

LA IDENTIDAD FEMENINA —¿HISTORIA DE UN FRACASO?—

María Luisa Domínguez* y Christine Hüttinger**

El interés por el presente trabajo surgió de la inquietud de comparar y analizar la imagen de las protagonistas femeninas, plasmada tanto en la literatura mexicana como en la austriaca, escrita por mujeres. También había curiosidad por ver si en la comparación de textos literarios de países con contextos históricos, sociales, culturales y geográficos tan distintos entre sí, podíamos encontrar similitudes y, en su caso, en qué radicaban las diferencias. Los textos fueron escritos entre 1957 y 2003 y están enmarcados por dos acontecimientos históricos que tienen relevancia en todos ellos, es decir, la Revolución Mexicana y el Nacionalsocialismo.

Llama mucho la atención que todos los textos mexicanos tengan como punto de referencia obligado la Revolución, como el acontecimiento histórico decisivo para este país, así como que todos los textos austriacos evocan el Nacionalsocialismo como trauma fundador de esa sociedad. A la vez, el contexto histórico social del que surgen los textos en ambos países está marcado por una estabilidad económica y

política relativas, con un bienestar social y su ruptura posterior. En el caso de la literatura mexicana se observa el fenómeno de la búsqueda de la identidad nacional, una tendencia que igualmente vemos en la literatura austriaca de los años cincuenta.

Cronológicamente, la posición de la mujer en la sociedad, sus inquietudes y sus posibilidades van cambiando en las distintas autoras a lo largo del periodo analizado, pero siempre queda al margen. El hombre es el motor del cambio, no la mujer. El campo está idealizado en el sentido de que los eventos desagradables que sufren las protagonistas ocurren en la ciudad. En el caso de los textos austriacos se puede constatar que el campo y la vida en las aldeas se concibe, de alguna forma, como laboratorio y microcosmos de cuyo análisis se desprende una mejor comprensión de las relaciones humanas en general.

Ahora bien, las protagonistas, independientemente de su cultura y de su educación, siempre se ven determinadas por el comportamiento de los hombres hacia ellas; es decir, la relación entre hombre y mujer se presenta como de poder, en la cual la mujer, necesariamente, tiene que someterse. Los roles sociales asignados y posibles para las mujeres se presentan, en

* Departamento de Investigación, Escuela Berta von Glümer.

**Departamento de Humanidades, UAM-A.

el caso mexicano, de una manera más matizada que en la literatura austriaca en la cual se concibe a la mujer tan solo como esposa y madre. En los textos mexicanos se ve toda la gama de la legitimidad de las relaciones de pareja, que abarcan a la esposa, la amante, la querida, la cusca y la puta; las solteras, para ser honorables, deben conservarse vírgenes.

Una parte de las obras analizadas pertenece a corrientes literarias importantes en su época. Para el caso mexicano habría que mencionar la pertenencia de la obra de Rosario Castellanos a la "tendencia indigenista" y la de Elena Garro al "realismo mágico", dos corrientes literarias privativas de Latinoamérica. También en los textos austriacos se percibe el impacto de las corrientes literarias en boga, si bien estas autoras aceptan la influencia de escuelas como el surrealismo y el *pop-art*.

BALÚN-CANÁN/LA PARED

si Díos quiere cebarse en mis hijos ¡Pero no en el varón! ¡No en el varón! La mujer sólo vale cuando pare un hijo varón.

ROSARIO CASTELLANOS, *Balún-Canán*

y traje un aire de orden en este gran desorden que irrumpió sobre mí.¹

En el aislamiento radica la salvación.

MARLEN HAUSHOFER, *La pared*

Las dos novelas se sitúan en el ámbito rural de sus respectivos países, México y Austria.

¹ "...und brachte einen Hauch von Ordnung in die grosse schreckliche Unordnung, die über mich hereingebrochen war" Marlen Haushofer (1991), *Die Wand*, Roman, München, Deutscher Taschenbuchverlag p. 25 (en lo sucesivo citado como DW). Las traducciones al español de los textos literarios que se citan en este artículo fueron realizadas por Christine Hüttinger.

El rasgo de la identidad femenina plasmado en ambas obras es que la mujer no trasciende por sí misma, sino sólo por su devoción hacia los demás. Rosario Castellanos nació en la Ciudad de México, pero vivió su niñez y adolescencia en Comitán, Chiapas. Su novela, de tema indigenista,² *Balún-Canán*, posee según los críticos, rasgos autobiográficos. En el poema titulado *Entrevista de prensa*,³ la escritora responde al reportero respecto a su motivación de escribir, con la descripción de ser una "pequeña que no existe, no proyecta sombra, no arroja peso en la balanza y su nombre es de los que se olvidan", que encaja perfectamente con la narradora de la primera y la tercera parte de la novela, una niña de siete años, cuya estatura apenas alcanza las rodillas del padre. Desde esta perspectiva ve y nos explica el mundo con su voz infantil.

Por otra parte, la narración de *La pared* se presenta desde la perspectiva de una mujer adulta, anónima. Una mujer se encuentra, de repente, aislada del mundo por un enigmático muro invisible que la separa del resto de la humanidad. El relato comienza con la descripción de unas condiciones de viaje bastante banales: una excursión de fin de semana, una cabaña en las montañas para la caza que lleva a la autora a inscribir el relato en una cultura

² Este género se cultiva principalmente en países como Perú, Bolivia, Ecuador y México, cuyo índice de población indígena es elevado. Los indígenas son vistos por los narradores como las víctimas más indefensas de la justicia social imperante en América. Sobresalen las novelas *Raza de bronce* de Alcides Arguedas, *Huasipungo* de Jorge Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, y *Los ríos profundos* de José María Arguedas.

³ Rosario Castellanos (1972) *Poesía no eres tú*, México, FCE (Letras Mexicanas), p. 293.

material, en una confirmación del Yo propio en los rituales de la cotidianeidad. Del otro lado de la pared, todo está muerto, ella parece ser la única sobreviviente de esta catástrofe que se desató de manera inesperada.

Poco a poco se reúnen con la mujer otros seres vivos, animales con quienes forma una familia muy extraña. Es aquí donde comienza el relato de una lucha por la supervivencia, en la que esta mujer intenta sobrevivir apoyándose en una agricultura primitiva. La esfera de cristal de su existencia autónoma se destruye, repentinamente, por la aparición de un hombre que mata a su perro y a su toro antes de que ella tome el arma y lo mate de un disparo. El medio rural donde se desarrolla esta novela, le sirve a Haushofer de laboratorio para “demostrar” cómo sobrevive este personaje femenino, sin injerencia humana alguna.

Se trata del ambiente rural típico de Austria, un espeso bosque de pinos en el que se encuentra una pequeña cabaña; un claro en ese bosque servirá a la protagonista como huerta para cultivar manzanas, ciruelas, papas, ejotes y otros comestibles, al lado hay una pradera, de importancia vital pues allí pasta la vaca, lo mismo que de allí se almacena, para el invierno, el pasto que garantizará la vida de este animal. Arriba en la montaña, donde se llega después de un ascenso difícil, el pastoreo es durante el verano; ésta es la austeridad y sencillez de las condiciones de vida de esta mujer.

El paisaje habla un lenguaje expresivo, el de la aculturación de los espacios habitados por el hombre en Europa Central, un espacio domesticado en la lucha contra la inclemencia y las adversidades del clima, donde hasta los rincones más

remotos han sido convertidos en cultivables. Esa actitud de imposición ante la naturaleza caracteriza también a la protagonista de la novela que no tiene nombre, al igual que dos de los personajes principales en *La pared* de Rosario Castellanos, es decir la niña y la nana.

Los rasgos étnicos y sociales del paisaje en *Balún-Canán* están determinados por el estado de Chiapas, en el extremo sureste de la República Mexicana. En la región de los Altos, ubicada en la cadena montañosa central, la mayoría de los municipios se consideran como predominantemente indígenas mientras que los ladinos se concentran en los asentamientos urbanos. Ha sido un estado aislado no sólo geográfica sino también socialmente.

Balún-Canán es, además del título de la novela de Castellanos, el nombre maya de la ciudad de Comitán. Se trata de una obra dividida en tres partes, cada una precedida por un epígrafe tomado de textos mayas antiguos (el *Popohl Vuh*, el *Chilam-Balam de Chumayel* y los *Anales de los Xahil*), lo que lo enraiza en la tradición. Se trata de una tradición que explica por qué la tierra debe regresar a sus dueños originales, a los que fueron desposeídos de ella, a quienes la conocen y la respetan como madre nutricia:

Cavamos, herimos a nuestra madre, la tierra. Y para aplacar su boca que gemía, derramamos la sangre de un animal sacrificado: el gallo de fuertes espolones que goteaba por la herida del cuello (1976: 125).

César Argüello, en su calidad de primogénito, heredó la finca de Chactajal. Argüello posee unos documentos escritos en español por un indígena, quien siguiendo

las órdenes del padre de Argüello, haría que con ellos el hijo probara la antigüedad y la extensión de estas propiedades, pero César Argüello ha olvidado que antes de “pertenecer” a su familia, esas tierras fueron de los indígenas.

Éste es el potrero del panteón. Lo llaman así porque cuando estábamos posteando para tender las alambradas se encontró un entierro de esqueletos y trastos de barro [...] los libros dicen que todo este rumbo es zona arqueológica y podíamos descubrir ruinas muy importantes. Pero la única ruina iba a ser la mía si descuidábamos el trabajo para dedicarnos a abrir agujeros [...] tuve que regalarle los tepalcates que desenterramos. Se los levó a Nueva York y desde allí me mandó un retrato. Están en el Museo (1976: 81-2).

César lucha por conservar su finca, amenazada por la reforma agraria, pues es la herencia de Mario. Y como Mario es el único obstáculo que se interpone para restablecer el equilibrio:

Los ancianos de la tribu de Chactajal se reunieron en deliberación. Pues cada uno había escuchado, en el secreto de su sueño, una voz que decía: “que no prosperen, que no se perpetúen. Que el puente que tendieron para pasar a los días futuros, se rompa”. Eso les aconseja una voz como de animal. Y así condenaron a Mario [...] Los brujos se lo están empezando a comer (1976: 230).

La novela muestra, entretrejidas, tres versiones acerca de la muerte de Mario: la bru-

jería, la religión (el efecto que provoca en los niños el horror hacia Catashaná y el temor hacia Dios y el Infierno los conduce a robar la llave del oratorio para impedir que los obliguen a hacer la primera comunión) y una tercera muerte, cuya causa ignoramos y llega hasta nosotros gracias a la conversación que sostiene Vicenta y Rosalía, dos criadas: “Yo sé quien hizo que muriera el niño Mario. No fue doña Nati. Ni tampoco los brujos de Chactajal, como dice don David. Yo conozco quien dejó que muriera el niño” (p. 283). Pero los lectores nunca sabremos qué nombre dice Vicenta, porque la niña se va corriendo al patio en ese preciso momento.

A pesar de que esta niña es la primogénita de César y Zoraida Argüello, no tiene la misma importancia que su hermano, el varón,⁴ y lo sabe muy bien. Haber nacido mujer la conduce a la culpa y al remordimiento porque, al no haber revelado el secreto que estaba matando al hermano, permitió que éste falleciera. Íntimamente relacionada con la niña, encontramos a la nana, una india tzeltal, guardiana de la tradición, encargada de transmitir a la niña leyendas inmemoriales.

Zoraida Solís, la madre de Mario y de la niña, es hija de una viuda pobre. Aceptó el matrimonio con César Argüello para salir de la miseria. La relación con su marido no es de compañeros, sino exclusivamente de ama de casa y madre de sus dos hijos.

⁴ La palabra *varón* proviene del latín *vir-viri*, hombre (por oposición a mujer) y está relacionada con *vivis* que significa fuerza física, vigor, potencia, energía, y con *virtus-virtutis*, conjunto de cualidades propias de la condición de hombre, virtud. Por el contrario, la palabra *mulier-mulieris*, mujer, está relacionada con *mollis-molle* que significa flexible, suave, blando, delicado, tierno y, en su connotación más peyorativa, debilidad de carácter.

Es un personaje romo, cuyas principales características son ser ignorante y sumisa; su mayor virtud, ser honrada, y su mayor mérito, el haber dado a luz un hijo varón. Acude a todos los medios para salvar la vida de su hijo. Pero ni la brujería ni la religión ni la medicina son suficientes para evitar “la maldición de los brujos”.

En esta relación simbiótica, cuando el niño muere, la madre eclipsa. El interés de Zoraida por trascender está totalmente cubierto por la maternidad; mientras que para César, el hijo es un eslabón de la cadena Argüello cuyo destino es heredar la finca que él recibió de su padre y permitir que se perpetúe el apellido y el mayorazgo.

Si el sometimiento de la ladina es humillante, nada se compara con las vejaciones que recibe la indígena, encarnada en el personaje de Juana, “una sombra sin voluntad”, la esposa de Felipe. Como no pudo tener hijos porque un brujo le secó el vientre, vivía agradecida de que su esposo no la despreciara por ello, cuando Juana quiso interceder por Felipe ante el patrón, para que se le perdonara el haberse ausentado del trabajo por andar encabezando a los rebeldes, Felipe “le pegó y le dijo cuidado y volviera a saber que ella seguía en esas andanzas, porque la iba a abandonar. Y así tenía que ser, así debió haber sido desde hace mucho” (1976: 174).

El personaje principal de la novela de Haushofer se refiere a la aparición de la pared, a menudo, como a una catástrofe, pero parece que la vida anterior se percibía aún más angustiante y estropeada. La vida se ve como una carga que la mujer acepta para poder sobrevivir en la sociedad. Esta carga es el resultado de la preocupación y de la responsabilidad por el otro. Ella única y exclusivamente se percibe a sí misma viviendo en función de los de-

más, antes su familia, en la actualidad los animales que están a su cargo. Esa responsabilidad la interpreta como una enajenación, como una imposibilidad para poder llegar a una autenticidad verdadera. Su vida pasada la siente ajena, marcada por circunstancias en que ella no tiene ninguna incumbencia. Hay un paralelismo con su situación actual, ahora es la pared la que la separa de una vida plena y “normal”.

El papel particular de la mujer en la sociedad se deriva de la aceptación de responsabilidades, que es una imagen tradicional. Pero detrás de la integración social amenazan el vacío, el malestar, el aburrimiento. “Solamente tenía que comportarme silenciosamente y sobrellevarlo. Ciertamente no era el primer día en mi vida que tenía que sobrevivir de esta manera” (DW: 23).⁵ La vida en la sociedad está enajenada, no existe posibilidad alguna para poder llegar a la autenticidad. La meta, el sentido de la vida nunca se alcanzará, la utopía no se realiza. “Mientras que exista yo, perseguirás (Luchs) mis huellas, hambriento y lleno de añoranza, como yo misma persigo huellas invisibles, hambrienta y llena de añoranza. Ninguno de los dos nunca atraparemos nuestra presa” (DW: 97).⁶

También en el aislamiento radical representado por la pared existe pena, trabajo excesivo, la lucha por el día siguiente.

⁵ “Ich musste mich ganz einfach still verhalten und ihn einfach überstehen. Es war ja nicht der erste Tag in meinem Leben, den ich auf diese Weise überleben musste” (DW: 23).

⁶ “Solange es mich gibt, wirst du [Luchs] meine Spur verfolgen, hungrig und sehnsüchtig, wie ich selbst hungrig und sehnsüchtig unsichtbare Spuren verfolge. Wir werden beide unser Wild nie stellen” (DW: 97).

La felicidad o la satisfacción sobre lo logrado no se presentarán. Es el hombre, condenado siempre a lo mismo, es decir, a sí mismo. Esta soledad significa también la construcción de una contra-realidad. Se subraya el contraste entre el ser humano que es causa del pavor, y entre la naturaleza a la que hay que dominar. El tono prevaleciente de la novela es la aporía, no existe posibilidad alguna para la liberación, para la libertad.

La relación con los otros se experimenta como dependencia y, en última instancia, como diferencia gradual en la escala entre fuerte y débil en un juego de poder. La mujer queda sola en la dependencia que ella misma aceptó: “Es una carga que ella sola tiene que llevar. He sufrido de ese tipo de miedos desde que me acuerdo, y los sufriré mientras viva alguna criatura que me sea encomendada” (DW: 59).⁷

De acuerdo con una interpretación psicoanalítica, la novela constituye una representación grandiosa de un impulso esquizofrénico, de la pérdida de todos los objetos, el mundo fuera del círculo esquizofrénico está muerto.⁸ En contra del peligro de una disolución del Yo, la protagonista se refugia en la escritura.⁹ “Se dio así para mí la necesidad de escribir si no quiero perder la razón” (DW: 7).¹⁰ Escribir es una técnica cultural que sirve para la comunicación con los demás. Vemos aquí la paradoja de una mujer que está

sola y después de ella, quizá, nadie más va a leer lo que escribe.

En cuanto al papel de la escritura, vemos en Haushofer la contradicción de escribir sin la esperanza de ser leído con el único fin de introducir un orden cultural en el caos de la naturaleza. Aquí veo un paralelo con la novela de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*,¹¹ en que la naturaleza salvaje no le da ninguna respuesta al ser humano, muy a diferencia con el mito romántico de encontrar en la naturaleza un espejo y una respuesta a las preguntas intrínsecamente humanas. El ser humano es condenado al silencio cruel, sin respuestas.

Los acontecimientos de *Balún-Canán* se desarrollan durante el cardenismo. Felipe Carranza Pech conoció a Lázaro Cárdenas en Tapachula, y esta epifanía cambió su vida por completo, “había estrechado su mano, pero éste era su secreto, su fuerza” (1976: 105), ya que a raíz de este encuentro aprendió a leer y a escribir. Cuando se aprobó la ley según la cual los dueños de las fincas con más de cinco familias de indios a su servicio debían establecer una escuela y pagar un maestro rural, encarna al indio que demanda que se cumplan las leyes: exige que haya un maestro, construye la escuela, incendia el trapiche, mata a Ernesto (el improvisado maestro) y lidera a los demás en contra de César.

Tres aspectos del sexenio de Cárdenas se reflejan en la obra: el reparto agrario, el

⁷ “Ich habe an derartigen Ängsten gelitten, Solange ich mich zurückerinnere, und ich werde darunter leiden, solange irgendein Geschöpf lebt, das mir anvertraut ist” (DW: 59).

⁸ Daniela Strigl, *Marlen Haushofer. Die biographie.*, p. 262.

⁹ *Loc. cit.*, p. 263.

¹⁰ “Es hat sich eben für mich so ergeben, dass ich schreiben muss, wenn ich den Verstand nicht verlieren will” (DW: 7).

¹¹ “Pero la tierra salvaje lo había descubierto de buena hora, y se había tomado en él una terrible venganza por la fantástica invasión. Pienso que le había susurrado cosas sobre él mismo que él no conocía, cosas de las que no tenía ni idea hasta que tomó consejo de aquella gran soledad [...] y el susurro había demostrado ser irresistiblemente fascinador. Encontró dentro de él un fuerte eco porque tenía una cavidad en el alma” en Joseph Conrad (2001) *El corazón de las tinieblas*, México, Fontamara, p. 83f.

fomento a la educación socialista como remedio contra el fanatismo, y la preocupación por atender a la población indígena. Respecto a la reforma agraria, los Argüello defienden el punto de vista del finquero y están, obviamente, en contra de la política de Cárdenas, a la que califican de injusta:

¿Justo? ¿Cuando pisotea nuestros derechos, cuando nos arrebata nuestras propiedades? Y para dárselas ¿a quiénes?, a los indios. Es que no los conoce; es que nunca se ha acercado a ellos ni ha sentido cómo apestan a suciedad y a trago. Es que nunca les ha hecho un favor para que le devolvieran ingratitud. No les ha encargado una tarea para que midan su haraganería. ¡Y son tan hipócritas, tan solapados y tan falsos! (1976: 46).

La preocupación por la educación se refleja en la visita de supervisión que hace un inspector de la Secretaría de Educación Pública durante la clase de la señorita Silvina; ella se apresura a descolgar la imagen de San Caralampio que presidía el aula, pero a pesar de su precaución, el inspector clausura la escuela porque no tiene documentos, no imparte una educación laica y gratuita, el edificio no reúne las condiciones sanitarias y se imparten asignaturas tan extrañas como “lecciones de cosas”, “fuerzas y palancas”, e “historia y calor”.

La novela de Haushofer se publicó en 1963 y lleva, hasta cierto grado, los rasgos de su época. La Austria de la Segunda República fue marcada por un pensamiento optimista de progreso y de reconstrucción que tenía sus bases en un modelo conservador de familia, lo mismo que en un

materialismo comprometido con la reconstrucción del país después de la Segunda Guerra Mundial. Ambos componentes se niegan en la novela, pero, justamente a través de su negación, encuentran cabida en ese cosmos novelístico. La pared aparece como resultado del “experimento más inhumano del ser humano” y es seguramente una alusión a los miedos ante el estallido de una guerra nuclear, durante ese periodo de tensiones de la Guerra Fría.

Los elementos de la destrucción se adjudican al espíritu de invención masculino.¹² La marca que dejaron en el recuerdo colectivo las destrucciones masivas de la Segunda Guerra Mundial (Hiroshima y Nagasaki) y, desde otra perspectiva, la destrucción de Dresde, dejaron su huella en la memoria colectiva. También en los años sesenta, Kurt Vonnegut Jr. escribe su *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade* donde trata de acercarse a los horrores de la hecatombe de la destrucción masiva, en el caso de Dresde.¹³

¹² Véase Daniela Strigl (2000), *Marlen Haushofer. Die Biographie*, München, Claassen, p. 260.

¹³ Kurt jr. Vonnegut (1982), *Schlachthof 5 oder Der Kinderkreuzzug*, Hamburg, Rowohlt, pp. 208.

LOS RECUERDOS DEL PORVENIR / LAS AMANTES

*al cabo el mal rato se pasa pronto, y luego
hasta le gusta a una. ¿En qué radica la
decencia de la mujer?*

ELENA GARRO, *Los recuerdos del porvenir*

*por doquier están sentadas mujeres
en estado de podredumbre en los umbrales
de sus casas: La mujer como objeto.*

ELFRIEDE JELINEK, *Las amantes*

El tema central de ambas novelas es la búsqueda de la felicidad en el amor a un hombre que, sin embargo, representa un callejón sin salida, un deseo no realizable, infactible. Mientras que en la novela de Jelinek el empleo de la palabra “amor” es una ironía, dado que las relaciones están, más bien, impregnadas por el odio, en la novela de Garro se presenta una gama de emociones más diferenciadas, así como una graduación de las relaciones entre los sexos. En *Las amantes* solamente existe la condición de casada.

Un pueblo situado en algún lugar de la República Mexicana, Ixtepec, es el narrador omnisciente de la novela de Elena Garro. Los hombres que lo habitan se clasifican en “los de traje” y “los descalzos”. Mención aparte merecen dos personajes: Rodolfo Goríbar, Rodolfito, el niño Fito, el manfloro de figura delicada, responsable del cambio de las mojoneras y de los agraristas ahorcados; el hijo de Lola Goríbar, la madre sobreprotectora y Juan Cariño, el loco, personaje que escapa a toda clasificación dentro de la obra, precisamente porque es un loco.

El loco es el personaje que posee la clave que convierte *Los recuerdos del porvenir* en una obra excepcional dentro de la narrativa mexicana: “las palabras”. Sólo él sabe que las palabras son peligrosas y por

ello deben permanecer ocultas, para evitar que caigan en poder de los ignorantes y ocasionen sufrimientos. Tenía la misión secreta de recorrer las calles de Ixtepec para recoger las palabras malignas que se pronunciaban cada día, “al volver a su casa se encerraba en su cuarto para reducir las palabras a letras y guardarlas otra vez en el diccionario, del cual no debían haber salido nunca” (1988: 59). Las palabras dejan de ser “un montón de letritas negras” cuando transmutan el lenguaje en algo vivo, como cuando la palabra confeti “produjo una fiesta en los ojos de Felipe Hurtado” (1988: 60).

Alrededor del general Francisco Rojas, jefe de la Guarnición de la Plaza, orbitan dos mujeres: Julia Andrade, la querida inasible, siempre vestida de rosa y exhalando un perfume de vainilla, e Isabel Moncada, la que transgredió los límites de la decencia para entregarse voluntariamente, hija de una de las familias más prominentes de Ixtepec, hermosa joven de rizados negros que se ve obligada a usar el mismo vestido rojo de la fiesta que dejó para seguirlo.

El pueblo entero vivía pendiente de Julia y ella –por su parte– parecía ignorar el revuelo que causaba y prefería estar ausente siempre; atrapada en el pasado antes de que Rosas la alejara de los brazos de Felipe Hurtado, el hombre que arriesga todo para recuperar a su amada. Cuando lo consigue, el tiempo se detiene para que puedan escapar de Ixtepec. La huida de los amantes marca el inicio del ocaso del general Francisco Rojas.

La desdicha que lo invadió tras la ausencia de Julia le inspiró compasión a Isabel, y entonces empezó un sentimiento de empatía con el general y un deseo de estar a su lado, “quería estar en el mundo de los que están solos” (1988: 161). La

oportunidad se le presenta cuando la alta sociedad del pueblo organiza un baile en casa de Carmen B. de Arrieta, para engañar a Rosas y tenerlo entretenido mientras el padre Beltrán y don Roque, el sacristán, escapan para encontrarse con Juan y Nicolás Moncada, los hermanos de Isabel, con la intención de localizar a Abacuc en la sierra y unirse a la rebelión cristera.

Los destinos de Isabel y Julia convergen en Rosas y se separan cuando se alejan de él. Julia abandona al amante para huir con el amado, protegidos por una noche benevolente que permitió que se detuviera el tiempo para así poder alejarse de Ixtepec. El único testigo es un arriero que los vio por el camino de Cocula. Isabel se convirtió en piedra, como castigo por haber transgredido las leyes de la moral, de la religión y de la sociedad. Gregoria, la curandera, atestigua este acontecimiento y coloca una inscripción.

Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas, que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos (1988: 259).

Así, mientras el amor redime a la una, destruye a la otra.

La novela de Elfriede Jelinek versa en torno al destino de dos protagonistas. Las amantes se llaman Brigitte y Paula. Brigitte es el buen ejemplo, Paula el malo. Brigitte apuesta por la carta correcta y tiene éxito, Paula, en cambio, termina donde Brigitte había empezado: en la producción a destajo en la fábrica de ropa interior. La

novela está concebida según el modelo de una novela trivial en que las mujeres intentan encontrar su felicidad bajo la forma del amor y en la persona de un hombre.

Los hombres, en cambio, no se interesan por las mujeres, se interesan por su negocio (Heinz) o por motocicletas y coches rápidos (Erich). Las mujeres ven en la relación con los hombres la posibilidad para su autorrealización, para los hombres, las mujeres representan únicamente objetos sexuales: "Heinz está contento por haber encontrado finalmente a una persona para coger".¹⁴ Pero la espada de Dámocles bajo la forma del matrimonio pende sobre él en caso de que algo salga mal. La única legitimación social que tienen las relaciones entre los sexos, es la del matrimonio, no se concibe otra forma de convivencia, a menos que sea clandestina. Para la mujer sólo existe la condición de casada.

Curiosamente, en el contexto social de ese pueblo de la provincia austriaca tan conservadora, no se le adjudica ningún papel a la religión. El único recurso del que disponen las mujeres para llamar la atención de los hombres es su cuerpo:

Brigitte puede ofrecer un cuerpo. Aparte del cuerpo de Brigitte, al mismo tiempo se arrojan muchos otros cuerpos al mercado. Lo único que apoya positivamente a Brigitte en ese camino, es la industria de los cosméticos y la industria de los textiles. Brigitte tiene senos, muslos, piernas, caderas y un coño. Eso también lo

¹⁴ "[...] Heinz ist froh, endlich einen menschen zum rammeln gefunden zu haben".- En: Jelinek, Elfriede: *Die Liebhaberinnen*. Roman.- Hamburg: Rowohlt 1980, p. 42 (en lo sucesivo citado como LH, las traducciones son mías).

tienen las otras, a veces incluso de mejor calidad (LH: 12).¹⁵

El cuerpo segmentado y disgregado es un objeto más en una sociedad que tan solo atribuye valor a los objetos como mercancías. El cuerpo como mercancía es lo que puede ofrecer el sujeto, la mujer. No se le considera como entidad, como integración de mente, inteligencia y cuerpo, la sociedad reclama sólo el valor de cambio para la reproducción sexual y como mano de obra barata.

En la novela de Elena Garro, se encuentran representaciones diferenciadas del papel que pueda ocupar la mujer en la sociedad. En Ixtepec las mujeres se clasifican en tres grupos: las “honestas”, las “queridas” y las “cuscas”. La honestidad de las mujeres radica en la aceptación social de las relaciones sexuales que sostienen: las honestas o están casadas (aunque sus matrimonios sean infelices) o permanecen vírgenes (cuando Justo Corona llama “señora” a Dorotea, ella lo corrige: “Señorita, nunca me casé”). Las queridas son amantes de los militares de más alto rango. Vivían en el Hotel Jardín una existencia despreocupada, de ocio y molicie, esperando únicamente la llegada de su hombre.

Los clientes de las cuscas eran los soldados, como afirma la Luchi: “Las putas nacimos sin pareja”. Vivían en una casa “mala” donde Juan Cariño recibía, vestido

¹⁵ “Brigitte hat einen körper zu bieten. Ausser brigittes körper werden zur gleichen zeit noch viele andere körper auf den markt geworfen. Das einzige, was brigitte auf diesem weg psitiv zur seite steht, ist die kosmetikindustrie. und die textilindustrie. Brigitte hat brüste, schenkel, beine, hüften und eine möse. Das haben andere auch, manchmal sogar von besserer qualität” (LH: 12).

de levita y con la banda presidencial cruzada al pecho, en su calidad de Presidente de la República. Irónicamente, aquí fue donde se escondió el padre Beltrán cuando la persecución religiosa.

El enfoque de Elfriede Jelinek es más contundente en cuanto a crítica social. Mediante la demostración del destino de Brigitte y Paula, ambas concebidas como figuras artificiales que no representan caracteres reales, Jelinek demuestra la falta de oportunidades para las mujeres de la clase trabajadora: tanto en su vida privada como en la fábrica pueden hacer tan solo una cosa, es decir, comercializar su cuerpo ofreciéndolo como mercancía en el mercado laboral y en la sociedad, sea como fuerza de trabajo, sea como objeto sexual, sea como máquina para parir.¹⁶

Brigitte, el buen ejemplo, apuesta por la carta Heinz. Lo odia, pero ve en él la única posibilidad de romper con su situación de falta de perspectivas y volverse mujer de negocios: “es increíble cómo se puede odiar a alguien. Brigitte sólo tiene que mirar a Heinz para odiarlo de nuevo” (LH: 43).¹⁷ Concebida como “novela de amor” que tematiza al amor como elemento central de la vida de la mujer, Jelinek presenta la paradoja irónica de que ese amor se manifiesta justamente como odio abismal entre los sexos. De tal forma se percibe la distancia irónica que Jelinek guarda con sus personajes y el afán de desenmascarar las mentiras vivenciales.

Ya desde las primeras páginas de *Los recuerdos del porvenir* se anticipa el final de Isabel y sus hermanos. “Ellos, los Mon-

¹⁶ Véase Marlies Janz (1995), *Elfriede Jelinek*, Stuttgart, Metzler (Sammlung Metzler, t. 286), p. 23.

¹⁷ “...es ist unglaublich, wie sehr man jemand hassen kann. Brigitte braucht Heinz nur anzuschauen und schon hasst sie ihn wieder” (LH: 43).

cada, no morirían en su cama, en el sudor de unas sábanas húmedas, pegándose a la vida como sanguijuelas” (1988: 17). Así, mientras Juan y Nicolás deben ir a las minas a trabajar, el futuro de Isabel, como el de cualquier joven de su clase social, es casarse, destino que rehúye porque “le humillaba la idea de que el único futuro para la mujer fuera el matrimonio. Hablar del matrimonio como de una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que se había de dar salida a cualquier precio” (1988: 22). La autora consigue que a nosotros, como lectores, nos repugne la idea de verla condenada a un matrimonio infeliz y tedioso cuando nos presenta como pretendiente suyo a Tomás Segovia, el boticario-poeta, estúpido y pedante, de tal manera que optamos por verla consumirse en la flama de la pasión, pero flama, al fin y al cabo.

En cambio, lo que le interesa a Brigitte es el buen ejemplo, tener, poseer, apropiarse, en lugar de *ser*, como postula Erich Fromm. “Brigitte únicamente quiere poseer y lo más posible. Brigitte sencillamente quiere TENER y AGARRAR” (LH: 89).¹⁸ Con esa actitud atina exactamente a la tendencia de una sociedad determinada por su carácter de mercancía y consigue a su Heinz y el negocio y la casa construida por los suegros, ahora desterrados a un pequeño departamento en la ciudad.

En cambio Paula, quien también anhela el ascenso social pero que apuesta por los sentimientos, “Paula produce amor como hormona” (LH: 81),¹⁹ casi corre el peligro

¹⁸ “Brigitte will nur besitzen und möglichst viel. brigitte will einfach HABEN und FESTHALTEN” (LH: 89).

¹⁹ “Paula produziert liebe wie ein hormon aus sich heraus” (LH: 81).

de convertirse en madre soltera; finalmente Erich se casa con ella, gasta todo su dinero en alcohol, razón por la cual la joven familia tiene que vivir en casa de los padres de Paula pues no pueden rentar un lugar propio. Cuando Paula intenta conseguir dinero para su familia como prostituta, todo el pueblo la condena y la marginaliza, “y los recursos femeninos son recursos inapropiados para conseguir algo” (LH: 118).²⁰

Desde el título de la novela se anuncia, de forma irónica, una actitud activa de las mujeres en torno al amor y al sexo. En alemán, la palabra *liebhaberinnen* es una modificación de la forma masculina, inusual en la época en que se escribió la novela, es decir el año 1975. En ese tiempo, se refería a las mujeres sólo con *Geliebte* que correspondería a la palabra castellana *amada*. Utilizando el destino de Paula, se presenta la imposibilidad de una determinación auténtica de la vida femenina. En una sociedad caracterizada por su carácter mercantil, no tiene valor de cambio lo que puede ofrecer Paula como trabajadora asalariada y como mujer, valor de cambio que le podría facilitar una vida autónoma.

Paula es un caso y, manejado de forma irónica, la protagonista de la novela; “esa novela trata del objeto Paula” (LH: 101).²¹ Sus intentos por liberarse de su destino predeterminado, como son aprender la sastrería, viajar y llevar su vida de acuerdo con sus propias ideas, están condenados al fracaso en una sociedad en que las mujeres no valen nada. “No se habla de la cabeza de Paula. A quien tome el cuerpo y la fuerza de trabajo de Paula, se le regala

²⁰ “...und die weiblichen mittel sind untaugliche mittel, um etwas herbeizuschaffen” (LH: 118).

²¹ “...dieser roman handelt vom gegenstand Paula” (LH: 101).

como extra la cabeza de Paula" (LH: 79).²² En esta novela, Jelinek destruye el mito trivial del amor y representa las relaciones de dominio entre los sexos, pero también la contradicción entre capital y trabajo. En un análisis de índole marxista muestra la doble represión de la mujer y la simple represión del hombre.²³

El lenguaje en la obra de Elena Garro no es estático, sino que se transforma y nos transforma, mitificando y desmitificando una de las épocas históricas más turbulentas de México: La Cristiada (1926-1929). El conflicto con la Iglesia se gestó durante la Revolución, pero llegó a su máxima tensión bajo la presidencia del general Calles, que dio la orden de suspensión de actos de culto y de prácticas piadosas. En la novela, la revuelta cristera estaba encabezada por Abacuc, nombre de uno de los profetas del Antiguo Testamento. Es el primero de los escritores de la Biblia que se atreve a pedir cuentas a Dios y a preguntar con osadía: "¿Hasta cuándo, Yavé, pediré auxilio sin que tú me escuches?" El Abacuc de la novela era un antiguo zapatista que al empezar la persecución religiosa se fue a la Sierra y desde allí organizaba la sublevación de los cristeros. Ixtepec aguardaba con impaciencia el momento en que se escuchara su grito de ¡Viva Cristo Rey!, lo que marcaría la derrota de Francisco Rojas. A diferencia con la novela de Elena Garro, la religión y sus implicaciones históricas y sociales no se mencionan en la novela de Jelinek.

El camino de las mujeres en esta sociedad tan fría no tiene perspectivas, pe-

²² "von Paulas kopf ist nicht die rede. wer Paulas körper und ihre arbeitskraft nimmt, der bekommt Paulas kopf als draufgabe geschenkt" (LH: 79).

²³ Cf. Janz, *op.cit.*, p. 22.

ro los hombres no son ejemplos a seguir en absoluto. Heinz se interesa exclusivamente por el sexo y su negocio; Erich parece un cretino que prácticamente no comprende nada:

Erich mira a Paula como se mira a un bicho inofensivo que no se tiene que aplastar necesariamente si uno está de buen humor [...] eso había sido la primera conversación verdadera entre Erich y Paula, una conversación en que una persona dice algo y la otra contesta algo que hace sentido. En este instante, una idea sacudió a Erich, la idea de que Paula podría ser una persona, al igual que él (LH: 48).²⁴

En el orden jerárquico de esta sociedad, las mujeres ocupan el último rango que ilustra la valoración de Susi, una muchacha con educación media superior y contrincante de Brigitte, por los padres de Heinz "creen que Susi es algo menor porque es una mujer e inferior a Heinz. como mujer, Susi es inferior, como persona que ocupa una posición en la sociedad, es superior a Heinz" (LH: 77).²⁵ La sociedad no conoce la solidaridad, predominan individualización y aislamientos extremos en que cada uno lucha exclusivamente por sus propios

²⁴ "Erich schaut paula an, wie man einen unschädlichen käfer anschaut, den man nicht unbedingt zertreten muss, wenn man gute laune hat ...dies war das erste wirkliche gespräch zwischen Erich und Paula, ein gespräch, in dem einer war sagt und der andere etwas darauf antwortet, das im sinn dazupasst. In diesem augenblick durchzuckte Erich der gedanke, Paula könne eine person sein wie er eine ist" (LH: 77).

²⁵ "...sie halten susi für etwas minderes, weil sie eine frau ist und unter Heinz steht. Als frau ist Susi etwas tieferes, als mensch, der einen rang in der gesellschaft einnimmt, ist sie wieder etwas höheres als Heinz (LH: 77).

objetivos. El estrato social que presenta Jelinek en esa novela es la pequeña burguesía proletarizada:

la madre de Erich se asombra porque no es usual cuando uno tiene algo que dar tan solo un pedacito voluntariamente, eso no se había presentado hasta ahora porque aquí cada uno intenta obtener algo, pero no quiere dar nada a cambio, porque cualquiera intenta obtener algo gratuito, de ser posible (LH: 47).²⁶

Para la alta sociedad de Ixtepec, compuesta por pueblerinos burgueses descapitalizados, la revolución de Madero fue una *traición a su clase* y se sienten aliviados cuando Zapata es asesinado en la Hacienda de Chinameca: “El mejor indio es el indio muerto” (1988: 72). La fuga de Julia y la metamorfosis de Isabel se explican por el Realismo Mágico, corriente literaria que yuxtapone escenas y detalles realistas con situaciones inverosímiles. Este término se emplea “para explicar que la realidad se puede transformar en un mundo mágico sin que ésta se deforme, mediante el procedimiento de destacar lo incongruente en ella”.²⁷ En cambio, los métodos estilísticos empleados por Jelinek se inscriben en la corriente del *pop-art* y del *collage* de textos, hallados en el mundo de la publicidad y de la literatura trivial.

²⁶ “...die mutta vom Erich wundert sich, weil es nicht üblich ist, wenn man etwas hat, dass man davon auch nur ein stückchen freiwillig hergibt, das hat es bisher noch nie gegeben, weil hier jeder zu kriegem versucht, aber nichts dafür hergeben möchte, weil hier jeder auch möglichst was umsonst zu kriegem versucht” (LH: 47).

²⁷ Yolanda Argudín Vázquez (1992) *El Realismo Mágico*, México, Fernández Editores, p. 9.

EL CASO FRANZA / LA SUNAMITA

El desierto arde en tus heridas [...]
INGEBORG BACHMANN, *El caso Franza*

*hasta que no quedó más que un solo respiro,
un solo aliento humano, una sola agonía.
El acto sexual como una violación.*
INÉS ARREDONDO, *La Sunamita*

Franza Ranner está enferma, moribunda. Está abatida y busca la extinción de su enfermedad mortal bajo la luz deslumbrante del desierto. La acompaña su hermano desde cuya perspectiva se proyecta la dimensión del amor erótico incestuoso. Franza ha sido destruida por su esposo Jordan quien la clasificó como objeto, como caso médico restándole así su espontaneidad subjetiva. Es interesante hacer hincapié en la presentación de las relaciones familiares. Mientras que en la novela de Bachmann las relaciones descritas se refieren a la familia núcleo, es decir, la estrecha relación con el hermano y la destructiva relación que guarda con su esposo, en el cuento de Inés Arredondo la red familiar insinuada es más amplia.

Aquí, una vez más, se puede observar cómo la sociedad que origina una novela dada, le imprime su sello social inconfundible, siendo que en Austria, por lo menos desde la Segunda Guerra Mundial el tamaño de las familias se ha ido reduciendo cada vez más hasta que hoy día un porcentaje muy alto de los hogares está conformado por una sola persona, en México, en cambio, prevalecen las redes familiares todavía más extensas, obedeciendo ambos fenómenos a una lógica social y económica propia.

Hoy en la noche soñé, estoy en una cámara de gas, completamente sola,

todas las puertas están cerradas, ninguna ventana, y Jordan fija las manijas y deja entrar el gas (FF: 75).²⁸

Esa figura masculina no es un tipo individual, sino un tipo representativo para todos los hombres en la sociedad, una sociedad imperialista, fascista y patriarcal. La vida sólo es pensable entre los dos polos: victimario y víctima; la emancipación no puede realizarse hasta que se rompa esa contradicción fundamental que no sólo permea las relaciones entre los géneros, sino que tiene su paralelismo en la explotación del ser humano por el ser humano en que lo material se impone en el ámbito espiritual y psíquico.

La mujer se identifica con el sometimiento de los papúas, los africanos, los pueblos indígenas. La mujer es culpable e inocente al mismo tiempo; es culpable porque acepta las condiciones del hombre y se adapta a ellas y no escucha las voces que le advierten no aceptar ese ramaje de relaciones. Es inocente porque, de forma sistemática, es destruida como objeto de experimentaciones. La mujer nunca se acomodará en una sociedad dominada por los hombres. Para Franza, la única alternativa es la muerte. Ante la muerte el ¡No!, por vez primera una resistencia contra la violación y la voluntad de infringirse una herida que es causa directa de su muerte posterior.

La protagonista del cuento de Inés Arredondo, Luisa, recibe un telegrama anunciándole que su tío Apolonio estaba agonizando. Se traslada al pueblo, movida

tanto por la obligación como por el cariño. Su tío la recibe dándole gracias a Dios porque ya no va a morir solo. A partir de este momento, Luisa lo cuida y platica con él: “Repasaba con gusto su vida y se complacía en la ilusión de dejar en mí imágenes como hacen los abuelos con los nietos”.

El anciano inicia una serie de acontecimientos tendientes a ir pasando su vida a la vida de la sobrina, de trasladar su pasado al presente no sólo con los recuerdos, sino también con los objetos, para lo cual le regala el cofre que contiene las alhajas de la familia: el collar que le compró a su esposa en su décimo aniversario de bodas, adquirido en Mazatlán “a un joyero polaco que me contó no sé qué cuentos de princesas austriacas”, un anillo de montura antigua que perteneció a su madre, y unos aretes que le compró a Panchita en Venecia, en 1908, antes de la Revolución.

Apolonio se va transformando de un viejo cariñoso a un septuagenario exigente, lascivo y demandante, una especie de vampiro. Si bien Apolonio no está muerto, “pertenece a un estado intermedio entre la vida y la muerte. Está muerto, pero aún conserva su vitalidad, alimentándose con la energía de los vivos”,²⁹ y buscando la inmortalidad no del alma, sino del cuerpo, en un escenario de erotismo y muerte, mostrando un amor cruel y egoísta, succionando no “la sangre física sino la energía vital del cuerpo etérico; es decir, con cada víctima absorbía todo un cuerpo energético que le permitía seguir llevando la misma vida en el más allá”.³⁰

Una tarde llega el sacerdote con el Vático y le dice a Luisa que la última volun-

²⁸ “Heut nacht hab ich geträumt, ich bin in einer Gaskammer, ganz allein, alle Türen sind verschlossen, kein Fenster, und Jordan befestigt die Schläuche und lässt das Gas einströmen” (FF: 75).

²⁹ *El Vampiro* (2002) ed. y pról. del Conde de Siruela, 2a. ed., Madrid. Siruela, p. 28.

³⁰ *Ibid.*, p. 31f.

tad de Apolonio es casarse con ella *in articulo mortis*, para que herede todos sus bienes. Inicialmente Luisa se rehúsa, temerosa de heredar no sólo los bienes, sino también las historias, la vida, la muerte. Llevada por el marasmo de los acontecimientos, acepta con más repugnancia que convencimiento. Transcurren cuatro días de agonía. En la madrugada escucha el estertor del moribundo y empieza a respirar a su ritmo “hasta que no quedó más que un solo respirar, un solo aliento humano, una sola agonía”. La contemplación de una rosa la regresa a la vida, pero sólo momentáneamente, porque se deshoja al amanecer, evocando el soneto de Sor Juana.

Amago de la humana arquitectura,
ejemplo de la vana gentileza,
en cuyo ser unió naturaleza
la cuna alegre y triste sepultura.³¹

Apolonio empieza a mejorar inexplicablemente. Le solicita que deje de llamarlo tío y le diga Polo. Se vuelve irritable y quisquilloso. Un día le pide que recoja un libro que se ha caído debajo de la cama, y aprovecha para manosearle las caderas. Luisa reacciona con ira al sentir “una mano descarnada que se pegaba a mi carne y la estrujaba con deleite, una mano muerta que buscaba impaciente el hueco entre mis piernas”, pero Apolonio invoca el derecho que tiene sobre ella como su esposo y exige que se acueste a su lado para calentarle la cama. A partir de este momento, ella desea su propia muerte como única escapatoria posible.

En la novela de Bachmann, los hombres viven en un mundo circunscrito, medible,

³¹ Sor Juana Inés de la Cruz (1944) *Poesías líricas*, México, Porrúa, p. 36 (Escritores Mexicanos, 1).

denominable en que sólo existe lo que se pueda tocar. “No, él no sabía hacia dónde iba el viaje de ella, y él debía quedarse con sus mapas y planos y folletos informativos, creer en un *bungalow* junto al mar y en conexiones de aviones y de camiones” (FF: 85).³² Las mujeres, en cambio, parecen vivir el contra-concepto utópico a la miseria existente. Integrándose al mundo masculino, la mujer no tiene ninguna perspectiva, y al aceptar las condiciones del hombre, está condenada a morir. Los personajes masculinos que se presentan en la novela están relacionados con la muerte, como es el caso del médico nacional-socialista en El Cairo quien, en un campo de concentración, había hecho experimentos con mujeres, y el violador cerca de las pirámides cuyo encuentro es fatídico para Franza.

Las mujeres viven lo inefable, lo mágico que no se integra a la sociedad moderna. Pero esta vida a contrapelo esconde en sí un gran peligro, es decir el peligro de la locura por la ausencia de todos los puntos de referencia. “Sire, llegaré. Estoy en la gran celda de hule hecha de cielo, luz y arena” (FF: 84).³³ En el mundo no-moderno, las cosas cobran una importancia distinta: “Se les puede robar algo solamente a aquellos que viven de forma mágica, y para mí todo tiene significado” (FF: 81).³⁴

³² “Nein, das wusste er nicht, wohin sie unterwegs war, und er sollte bei seinen Karten und Plänen und Informationszetteln bleiben, glauben an einen Bungalow am Meer und Flug- und Busverbindungen” (FF: 85).

³³ “Sire, ich werde ankommen. Ich bin in der grossen Gummizelle aus Himmel, Licht und Sand” (FF: 84).

³⁴ “Man kann nur die wirklich bestehen, die magisch leben, und für mich hat alles Bedeutung” (FF: 81).

Lo mismo en la novela de Bachmann que en el cuento de Arredondo, las dos mujeres protagonista no procuran su subsistencia, no trabajan, dependen de los hombres, por lo tanto son más vulnerables al no tener un mundo propio. Al inicio de la novela, Franza es presentada como una adolescente autosuficiente, rebelde, autónoma, que en tiempos de guerra, se aprovecha de la disolución de las costumbres y vive su vida propia.

Del pueblo se va a la ciudad, donde se acopla al mundo del médico y termina, finalmente, aceptando el mundo masculino, porque se le ponen demasiadas trabas para su resistencia. Vive la relación sexual con el marido como una violación y muere, finalmente, por el “No” de la resistencia; así, la identidad femenina no tiene ninguna salida. Tanto Franza como Luisa se presentan como unas jóvenes independientes y seguras de sí mismas, pero basta que caigan en poder de un hombre que las domine para que todas sus ilusiones se vean truncadas y se enfrenten a una realidad que no desearon, y de la que no pueden escapar.

El acto sexual con el marido no es una relación de goce mutuo, sino una violación no sólo en lo físico sino también en lo psicológico. Es la culminación del dominio del hombre sobre la mujer, la forma más infame de refrendar la penetración del mundo masculino sobre el femenino. Apolonio –además– transgrede la norma social al desear a Luisa, que es su sobrina, aunque ciertamente política y no carnal, y vivía con él y su tía Panchita casi como hija.

En la novela *El caso Franza*, las relaciones entre los sexos se desarrollan en tres sitios diferentes, integrados en un marco histórico específico. “Los sitios son Viena, el pueblo Galicia y Carinthia, el desierto, árabe, libio y sudanés. Los sitios reales, los

interiores, apenas cubiertos por los exteriores, se realizan en otro lugar. Por un lado en el pensamiento que lleva al crimen, y por otro lado en aquel que lleva a la muerte” (FF: 10).³⁵ Están Viena, Hietzing, el barrio elegante y el centro histórico, el primer distrito con el *Kohlmarkt* que es una calle que desemboca en el palacio imperial, el *Herrengasse* que viene significando el callejón de los señores y el “Café Herrenhof, la cafetería de los señores”.

Todos esos lugares tienen una referencia a relaciones de dominio. Franza, que ha llegado del campo a la ciudad y quien se transforma allí en Franziska pronto dejando la entonación dialectal de su lenguaje para adaptarse a la sociedad urbana, repite esa actitud también con relación a su esposo, el famoso médico y profesor Jordan, el *fósil*, como lo llama, a quien se subordina y para quien se transforma en una dama de la alta sociedad vienesa aceptando así las relaciones de dominio.

El segundo sitio es el lugar de origen de Franza, el pueblo Galicia en Carinthia. La provincia sureña de Carinthia como lugar de enlace de diferentes culturas, a saber, de la alemana, la italiana y la eslovena, y como lugar en la frontera, alude a la complejidad del personaje de Franza. Hasta donde yo sepa, en Carinthia no existe un pueblo real que se llame Galicia, y con el nombre del pueblo la autora introduce el isotopo de la monarquía austro-húngara. Galicia se hallaba en la parte fronteriza

³⁵ “Die Schauplätze sind Wien, das Dorf Galicien und Kärnten, die Wüste, die arabische, die lybische, die sudanische. Die wirklichen Schauplätze, die inwendigen, von den äusseren mühsam überdeckt, finden woanders statt. Einmal in dem Denken, das zum Verbrechen führt, und einmal in dem, das zum Sterben führt” (FF: 10).

de la monarquía y fue crisol de las culturas judía, polaca, rusa, ucraniana y alemana.

Galicia es impensable sin dos de los grandes nombres de la literatura austriaca, por un lado Joseph Roth quien en su exilio en París siempre la conjuró en un sueño delirante que miraba hacia atrás, y por otro lado Paul Celan, el representante más importante de la poesía hermética en el idioma alemán, cuyo destino de judío, de perseguido, de víctima, de apátrida, refleja de forma trágica las peripecias de la historia del siglo xx. En su poema más famoso, *Fuga de la muerte*, Paul Celan juega, magistralmente, con los conceptos de “lo alemán” y de “lo judío” (tu cabello dorado, Margarethe, tu cabello de ceniza, Shulamith) en que enlaza, directamente, la tradición judía con la tradición bíblica, como lo hace explícitamente Inés Arredondo en su cuento. El *corpus* textual construido por Ingeborg Bachmann apuesta a la intertextualidad de una forma muy compleja.

El tercer sitio es Egipto, el lugar de las culturas refinadas desaparecidas en que “Europa había llegado a su fin, sobre todo para una blanca con costumbres, tabúes y deformaciones” (FF: 91)³⁶ y del que Franza espera una curación de su enfermedad mortal bajo su luz deslumbrante. Egipto sirve, de cierta manera, como metáfora para una autenticidad posible de la vida. Para Franza empieza un viaje hacia lo ajeno y hacia lo profundo en que quiere dejar atrás a Europa. Inicia un proceso de deconstrucción, de disolución de los conceptos, del lenguaje, como también lo ha sugerido el argelino Derrida, desde los márgenes.

³⁶ “...an dem Europa zuende war, alles zuende, insbesondere für eine Weisse mit Gewohnheiten, Tabus und Deformierungen” (FF: 91).

En el cuento de Inés Arredondo, Europa adquiere una dimensión de legitimidad y refinamiento. Que algo tenga su origen allá, le confiere automáticamente autenticidad, como ocurre cuando se mencionan las joyas, unos aretes comprados en Venecia y un collar que presumiblemente perteneció a alguna princesa austriaca. Los diferentes niveles narrativos (las relaciones entre los sexos, los sitios, la historia) se entretajan con mucho arte en la novela de Bachmann: “Mi historia y las historias de todos que resultan ser la gran historia, ¿dónde convergen con la gran historia? ¿Siempre en la orilla de una carretera? ¿Cómo se resuelve aquello?” (FF: 101).³⁷

El *cluster* histórico ante el cual la acción se desarrolla es la historia austriaca. El núcleo del cual se desarrolla la historia hacia delante y hacia atrás, es mayo de 1945 y el final de la Segunda Guerra Mundial: “Ella se quedó mirando los tanques, después volvió la mirada, pero ya no vino nada más, nadie ocupaba los pueblos y las carreteras, era casi increíble que la paz haya llegado así, en una carretera, y una nube de polvo se erigió detrás de ella” (FF: 46).³⁸ Es el punto central utópico, aquel instante único en que la historia y la autenticidad individual son idénticas.

La pérdida de memoria permanece hasta el día de hoy, y las atrocidades de la

³⁷ “Meine Geschichte und die Geschichten aller, die doch die grosse Geschichte ausmachen, wo kommen die mit der grossen zusammen. Immer an einem Strassenrand? Wie kommt das zusammen?” (FF: 101).

³⁸ “Sie schaute den Panzern nach, dann wieder zurück, aber da kam nichts mehr, niemand besetzte die Dörfer und Strassen, es war kaum glaublich, dass so der Frieden kam, auf einer Landstrasse, und eine Staubfahne stand hinter ihm” (FF: 46).

historia aún están presentes como se insinúa en el episodio horrible y grotesco con el médico nacionalsocialista en El Cairo del que Franza exige una inyección letal, tal como lo había sido antes su forma de trabajar, y quien sólo hasta ahora, veinte años más tarde, tiene miedo y sale huyendo:

Lo he pensado mucho, y probablemente también ustedes, a dónde se ha ido el virus del crimen – no es posible que hace veinte años haya desaparecido súbitamente de nuestro mundo, solamente porque aquí el asesinato ya no se premia, se pide, se condecora y se apoya. Las masacres han pasado, los asesinos siguen entre nosotros, a menudo conjurados y a veces reconocidos, no todos, pero algunos, enjuiciados en procesos (FF: 9).³⁹

La única fecha que se menciona en *La Sumanita* es el año de 1908, antes de la Revolución. Para entonces, Apolonio y Panchita, ya casados, viajaron a Europa. Se puede calcular que el cuento se desarrolla alrededor de 1958. Para la literatura mexicana, el parteaguas histórico es la Revolución de 1910, mientras que para la austriaca lo es la Segunda Guerra Mundial. Pero, aparentemente, la mujer tiene la misma situación antes y después: tanto Franza como Luisa son culpables e inocentes; culpables al

³⁹ "Es ist mir, und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist – es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloss weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns, oft beschworen und manchmal festgestellt, nicht alle, aber einige, in Prozesen abgeurteilt" (FF: 9).

aceptar las condiciones impuestas por el hombre, e inocentes porque se ven impedidas a acceder a una condición matrimonial que las destruye, a pesar de las reticencias que puedan haber opuesto en su momento.

POSTERIDAD / NADIE ME VERÁ LLORAR

Ella había aprendido a suprimir esa subida del llanto ya desde el fondo de sus ojos. Las lágrimas se suprimieron antes de que pudieran ascender.
MARLENE STREERUWITZ, *Posteridad*

El silencio es la burla perfecta de la razón
CRISTINA RIVERA GARZA, *Nadie me verá llorar*

La protagonista de la novela de Streeruwitz, Margarethe Doblinger, se encuentra en Los Ángeles a fin de realizar investigaciones para una biografía de Anna Mahler, hija del compositor Gustav Mahler y de Alma Mahler-Werfel. Hace entrevistas a amigos, conocidos, vecinos y a dos de sus esposos. A través de las averiguaciones para la biografía, Margarethe tiene que enfrentarse con su propia situación vivencial en que se hallan situaciones paralelas o contrastantes con la biografía de Anna Mahler. Pero el viaje de Margarethe Doblinger no sólo es un viaje de investigación, también es una huida, un reconocimiento y la labor de duelo por el final de una relación amorosa con un médico vienés. La novela se desarrolla en tres niveles.

El primer nivel es el tiempo de ahora, de la estancia en Los Ángeles, descrito con extrema precisión que abarca el lavado de los dientes hasta caminatas interminables a la alberca y al supermercado, pasando por la descripción de problemas digestivos y de menstruación. Esa precisión en la descripción de los detalles es, a menudo,

cansada para el lector, pero sigue una exigencia programática de Streeruwitz, es decir, describir la cotidianeidad de las mujeres en la literatura: “La literatura tiene que ocuparse de la cotidianeidad. Ésa es mi firme convicción. En la cotidianeidad suceden las cosas más emocionantes y más políticas”.⁴⁰

La cotidianeidad que Margarethe presenta al lector se realiza en Los Ángeles, la ciudad de las palmeras, de los fraccionamientos exclusivos con sus albercas, de las vías rápidas urbanas con sus viajes interminables, los embotellamientos, el nunca llegar, pequeñas estancias en la playa que parecen ser una huida del desierto urbano, una huida de ser encerrada en la ciudad sobre la cual distribuyen en las noches el insecticida Malathion para erradicar una enfermedad de las plantas, por lo que los habitantes de los barrios afectados no pueden salir de sus casas.

Deslizábase en la corriente del tráfico vespertino. Pertenece allí. No estaba sola. Para siempre le hubiera gustado viajar así. Alejada de todo al viajar. Pero tampoco nada posible. Sólo la llegada será nuevamente realidad. [...] Una ligera tristeza. Estaba arrojada al tener que vivir como todos los demás en esa autopista. Una sensación semejante nunca la había tenido en Viena.⁴¹

⁴⁰ “Literatur muss sich mit dem Alltag auseinandersetzen. Das ist meine feste Überzeugung. Im Alltag passieren die spannendsten und politischsten Dinge”, Marlene Streeruwitz en entrevista con Günter Kaindlstorfer, “Der Standard”, 25 y 26 de septiembre de 1999.

⁴¹ “Im Strom des Abendverkehrs mitglitt. Dazugehörte. Nicht allein war. Sie hätte für immer so dahinfahren mögen. Im Fahren von allem entfernt.

La ubicación de la novela en California, con su metáfora Hollywood, es la introducción de la parte más lujosa y visible de los Estados Unidos. Los Ángeles parece como una metáfora para la modernidad que se está contrastando con el pasado: “Absolutamente, Los Ángeles es una metáfora para la modernidad. Es vacío, es una ciudad solitaria, es un mundo de la pareja”.⁴²

El pasado toma forma en la figura de Anna Mahler, quien durante toda su vida intentó, en balde, ser reconocida como escultora. Ella, que conscientemente y delimitando espacios con el famoso padre, no se dedicó a la música, sino que buscó otro género artístico, recibió el reconocimiento social tan anhelado tan solo como hija de los padres famosos. El personaje de Anna permanece, de forma rara, borroso, y Margarethe desiste, finalmente, de su plan de escribir esa biografía y vuelve a Viena.

Ella, como *alter ego* de la autora, opina que es una insolencia intentar captar una vida en una biografía y, así, juzgar sobre una vida ya que la complejidad de lo vivido no se puede captar entre renglones: “Y ya no podía más. Qué hacía aquí. Qué se había imaginado. Interrogar a otras personas. Desenterrar destinos peores para poder soportar el propio” (NW: 96).⁴³ Aparte,

Aber auch nichts möglich. Erst die Ankunft wieder Wirklichkeit sein würde. [...] Eine leichte Traurigkeit. Sie war hineingestossen ins Lebenmüssen wie alle anderen auf diesem Freeway. So ein Gefühl hatte sie in Wien nie”, en Marlene Streeruwitz (1999) *Nachwelt. Ein Reisebreicht*, Roman, Frankfurt/main, Fischer, p. 57 (en lo sucesivo citado como NW).

⁴² Marlene Streeruwitz en entrevista con Claudia Kromatschek, Deutschlandradio, febrero de 2000.

⁴³ “Und sie konnte nicht mehr. Was machte sie hier. Was hatte sie sich vorgestellt. Andere Leute ausfragen. Schlimmere Schicksale ausgraben, um das eigene ertragen zu können” (NW: 96).

las informaciones de las personas entrevistadas permanecían, de algún modo, superficiales y triviales. En la entrevista con el esposo Ernst Krenek se ve, por ejemplo, que él no sabía qué había pensado su esposa. Así que el proceso de investigación queda trunco y se cuestiona el papel del recuerdo, sus funciones y sus alcances.

La explicación del pasado no tiene injerencia en el presente y no cambia nada. Streeruwitz, quien ha integrado, en el tono original, materiales investigados por ella para su biografía de Anna Mahler en su novela, responde a la pregunta por la franja que divide la ficción y los hechos: “Parto del supuesto de que todas las historias que tienen que ver con el *shoa* no deben inventarse y que en ese tópico únicamente se debe recurrir a material documental o autobiográfico... material que se ocupa de esa época específica que para mí, como espacio de fantasía, es tabú”.⁴⁴

Anna Mahler aparece como figura hueca, iluminada solamente desde fuera.⁴⁵ En el proceso de interrogación del pasado, la figura de Anna Mahler parece ser fragmentada. A través de su personaje se introduce la temática víctima-victimario bajo el trasfondo del nacionalsocialismo que, posteriormente, se transfieren, en cadenas asociativas, al pasado nacionalsocialista de Austria y al del padre de Margarethe Doblinger. La autora intenta enfrentar el pasado que se quiere relegar al olvido y dar un peso específico a la época histórica en que está situada la investigación.

Similar to the work of Elfriede Jelinek, and yet in many ways very different, Streeruwitz’s oeuvre plays an impor-

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ *Loc. cit.*

tant part in the process of creating a new tradition of refiguring the past through critical, feminist eyes of the generation of post-war writers. The gender(ed) perspectives of these two authors have contributed to Austrian cultural memory by investigating fairy tales, myths, news and the western literary and musical canons by critiquing and transforming them.⁴⁶

También en el análisis del pasado propio aparece la problemática de víctima y de victimario:

Pregunta: En algunas partes llega incluso a la conclusión de equiparar el estado de víctima de la mujer con el estado de ser víctima judía, como es el caso de Anna Mahler.

Streeruwitz: Creo que el odio hacia las mujeres que es, por así decirlo, el fundamento para el potencial de odio de la sociedad, que es algo como un archivo para otras formas diferentes de odio.⁴⁷

El tercer nivel narrativo es el recuerdo de Margarethe Doblinger de su propio pasado que se realiza a través de la aproximación a Anna Mahler, y en ello, los destinos del personaje investigado y el propio parecen entrelazados. Pero debido a que la investigación que se realiza es acerca de una muerta, es imposible hallar efectos de rendición o de comunicación. En su reflexión sobre la vida propia, Margarethe se percibe como mujer activa –lo que pode-

⁴⁶ Britta Kallin *Gender, History and Memory in Marlene Streeruwitz’s Recent Prose*. Cita en <http://www.dickinson.edu/glossen/heft21/streeruwitz.html>.

⁴⁷ Claudia Kromatschek entrevista a Marlene Streeruwitz, *op. cit.*

mos interpretar probablemente que se trata de una mujer emancipada— que se acuesta con un hombre para satisfacer su propio placer, que no usa brasier, que se separa de un hombre tras otro, en una palabra, una mujer con iniciativa. En contraste con esta autopercepción, ella se siente feliz únicamente cuando está en relación con un hombre a través del cual se puede definir. La mujer en sí se presenta como sufriendo, como sirviendo al otro.

Primero el hombre, después la mujer es incapaz de mostrar algo propio: “Women in Streeruwitz’s texts are often culturally programmed in such a way that they feel they have to serve the men around them. The women internalize the images of women and stereotypes that society offers them”.⁴⁸ Esa representación de la imagen de la mujer se halla en gran contraste con la última frase de la novela de Vera Stefan *Cambios de piel (Häutungen)* que reza así: “El ser humano de mi vida soy yo misma”, definiendo así la autodeterminación de la mujer.

¿Cómo se convierte una en puta? En México la respuesta es muy simple: por hambre. ¿Cómo se convierte una en loca? Porque ya no puede una con el peso de su realidad y —entonces— necesita reinventar otra realidad, donde sí quepa uno. La historia de Matilda en la novela de Rivera Garza inicia en Papantla, Veracruz. La miseria familiar y el abandono en que se encuentran los niños son el motivo por el cual Matilda es enviada al Distrito Federal con su tío. El fotógrafo Joaquín Buitrago tiene una preferencia por motivos raros: en su juventud saca fotografías de prostitutas, más tarde de los pacientes del manicomio La Castañeda.

⁴⁸ Britta Kallin, *op.cit*

En 1920 este fotógrafo cree reconocer en una de las pacientes a la prostituta Matilda Burgos, quien años atrás posó para él. Intenta conseguir el expediente de la paciente y con ello vemos el desarrollo de la biografía de Matilda Burgos. Rivera Garza usa hábilmente el vehículo del melodrama de la mujer caída para dibujar la vida de Matilda, su origen, sus relaciones, su fracaso, y por otro lado una imagen del México prerrevolucionario porfirista. El silencio de una vida ordenada, los interiores de las casas, la rutina diaria, las calles, la atmósfera en las plazas, se presentan magistralmente, pero la dictadura de Porfirio Díaz se ve fragmentada por revueltas sociales, conspiraciones, encuentros clandestinos de los trabajadores socialistas. Ese marco exterior sirve simultáneamente como referencia para la historia de las ideas del porfirato, la discusión contemporánea de la teoría del *milieu* y la herencia.

Quizá la demostración externa del dolor sea el llanto, y por eso Margarethe y Matilda tratan de reprimirlo. Si no exteriorizan el sufrimiento, pueden llegar a dominarlo. Llorar es más femenino que masculino, a las mujeres les va bien hacerlo, a los hombres, no. Si una mujer consigue contener las lágrimas, se “masculiniza”. De Viena a Los Ángeles, de Papantla a la Ciudad de México, dos mujeres de una cultura totalmente distinta, realizan un viaje geográfico, pero también introspectivo, la una para encontrarse, la otra para perderse.

Margarethe investiga la vida de Anna Mahler. Joaquín investiga la vida de Matilda, y de la misma manera como Margarethe va descubriendo paralelismos entre su propia vida y la de la hija del músico, se percibe cómo las vidas de Joaquín y de Matilda siempre estuvieron entretrejidas,

aun cuando ellos lo ignoraran. Como técnica narrativa, tanto Marlene Streeruwitz como Cristina Rivera Garza se detienen en los detalles más cotidianos, menos trascendentales, pero, ¿no es la suma de todos esos detalles lo que configura nuestra realidad? Los grandes acontecimientos son aislados y se encuentran rodeados precisamente de esas nimiedades, esas minucias, que no por ser insignificantes dejan de representar algo en nuestra vida.

Nuevamente, la mujer es víctima, en tanto su valoración depende del hombre que esté a su lado. Si bien es cierto que Margarethe y Matilda están en posición de elegir sus relaciones de pareja, no es menos cierto que cada relación en vez de dejarlas satisfechas, las conduce cada vez más al vacío y siempre –inevitablemente– a la soledad. Dan mucho sin recibir en la misma proporción. Matilda amó, de distinta manera, a Cástulo Rodríguez, a Ligia Morales, a Paul Kamack y a Joaquín Buitrago. Los tres primeros la abandonaron a ella, sin haber sabido darle lo que necesitaba, sin permitir que su amor fuera el sitio donde pudiera refugiarse. A Joaquín lo deja ella, para encontrar asilo en la locura. Clínicamente, se le diagnostica esquizofrenia, “disociación de la realidad”.

Cuando la existencia que vivimos nos abruma, ¿no es válido convertirse en tránsfuga de la realidad? La novela de Rivera Garza es una confirmación de que una mujer tiene una última opción: refugiarse en la locura. Cuando vamos recogiendo los pedazos de la vida de Matilda, aprendemos a respetar su decisión de evadirse, de disolverse en una realidad alternativa. Streeruwitz traza en su novela una búsqueda de trascender, aunque sea a través de una vida ajena, una vida que no es nuestra, pero ¿realmente vivimos nuestra vida

como si nos perteneciera? ¿Llevamos las riendas de nuestra existencia, o las lleva alguien ajeno a nosotras, al que eventualmente consideramos cercano, pero que siempre está alejado?

Hurgar en el pasado –en ambas novelas– es un recurso para explicar el presente. El presente se explica en función de los acontecimientos pretéritos, lo que puede servir como modelo y contrapunto a lo actual. Ambas autoras juegan con las relaciones temporales de la obra, llevándonos del presente al pasado y viceversa en el relato de los acontecimientos. La retrospectiva se concibe como una búsqueda y la prospección como un intento de explicación, pero nunca como un hallazgo, porque el tono de las dos obras es –precisamente– el desencuentro.

En el trasfondo histórico ante el cual se desarrolla la novela de Streeruwitz, se encuentran, por un lado, los exiliados en California y el fascismo; por otro lado, los encabezados de los periódicos desde la primavera de 1990, como el canciller Kohl y la unificación alemana, discusiones por la pena de muerte, lo que tiene como objetivo la reescritura del recuerdo colectivo. El lenguaje es breve, cortado, las frases se interrumpen con frecuencia, se transgreden las reglas de la gramática tradicional, lo que significa para muchos críticos literarios una extravagancia innecesaria. Streeruwitz rechaza esa interpretación mencionando el enfoque de crítica del lenguaje que se esconde tras su uso del lenguaje. Ella dice que el lenguaje no debe simular una unidad, un contexto omnibarcante que en realidad no existe.⁴⁹

⁴⁹ Marlene Streeruwitz en entrevista con Günter Kaindlstorfer, *op. cit.*

CONCLUSIONES

*Tal vez no sea mi pecho la cripta que te guarda.
Pero yo no sería si no fuera este castillo en ruinas
que ronda tu fantasma.*
ROSARIO CASTELLANOS

Hemos escuchado las voces de mujeres de sitios tan distintos y tan remotos como Ixtepic, Chactajal, Papantla, la Ciudad de México, el campo austriaco, el desierto árabe, Carinthia, Viena, etcétera. Ya sea que se llamen Julia, Zoraida, Matilda, Luisa, Franza, Brigitte, Paula, Margarethe, o que no tengan nombre (como la niña y la nana de *Balún-Canán*, o la mujer de *La pared*), su situación es siempre la misma, independientemente de su origen familiar: pobres, ricos, con abolengo o con estudio, su existencia está supeditada a la de un hombre.

Todas ellas son las protagonistas de los relatos escritos por narradoras que exponen la condición de las mujeres a través de sus personajes. Este testimonio no es un grito, sino apenas un murmullo o quizá simplemente un sollozo. Es una denuncia sin salida en la cual las reglas del juego han sido puestas por los hombres, y las mujeres se ven obligadas a jugar bajo di-

chas reglas. La ecuación resultante de las relaciones entre las mujeres y los hombres es de víctima-victimario.

Las formas culturales han sido creadas por y para los hombres, de ahí que la mujer satisfaga su deseo de eternizarse a través de la maternidad. En una sociedad que adjudica a la mujer el papel de esposa y madre, quienes optan por transgredir ese rol son auténticamente segregadas. Baste recordar unos cuantos ejemplos: Isabel, la joven que se atrevió a retar al destino, acaba convertida en piedra. Matilda muere en un manicomio porque elige la locura como único medio para escapar de su realidad. Franza recobra su independencia sólo con la muerte. Margarethe desiste de investigar la vida de Anna Mahler y regresa a Viena.

Por otro lado, todas y cada una de las obras estudiadas tienen el peso del momento específico en que fueron escritas. En el caso de la literatura mexicana, el parteaguas histórico es la Revolución de 1910 (que separa a las personas en dos bandos: explotados y explotadores) y, en lo que respecta a la literatura austriaca, la Segunda Guerra Mundial (que marca el hito entre judíos y nazis).

BIBLIOGRAFÍA

- Argudín Vázquez, Yolanda (1992) *El Realismo Mágico*, México, Fernández Editores.
- Castellanos, Rosario (1972) *Poesía no eres tú*, México, FCE.
- Castellanos, Rosario (1976) *Balún-Canán*, México, FCE.
- Conde Siruela [pseudónimo] (2002) *El Vampiro*, 2a. Ed., Madrid. Siruela.
- Conrad, Joseph (2001) *El corazón de las tinieblas*, México, Fontamara.
- Garro, Elena (1988) *Los recuerdos del porvenir*, México, Joaquín Mortiz.
- Haushofer, Marlen (1991) *Die Wand* München, Deutscher Taschenbuchverlag.
- Janz, Marlies (1995) *Elfriede Jelinek*, Stuttgart, Metzler.
- Jelinek, Elfriede (1980) *Die Liebhaberinnen*, Roman Hamburg, Rowohlt.
- Rivera Garza, Cristina (1999) *Nadie me vera llorar*, México, Tusquets/CONACULTA.
- Sor Juana inés de la Cruz (1944) *Poesías Líricas*, México, Porrúa.
- Strigl, Daniela (2000) *Marlen Haushofer. Die Biographie*, München, Claassen.
- Vonnegut, Kurt jr (1982) *Schlachthof 5 oder Der Kinderkreuzzug*, Hamburg, Rowohlt.