo psíquico (interno); lo objetivo (el personaje enfrenta una problemática contra el mundo, tiene un carácter externo y se da ante la similitud o igualdad física entre dos seres) y lo subjetivo (el personaje está fragmentado al enfrentar una problemática frente a sí mismo, puede reaparecer cosificado, se manifiesta a través del proceso de metamorfosis del personaje adoptando una figura externa opuesta o complementaria). Lo anterior tomando en cuenta que el doble es “el desdoblamiento de la conciencia insatisfecha del yo” (Herrero, 2011:21).

ciudad. En la primera denominación sólo es posible considerar a la esposa muerta, la mujer ideal que Daniel adoraba y busca en el cuerpo de su prima, esto durante los encuentros sexuales. En tanto, la protagonista representa a una fémica frustrada, atada a sus circunstancias, al rol de esposa que debe cumplir. Su contraparte es Regina, la adúltera, que rompe con las normas sociales. Aunque al final ambas son castigadas con la pérdida del amante, dejando una lectura social que las condena por igual a un matrimonio de apariencias.

Otros personajes femeninos son las hermanas de la protagonista, descritas como “solteronas” condenadas a tejer suéteres para los hombres de la hacienda porque ningún hombre llegó a salvarlas de ese destino. Mientras que su suegra es la viuda que sufre por el honor manchado de su hijo Felipe, pues su esposa intentó suicidarse ante la pérdida del amante.

En “La culpa es de los tlaxcaltecas” la protagonista sí cumple con un rol arquetípico, pues ella es el complemento del primo-marido, que la busca y transgrede el tiempo para estar finalmente con ella, e incluso para Pablo que también la protege, pues la quiere con él. Además, el peso histórico da total identidad a Laura, al tiempo que reivindica a la Malinche, una mujer que se siente avergonzada ante su traición, pero que lo ha hecho por miedo, no por maldad, como lo sugiere Slautina (2007).

Margarita, la suegra de Laura, muestra coincidencias con la madre de Daniel en *La última niebla*, aparentemente también viuda, empoderada, cuida el matrimonio del hijo e incluso ejerce control sobre la pareja, pues interviene en las discusiones, vigila a la nuera y sale de paseo con ella, también sufre ante su ausencia.

En cambio, Nacha y Josefina cumplen con estereotipos mexicanos más recientes, la primera es una mujer servil que conoce todo lo que ocurre en la casa de los patrones, una reminiscencia de la imagen femenina de la pre y post revolución donde las obligaciones de la mujer estaban en la cocina; mientras la otra es la que inserta dudas entre los habitantes de la casa, débil, asustadiza e impertinente. Ambas sirven a la clase alta en las labores del hogar.

Los personajes masculinos también se presentan por dobles de complemento y oposición. Daniel, alto y rubio, perdió a su primera esposa a los tres meses de haberse casado, para la prima en lugar

de actos de amor hay indiferencia, nulo deseo y sólo esporádicas atenciones. Su hermano, Felipe, posee características similares mediante las que ignora a su mujer mientras ésta toca el piano y es observada por el amante, “detrás de ella, su marido y el mío fuman sin escucharla” (Bombal, 2013:52), narra la protagonista de la escritora chilena.

En contraposición están los amantes, quienes cumplen con el rol de envolver en deseo a las féminas, de hacer tributos a su belleza y además físicamente se parecen mucho, dejando una lectura de que a través del amigo de Regina nace el de la protagonista de *La última niebla*. Ambos, altos, morenos, espectrales, con olor a campo y vegetales, obedeciendo más a la belleza latina.

Dentro del texto de Garro, Pablo es un hombre de clase alta, prepotente, agresivo —semejante a la imagen del “macho”, descrito por Paz en *El laberinto de la soledad* (1996)—, así lo cualifica Laura al recordar que se enamoró de él porque le recordaba a alguien: “Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la Ciudad de México” (Garro, 2015:15), mientras que su contraparte es un guerrero azteca, humilde, que protege pero no se enoja, incapaz de agredir físicamente a Laura —quizá como el Don Nadie estructurado por el nobel mexicano, en el texto antes referido—, “Traidora te conocí y así te quise” (Garro, 2015:25), le dice.

¿Qué denuncia la construcción de estos personajes? La falta de plenitud, la imposibilidad de encontrar un todo en la realidad, de ahí la necesidad de lo onírico como forma de resarcir las carencias de lo cotidiano, pero que indudablemente presenta una visión femenina como resistencia, pues sobrepasa la estadía de lo romántico, encumbrándose hacia lo erótico y el deseo en la novela chilena, mientras que en el cuento mexicano va hacia la aceptación del ser sin juzgar o pretender cambiarlo, ésta es la manera en que transgreden su realidad, dentro de lo literario.

Ambos textos son un territorio de símbolos, que adhieren a su concepción social elementos propios de las vanguardias, principalmente del surrealismo, como la yuxtaposición de escenarios, la presencia de ensoñaciones, aunado a imágenes que parecen salir de la plástica y del cine, expresiones donde la tendencia bretoniana encontró mayor expresividad.

Anoche soñé que, por entre las rendijas de las puertas y ventanas se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y los deshacía todo, todo... Solo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina (Bombal, 2013:55).

Así como es posible encontrar una serie de imágenes en la novela de Bombal, también están presentes en el cuento de la mexicana, aunque hay quien asemeja estos rasgos al realismo mágico (Rodríguez, 2011). “El sol estaba plateado, el pensamiento se me hizo polvo brillante y no hubo presente, pasado ni futuro” (Garro, 2015:17), la transgresión de planos temporales se fusiona por la presencia de la luz, al igual que ocurre con la niebla en el texto de la chilena.

En *La última niebla* hay un elemento natural dominante: el agua, que se presenta como vendaval al inicio de la historia, entonces parece que desde su composición salina guarda de la putrefacción a un matrimonio carente de amor-deseo. La niebla, un ente vivo que controla las acciones de la protagonista —esto se nota en el uso de los verbos: abraza, se estrecha, se infiltra, esfuma, entrelaza, se adhiere, diluye, la ataca, secuestra, aletea, infiltra, traga, inmaterializa, prohíbe, desvanece, la toma y le presta—, la neblina le da un amante, también se lo quita, la asfixia, la invade, la contiene, la lleva del umbral onírico hasta su realidad.

El papel activo de este elemento adquiere una connotación siniestra: “La niebla, con su barrera de humo, prohíbe toda visión directa de los seres y de las cosas, incita a aislarse dentro de sí mismo. Se me figura estar corriendo por calles vacías” (Bombal, 2013: 75), después se limpia el espacio y la lleva hasta la casa de su amante, sólo para hacerle conocer que hace quince años murió al caer por las escaleras, pues estaba ciego, lo cual es terrible y doloroso, porque fueron los ojos de este hombre los que le rindieron homenaje a su joven cuerpo y su vida cobró sentido a partir de este encuentro sexual [...] pero nunca fue vista.

La lluvia es un prelude al llanto, al cambio; mientras que los espejos la revelan fragmentada, al tiempo que le muestran sus deseos. Y el estanque, aguas que “están alimentadas con las lágrimas

cósmicas que vierte toda la naturaleza” (Bachelard, 2005:88), éstas son origen y fin de la vida, ante su presencia deletérea, de ahí es donde renace la protagonista para convertirse en un ser erótico que busca al amante, pero bajo esta directriz aquello que surja de este líquido está condenado a la muerte.

Entonces, la niebla es el umbral entre lo real y lo onírico, mientras le confiere un aspecto de superrealidad al relato. En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, el elemento que cumple esta función es la luz blanca, pues funge como interruptor entre un espacio temporal y otro. “La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato” (Garro, 2015:5), entonces Laura escuchó los pasos del indio, por fin la había encontrado.

Así como en el texto de Bombal está presente la niebla en distintos momentos del relato, en el cuento de Garro ocurre algo similar, las baldosas de la cocina son de este color, al igual que la taza donde le sirven a Laura café, el nombre del puente donde se encuentran los protagonistas y el vestido que lleva puesto siempre que interactúa con el primo-marido.

La simbología de este color, de acuerdo a Tresidder (2003), remite a la luz, la pureza, la verdad y la inocencia, de esta manera, en una primera lectura se reafirma el intento femenino de reivindicar a la Malinche, como personaje histórico —y ésta es otra forma en la que Elena Garro se involucra con la historia de su país y el momento que transita como nación—; aunque también es entendido como el miedo, la cobardía y la rendición, remitiendo al color de la muerte en una metonimia que alude al rostro de este místico ser, así en una segunda interpretación se aprecia el contexto histórico.

Me agarró de la mano y nos fuimos caminando entre la gente, que gritaba y se quejaba. Había muchos muertos que flotaban en el agua de los canales. Había mujeres sentadas en la hierba mirándolos flotar. De todas partes surgía la pestilencia y los niños lloraban corriendo de un lado para otro, perdidos de sus padres (Garro, 2015:25).

Además, el pulcro vestido queda manchado de sangre, con quemaduras que figuran un tigre, símbolo de “crueldad e ira” (Tresidder,

2003:228), que indudablemente remite a la caída de Tenochtitlán y las heridas que ese episodio histórico dejó en su pueblo, pues el indio representa a todos los oriundos del pueblo conquistado.

Un elemento más que comparten ambos textos es la presencia de un símbolo que conecta los niveles narrativos, volviendo ambiguo el desenlace. En el texto de Bombal está un sombrero que la protagonista asegura haber olvidado en la casa del amante, esto es el único signo fehaciente de que aquella historia ocurrió, ya que Andrés, el supuesto testigo del encuentro en el estanque, muere ahogado en estas aguas contenidas.

En el cuento de Garro está el vestido de Laura, que después de transitar por el mundo onírico regresa manchado de sangre que pertenece al indio herido, además las quemaduras son muestra de la batalla que se libra generando destrucción por la caída del imperio tenochca.

Los desenlaces permean la visión de mundo de las autoras. En Chile durante la década de 1930, la mujer estaba condenada a vivir en un mundo de apariencias, encasillada en los menesteres del matrimonio; el amor, la pasión y la muerte estaban negados. La protagonista ni siquiera puede consumar su suicidio, Regina tampoco, porque su marido lo impide. El amante ¿existió? Sólo para ella, pero su ausencia en el plano real la lleva a resignarse a una dolorosa vida. “Lo sigo para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día” (Bombal, 2013:79).

México en la década de los años sesenta del siglo pasado presenta una visión distinta, para Laura el amor es un hecho consumado pero no dentro del matrimonio, vive presa de su pasado, determinada a la traición reiterativa por su antecedente histórico, pero se va con él porque al final del tiempo debían estar juntos. Esto confiere libertad, aunque lejos de la aprobación social. “Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en un siglo que acababa de gastarse en ese instante” (Garro, 2015:28).

Ambas están presas en su historia, en Chile la hegemonía patriarcal —fomentada también por la autora— coloca a las mujeres en roles establecidos de los que escapan sólo por momentos. Aque-

lla que se atreve a salir de la norma y vivir una relación ilícita, como Regina, están condenadas a la agonía, no sólo física, sino también social. Para Laura, en México, el peso histórico es más evidente, se encuentra atada a sus raíces prehispánicas, a traicionar por miedo y no por maldad, pero parece que éste es el verdadero tiempo al que pertenece.

Cierro este apartado con el carácter ubicuo y atemporal que confieren ambas obras. La primera ante la falta de deícticos que indiquen tiempo y lugar le otorga la cualidad de recrearse en cualquier época y espacio, mientras que al final de la segunda, el desenlace se abre ante la presencia de los coyotes, pues de acuerdo con los indios navajos este animal es el que acompaña a la primer pareja sobre la tierra, esto de acuerdo con Tresidder (2013), así el primo-marido y Laura son el origen de la humanidad para cualquier cosmogonía, determinados, como dos líneas paralelas a juntarse en algún punto, al final de los tiempos.

BOMBAL Y GARRO, ESCRITORAS DE LA RESISTENCIA

A manera de conclusión. María Luisa y Elena podrían ser, sin mayor conflicto, personajes creados por Bombal y Garro, como una prueba de la coherencia entre el pensar y el ser. Escritoras que surgieron de un ambiente dominado por la masculinidad, presas de su sensibilidad poética que les permitió vivir la tragedia que esto en sí mismo implica. Exiliadas de los cánones sociales porque su comportamiento no fue idóneo para el momento, perseguidas por el desamor, relegadas a la tristeza y el abandono, pero no al olvido.

Los puntos convergentes entre sus obras más allá de sugerir una influencia muestran una coincidencia de pensamiento, cada una desde su trinchera describe el ambiente de su época, una entre los paisajes difuminados por la niebla, la otra desde la luz abrazadora del pasado histórico, pero ambas, a través de sus protagonistas, colocan a las mujeres en la función social que les había sido otorgado en sus respectivas épocas, al lector le corresponde observar que las diferencias estriban sólo en la locación y a las actividades campiranas o ciudadanas.

Gestoras de la transformación literaria, una rompe con lo criollista y los temas comprometidos con la construcción de la identidad latinoamericana, para desde una postura individual mostrar el conflicto interno al que se sometía a las mujeres inmersas en lo tradicional, féminas aparentemente favorecidas por su posición privilegiada, para las que estaba negado el amor, ningún hombre las rescata de su destino, por el contrario, es la imagen masculina quien las mantiene ancladas a la vida, presa de sus funciones, de las apariencias, ni siquiera pueden ser dueñas de su muerte; no en vano la protagonista de *La última niebla* no tiene nombre, pues es todas y una.

A mi parecer, lo polémico de su novela no radica en la existencia o no del amante, ni en si fue un fantasma o sólo un sueño, el hecho es que para la protagonista existió, ató a él su razón de vida y todo cobró significado a partir de él, esto es parte de la poética de Bombal, pues a través del lenguaje y el símbolo construye la super realidad.

Elena Garro, comprometida con su historia, desde la argumentación de la estilística del realismo mágico juega con los recuerdos, desmitifica a la mujer-traición al hacerla presa del miedo, pero consciente de que la verdad está en el pasado, por eso Laura se va con el indio, con el hombre valiente y no bravucón, con el que la protege y no con el que la posee, renuncia a la cómoda vida burguesa para regresar al origen, a una ciudad destruida. Nuevamente, más allá de la existencia del primo-marido está lo que éste representa, lo que prevalece a lo largo del tiempo.

Sí, son autoras de la resistencia porque desde sus narraciones se oponen a la hegemonía masculina, presente no sólo en lo social, sino también en el ámbito literario. Rompen con la estilística de sus respectivas épocas al construir sus historias a través de elementos que fusionan ambientes, símbolos, discursos, la realidad, el sueño y el ensueño. Bombal afirmó su historia desde la negación de la misma, Garro construyó sobre ésta su visión de mundo. Ambas son una escrutadora mirada a sus respectivas sociedades.

¿Desde dónde resisten? Desde el universo coincidente, lo onírico es su trinchera, su defensa es la creación, por ello transgreden con sus obras a una época, al espacio que las confina, a una historia que limite a sus personajes; entonces la forma de enriquecerlos es a través de la serie de símbolos que matizan cada una de sus expre-

siones, se desdoblán en el tiempo y recrean espacios donde encuentran aquello que hace falta en el plano real.

Bombal y Garro generaron un sismo en la escritura que les fue contemporánea, movimiento que se esparció por la narrativa latinoamericana. La bastedad de lecturas en su obra aún es un camino por recorrer.

BIBLIOGRAFÍA

- Aiello, A. (2007), “Arquetipos y estereotipos femeninos en la novelística de María Luisa Bombal”, en *Divergencias. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, año 5, núm. 1, verano, pp. 3-13.
- Bachelard, G. (2005), *El agua y los sueños*, México, FCE.
- Barrientos, Y. (1999), “La corriente de la conciencia en *La última niebla* de María Luisa Bombal” en *Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, núm. 22, pp. 66-73.
- Bernaldez, C. (2002), “Elena Garro, una partícula revoltosa”, en *Razón y Palabra*, núm. 27, junio-julio, Octavio Islas, disponible en <<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n27/cbernaldez.html>>, consultado el 15 de febrero de 2018.
- Boeree, G. (2006), *Teorías de la personalidad. Carl Jung*, Santo Domingo, UNIBE.
- Bombal, M. (2013), *Obras completas*, Santiago, Zig-Zag.
- Breton, A. (2008), *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI.
- Calderón, L. (2007), *Del relato y de relatos*, Colombia, Caldas.
- Garro, E. (2015), “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en *La semana de colores*, México, Porrúa.
- Giglo, Á. (1996), *María Luisa (biografía de María Luisa Bombal)*, Santiago, Sudamericana.
- Guerra, L. (2015), “Factores culturales y genéricos en la trama biográfica de María Luis Bombal”, en Areco y Lizama (eds.), *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*, Santiago, Ediciones UC.
- Herrero, J. (2011), “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, en *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, núm. 2, pp. 17-48.

- Earle, P. (2010), "Octavio Paz y Elena Garro: una incompatibilidad creativa", en *Revista Iberoamericana*, núm. 232-233, julio-diciembre, pp. 877-897.
- Jiménez, J. (2013), *El surrealismo y el sueño*, Madrid, Educa Thysen.
- Landeros, C. (2007), *Yo, Elena Garro*, Texas, Lumen.
- Paz, O. (1996), *El laberinto de la soledad*, México, FCE.
- Poblete, P. y C. Rivera (2003), "El feminismo aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX", en *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, año 1, núm.7, pp. 57-79.
- Rodríguez, D. (2011), "Un bordado mágico: entre vida, historia y fantasía. Elena Garro y 'La culpa es de los tlaxcaltecas'", en *Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, núm. 4, marzo, pp. 105-110.
- Slautina, Y. (2007), "Pinceladas y palabras en la paleta de imágenes de La Malinche", en *Extravío. Revista Electrónica de Literatura Comparada*, núm. 2, Universidad de Valencia, disponible en <<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2204/1769>>, consultado el 15 de febrero de 2018.
- Tresidder, J. (2003), *Diccionario de los símbolos*, México, Grupo Editorial Tomo.

EL COLOR DE LA CULPA O LA CONFESIÓN
COMO REVELACIÓN Y ACCIÓN REVOLUCIONARIA
EN “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS” DE ELENA GARRO

Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza

*So we beat on, boats against the current,
borne back ceaselessly into the past.*

The Great Gatsby, Francis S. Fitzgerald

INTRODUCCIÓN

El perdón de los pecados es uno de los pilares de la fe católica. Su institución por Jesús implica una doctrina cuyo fin es la purificación espiritual, el efecto de la reparación de los daños surgidos por los pecados y la reconciliación con Dios; o la restitución de su gracia para reunirse con Él con profunda amistad (*Catecismo Romano* citado en *CIC*, 1468) y con la Iglesia (*LG*, 11). El vehículo para iniciar este proceso es la confesión, una acción discursiva caracterizada por la manifestación de enunciados con significado: el sujeto admite sus faltas y se responsabiliza. Ésta surge en un momento confuso o caótico, el individuo lo percibe como una permanencia y la propia vida le arroja al movimiento para salirse y devenir-otro. En consecuencia, las acciones ocurridas en un momento determinado se vuelven presentes al ser verbalizadas mediante un “examen de conciencia”, nacido de una necesidad por salir y/o saber qué ocurre.

Escrito por Elena Garro (1916-1998) para *La semana de colores*, el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas” es la confesión de una mujer a su cocinera, en el cual también se revelan momentos históricos concretos de México, la Conquista, la Colonia y el México del siglo

XX. Mediante el esquizoanálisis o cartografía literaria, modelo propuesto por los franceses Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992), se reflexiona sobre la confesión como revelación y acción revolucionaria.

EL ESQUIZOANÁLISIS O CARTOGRAFÍA LITERARIA

El artista se sumerge en el caos, vive una serie de experiencias y traza planos para extraer una sensación caoidea como variedad (Deleuze y Guattari, 1997:207), esto para que el receptor experimente nuevas experiencias y pueda o no devenir.¹ Entonces, cada pieza artística es un trozo del caos que se presenta con una arquitectura específica. En efecto, éste puede ser cartografiado para encontrar tanto las líneas como también sus cortes y sus relaciones.

El esquizoanálisis es un modelo rizomático² en donde sólo hay líneas y sus principios son: un punto-elemento se conecta con otro (principio de conexión); estos puntos-elementos pueden ser heterogéneos y su unión no es homogénea —dos elementos con características disímiles pueden conectarse (principio de heterogeneidad)—; hay múltiples entradas o conexiones, un elemento se conecta con uno o varios elementos (principio de multiplicidad): “una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones” (Deleuze y Guattari, 2008:14); las líneas pueden romper otras y derivan, dependiendo del caso, en molares, moleculares y de fuga (principio de ruptura asignificante) —las rupturas muestran la esencia antigenealógica del rizoma (2008:16), no busca la génesis

¹ Deleuze y Guattari apuestan por una geografía a través de la cartografía de territorios. Los autores franceses entienden por el devenir como cambios derivados de movimientos, pero no vistos como transformaciones o evoluciones, sino más bien el transitar de un espacio o colectivo de signos a otro. En efecto, el devenir es un proceso inacabado y caracterizado por el cambio constante, se puede estar ahora aquí y mañana allá, y una comunión (agenciamiento) con objetos o personas con que se relaciona.

² El rizoma no organiza los elementos en una estructura jerárquica o de subordinación —hay un elemento base, raíz o mayor y de éste surgen otros elementos que se subordinan—, sino que cualquier elemento puede afectar o verse afectado por otro (Deleuze y Guattari, 2008:15).

sino las conexiones y sus consecuencias—; finalmente, las líneas y sus conexiones cartografían el fenómeno para comprenderlo y no crean una calca, identificada con puntos muertos, pues el rizoma describe el movimiento de los puntos-elementos, de ahí que hay mayor énfasis en las conexiones y sus rupturas posibles.

Este modelo busca la crítica de regímenes de símbolos, que son vistos como líneas, y la clínica. En otras palabras, la cartografía hace una crítica para verificar o entender cómo un texto literario se vuelve un *phármakon* para una sociedad. Los elementos se organizan en tres líneas. *Las líneas molares o de segmentación dura* dibujan las estructuras o dispositivos ya establecidos y se relacionan con el control y la estratificación de las sociedades, *las líneas moleculares o flexibles* corresponden a aquellas que cortan a las primeras pero no hay un auténtico devenir sino una reterritorialización, y *las líneas de fuga* pueden seccionar a ambas y su principal diferencia es que logran devenir.

LAS CONDICIONES DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS”

Hay que partir de tres premisas para el análisis de este cuento. Primero, es un texto compuesto por niveles intercomunicados, ya sea por un elemento o un conjunto de ellos que pueden estar en distintos niveles. Segundo, la repetición de frases, signos o elementos es una pieza clave que permite embonar los distintos niveles y proporciona un ambiente melancólico. Finalmente, el texto plantea una estructura bitemporal, de dos tiempos (pasado-presente) que crecen y se ramifican en un mismo espacio. Sin establecer aún sus relaciones y por practicidad, en el cuadro 1 se identifican los personajes y los espacios narrativos del cuento.

PRIMERA PREMISA: LOS NIVELES DEL ACONTECIMIENTO

Por practicidad y sin intención de contradecir el modelo rizomático, es importante detenerse en los dos niveles del acontecimiento, que crecen juntos y se complementan, pues permiten entender la ar-

CUADRO 1
ESTRUCTURA DE “LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS”

<i>Personajes</i>		<i>Espacios</i>	
<i>Nombre</i>	<i>Descripción</i>	<i>Nombre</i>	<i>Observaciones</i>
<i>Familia Aldama</i>	Laura Aldama	Personaje central. Esposa de Pablo.	La cocina es el espacio principal de la obra.
	Pablo Aldama	Esposo y, al parecer, con nexos políticos.	Exactamente, el puente blanco.
	Margarita Aldama	Madre de Pablo.	El café de Tacuba y sus alrededores.
<i>Empleadas</i>	Nacha	Cocinera. <i>Confesora</i> de Laura.	El bosque bajo el castillo.
	Josefina	Recamaraera. Su indiscreción suele provocar conflictos entre Laura y Pablo.	
<i>“Ajeno”</i>	Indio	Primo-marido de Laura.	<i>Hay espacios extras, que entran en una dimensión imaginaria o ajena al tiempo y la realidad de los personajes cercanos o alrededor de Laura, no existe: Tenochtitlán.</i>

quitectura del texto literario. Estos niveles son identificables por los espacios en los que ocurren, uno en la cocina y el otro es un compuesto de relatos, ubicados en Cuitzeo, Tacuba y Chapultepec, que giran en torno a la traición.

NIVEL PRINCIPAL SIMPLE: LA COCINA

En éste se narra principalmente el encuentro entre Laura y Nachita, la confesión de una infidelidad y la partida de ambas mujeres. El segundo es el elemento-puente entre los dos puntos y explica la condición de Laura, quien vive en dos tiempos.

Importa resaltar dos aspectos y sus conexiones inmediatas en el texto literario, el café (la bebida y el color) y la sal (blanca).³ Mientras conversan, Laura bebe café para calentarse (Garro, 1964:9) y calmarse (1964:19). Es una bebida socializadora que incita a la conversación y, en muchas ocasiones, establece nuevas relaciones amistosas e incluso familiares, pues iguala y vincula a los individuos. Las cafeterías, tradicionales o corporativas, se han convertido en puntos de encuentros.⁴ El café es un colectivo de signos. Puede constituir rituales que dotan de significado a las actividades personales: hay personas que inician su día o sus jornadas laborales con una taza de café. Al ser un estimulante natural, permite un estado de alerta. En “La culpa es de los tlaxcaltecas”, la bebida crea un puente entre sectores sociales distintos —la clase alta (Laura) y la trabajadora (Nachita)— para después asociarlos en un ambiente familiar, íntimo y de complicidad.

Nacha reflexionó unos instantes, se volvió a mirar el agua que empezaba a hervir con estrépito, la sirvió sobre el café y el aroma caliente la hizo sentirse a gusto cerca de su patrona.

—Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita.

³ En este episodio, los colores están presentes, precisamente es uno de los objetivos de *La semana de colores*: negro (la noche, el pozo del café y el vestido quemado), café (la bebida, la tierra del vestido), blanco (el vestido, la taza y los mosaicos) y rojo (labios, lápiz labial y sangre).

⁴ En un apartado posterior, Laura va al café de Tacuba para encontrarse con el indio.

Contenta, sirvió el café en una tacita blanca, le puso dos cuadritos de azúcar y lo colocó en la mesa, frente a la señora. Ésta, ensimismada, dio unos sorbitos (Garro, 1964:10).

El significado de la sal depende, en gran medida, de la cultura y la época.⁵ Algunas sociedades antiguas (entre ellos griegos, romanos, mexicas y mayas) la consideraban un lujo porque el proceso para obtenerla era complicado. Se asocia con la fertilidad, la protección, la purificación y los suelos estériles (Chevalier y Gheerbrant, 1986:907-908). En la Biblia, la mujer de Lot se convirtió en sal por desobedecer el mandato divino (Gén. 19:26), las ofrendas de cereal deberán ser sazonadas con sal (Lev. 2:13) y los apóstoles y los creyentes son la sal de la tierra (Mat. 5:13). En los capítulos XI y XXVI del primer tomo de *Historia general de las cosas de Nueva España*, fray Bernardino de Sahagún describe las celebraciones y los rituales dedicados a Huixtocihuatl; asimismo, el tequexquite era comercializado por los mexicas. Al asociarla con las cenizas y el polvo, la sal se convierte en una metáfora de la muerte y una alianza con Dios. Los altares del Día de Muertos ilustran este punto: se hacen cruces de sal o cal para purificar el suelo, evitar el ingreso de espíritus malignos a los hogares y mostrar la alianza con el dios cristiano.

En el cuento, Nachita come sal tras haber escuchado la confesión y a los coyotes (Garro, 1964:32). Tales animales se asocian con la noche y la muerte y son considerados mal augurio (Rodríguez, 2005:81). En efecto, estos elementos, la sal y los coyotes, implican también otros valores en el cuento. Por un lado, los coyotes confirman la conclusión del encuentro entre las mujeres y sus partidas, Laura desaparece y Nachita abandona la casa de los Aldama; y evidencian que la cocinera conversó con el espíritu de Laura Aldama. Por el otro, la sal crea un vínculo de protección para calmar a Nachita cuando escucha a su patrona: entonces, hay una presencia del mundo espiritual con el cual se formaliza una alianza. Asimismo, se concretiza una relación con las cenizas y el polvo, como consecuencia de la destrucción de Tenochtitlán y la muerte no sólo de

⁵ Para profundizar sobre el significado simbólico y las supersticiones alrededor de la sal, véase Jones, Jung y Hillman (1995).

los combatientes españoles y mexicas, sino también de Laura y las víctimas debido al daño colateral.

EL NIVEL COMPUESTO

En éste intervienen ejes que confluyen y se complementan: 1) la historia de los amantes (Laura y el indio-primo-marido), 2) los sucesos vividos y vistos por la familia Aldama y 3) las intervenciones de Nachita,⁶ que suelen ser un paréntesis o una confirmación a las palabras de Laura. Es preciso ver su función dentro de los encuentros entre Laura y el indio-primo-marido.

El relato de Cuitzeo narra el viaje de Margarita y Laura a Guanajuato y el primer encuentro entre Laura y el indio, ocurrido en el puente que cruza el lago Cuitzeo. En el principio de éste, se acusa a los tlaxcaltecas de traición para introducir la infidelidad de Laura, que le causó un sentimiento de culpa. Es decir, la acusación pronto se encausa a una doble traición, una amorosa y otra histórica. En la primera, Laura habla de *su* infidelidad al indio-primo-marido: se casó con Pablo Aldama, un hombre rico que vive en las Lomas de Chapultepec. Es una mujer en dos tiempos, vive en un pasado y un presente unidos en ciertos puntos y sólo ella puede acceder: su cara pasada se casó con el indio y su presente con el adinerado. Entonces, la culpa surge tras el primer encuentro: entiende su doble estatus de casada (una mujer con dos maridos). En la segunda, se vuelve la Malinche, acusada de traidora y vejada por la historia, y mantiene un estado de contradicción al ver los horrores de la guerra. Este doblez, Laura-Malinche, perdura en todos los niveles narrativos.

Desde la estructura, el viaje a Guanajuato también presenta la introducción del diálogo entre las mujeres. En efecto, Laura busca la comprensión y la empatía de su cocinera y los primeros intentos es preguntar si es también traidora (Garro, 1964:10). En sus primeras intervenciones, Nachita no entiende realmente la naturaleza de esas preguntas y sus respuestas parecen ser dichas para continuar con

⁶ Al referirse en las próximas páginas a estos tres ejes, se les identificará así: *primer, segundo o tercer eje*. En caso de ser necesario, se hará una explicación extra.

la charla y conocer de qué traición se habla. Por supuesto, ellas pronto establecerán un vínculo más íntimo que permite tanto hablar de la traición con libertad como también verbalizar sus sentimientos, éste se explicita cuando la cocinera discute sobre la imprudencia de Josefina (1964:17-19). Con respecto al encuentro, Laura lo narra con emoción, pues comienza a recordar a su esposo del pasado y la familia Aldama y las empleadas creen que ella ha sido violada por un indígena ladino. Previo al encuentro, hay una introducción en donde se resalta la luz blanca y los efectos físicos y psicológicos en Laura.

Quando pasó un coche lleno de turistas, ella se fue al pueblo a buscar un mecánico y yo me *quedé en la mitad del puente blanco*, que atraviesa el lago seco con fondo de lajas blancas. La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. *El tiempo había dado la vuelta completa*, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. *La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco* y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntitos, y uno sufre vértigo (Garro, 1964:11, las cursivas son mías).

Para los mexicas, el color blanco se asocia con Quetzalcóatl y el oeste (Ferrer Rodríguez, 2000:208): lugar invisible y misterioso en donde comienza y termina todo y en donde se oculta el sol. Laura, precisamente, vuelve al origen y al final, se encuentra con el indio (pasado) y comienza su declive (para los Aldama) y su renacimiento (para ella misma). Ésa es la razón por la cual ella describe la luz como productora de catástrofes y de vértigos.

Este encuentro con el indio inaugura el *primer eje*. Laura le encuentra cuando él huye de la batalla⁷ —la expresión “la culpa es de los tlaxcaltecas” adquiere sentido histórico: este pueblo indígena se unió con los españoles para derrocar a los mexicas—, le pide que la

⁷ Nuevamente, los colores se hacen presente: el negro (cabello del indio), el naranja (el fuego), el blanco (el vestido y las luces) y el rojo (la sangre del indio).

lleve a casa de sus padres. Antes de irse, el indio le advierte que vendrá por ella. En el *segundo eje*, Margarita busca ayuda en un pueblo cercano, encuentra a su nuera con el vestido ensangrentado, cree que fue violada y páginas después afirma que en realidad ella tuvo una hemorragia nasal. Éste interrumpe al primer eje cuando la suegra vuelve con ayuda (Garro, 1964:13). El *tercer eje* se compone por los recuerdos de Nachita cuando las señoras Aldama vuelven a casa. Éste se enlaza con el segundo y no pueden ser separados, pues ambos fluyen mediante los recuerdos que en parte son las vivencias directas y lo que Josefina le contó.

Dos elementos significativos, la violación y la profunda admiración de Pablo a Adolfo López Mateos, son resaltados. Primero, el vestido ensangrentado y la perturbación de Laura fueron motivos para pensar en un ataque sexual y consecuentemente en las medidas de seguridad impuestas por la familia para protegerla. Realmente, la familia Aldama no logra comprobar con precisión el asalto sexual debido a las *imprecisiones* de Laura. Y segundo, el texto detalla la admiración de Pablo a la figura de Adolfo López Mateos y su esposa “se aburría oyendo siempre del señor presidente y de las visitas oficiales” (Garro, 1964:16).

El indio cumple su promesa de buscar a Laura, pero es visto por Josefina y Nachita y la primera les informa a sus patrones. Esto provoca que Pablo golpee a Laura en su recámara. Estos sucesos son la preparación al segundo encuentro.

El relato de Tacuba narra el segundo encuentro concretizado. Laura intuye que su indio-primo-marido se encuentra en el café de Tacuba y le busca. El *primer eje* es la descripción de este encuentro. Laura y el indio van a la casa familiar de la mujer, que se incendia con sus parientes dentro. El fuego alcanza el vestido y el primo-marido se lo apaga. Este eje es interrumpido por un factor externo, un transeúnte le pregunta si ella se encuentra bien (1964:23) y entonces Laura vuelve a su casa en las Lomas de Chapultepec. Antes de esta interrupción, el indio le recuerda que volverá. El *segundo eje* se evidencia con la narración de la ausencia de Laura: ella cree haberse ausentado por algunas horas y en realidad estuvo fuera de casa por dos días. Los Aldama ya han avisado a la policía y colocaron anuncios en el periódico. Después de su reaparición y las respuestas poco alentadoras, los Aldama la encierran por varios días. Deciden lla-

mar al médico cuando Josefina le avisa a Pablo que creyó ver otra vez al indio junto a la venta de la alcoba (1964:27). Tanto el médico como los Aldama creen que Laura está deprimida. Y el *tercer eje* narra el retorno de Laura a través de los recuerdos de Nachita, quien lleva el mismo vestido blanco y presenta mayor daño, está quemado, sucio y con sangre fresca. Josefina le enseña el anuncio que informa la desaparición.

Y el relato de Chapultepec narra otro encuentro entre Laura y el indio. Ella está retenida en casa y sólo lee *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Por órdenes del médico, los Aldama la llevan a pasear a Chapultepec, claro bajo la supervisión de Margarita (1964:28). Laura logra escapar de la vigilancia de Margarita y tiene su tercer encuentro con el indio-primo-marido. En el *primer eje*, importa resaltar el aviso del indio a Laura, pues se acerca su último encuentro. Además, conversan sobre la traición de Laura y el cambio se ve con mayor claridad: se refiere a la traición de la Malinche. A pesar de la traición, el indio sigue queriéndola. Él la deja para combatir a los españoles y ella vuelve a casa. Este relato se une al principal cuando Laura vuelve a casa y es recibida por Nachita. Laura cree que esa misma tarde estuvo reunida con el indio-primo-marido en Chapultepec. Sin embargo, Nachita le informa que su esposo está en Acapulco debido a lo agotador que fue la investigación sobre el paradero de Laura. Dicho de otra manera, Laura desapareció, se hizo una investigación y con la aparición repentina de la mujer se concluye que ella ha muerto.

SEGUNDA PREMISA: LAS REPETICIONES

Es posible entender los encuentros de los amantes como uno mayor que fue interrumpido varias ocasiones. El primer fragmento se ubica en el puente blanco de Cuitzeo y se encuentran dos elementos importantes: la luz es una metáfora del cruce entre dos tiempos, pasado y presente; y la familia cree que Laura fue abusada sexualmente. El segundo encuentro sucede fuera del café de Tacuba después de que ella haya ingerido su cocada y su ausencia, que duró dos días, derivó a un encierro provisional para controlar y reducir una depresión, consecuencia de la violación. El tercero, ocurrido en Chapul-

tepec, implica una ausencia mayor y la conversación entre Laura y Nachita; finalmente, el cuarto es ya la reunión definitiva entre Laura y su primo-marido. Las interrupciones entre los encuentros marcan una pauta, la continuidad de uno solo, y una consecuencia notable, la muerte. A la par, se narra la caída de Tenochtitlán y los daños colaterales. En estas reuniones, hubo contacto físico entre los amantes y el vestido lo evidencia. En el primero, el indio se pone de rodillas, cruza los brazos sobre la cabeza de Laura “para hacerme un tejadito” (1964:14-15) y la sangre mancha el vestido; y en el segundo, ella se deja caer sobre él, después de ver su casa incendiándose. Estos contactos se traducen como *gestos de afecto*.

Laura repite dos *sentencias*, “la culpa es de los tlaxcaltecas” (1964:9 y 12) y “este es el final del hombre” (1964:15, 22 y 31), repartidas en los tres relatos y sus significados se forman durante el desarrollo del cuento. La constante entre ellas es la descripción de la batalla y son dichas por los amantes cuando están juntos. La primera se conecta con la alianza de los tlaxcaltecas para derrocar a los mexicas, que ha sido considerada como una traición; y la segunda con los amantes⁸ y guía tanto a su unión inminente como también a la conquistadora española de los mexicas.

¿Por qué estas oraciones se presentan en el campo de batalla? Tienen un eco: la destrucción del hombre indígena debido a la invasión española. Esto se puede ver en las circunstancias de los cuatro encuentros: siempre hay derramamiento de sangre y de destrucción. En un sentido histórico, las oraciones afirman que la caída de Tenochtitlán implica el periodo colonial. Por supuesto, el indígena no es destruido totalmente, sino más bien el español, a partir de los cimientos indígenas, construye su imperio. En 1810, comienza el movimiento insurgente para establecer un Estado-nación independiente de la Corona española. En ambos movimientos, la Conquista y la Independencia, el indígena es la clase social más golpeada: primero, se le priva de su imperio, después, se le usa, junto con los

⁸ “—Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo... por eso te andaba buscando—. Se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo. Cuando me dijo eso lo miré a los ojos” (Garro, 1964:14).

mestizos y demás clases sociales, para que los criollos obtengan el control. Los intelectuales mexicanos decimonónicos, lejos de buscar un encuentro con lo colonial, menospreciaron este periodo y la ideología, pues pretendían glorificar y demostrar los méritos del movimiento insurgente (1810-1821) y de la república federal (1823). Además, estos intelectuales estuvieron interesados en la comprensión y la formación de la identidad mexicana, apartándose de lo español y abrazando el pasado prehispánico, por lo que difundieron una leyenda negra en torno al virreinato. Dicho de otro modo, el mundo prehispánico se convierte en una pieza clave para construir la identidad mexicana, pero su presencia es a modo e idealizada.

En el cuento, *los colores* no sólo son constantes sino también le proporciona una mayor fuerza al contenido. Por supuesto, los colores tienen un nexo con la cosmovisión mexicana. El universo de los mexicas se plantea como un plano cartesiano cuyas direcciones están relacionados con dioses y colores específicos (Ferrer, 2000:208). La pareja creadora, Ometecuhtli y Omecíhuatl, procrearon cuatro Tezcatlipoca, identificados con un color y un nombre específico. Los hijos también tienen la capacidad de crear y crearse a sí mismos para abordar trabajos específicos en el universo. Precisamente, es difícil establecer o llegar a un acuerdo concreto sobre la naturaleza de los dioses nahuas. Sin embargo, lo que hay que resaltar es su pluralidad. En su artículo "El color entre los pueblos nahuas", Eulalio Ferrer clasifica a los dioses de la siguiente manera: el norte, Tezcatlipoca Negro, se asocia con la muerte, la noche, la oscuridad, la guerra y el frío; el sur, Tezcatlipoca Azul o Huitzilopochtli, con la luz, el calor y el fuego; el este, Tezcatlipoca Rojo o Xipe Tótec, con la resurrección, la fertilidad, la juventud y la luz; y el oeste, Tezcatlipoca Blanco o Quetzalcoátl, con el nacimiento y la decadencia, el misterio del origen y del fin y la enfermedad.

Con esto, no se plantea generalizar los colores y clasificarlos, sino más bien establecer que ellos tienen una mayor cercanía con el panteón mexicana, pero también su valor está en función de sus relaciones. Por ejemplo, es lógico que exista, en el nivel principal, la relación del negro con la noche, la oscuridad y el mundo espiritual. En este sentido, se concluye que esta asociación implica la presencia de la muerte, pero no tiene sentido cuando se habla del color del cabello del indio o la ropa de los personajes.

Si bien no hay una mención del color azul o alguna metáfora relacionada, hay una fuerte presencia del fuego y de la destrucción. Estos argumentos apuntan a una razón: sí hay presencia de los colores, pero, los dioses aztecas son plurales y jamás significarán una misma cosa. Por tal razón, un análisis interpretativo de los colores en el cuento sería arduo porque no sólo se hablaría de generalidades sino también de particularidades.

En las guerras floridas y los sacrificios humanos, *la sangre* tuvo un papel relevante, pues era la bebida predilecta de los dioses. Por lo general, significa vida y energía. En el cuento, la sangre tiene una fuerte presencia y el vestido ensangrentado adquiere un profundo valor: la privación de la vida y del amor. Un indio desangrándose implica un sacrificio en favor de su pueblo contra un extranjero. Sin embargo, cambiando la perspectiva y mirando a los pueblos sometidos por los mexicas, es una venganza y también un medio para liberarse de la opresión. En efecto, la alianza con los españoles tuvo implícita la necesidad de libertad y la *traición*, como suele ser tratada por la historia oficial, fue una acción esperada: los tlaxcaltecas eran hombres de su tiempo y sólo buscaban vivir en paz. Al mismo tiempo, a la Malinche no se le podría considerar exactamente una traidora, porque actuó conforme a su situación. Fuera del discurso bélico y violento, la sangre también construye lazos familiares y de hermandad. Laura limpia la sangre del indio, como Verónica a Jesús en la crucifixión.⁹ A pesar de la traición de Laura-Malinche,¹⁰ el indio aún la ama y la considera su mujer.

TERCERA PREMISA: EL TIEMPO

“La culpa es de los tlaxcaltecas” es un relato *in media res* y su comienzo cronológico es anterior a la reunión entre Laura y Nachita: su inicio se encuentra en el relato de Cuitzeo, seguido por el de Tacuba,

⁹ De acuerdo con distintas tradiciones piadosas cristianas, una mujer limpió el rostro a Jesús. Esta leyenda explica la existencia de un Santo Rostro o *Volto Rostro*.

¹⁰ Para profundizar sobre el tema, véase a Tyutina (2008) y Hoppe Navarro (2011).

de Chapultepec, de la cocina y finaliza con la partida de las mujeres. Tal reordenamiento sigue una estructura lineal de los acontecimientos. La propuesta evidencia la historia de los amantes y sus consecuencias en las vidas de los Aldama. Es importante no perder de vista uno de los pilares del cuento: el flujo del pasado y el presente en un mismo nivel. Tal unión evidencia el movimiento constante, el cual no se detiene y es cíclico. Las repeticiones y los elementos recurrentes son consecuencias del movimiento temporal. Se repiten porque todo tiene un ritmo, veloz e inestable. A falta de vocablos más apropiados, la inestabilidad del tiempo se observa con las distintas ausencias cuyas duraciones son relativas (mientras que para ella se ausentó por horas, para la familia fueron días). En efecto, ésta es una de las características del mundo espiritual, en el cual no hay una concepción lineal del tiempo, sino más bien hay una con-fabulación de distintos tiempos que crecen en un mismo espacio, algunas veces representados en eventos concretos o personajes.

El indio-primo-marido y la caída de Tenochtitlán pertenecen a un pasado, la Conquista, que irrumpe en el México de López Mateos. Precisamente, es clave esta sentencia: “dos rayitas paralelas, que prolongó hasta que se juntaron y se hicieron una sola” (Garro, 1964:14). Se insiste en que el tiempo está por terminarse. Esta idea se relaciona con la ansiada unión entre los amantes, aquello que se entredijo cuando se mencionó por primera vez el final de los hombres. No se refiere sólo al final de los hombres sino la percepción monotemporal (presente). Dicho de otro modo, es también el final de la estructura del tiempo entendida desde un presente. Ante este final, el espacio vacío es ocupado por una estructura bitemporal (pasado y presente).

LAS TRES LÍNEAS

La lectura del esquizoanálisis es ética y política y se logra mediante la crítica —conocimiento de las distintas entradas, salidas y cortes entre las líneas, definidas como colectivos de signos— y la clínica —una obra literaria hace salud mediante el agenciamiento de elementos, es una experiencia con el texto que puede o no impulsar devenires (Deleuze, 2009; Deleuze y Guattari, 2009, 2008, 2007):

la literatura plantea el descubrimiento de potencia bajo el simulacro, o, mejor dicho, la ficción (Deleuze, 2009). Es decir, la literatura se vuelve ética cuando se plantea dar solución a posibles problemas o llenar espacios mediante la creación; y es política porque nunca olvida el papel de las sociedades y sus colectivos mayores y menores.

¿Cuál es la pugna política en “La culpa es de los tlaxcaltecas”? Elena Garro solía emplear la sentencia “las cabezas bien pensantes” para burlarse de los miembros de colectivos mayores (Rosas, 2005), quienes también la descalificaron. Esta frase por sí sola evidencia una doble relación, el trato turbulento con ellos y el desprecio mutuo. Entonces, “las cabezas bien pensantes” en el cuento son los Aldama, en particular Pablo, y el médico. En el primer caso, el apellido no es gratuito porque se refiere a los hermanos Juan e Ignacio Aldama, insurgentes guanajuatenses que participaron notablemente en la guerra de la independencia de México. El paralelismo entre ambos binomios, Margarita y Pablo y Juan e Ignacio, es de naturaleza irónica y cruda: mientras los hermanos lucharon por la libertad, los otros recluyeron a Laura al considerarla inepta debido a una depresión, diagnosticada por el médico. Este trinomio la recluyó en nombre de la salud mental, cuando en realidad Laura había enfermado por el control de la familia. Omitiendo a Nachita, Josefina y otros empleados, por ejemplo el chofer, funcionan como extensiones del poder familiar: son dispositivos sociales de control y vigilancia, que funcionan y provocan conflictos matrimoniales.

Margarita presenta una ambivalencia. Si bien suele vigilar a su nuera, intervino en varias ocasiones para evitar brotes de violencia: se interesa por la integridad de Laura y también lamenta la situación de su hijo. Entonces, permanece en un sitio de indiscernibilidad. En efecto, complementa el poder de su hijo. En cambio, Laura sí sale de la estructura de familia adinerada y busca los encuentros con el indio-primo-marido debido al compromiso matrimonial. En este caso, importa resaltar que ella quiere volver a sus orígenes y plantear que se fijó en Pablo porque le resultaba conocido: tanto él como el indio-primo-marido mantienen ciertas similitudes, pero hay una predilección por el primo. ¿Estamos hablando de líneas molares? Pablo y el médico ejemplifican este tipo de líneas, pues representan un colectivo mayor que desea mantener su influencia y ejercer su poder, uno en términos políticos-familiares y el otro médico.

La casa de los Aldama es también un espacio de control y vigilancia en el cual Laura se encuentra y ella las corta. En cuanto al indio-marido, él realmente se establece fuera de sus parámetros y los contactos con este espacio son para observar y dejar marcas, no como marcas para cortar y crear algún nuevo movimiento como tal, sino avisan que él no la ha olvidado, y sus contactos son más bien como un observador que es encontrado por la recamarera.

El caso de Margarita es particular. Si bien pertenece a la oligarquía mexicana, sus acciones se encuentran en la indiscernibilidad debido a una cierta neutralidad en sus secciones: corta tanto a Pablo para ayudar a Laura como también a Laura para apoyar a su hijo. Esta doble directriz apunta a un complemento ambivalente, que lejos de cerrar círculos los amplía. La madre siente la necesidad de ayudar a ambos sujetos. Es la línea molecular más evidente, pues reterritorializa aspectos de lo molar y no alcanza plenamente un devenir. Otra línea es el indio-marido, que si bien se encuentra como elemento externo y mantiene una función: impulsar la desterritorialización y generar las condiciones para que Laura salga de su situación estática e insana.

Tanto Laura como Nachita ilustran a las líneas de fuga. La primera corta mediante sus escapadas a las mayores y es impulsada, como ya se mencionó, por el indio. Por su naturaleza y cercanía con su patrona, al igual que su comunión mediante la charla, Nachita encuentra el hogar de los Aldama como desequilibrado y busca “nuevos aires”. Ciertamente, ellas devienen en mujeres libres, como resultado del encuentro con el pasado.

LA CONFESIÓN COMO REVELACIÓN Y ACTO REVOLUCIONARIO

El tiempo en la confesión se mide en términos de acciones pasadas, las cuales provocan una perturbación espiritual ligada muchas veces a la confusión y al dolor, que al ser verbalizadas se traen al presente. No obstante, hay también un futuro que muchas veces no se contempla y es posterior a la epifanía o la revelación. Al dotarle con significados referentes al perdón, la Iglesia ejecuta un proceso institucionalizado de salud emocional, ligado a una intervención para controlar no al sujeto sino encauzar sus acciones y energía en be-

neficio de su espiritualidad. Aunque el gran conflicto radica en que el propio verbo, institucionalizar, implica cierta incertidumbre, pues muchas veces la acción se mira en términos de control y religiosidad. Sin embargo, el catolicismo dio en el punto: el proceso de confesión real, aquél en donde el sujeto quiere ser partícipe, es movimiento en sí mismo que puede llevar a una reterritorialización —el confesor, como representante de lo mayor, le encamina al territorio de lo católico— y un verdadero devenir —el sujeto entiende sus malas acciones y quiere ser mejor en términos éticos y morales. Con esto, se vislumbra que tal acción discursiva tiene una carga ética y política.

La lectura del tiempo en “La culpa es de los tlaxcaltecas” ha lanzado su esencia bitemporal en donde se evidencia la propia identidad de Laura, mujer con dos esposos quienes comparten rasgos o actitudes y guardan ciertas diferencias. Esta especificidad enuncia su calidad como línea de fuga: corta el presente con el pasado y a su vez a la sociedad mexicana que aprisiona a las mujeres y las mantiene lejos de sus propios deseos. Este corte refleja una necesidad por liberarse y volver a su relación con el indio-marido, es también la consecuencia del flujo, que fue detenido y buscó el encauce pertinente para su salida. La presencia del médico produce una confrontación entre la salud (Laura padece depresión) con los deseos de la mujer, lo cual deriva en una incertidumbre: ¿ella delira? Desde la perspectiva deleuze-guattariana, Laura entra a un momento de movimiento puro que le produce una doble confusión, a consecuencia del primer encuentro, el amar a otro hombre y ver en el segundo rasgos del primero y la culpa de ser traidora contra el indio, en su doble función: individuo y colectivo. Ella es movimiento puro y su delirio es definido por los Aldama como una enfermedad, pero éste en realidad es consecuencia del bloqueo de su flujo (represión del movimiento). En otras palabras, ella hace erupción y su energía se desborda en los tres tiempos, pasado (al volver con su primo-marido), presente (al escapar de los Aldama y su estadio inamovible) y el futuro (al regresar definitivamente a su deseo para devenir en otra mujer).

Entonces, ¿qué revela la confesión? Para responder, es importante reflexionar sobre algunos aspectos. En el cuento, hay violencia en distintos puntos: uno orientado hacia la libertad de la mujer, la otra para evitar esa salida, una tercera de carácter médico al ser cataloga-

da como mentalmente inestable y la violencia de la guerra. Por supuesto, estos cuatro puntos se enlazan con la guerra por la libertad, en un caso ella logra vencer los bloques y en otra los mexicas pierden la batalla contra la alianza entre otros pueblos indígenas (sometidos también por los primeros) y los españoles. Estas violencias apuntan a otra necesidad, el mantenimiento de las individuaciones y la vida misma. Los mexicas luchan para expulsar a los enemigos, pero ellos también son víctimas de su propio ejercicio de poder contra pueblos menores (los tlaxcaltecas sólo buscaban la libertad y aprovecharon la oportunidad y la historia los ha culpado de haber generado las condiciones del triunfo español y posteriormente su dominio); Laura lucha por volver a su libertad a través de un amor pasado. No obstante, se considera una traidora por, al parecer, abandonar a su pueblo y unirse al enemigo, en donde encuentra más penurias (un esposo con potencia para generar riquezas y también abusivo y autoritario). Ella decide volver con el indio y en el proceso hay un perdón, al primo-marido le importa más el amor que la propia traición. Ante este vislumbre de agenciamientos, por último, se identifica la vida. Esto es, la confesión es tanto la revelación de las individuaciones de los personajes, en particular la de Laura y Nachita, como también la vida enlazada con el movimiento y su violencia para alcanzar la ruptura de los bloques de flujo. A diferencia de Laura, Nachita adquiere su libertad de manera silenciosa: abandona la casa, sin pedir su pago, para tener nuevas experiencias.

Es importante recordar las líneas más evidentes. Las líneas duras están relacionadas con lo establecido, con aquellas “cabezas bien pensantes”, que han estructurado la vida y sujetado a los hombres. En el texto literario, éstas son Pablo Aldama, la casa familiar y el médico, siendo Josefina un dispositivo para controlar o espiar a lo menor. Las líneas flexibles, aquellas que cortan a las primeras y no alcanzan un devenir, son Margarita, ubicada en un estado de indiscernibilidad (tanto ayuda a su hijo como protege a Laura), y el indio-marido. Las líneas de fuga, que alcanzan un devenir, son Laura y Nachita, quienes actúan oponiéndose a lo mayor.

¿La confesión es también un acto revolucionario? Laura actuó de acuerdo con su deseo de libertad y la aparición de la violencia fue lógica, pues el propio movimiento requiere hacer cortes y éstos, por sí mismos, son agresivos. Por supuesto, habría una reacción para

volver al origen o, en el mejor de los casos, mantener el control a pesar de los cortes. En otras palabras, la violencia contra Laura produjo una respuesta que también produjeron acciones agresivas para detenerla: una estructura de tres círculos de violencia unidos y una de ellas es necesaria para lograr la salud y mantener la vida. Al confiar tales acciones, Laura le proporcionó mayores elementos para que Nachita emprendiera una revolución silenciosa, la cual inició con su salida. Entonces, la confesión es un acto revolucionario por varios frentes: uno para separarse de lo mayor y alcanzar su salud; otro para buscar la purificación espiritual y el conocimiento de sí mismo mediante el perdón; y uno más como energía que fluyó para hacer una nueva revolución, pero silenciosa.

BIBLIOGRAFÍA

- Catecismo de la Iglesia Católica* (s/f), Ciudad del Vaticano, disponible en <http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html>, consultado el 14 de enero de 2018.
- Chevalier, J. y A. Gheerbrant (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Deleuze, G. (2009), *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, G. y F. Guattari (2009), *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Madrid, Paidós.
- Deleuze, G. y F. Guattari (2008), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, G. y F. Guattari (2007), *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1997), *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.
- Díaz del Castillo, B. (1939), *Historia verdadera de la Nueva España*, 2 vols., México, Pedro Robredo.
- Ferrer Rodríguez, E. (2000), “El color entre los pueblos nahuas”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 31, pp. 214-230.
- Garro, E. (1964), “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en *La semana de colores*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Hoppe Navarro, M. (2011), “El mito de la Malinche en la obra reciente de escritoras latinoamericanas”, en *Mitologías Hoy*,

- núm. 4, disponible en <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.23>>.
- Lumen Gentium* (LG) (s/f), *Constitución dogmática sobre la Iglesia del Concilio Vaticano*, Ciudad del Vaticano, disponible en <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_sp.html>, consultado el 14 de enero de 2018.
- Jones, E.C.; C. Jung y J. Hillman (1995), *Salt and the Alchemical Soul: Threes Essays*, Washington, Spring Publications.
- Martí, S. (1960), “Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 2, pp. 93-127.
- Rodríguez Valles, N. (2005), “El coyote en la literatura de tradición”, en *Revista de Literaturas Populares*, enero-junio, pp. 79-113.
- Rosas Lopátegui, P. (2005), *El asesinato de Elena Garro. Periodismo a través de una perspectiva biográfica*, México, Universidad Autónoma de Morelos/Porrúa.
- Schökel, L.A. (ed.) (2008), *La Biblia de nuestro pueblo*, Bilbao, Mensajero.
- Tyutina, S. (2008), “La doble Malinche: la revisión histórica y política del papel de la mujer en ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’”, en *Hispanet Journal*, núm. 1, diciembre, disponible en <<http://www.hispanetjournal.com/MalincheMaria2.pdf>>, consultado el 10 de enero de 2018.
- Zambrano, M. (2001), *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela.

*Escritura y resistencia. Entre Elena Garro,
Hannah Arendt y Gilles Deleuze*
se terminó de imprimir el 29 de marzo de 2019
en Imprenta de Juan Pablos, S.A.
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19
Col. del Carmen, Alcaldía de Coyoacán
México, 04100, Ciudad de México
<juanpabloseditor@gmail.com>

Este libro es una coedición entre la editorial Juan Pablos
y la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados
de la UAEMex, a través de la Dirección de Difusión
y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados.

500 ejemplares

