

MADEJAS DE CABELLERA MATERNAL.
ROSARIO CASTELLANOS, ELENA PONIATOWSKA,
MONTSERRAT ROIG Y ESTHER TUSQUETS

EMILIE L. BERGMANN

University of California, Berkeley (Estados Unidos)

ELIA SANELEUTERIO

Grupo de Investigación TALIS - Universitat de València (España)

INTRODUCCIÓN

A LO LARGO DE LA HISTORIA y de las diferentes culturas que han poblado la faz de la tierra, el cabello humano «ha significado a la vez resurrección y muerte, erotismo y represión»; así lo escribe la novelista y ensayista mexicana Margo Glantz en *La cabellera andante* (2015, p. 15), una versión expandida de su folletín titulado *De la erótica inclinación a enredarse en cabellos*, que publicó como columna en el periódico *Unomásuno* de 1977 a 1979 (Glantz: 1984). Ella presenta su libro «a manera de relicario», como «un simple guardapelo», es decir, aquel «objeto de ornato que generalmente las mujeres se ponían en el cuello, habitualmente en el siglo XIX» (2015, p. 15). Glantz reúne hebras de diversos autores con respecto a las imágenes del cabello, principalmente femeninas –también incluye algunos ejemplos masculinos–, y es significativo que eligiera como emblema para su obra una forma de joyería algo perturbadora y olvidada desde hace mucho tiempo que contiene –o está hecha con– algunos mechones de la persona difunta, que podemos considerar «fetiche» en tanto «símbolo amoroso, erótico o filial» (*ibidem*), pues en el imaginario colectivo conservan los cabellos cortados relación con el cuerpo del que surgieron «concentrando espiritualmente sus virtudes» (Chevalier y Gheerbrant: 2007, p. 218) y, en el caso de finados, dar culto a aquellos

refleja un deseo de participación en estas. Por eso no sorprende que, desde tiempo inmemorial, esta costumbre se extendiera entre enamorados, tal y como recoge Erika Bornay en su ensayo *La cabellera femenina* (1994).

Entre los muchos ejemplos capilares que Glantz aporta, procedentes de textos literarios, cine, música y otras manifestaciones culturales desde la Antigüedad hasta finales del siglo xx, ella misma selecciona algunos versos para ilustrar brevemente el vínculo filial que simboliza: «La madre mira a la hija con un peine en la mano arreglándose su largo pelo. La hija confiesa que su pelo es distinto: “No tengo cabello, madre, / mas tengo bonito donaire. / No tengo cabellos, madre, / que me lleguen a la cinta”» (2015, p. 53). La elección de este pasaje que expresa un reconocimiento de la diferencia y la rivalidad sugiere algunas cuestiones tabú como son las ansiedades entre madres e hijas.

El cabello largo y suelto es un símbolo perenne de la belleza femenina, incluso de la fertilidad (Cirlot: 1997, p. 118), hasta el punto de que, literariamente hablando, la sensualidad y el erotismo de la cabellera de las mujeres es un lugar común en la tradición petrarquista. El hablante lírico se inunda de deseo cuando su dama afloja las ondas doradas de su cabello en el soneto de Quevedo «En crespas tempestad del oro undoso»; al igual que las figuras mitológicas de Midas y Tántalo, está tentado por un inaccesible objeto del deseo. Sin embargo, incluso los objetos de deseo accesibles son «sospechosos» en el *Tratado de mortificación* de finales del siglo xviii citado por Glantz, que prohíbe el contacto con las manos, la cara o la cabeza de otra persona, pero que también advierte: «ni halague a otros animales, que con la blandura de sus cabellos suelen, no pocas veces, causar deleites sensuales» (Glantz: 2015, p. 17). Glantz traza la duplicidad de usos del cabello para ocultar y revelar el cuerpo femenino en la literatura del siglo xix; y menciona la liberación del cabello largo «cuando los *hippies* dejan crecer su cabello» (p. 11), que también recoge Chevalier y Gheerbrant (2007, p. 220).

En 1967, el cabello tomó el protagonismo en el *American Tribal Love Rock Musical*, que celebraba el brillo y la longitud del mismo —«Long, beautiful hair, / Shining, gleaming, streaming, flaxen, waxen»— mientras provocaba repulsión ante los excesos de negligencia: «Let it fly in the breeze and get caught in the trees. / Give a home for the fleas in my Hair. / [...] I want it long, straight, curly, fuzzy. / Snaggy, shaggy, ratty, matty, oily, greasy, fleecy» («Hair», en Ragni, Rado y MacDermot: 2009). Glantz identifica el pelo como «metonimia rigurosa» que cubre y revela el cuerpo como lugar común, y nos recuerda que incluso la maja desnuda de Goya «enuncia púdicamente su dorado vello» (2015, p. 29). También Juan Eduardo Cirlot da cuenta de la ambivalencia de los cabellos, aunque en otro sentido: simbolizan «fuerzas superiores» y «crecimiento de lo inferior» (1997, p. 118).

El cabello es asombroso: «la cabellera es quizá, junto a las uñas, lo que perdura más en un cuerpo humano muerto» (Glantz: 2015, p. 11). Las descripciones del cabello de las mujeres a cargo de pluma de mujer intensifican el efecto equívoco,

y los personajes femeninos que hablan sobre el cabello de sus madres revelan la complejidad de las emociones en conflicto. Seleccionamos para este estudio cuatro autoras canónicas de la literatura ibérica y latinoamericana del siglo pasado: las mexicanas Rosario Castellanos (Ciudad de México, 1925-Tel Aviv, 1974) y Elena Poniatowska (París, 1932-), y las españolas Montserrat Roig (Barcelona, 1946-1991) y Esther Tusquets (Barcelona, 1936-2012). La visión de las hijas sobre el cabello materno en algunas de las obras de Castellanos, Poniatowska, Tusquets y Roig es emblemática de su relación: el cabello de la madre es sensual y monstruoso al unísono, lo que refleja el deseo de intimidad de las niñas que lo contemplan y describen, así como la consecuente necesidad de autonomía.

Glantz describe acertadamente que el cabello simboliza tanto la resurrección como la muerte. Como «excrecencia del cuerpo humano» (2015, p. 15), que crece desde la piel, pero es distinta del cuerpo, fisiológicamente es algo que está vivo y muerto al mismo tiempo. En contraste con el excremento, el cabello es producido por el cuerpo, pero no se descarta; en lugar de eso, mantiene su ambigüedad como objeto de deseo y repugnancia, de una manera parecida al culto al difunto. El estudio de Julia Kristeva sobre lo abyecto postula el cadáver como «el desperdicio más repugnante», un límite que lo ha invadido todo, que expulsa al propio yo —«le plus exécrant des déchets», «c'est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, 'je' est expulsé» (1980, p. 11)—. Así, es caracterizado en relación con los tabúes sociales y religiosos, con el lenguaje y con la ruptura de lo materno: lo abyecto nos confronta con nuestros primeros intentos de liberarnos del dominio de la entidad *materna* —«entité *maternelle*» (p. 20 [cursiva en el original])— incluso antes de ex-istir —«ex-ister» [sic] (*ibidem*)— fuera de ella, gracias a la autonomía del lenguaje.

CASTELLANOS: EL PELO IMAGINADO

La calidad y la cantidad relativa del cabello humano nos distingue de otros mamíferos, pero también nos une a ellos, como evidencia Glantz en sus reflexiones iniciales sobre King Kong (2015, pp. 17-20). La distinción entre el término general «pelo», para el pelo de los animales y en cualquier parte del cuerpo humano, y «cabello», limitado a la cabeza humana, es una distinción importante en el primer capítulo de la *opera prima* de Rosario Castellanos, *Balún Canán* (1957). Así se entiende que la narradora de siete años diferencie a sus padres por este dato: «Mi madre es diferente. Sobre su pelo —tan negro, tan espeso, tan crespo— pasan los pájaros y les gusta y se quedan. Me lo imagino nada más. Nunca lo he visto» (Castellanos: 1957, p. 9). Son reveladoras la elección de la palabra «pelo» y la afirmación de que solo ha imaginado, nunca visto, el pelo-nido de su madre, al igual que resulta significativo el retrato de su padre: «Y cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Más arriba no. Me imagino que sigue creciendo como un gran árbol y que en su rama más alta está agazapado un tigre diminuto» (*ibidem*).

A primera vista, la descripción destaca un contraste de género, entre el «tigre diminuto» –amenazante, pero pequeño– y el pelo de la madre –que da la bienvenida a las aves que en él anidan–. Pero ella afirma nunca haber visto «su pelo»: ¿a qué pelo se refiere y cuáles son esos pájaros que lo habitan? Se entiende que se trata de alguna zona peluda que está a su «nivel», según confiesa literalmente, porque la cabeza de la madre bien la ha visto. En caso contrario, la frase «me lo imagino nada más» sería una afirmación extraña, aunque igualmente sugiere que ella también solo imagina el «tigre diminuto» agazapado en la rama más alta de alguna parte del cuerpo paterno. ¿Qué partes del cuerpo está describiendo, y luego afirmando que solo puede imaginar, en este párrafo inicial? El nivel de los ojos de una niña de siete años no son las rodillas de su padre, sino que aquellos están a la altura del «tigre diminuto» que ella ubica en la parte superior de sus piernas.

En una entrevista con Emmanuel Carballo, Castellanos explica su solución al problema de elegir la perspectiva narrativa de una niña. Ella describe el mundo infantil como «suficiente fantástico como para que en él funcionen las imágenes poéticas» (Carballo: 1965, p. 419). Por lo tanto, a través de la maraña del vello púbico de la madre, Castellanos ha codificado hábilmente la conciencia de la narradora infantil sobre los órganos sexuales de sus padres en forma de tigre agazapado y pájaros que anidan. La curiosidad de la narradora niña parece censurada o tergiversada por la conciencia de la autora de los límites de lo «respetable» para la mujer, que estaba en pugna con su feminismo y rebeldía contra las normas de género. Así lo explica Emily Hind (2010, p. 60): «Castellanos supports a compulsory asexuality that proposes an asexual but feminine woman writer as the resolution to the oxymoron ‘woman intellectual’ ». Aunque *Balún Canán* es un texto sobre el que se ha escrito una bibliografía sustancial, que se enseña con frecuencia en cursos sobre etnicidad y género en la literatura latinoamericana, no hemos encontrado ningún reconocimiento del uso que hace el narrador infantil de las citadas «imágenes poéticas».

La conciencia de la niña acerca de las partes ocultas del cuerpo de sus padres, así como de las de su nana, es aún más obvia unos breves párrafos después: «¿Sabe mi nana que la odio cuando me peina? No lo sabe. No sabe nada. Es india, está descalza y no usa ninguna ropa debajo de la tela azul del tzeq. No le da vergüenza. Dice que la tierra no tiene ojos» (Castellanos: 1957, p. 10). La tierra no está espiando a la nana, pero la niña quiere que el lector sepa que es consciente no solo de su falta de ropa interior, sino también de la diferencia cultural entre sus padres blancos y terratenientes y la nana indígena.

Tanto la madre biológica, Zoraida, como la nana pueden considerarse dos caras de la figura maternal para la narradora sin nombre. Las convergencias e inequidades entre ambas son importantes en la novela, hasta el punto de que se colocan en dos lugares emblemáticos: el inicio y el desenlace. En el cuarto capítulo de la parte III, la hija está extasiada, mirando el baño de su madre:

Recién salida del baño la cabellera de mi madre gotea. Se la envuelve en una toalla para no mojar el piso de su dormitorio.

Yo voy detrás de ella, porque me gusta verla arreglarse. Corre las cortinas, con lo que la curiosidad de la calle queda burlada, y entra en la habitación una penumbra discreta, silenciosa, tibia. De las gavetas del tocador mi madre va sacando el cepillo de cerdas ásperas; el peine de carey vetado; los pomos de crema de diferentes colores; las pomadas para las pestañas y las cejas; el lápiz rojo para los labios. Mi madre va, minuciosamente, abriéndolos, empleándolos uno por uno.

Yo miro, extasiada, cómo se transforma su rostro; cómo adquieren relieve sus facciones; cómo acentúa ese rasgo que la embellece. (pp. 227-228)

Aunque el cabello empapado de Zoraida está oculto por una toalla, la vista de la escena por parte de su hija presta mucha atención a otros pelos, esta vez cortos y rígidos: las cerdas del cepillo y las pestañas y cejas de la madre. Este es el momento más íntimo de madre e hija en la novela, pero el vínculo entre la autoestima Zoraida y su hija, encantada por la transformación de su madre en el oscuro y místico calor de su habitación, se romperá al final de la novela. Esta escena se ve interrumpida por la ominosa declaración de la nana: los brujos han predicho que el hermano no llegará a la edad adulta. Expulsar a la nana del hogar no logra proteger al único hijo varón de la familia. Con su muerte, la hija perderá a su madre cuando descubra que, si hubiera tenido la oportunidad, la habría sacrificado a ella en lugar de su hermano.

En las primeras páginas de *Balún Canán*, la joven narradora anónima imagina el pelo de su madre, y en la escena más íntima de madre e hija, la cabellera de Zoraida está oculta. También en *La «Flor de Lis»*, de Elena Poniatowska, y en *L'hora violeta*, de Montserrat Roig, se exhibe el erotismo visual y táctil del cabello materno, un símbolo de la propia madre como objeto inalcanzable del deseo de la hija.

PONIATOWSKA: EL CABELLO DE LUZ

La novela semiautobiográfica de Poniatowska *La «Flor de Lis»* (1988) es atípica. La autora es mucho más conocida por su relato oral de múltiples voces sobre la masacre de estudiantes en 1968 en la Ciudad de México, *La noche de Tlatelolco*, subtítulo «testimonios de historia oral» y por la historia del testimonio oral ficticio *Hasta no verte, Jesús mío*, obra publicada en 1969. El origen de la primera parte del libro está en *Naranja dulce, limón partido*, que Poniatowska escribió en 1957 gracias a una beca, pero la idea de conjunto de *La «Flor de Lis»* la comenzó a trabajar en 1985. Según Beth E. Jörgensen lo hizo como una forma de diversión frente a «each day's painful encounters with destruction and tragedy» (1994, p. 106), pues por esa época se encontraba recolectando y editando testimonios del terremoto de 1985 que se convirtieron en la obra *Nada, nadie: las voces del temblor*. Ambos libros fueron publicados en 1988. Jörgensen señala respecto de Mariana,

la narradora, que su obsesivo retorno hacia la figura de su madre socava la noción de su desarrollo hacia la autonomía. Para Jörgensen, Luz –así se llama la madre, a modo de aptónimo– «is the emotional and structural axis of the novel, but she is an elusive, moving center around whom the narrator's words revolve in an unending spiral of love and longing» (p. 110). En la escena en que salen de la oscuridad a la cubierta del barco que las lleva desde Francia al exilio mexicano, la narradora queda deslumbrada por la brillantez y la inmensidad del aire libre. «Esa mujer allá en la punta es mi mamá; el descubrimiento es tan deslumbrante como la superficie lechosa del mar. Es mi mamá, sí, pero el agua de sal me impide fijarla, se disuelve, ondea, vuelve a alejarse, oh, mamá, déjame asirte». Y añade: «El viento también mantiene sus cabellos en lo alto» (Poniatowska: 1988, p. 30). El adjetivo con que Poniatowska describe la superficie, «lechosa», atribuye al mar la crianza materna que Mariana anhela. Otro fluido, producido en esta ocasión por el cuerpo de Mariana, trabaja en sentido inverso y repele a su madre, quien sostiene la mano de su hija hasta que se humedece de sudor: «Maldigo esa mano que me falla cuando más la necesito» (*ibidem*).

El cuerpo de la madre es etéreo, a veces vulnerable, siempre evasivo y limitado por su clase social. Mariana describe a su madre en marcado contraste con su propia incomodidad: «La miro saltar, joven, flexible, [...] su pelo una riqueza caoba sobre el cuello. Al rato va a salir, siempre se va, no tenemos la fórmula para retenerla». La narradora describe su cabello color caoba en una escena nocturna, con su «riqueza caoba sobre la almohada» (p. 40). Aunque «caoba» también se usa para morenas, «castaño» es un término más común; la repetición de «caoba» sugiere los preciados muebles europeos de la familia hechos de caoba tropical, colonial. En la página siguiente, Luz viene a recoger a su hija a la escuela y su cabello presenta la textura y el color del caramelo: «Llega riente, fluye, 'oye, qué bonita es tu mamá', sacude sus cabellos de piloncillo derretido» (p. 41). Más tarde, en una serie de episodios distintos, la narradora, su hermana Sofía y su madre se sueltan el pelo, enfatizando la acción de sacar las horquillas, en contraste con la descripción del propio cabello, que cayendo libremente abunda en la poesía de escritores masculinos como Quevedo y en pinturas de la Magdalena. Un cepillo de cerdas rígidas disciplina la sensualidad del cabello de la madre con cien pasadas cada noche: a pesar de que peinar a alguien es señal de atención y de «buena acogida» (Chevalier y Gheerbrant: 2007, p. 220), para la hija es un ritual que resulta rechazable al final de la novela.

Una criada muy querida llamada Magda les cuenta una historia a Mariana y a su hermana Sofía, «con voz misteriosa y baja para que nadie oiga», sobre una mujer con una «mata de pelo admirable» que se ahoga en un pozo con el pelo flotando en el agua, rodeándola como una medusa negra: «A la hora de la autopsia le abrieron el cráneo y vieron que el pelo le había crecido tanto por dentro como por fuera». Y Magda concluye: «los que platican puras distancias es porque el pelo se les ha

enredado a los sesos hasta que acaban teniendo adentro así como un zacate» (Poniatowska: 1988, p. 55). Al final de la novela, las marañas de cabello, intestinos y cerebros se fusionan en un laberinto alucinado:

Culmina en una sopa de cielo-sesos, sesos-cielo, una masa gris inmundada [...]. Las mismas tripas que tenemos bajo la cintura se enredan en circunvoluciones en nuestra bóveda craneana [...]. Caen como una masa blanda de porquería sobre los ojos, una sopa espesa que taponea el entendimiento. ¿Es ésta la herencia, abuela, bisabuela, tatarabuela? [...] lárquense con sus peinetas de diamantes y sus cabellos cepillados cien veces, yo no quiero que mis ideas se amansen bajo sus cepillos de marfil y heráldicas incrustadas. (p. 260)

Subyace aquí la relación sugerida arriba de que peinar a alguien es acunarlo, adormecerlo, unida a la asociación entre cabello rebelde e ideas libres. Volviendo al personaje de Poniatowska, al salir de esta crisis Mariana se enfrenta a lo abyecto, abraza la ambigüedad y descubre que México le ofrece libertad y cariño.

La descripción de la repugnante «masa gris inmundada» en *La «Flor de Lis»*, en la que el pelo tan admirado de una mujer crece hacia dentro y estrangula el cerebro, junto con el gesto de la protagonista de rechazar a sus ancestros maternos, se ajusta perfectamente al concepto de Kristeva (1980) de lo abyecto, lo monstruoso-femenino y la separación de lo maternal. La abyección y la ambigüedad entre el erotismo y la repulsión en las imágenes literarias del cabello de las mujeres proporcionan un enfoque efectivo para la descripción del personaje de Judit, la madre de Natàlia, en *L'hora violeta* (Roig, 1980). Este marco conceptual se aclara en el estudio de Carol Mastrangelo Bové (2006) acerca del relato de Colette «Ma soeur aux longs cheveux» en *La maison de Claudine* (1922). La descripción de Juliette, así como la frase que usa Colette para referirse a ella y titular el capítulo, destaca su cabello y, en la teoría de Kristeva (1980), una amenaza materna/semiótica, pero también algo cómplice de lo paternal/simbólico. El pelo la invade, cubriendo el cuerpo por completo, enrollándose alrededor de su muñeca como una serpiente. Esto abruma tanto al personaje como a la narradora y a su madre, responsable de peinarlo y cepillarlo. Mastrangelo Bové señala: «In describing her sister Juliette's extraordinary dark, wavy hair, the narrator transforms the physical attribute into a coesthetic and sexual experience» (2006, p. 140). La narradora recuerda las largas trenzas de su infancia, utilizadas indiscriminadamente como cuerdas, pinces sumergidos en tinta o pintura, látigos o cintas para burlarse del gato. Pero son también mechones largos, como el cabello incontrolable y peligroso celebrado en el American Tribal Love Rock Musical, los que ahora se van enredando en los troncos de los árboles del jardín, en el pórtico... e incluso son los causantes de que estuviera lisiado un pollito que tenían en el patio trasero: «un long cheveu, recouvert de chair bourgeonnante, ligotait étroitement l'une de ses pattes et l'atrophiait» (Colette: 1922, p. 116) [un cabello largo, cubierto de carne en ciernes, ataba firmemente una de

sus patas y la atrofiaba]. Así, describe el cabello que se aprecia «en secreto» para propósitos inconfesables, el cabello como «bárbaro», con un olor a animal —«où se réfugie l'odeur de la bête» (*ibidem*)— y de aspecto vegetal: «vous peuplez le lit de rets dont s'accommode mal l'épiderme irritable, d'herbes où se débat la main errante» (*ibidem*) [llenas la cama con redes que encaja mal la epidermis irritable, con hierbas donde combate la mano errante]. Ella lo asocia, haciéndose eco de generaciones de poetas como Quevedo, con un torrente ondulado donde bañarse hasta la cintura. Sin embargo, la hermanastra de la narradora, Juliette, tiene el pelo tan anormal en cuanto a longitud, vigor y espesura que no despierta celos ni admiración, y su madre Sido se refiere a él como «una desgracia incurable» —«un mal inguérisable», en el original francés (p. 118)—, en la medida en que su peinado requiere mucho esfuerzo y la agota físicamente. El cabello de Juliette está trenzado en cuatro trenzas o «coulevres d'eau» comparables a las «serpents de cheveux» [culebras de agua / serpientes de pelo] que se enrollan alrededor de su muñeca; cuando lucen deshechas, son tan largas que ocultan su cuerpo como una curiosa carpa o «tente conique» (*ibidem*). En el transcurso de la enfermedad que la mantiene convaleciente durante un tiempo, Juliette sufre, a causa de la fiebre y de sus lecturas previas apasionadas, una alucinación con una escena de una novela en la que una mujer se siente unida a un hombre al colocar el cabello rubio que le perteneció en un relicario, ese mismo guardapelo imaginado por Glantz (2015, p. 74). Mastrangelo Bové (2006, p. 140) señala que un gran mechón de cabello grueso y brillante emerge una última vez al final del capítulo cuando la trenza, irónicamente con forma de pene palpitante de vida —«brillante, ronde, gorgée de vie» (Colette: 1922, p. 25)—, vuelve a bloquear la cara de la delirante Juliette.

Es posible imaginar que *La maison de Claudine*, traducida al español en 1943 por María Luz Morales, una de las pocas escritoras de gran éxito de principios del siglo xx, le haya sido familiar a Roig y, posiblemente, también a Poniatowska, cuya primera lengua era el francés. Lo que vincula la versión de Colette de lo monstruoso-femenino con la de Poniatowska en *La «Flor de Lis»* es la visión del cabello como codiciado e invasivo, malignamente vivo. Es sorprendente, sin embargo, que la calidad inquietante del cabello de la mujer muerta de un cuento popular, a modo de pesadilla, se derive de las circunstancias históricas que dominan la segunda mitad de la novela. La asociación del cabello con lo acuático que ya señalaba Bachelard en *El agua y los sueños* (1942) une el cabello negro flotante de esta leyenda con los pasajes del «torrente» de pelo, la «serpiente de agua» y, como oscura premonición, las reminiscencias de la madre en el barco: su imagen ondea como su cabello y como la superficie del mar que las sostiene.

ROIG: CABELLO SILENTE Y MISTERIOSO

Tanto Elena Poniatowska como Montserrat Roig comenzaron su carrera de escritoras ejerciendo de periodistas, como tantos otros novelistas españoles y

latinoamericanos coetáneos: su ficción, actividad periodística y narrativa híbrida están determinadas por su percepción de la injusticia social y su compromiso de escuchar las voces de las comunidades e individuos marginados. Pero hay un dato más coincidente aún: en el proceso de escritura de *L'hora violeta* (1980), Roig comparte con Poniatowska una profunda inmersión en una catástrofe histórica. Tres años antes de su publicación, Roig completó un estudio histórico, *Els catalans als camp nazis* (1977), un trabajo que puede compararse con *Noche de Tlatelolco*, *Fuerte es el silencio* y *Nada, nadie*, de Poniatowska. Roig basó su estudio en entrevistas con sobrevivientes olvidados, o «ex-deportats», que huyeron de la España de Franco en 1939, para pasar la Segunda Guerra Mundial en campos de concentración nazis, y el resto de sus vidas en el exilio en Francia. Sara J. Brenneis, en *Genre Fusion* (2014), y Christina Dupláa, en *La voz testimonial en Montserrat Roig* (1996), se centran en la hibridación de la escritura histórica de Roig y sus novelas. El vacío y la desesperación de los sobrevivientes catalanes de Mauthausen impregnan la representación de Judit, la madre de Natàlia, en *L'hora violeta*. Uno de los tres personajes principales de esta novela es una periodista, Norma, quien, como la autora, acaba de publicar un estudio histórico basado en entrevistas con exdeportados. La Norma ficticia, como Roig, Castellanos y Poniatowska, escucha con compasión las voces de los pobres, las personas sin hogar, los ancianos, las mujeres y las personas con discapacidad, incluida la de la madre de Natàlia, Judit, silenciada e inmovilizada por un derrame cerebral, y la del hermano menor de Natàlia, Pere, nacido con síndrome de Down. De manera similar a la narradora de *Balún Canán*, Natàlia se siente abandonada por su madre, quien no acaba de recuperarse de la muerte prematura de su hijo y del suicidio de su amiga Kati, una apasionada miliciana.

Natàlia recuerda a su madre, Judit, como una esfinge, con fascinantes ojos verdes. Además de la parálisis de Judit, Roig la sitúa precariamente en la vida social de Barcelona como una mujer francesa de ascendencia judía y madre de un niño muy querido con capacidades limitadas. Quizá para comprender mejor su amistad con Norma, así como para crear una narrativa de la vida emocional de su madre, Natàlia recluta a su amiga periodista y escritora de ficción para reconstruir, a través de cartas y diarios de familiares, la experiencia y la vida interior de su madre. Lo que más quiere reimaginar es la amistad entre Judit y su amiga Kati en tiempos de guerra. El proyecto histórico de Natàlia es también una exploración de la amistad femenina y las relaciones de las mujeres con los hombres en el presente feminista de finales de los años setenta. La tarea de Norma es acompañar pasajes de los diarios de Judit con los recuerdos de su cuñada Patrícia: mediante su flujo de conciencia, inspirado en una vieja fotografía de Judit, evoca la sensualidad y el deseo que siente mientras cepilla el cabello de Judit, silente y pasivo. La intimidad entre Patrícia y Judit refleja y aleja al mismo tiempo el deseo de Natàlia por su madre:

En aquest retrat, la Judit hi toca l'harpa amb la cabellera tota estesa. Era bonica, la Judit. M'agradava, no em cansava de mirar-la. Judit, que bonica eres. I jo, tan

lletja [...]. La meva cunyada, de jove, tenia el cabell rull i bru, però després, quan es ferí, el cabell es tornà blanc com núvols de cotó. Jo li pentinava, i era de seda, el seu cabell. M'hi passava hores, tot acariciant-li el cabell. M'agradava fer-ho a poc a poc, a la quietud de la galeria, a les fosques. Les meves mans –diuen que les meves mans eren molt boniques– repassaven la cabellera estesa. M'hi estremia, m'agradava, i no sé pas per què. Les meves mans acariciaven la cabellera mentre els ulls de la Judit eren buits. [...] li acariciava la cabellera mentre ella tenia aquella espantosa nina amb forats enlloc d'ulls damunt de la falda, acariciava la nina mentre jo tenia la Judit entre les meves mans, el caparró de la nina i la seva cabellera, la de la Judit, que bonica que eres [...]. Ningú no ens veia. Ens estàvem soles, a la galeria sense llum [...]. Si no hagés estat impossibilitada no ho hauria pogut fer, això de pentinar-la a les nits sense lluna, que són les que m'agraden més. Però venia en Joan i me la prenia. Sempre me la prenia, en Joan. (Roig: 1980, p. 114)

La sensualidad del cepillado es unilateral –«M'hi estremia, m'agradava»– y se enfría por el vacío de los ojos, tanto de Judit como de la muñeca que sostiene en su regazo. Para Natàlia, su madre es distante y silenciosa como si estuviera muerta, mientras que Patrícia, en el monólogo citado, sí consigue esa cercanía con su cuñada, aprovechándose de la incapacidad de Judit para responder. Tocar el cabello de otra persona no produce la experiencia táctil mutua del contacto con la piel: la sensación de quien deja acariciar, tirar, trenzar o cepillar su cabello es muy diferente de la experiencia de la persona que lo acaricia, tira, trenza o cepilla. Ninguna de las protagonistas en las novelas de Poniatowska y Roig realiza alguna de estas acciones que involucran el cabello de la madre; por el contrario, lo describen a distancia, como memorial de la contemplación y el anhelo de la cercanía. La narración evoca el recuerdo de un objeto evasivo de deseo que se imagina a través del tacto: suavidad, ligereza, esquivez.

TUSQUETS: EL CABELLO DE LA M(ED)USA

«Carta a la madre» es un relato de Esther Tusquets (1996) que puede ser considerado como una continuación de su novela dos décadas anterior *El mismo mar de todos los veranos* (1978) e incluso, como sugiere Petersen (2011, p 26), podría tratarse de la misiva que Elia, la protagonista, escribe en un momento de la novela. En todo caso, aunque en la «carta» no aparezcan explícitamente nombrados se identifica una voluntad de continuidad en los personajes, confirmada en el hecho de que, en realidad, *El mismo mar de todos los veranos* acabó conformando una trilogía junto con dos novelas publicadas en los años consecutivos.

En cuanto a la madre, no tiene en ninguno de los textos de Tusquets el aspecto de distancia o evasión que tenían las de Mariana y Natàlia; su presencia como monstruo femenino, comparable a Medusa, es abrumadora tanto en *El mismo mar de todos los veranos* como en «Carta a la madre». Para Concha Alborg, «Medusa es

una metáfora para simbolizar la matrofobia, el odio a la madre» (2000, p. 14). Siguiendo el subtítulo de la carta de Tusquets en la edición ampliada de 2001 —«(divina entre las diosas)»—, abunda en su comparación con Medusa, cuyo nombre, en un juego de palabras, «se podría convertir en musa» (Alborg: 2003, pp. 34-35): así, se deja la puerta abierta a que las madres puedan dejar de ser monstruosas y «convertirse en la inspiración de sus hijas» (Alborg: 2000, p. 15), si bien esta puede ser una transformación de ida y vuelta. En la dialéctica de la reconciliación con la madre, volvemos a la rivalidad filial de la canción popular citada por Glantz, reflejando la percepción de la hija de que su cabello es inferior al de su madre.

Tusquets enmarca el conflicto en una diferencia física más extensa: «Tan alta eras, y tan rubia, y tan blanca y delicada y preciosísima tenías la piel [...] que te tomaban a menudo por extranjera [...] del norte de Europa» (1996, p. 78). En contraste, «Yo nací rubia, pero degeneré en castaño; tenía los ojos pardos [...] no llegué a alcanzar nunca tu estatura; siempre faltaron cuatro condenados centímetros» (*ibidem*). En su infancia, la narradora admiraba el estilo único de su madre, su elegancia e inteligencia —Tusquets declara: «fuiste una madre seductora y yo literalmente te adoraba» (p. 90)—, pero su madre no le permitía emular su estilo o, como alternativa, mezclarse con otras chicas: «[Te] obstinabas en que yo —una cría del montón, algo gordita y con gafas antes de cumplir los tres años— llevara el pelo corto, a lo paje (me lo cortaba tu peluquero francés), cuando las otras niñas lucían sin excepción trenzas o tirabuzones o melenas onduladas» (p. 89). Por ello se entiende que luce por definir su relación con su madre: «no sé a qué edad dejé de quererte, no sé si he dejado de quererte nunca» (p. 91). El corte a lo *garçon* se siente como mutilación y aparta a la hija de una feminidad «extensa» que parece pertenecer únicamente a la madre, que lo luce como quien ostenta el mando. Y es que en muchas civilizaciones la potestad de dejarse crecer los cabellos llegó a ser insignia de poder. Entre otros significados que se le atribuyen, está documentado que «el corte o la modificación de la cabellera fue a menudo un instrumento de dominio colectivo» (Chevalier y Gheerbrant: 2007, p. 218). Para Erika Bornay (1994, p. 77), la dominación relacionada con la cabellera es, sobre todo, una lucha de sexos en la que la mujer posee el elemento amenazador con que subyugar al varón. De ahí el oscuro simbolismo de la cabellera en las relaciones madre-hija.

En el caso que nos ocupa, el peinado corto de la narradora no solo le impide alcanzar la belleza y el poder, sino también el crecimiento espiritual. Este es uno de los simbolismos del cabello que recoge Cirlot (1997, p. 118), excepto si el rasurado o desprendimiento se produce de manera voluntaria, a modo de sacrificio, que en el caso de las mujeres se cruza con las expectativas para cada género. Así, el ejemplo clásico de corte de pelo como renuncia a la vanidad femenina en favor de una meta considerada masculina es el relato de Sor Juana sobre el aprendizaje del latín:

Empecé a deprender gramática, en que creo no llegaron a veinte las lecciones que tomé; y era tan intenso mi cuidado, que siendo así que en las mujeres —y más

en tan florida juventud— es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta dónde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza. Sucedió así que él crecía y yo no sabía lo propuesto, porque el pelo crecía aprisa y yo aprendía despacio, y con efecto le cortaba en pena de la rudeza: que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno. (De la Cruz: 1957, p. 446)

CONCLUSIÓN

Si recopilamos los resultados más significativos de nuestro análisis, hallamos que la presencia de la cabellera materna como símbolo de la compleja relación entre madres e hijas es una imagen con entidad propia en la literatura escrita por mujeres, y más concretamente en escritoras que ya forman parte del canon de la literatura ibérica y latinoamericana. Así, lo hemos demostrado respecto de las cuatro narradoras seleccionadas a través de algunas de sus obras publicadas en la segunda mitad del siglo xx.

Rosario Castellanos, desde el punto de vista de la protagonista de siete años de *Balún Canán* (1957), nos habla del pelo imaginado de su madre, como una extraña consciencia de la intimidad pública y la actividad sexual de sus padres, junto con la creciente distancia de la madre, hasta el rechazo al final de la novela.

Elena Poniatowska, en *La «Flor de Lis»* (1988), noveliza sus propios recuerdos como aristócrata francesa y utiliza el cabello luminoso de su madre —llamada Luz en la novela— para expresar su obsesión por su figura, a la vez motivo de arraigo e impulso de liberación, por la amenaza que supone enredarse en el poder de sus mechones.

Montserrat Roig, por su parte, representa la distancia con la madre a través de una figura materna *sui generis* en *L'hora violeta* (1980): Judit no solo tiene una parálisis que la mantiene ausente, sino que también su cabello es sentido como silente y misterioso para la hija, frente a la cercanía que para otros personajes suscita el contacto con ese mismo cabello blanco, como confiesa la cuñada.

Finalmente, Esther Tusquets figura la ambivalencia de las relaciones materno-filiales con la posibilidad de transformación en musa del cabello de la Medusa en *El mismo mar de todos los veranos* (1978) y «Carta a la madre» (1996): en su disertación, Julie Marie Petersen (2011) demuestra que, si bien en la novela «Elia fails to unlock her identity and free herself from the grasp, or tentacles, of her Medusa-mother» (p. 15), en «Carta a la madre», aparte de lograr una catarsis, precisamente sirve para desbloquear la identidad del remitente y abrir el espacio narrativo de la autorrealización.

En conclusión, el cabello materno es temible y fascinante: es necesario liberarse de su maraña para alcanzar la verdadera autonomía, a pesar de que su recuerdo también resulta inspirador para la propia vida. Por ello, no siempre se rechaza ni se persigue de manera clara, dado que deshacerse de su amarra implica un acto en sí mismo también ambivalente: cortar definitivamente el cordón umbilical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, Concha. «Esther Tusquets vuelve a empezar: *Correspondencia privada*». *Confluencia* [en línea], 2003, 19.1, pp. 33-41 <<https://www.jstor.org/stable/27922944?seq=1>> [29 febrero 2020].
- ALBORG, Concha. «Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿Mártires, monstruos o musas?». En VILLALBA ÁLVAREZ, Marina (ed.). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo xx*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 13-32.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Corti, 1942.
- BORNAY, Erika. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994.
- BRENNEIS, Sara J. *Genre Fusion: A New Approach to History, Fiction, and Memory in Contemporary Spain*. West Lafayette: Purdue University Press, 2014.
- CARBALLO, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx*. México: Empresas Editoriales, 1965.
- CASTELLANOS, Rosario. *Balún Canán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007 (1.ª ed. en francés, 1969).
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.
- COLETTE. *La maison de Claudine*. Paris: J. Ferenczi et fils, 1922.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Obras completas. Vol. 4*. Eds. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- DUPLÁA, Christina. *La voz testimonial en Montserrat Roig*. Barcelona: Icaria, 1996.
- GLANTZ, Margo. *De la amorosa inclinación de enredarse en cabellos*. México: Océano, 1984.
- GLANTZ, Margo. *La cabellera andante*. México: Alfaguara, 2015.
- HIND, Emily. *Femmenism [sic] and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska*. *Boob Lit*. New York: Palgrave, 2010.
- JÖRGENSEN, Beth Ellen. *The writing of Elena Poniatowska. Engaging dialogues*. Austin: University of Texas Press, 1994. Versión anterior del fragmento citado en «Perspectivas femeninas en *Hasta no verte, Jesús mío* y *La 'Flor de Lis'* ». *Texto Crítico*, 1988, 14.39, pp. 110-123.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- MASTRANGELO BOVÉ, Carol. *Language and Politics in Julia Kristeva: Literature, Art, Therapy*. Nueva York: State University of New York Press, 2006.

- PETERSEN, Julie Marie. «Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos* and 'Carta a la madre': The Healing Transformation of the Mother-Daughter Relationship». *Theses, Dissertations, and Other Capstone Projects. Paper 252* [en línea]. Mankato: Minnesota State University, 2011 <<https://cornerstone.lib.mnsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1251&context=etds>> [29 febrero 2020].
- PONIATOWSKA, Elena. *La «Flor de Lis»*. Madrid: Alianza Tres/Era, 1988.
- RAGNI, Gerome, James RADO y Galt MACDERMOT. «Hair» [en línea]. *Hair: the American tribal love-rock musical*. 20th Century Fox Entertainment, 2009 <<https://www.allmusicals.com/lyrics/hair/hair.htm>> [29 febrero 2020].
- ROIG, Montserrat. *Els catalans als camp nazis*. Barcelona: Edicions 62, 1977.
- ROIG, Montserrat. *L'hora violeta*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- TUSQUETS, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen, 1978.
- TUSQUETS, Esther. «Carta a la madre». En *La niña lunática y otros cuentos*. Barcelona: Lumen, 1996, pp. 111-128. Citamos por la edición de Laura Freixas. En *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 75-93.