

**Diana Patricia Valencia
Saint Joseph College
Hartford, Connecticut USA**

**Los relatos de mujeres mexicanas en Jalisco (1991-1996):
*Lo erótico como reverso de lo dominante***

**Trabajo preparado para presentarse en el Congreso de 1997 de la
Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA),
Hotel Continental Plaza, Guadalajara, México, 17-19 de abril, 1997.**

Los relatos de mujeres mexicanas en Jalisco (1991-1996):

Lo erótico como reverso de lo dominante

por, Diana Patricia Valencia

Saint Joseph College, Hartford, Connecticut USA

Al hablar de sexualidad, creo en una diferenciación histórica entre los productos de la imaginación creados por el hombre y los producidos por la mujer. Detrás de las redondillas a los «Hombres necios» y la «Respuesta a Sor Filotea de la Cruz» yace Sor Juana la mujer, y como tal, desafía las convenciones religiosas y sociales de su tiempo. Las escritoras radicadas y que publican en el Distrito Federal, reciben, por lo general, toda la atención editorial y de los estudiosos. Con esta convicción me aproximo al tema de la sexualidad y del erotismo en una muestra de relatos escritos por mujeres en Guadalajara, Jalisco. Exploraré, muy someramente, trabajos de Martha Cerda, Elsa Levy, Patricia Medina, Matilde Pons y Martha Vogel: autoras del occidente mexicano, hasta hoy, poco atendidas por la crítica especializada, la cual tampoco ha logrado escaparse a las redes del centralismo reinante en ese país. La escritura de las mujeres en Jalisco comienza a surgir con periodicidad y constancia a partir de los años noventa, es una manifestación cultural de finales de siglo, favorecida, en gran medida, por la difusión de la FIL (Feria Internacional del Libro) de Guadalajara. En una ciudad conservadora y todavía bastante tradicional en sus gustos y preferencias literarias (Rulfo, Fuentes y Paz, poeta) es innegable el liderazgo intelectual ejercido por las mujeres, entre ellas, Maricarmen Canales, Margarita Sierra y la escritora Martha Cerda cuya labor de promoción y difusión cultural en favor de la mujer es

digna de reconocimiento especial. Mencionados someramente estos datos, indispensables para un primer contacto con el hecho cultural femenino en Jalisco, volvamos al tema que nos ocupa.

1. Sexo, erotismo y amor

Uno de los últimos libros de Octavio Paz, La llama doble (1993), permite deslindar el alcance de tres palabras que se tocan entre sí: sexo, erotismo y amor. En lo que sigue incorporo mis apuntes de lectura. Para Paz las tres palabras tienen en común el ser parte de la vida. El sexo, el más antiguo de los tres, es el impulso del erotismo y del amor. El erotismo es el juego entre la imaginación, el deseo y la fantasía, ausentes en el instinto sexual de las especies inferiores. Los animales se aparejan solamente en determinadas épocas del año y lo hacen en las mismas posturas, sin ninguna variación. El hombre, por su parte, manifiesta deseos sexuales siempre y a lo largo de toda su existencia. Y gracias al deseo que engendra la fantasía, el hombre al imitar la cópula animal, la transforma y, simultáneamente, transforma su propia sexualidad. En cuanto al amor, sentimiento que ha inspirado a los poetas de todos los tiempos nos dice, cito a Paz: «No, no es lo mismo con éste o con aquél» (33). Y así, la elección de la necesidad marca el punto de separación entre el erotismo y el amor. El erotismo es la forma sensible, y entra por los sentidos, sin ella no hay amor, pero el amor traspasa los sentidos y va al alma. En el amor, síntesis de la sexualidad y el erotismo: cuerpo y alma son prolongaciones de la persona amada única, insustituible. Por ello el sentimiento amoroso es una excepción: la persona amada es excepcional. Sin embargo, el mismo Octavio Paz estaría de acuerdo en admitir que todo ser humano es capaz de enamorarse varias veces a lo largo de su vida. (Gracias a ello tenemos dos de sus grandes

poemas: *Piedra de Sol y Blanco*). La idea de un amor único e irrepetible es una mala herencia del Romanticismo. Antes de proseguir quisiera comentar someramente, ¿por qué hablar del sexo produce en algunos de nosotros reacciones tan disímiles: desde la sonrisa burlesca o nerviosa, hasta la voz baja, el gesto de complicidad, el asombro o el mutismo total?

2. *Sexo y discurso*

Michel Foucault en su Historia de la sexualidad, plantea la progresiva represión de la sexualidad occidental en relación con algunos hechos históricos contiguos al surgimiento y desarrollo del Capitalismo. Según Foucault, desde la antigüedad hasta la época clásica los códigos de lo grosero y lo obsceno eran bastante relajados, las prácticas eróticas no buscaban el secreto, los deseos se expresaban sin demasiado disfraz y se tenía cierta tolerancia con lo ilícito. Incluso, los grabados de Giulio Romano ilustran dieciséis posturas básicas para el acoplamiento sexual, más los innumerables juegos eróticos y ceremonias alrededor del coito. Según Foucault, desde finales del siglo XVII, aunque, sobre todo, con el desarrollo acelerado del liberalismo económico, el sexo se reprimió con tanto rigor, simplemente, porque era incompatible con la dedicación general al trabajo demandante de la era industrial. En una época cuando se explotaba sistemáticamente la mano de obra, el sexo no podía tolerarse salvo en la medida necesaria para asegurar la reproducción de los trabajadores.

Una mirada retrospectiva permite ver ya desde la Contrarreforma el inicio de la contradicción entre lo que puede decirse y lo que debe silenciarse respecto al discurso sexual. Foucault cree, con razón, que muy probablemente haya existido un código de reglamentaciones para la retórica permisible en la alusión y la metáfora con implicaciones sexuales. Lo cierto es que después del Concilio de Trento se reglamenta de manera mucho más estricta dónde y cuándo es posible hablar de lo sexual. Por una parte, surge «una policía de los enunciados» (25) donde se controla el vocabulario autorizado y se establecen espacios donde la sexualidad si no se silencia del todo, sí se trata con sumo tacto y discreción, incluso, procurando neutralizar las palabras empleadas. Por ejemplo, entre padres e hijos, maestros y alumnos, patronos y sirvientes. Por otra parte, con el estatuto tridentino que recomienda la confesión frecuente –a la cual tenían acceso sólo las élites– surge la necesidad ya no de confesar las infracciones a las leyes bíblicas, como se venía haciendo conforme a la tradición ascética y monástica medieval, sino el imperativo es «decir»: Decirlo primero a uno mismo, después, decírselo detalladamente a otro. Hay que relatar y llevar una cuenta de las veces en que se practica o aparece, aun en la imaginación, todo lo concerniente al juego de los placeres, sensaciones y pensamientos innumerables que a través del cuerpo y el alma tienen algo que ver con el intercambio sexual. A esta verbalización generalizada y obligatoria de las prácticas eróticas, al menos para el mundo cristiano occidental, la llama con tino Foucault: «el intento de convertir el deseo, todo el deseo en discurso» (29). Nada debe escapar a la confesión, «hay que echarlo todo afuera», aunque las palabras sean cuidadosamente escogidas para disfrazar lo dicho. Curiosa treta entre decir y callar. El silenciar, dicho sea de paso, es la otra cara de la producción discursiva: Lo omitido es tan importante, o más aún, que lo enunciado.

3. *El espacio sexual autorizado*

Por otro lado, continúa Foucault, en los últimos tres siglos, el único espacio lícito y legítimo para la práctica sexual ha quedado confinado a la puerta cerrada de la habitación de los padres. El sitio para las sexualidades ilegítimas está en otro sitio: la zona de tolerancia. Así, en el mundo de lo real lo sexual pudo reinscribirse si no en el circuito de producción sí en el de la ganancia: el burdel, el manicomio y el sillón del siquiatra. Aquí las palabras, los gestos y las acciones se intercambian entre quienes se interpelan por su oficio o función: la prostituta, el cliente, el rufián, el siquiatra y el histérico. Por supuesto, a cambio del debido pago. En los espacios restantes la sexualidad, y por extensión el erotismo, se encuentran expulsados, negados, silenciados. Desde finales del siglo XVII hasta nuestros días el sexo desaparece de lo real y se reinscribe en discursos cada vez más alejados de la pareja y más próximos a otras disciplinas y prácticas: desde los manuales de confesión y los tratados de higiene, hasta el psicoanálisis y los actuales videos, películas y almanaques donde la sexualidad femenina y masculina se reducen a mercancía de consumo internacional cuyo comercio más sofisticado se encuentra hoy en día, como todos sabemos, en la red del Internet.

Para Foucault, la represión ha sido el modo fundamental de relación entre el sexo, el poder que lo prohíbe y el saber que lo difunde. El último más que enseñarlo a través de las ciencias de la sexualidad ha hecho circular a menudo errores e ignorancias sistemáticas. Foucault sugiere: «...haría falta nada menos que una transgresión de las leyes, una anulación de las prohibiciones, una irrupción de la palabra, una restitución del placer a lo real y toda una nueva economía de los mecanismos de poder». (11). El discurso oficial se dirige a la sexualidad y a los placeres solamente para decirles: «No». A través de diferentes estrategias escriturales las autoras que

escriben en Guadalajara vuelven al revés los códigos autorizados sobre el tratamiento de la sexualidad y el erotismo: algunas de ellas con rabia, otras con dolor y otras más con deleite o jocosidad; sin embargo, todas se atreven a nombrar el discurso silenciado y a desafiar con ello la prohibición patriarcal como pasaremos a ver.

4. *Elsa Levy, el deseo y la mirada*

«Lectura caliente» (1993) es el título de un sabroso cuento de Elsa Levy. Es una instantánea de viaje de un tren que realiza un recorrido corto entre tres puntos de la provincia mexicana. Interactúan una mujer llamada Ella y el narrador protagonista, Luis Pérez, quien lleva un maletín, probablemente, sea un agente viajero. En este cuento interesa subrayar la mirada como punto de concentración, desplazamiento, es decir, de reconversión del deseo. La programación narrativa parte de los ojos de Luis escrutinando el objeto deseado:

Me fijé en ella desde que esperábamos la llegada del tren... ¡además que piernas!, por más que se jalaba la falda le alcancé a ver desde los tobillos, pasando por los chamorros, hasta la mitad de los muslos; cuando me estaba imaginando lo que ella tenía más arriba se escuchó el aviso de

--Pasajeros con destino a Ciudad Guzmán, Colima y Manzanillo, favor de abordar el tren. (85)

Por primera vez en el relato el deseo de Luis es bruscamente interrumpido. La estrategia escritural eficientemente empleada consiste en desviar o desplazar la mirada del deseo hacia otros objetos. Este procedimiento sostiene la tensión narrativa y habilita, gradualmente, el control de la situación por parte de Ella.

Quiere la suerte que el asiento del tren de Luis Pérez sea el contiguo al de Ella. Mientras toma posesión de su espacio, Luis aprovecha para rozar las rodillas de la chica como al descuido. Sin embargo, el caballero no ataca directamente a su presa, finge mirar por la ventana cuando en realidad está fraguando su estrategia de conquista. El deseo comienza a tomar forma en la fantasía de Luis Pérez: Se autorretrata presentándose él mismo y a Ella respondiendo, amablemente, sus requiebros amorosos. Comienza a jugar con las especulaciones planteándose las posibilidades de que la chica sea casada, divorciada o/y soltera. En los tres casos, le daría lo mismo, cada estado civil ofrecería su atractivo. En seguida, un nuevo movimiento de la mirada de Luis:

Volteé hacia ella, con la expresión cachonda tipo galán de cine que practico todas las mañanas antes de rasurarme, y que me ha dado tanto pegue con las rorras de la oficina; ceja en alto, mirada hambrienta, medio perfil (el lado derecho es mi mejor ángulo) sonrisa entre tímida y picarona. ¡Maldita mi suerte!, en ese preciso momento ella sacó un libro de su bolsa y sin importarle un pito, como si yo fuera el hombre invisible, se puso a leer. (87)

La «mirada hambrienta» imagen del deseo de Luis Pérez no solamente no es correspondida por la mirada saturada sino que Ella dirige su deseo hacia otro lugar: el texto que lee. El libro se le cae de las manos, Luis se apresura a recogerlo. Para la sorpresa del galán se trata de un libro titulado Cuentos eróticos en cuya portada aparece una mujer sentada, provocativamente, sobre una piel de oso blanca. Mientras lee los relatos, Ella transforma la expresión de su rostro y se acelera el ritmo de su respiración; despertándose, aún más, el deseo de Luis Pérez. El galán, finalmente, entreve las líneas que Ella recorre. El deseo silenciado de los dos se proyecta hacia el discurso que ambos leen donde, efectivamente, se consuma el acto sexual mediante atrevidos juegos eróticos, explícitamente descritos en el relato que leemos todos. Se crea una especie de red de complicidad entre la mirada del lector y la de Luis, ambas atisbando la lectura de Ella.

Luis reacciona para sus adentros: tales juegos y posturas eróticas que Ella sí conoce, al menos en sus lecturas, a él nunca se le habían ocurrido con ninguna conquista. Luis Pérez continúa repasando con el rabillo del ojo el libro de Ella y lee: «Una descarga de adrenalina la sacudió toda entera, de los pies a la cabeza. Pero en esa sensación ahora más que nunca había ira y placer anudados en caótica armonía». (89). El lector aquí se separa (o se solidariza) con Luis, pues el personaje reacciona con desesperación al ver la gradual frustración de su deseo sexual insatisfecho. Después de admitir con desfachatez su ignorancia, pues desconoce el significado de las palabras «caótica» y «adrenalina», añade:

¡Lo que sí sé es que me gustaría ser Jaime, el del cuento y poder hacerla suspirar así. Y nada de armonía pura acción... No creo que se haya dado cuenta que también yo estoy leyendo su libro, bueno, a pedazos, porque con tanta calentura hasta se me mueven los renglones (89).

Mientras Ella parece disfrutar con placer el cuento erótico que lee y afirmarse en su espacio, él aparece cada vez más caricaturezco, la desesperación del galán aumenta junto con la creciente sorpresa de su deseo insatisfecho, el cual culmina accidental e involuntariamente. En la primera estación, Ciudad Guzmán, Ella se baja del tren, y para sorpresa de Luis, y del lector, antes de hacerlo lo enfrenta: «—Adiós Señor, que tenga un buen viaje. Como noté que le interesó mucho mi libro, aquí se lo dejo para que termine de leerlo con tranquilidad ¡Qué lo disfrute!, buenas tardes». (90)

La mayor parte de la acción del cuento se realiza en la imaginación de Luis, e irónicamente, la única que toma la palabra es Ella, demostrando así su control de la situación. Este es un golpe bajo al machismo de Luis Pérez, quien proyecta su impotencia estrellando el puño contra la fotografía de la portada del libro de Cuentos eróticos. En el momento del desenlace sube otra mujer cuyo asiento está junto al de Luis y éste de nuevo dice para sus

adentros: “¡Qué muñeca! al pasar a ocupar el lugar cerca de la ventanilla, sus rodillas rozaron las mías: se acomodó y miró hacia mí con una sonrisa cachonda. Yo ya había abierto el libro y parecía concentrado en su lectura”. (90)

Si desde el punto de vista de lo real el personaje femenino triunfa al lanzarle a Luis Pérez el libro de Cuentos eróticos –metáfora de un palmo de narices–, desde el punto de vista del juego entre deseo-erotismo-fantasía, Ella también lo vence: Es capaz de rearticular su deseo con el del texto que lee y escribe: fija la mirada y se produce un guiño de simpatía con la lectora o el lector. Mientras tanto, Luis no es capaz de fijar la mirada, es constante enajenación: Pretende mirar por la ventana, imagina seducirla; finalmente, «finge» leer el libro pero nunca verbaliza sus intenciones, es decir, no articula su deseo en discurso. El acierto del cuento “Lectura caliente” de Elsa Levy está en haber desplegado una escritura femenina: La asertividad de la mujer, el humor y la ironía van desmantelando –para la propia sorpresa del hombre– las actitudes prepotentes del macho hasta dejarlo completamente indefenso frente a ella quien, en todos sentidos, le va un paso adelante.

5. *Martha Cerda: sexo, maternidad y paraíso.*

En 1995 Martha Cerda publicó su segunda colección de cuentos: Las mamás los pastores y los hermeneutas. El título privilegia la función de la mujer como (pro)creadora, conductora de la comunidad e intérprete de textos. Sobre el particular un libro muy difundido de Debra A. Castillo señala entre las notas distintivas del feminismo latinoamericano su carácter esencialmente matriarcal. Castillo cita las siguientes palabras de Rosario Castellanos:

En México, cuando decimos la palabra mujer, nos referimos a una criatura dependiente de la autoridad masculina: Sea el padre, el hermano, el esposo o el sacerdote. Las decisiones ajenas dictan su apariencia personal, su matrimonio, la carrera que va a estudiar, el campo de trabajo donde va a entrar... la mujer mexicana no se considera a sí misma completa –ni tampoco la consideran otros– si no ha procreado hijos.

El amor a los hijos substituye o suplanta otras clases de amor considerados menos perfectos porque presuponen reciprocidad...La abnegación es la más famosa virtud de la mujer mexicana (8-9, mi traducción).

Después de confrontar el título del libro de Martha Cerda con la observación de Rosario Castellanos es posible trazar algunas líneas de trabajo tendientes a explorar la relación entre creación y maternidad en dos cuentos de Las mamás... El primero se titula «Los dos abriles: (1786-1992)», reelabora uno de los tópicos de la escritura de Cerda: las explosiones del drenaje público de Guadalajara de 1992. En la nueva versión la tragedia coincide con otra desgracia documentada: una epidemia de peste posterior a una sequía que asoló efectivamente a la Nueva Galicia, en abril de 1786. La coincidencia histórica de dos desastres actúa como pre-texto para desarrollar un macabro cuadro del Paraíso Perdido. Un descenso a los infiernos: una nueva Sodoma es la imagen de Guadalajara. Los personajes encarnan la perversión del deseo. Incluso, se transgrede el tabú del incesto. Ninguno se salva de la muerte y sucumben junto a su ciudad en el pecado, la inmundicia y la destrucción. Es una metáfora de la rabia y la indignación de la autora al ver la corrupción alrededor de la muerte y la destrucción de su ciudad. La acción del relato se sitúa en la Nueva Galicia a finales del siglo XVIII, se menciona la expulsión de los Jesuitas acaecida en 1767. La Colonia se precipita hacia su postración material y moral: son los últimos veinticinco años del dominio español en la Nueva España, y con ellos, el fin de una época histórica, como la actual agonía de la Modernidad, donde desemboca el relato convergiendo con los sucesos de 1992. Entre los personajes, todos esperpénticos, aparece una mujer infiel, loca,

aristócrata y blanca, Doña Margarita, esposa del patrón, Don Diego de Miranda. Ella es incapaz de cumplir con su misión histórica: la maternidad.

Según dice Jean Franco, en la sociedad hispánica el condicionamiento histórico de las madres e hijas de buena familia no se limita como en la mayoría de las sociedades europeas a un sistema de intercambio económico mediante la dote sino que implica una connotación racial muy clara. Franco presenta un diagrama relacionando dos espacios: el de la mujer virgen-madre, símbolo de María, y el espacio prohibido de la mujer no virgen, no madre y prostituta. Franco añade: la asignación de la mujer casada al espacio del hogar no se realiza únicamente para cumplir con la obediencia al mandato de fidelidad al cónyuge impuesto por la iglesia católica. Se trata de algo más: asegurar la pureza de sangre que España se había impuesto tras las guerras contra los moros. Como es sabido, el estatuto de pureza de sangre viene junto con los conquistadores españoles, herederos del espíritu de la reconquista. La mujer infractora de la regla, más que adúltera, es loca como el personaje de doña Margarita cuyo hijo en relación extramarital con el mulato Salomón no logra nacer. Su nacimiento representaría una doble transgresión: a la norma espiritual del matrimonio y a la pureza de sangre. El asunto relatado por Cerda saca a la luz un aspecto generalmente desapercibido por algunas escritoras mexicanas contemporáneas de la clase media o media alta, quienes al abordar la sexualidad femenina no enfrentan el problema de la raza y la clase social muy vigentes aún en Latinoamérica.

El personaje narrador, un mulato, portador del discurso ideológico de la escritura, denuncia con ironía los privilegios de clase y raza:

En otros días la vida se repartía entre todos. A mí me tocaba un retazo nada más de aquella vida que se desperdiciaba en placeres y ocios. Mi señora, Doña Margarita, tenía como único deber reposar su escote en un lecho de encajes y peinar su cabello con aromas de Francia, para darle hijos a mi señor. Pero ni con

eso, ni con los cocimientos de mi madre Salomé, ni con las limosnas a la Iglesia, pudo concederle un heredero a Don Diego de Miranda que fuera digno de llamarse igual. (69)

Don Diego se une a la cocinera Salomé, una esclava negra. Engendran al narrador, Salomón, quien se reconoce bastardo y propagador de la muerte. Más tarde vienen otros hijos de Salomé y Diego: Margaritina, Clarabella y Nicolás. Mientras Salomé espera al primer hijo de ambos, don Diego ordena que ésta se case con Benito, un hombre impotente. Salomón y sus hermanas terminan en unión incestuosa a la cual se une Don Diego.

De este cuadro infernal interesa destacar, sin embargo, cómo en amplios sectores de la sociedad hispánica se maneja una doble moralidad con relación a la transgresión sexual. Como lo advierte, coincidiendo con mi apreciación, Debra A. Castillo: Prácticas universalmente reprobables como la violación, la seducción y la persecución de mujeres, se encaran ambiguamente. Cuando se trata de mujeres pobres indígenas o mestizas y el agresor es un hombre blanco, de la clase alta, se considera una falta menor que cuando la misma acción se consuma con una mujer perteneciente a la misma clase social del ofensor. El texto de Cerda es sensible a esta problemática y escribe: «Yo Salomón, fui el hijo primogénito de esta mujer ladina que nunca se quejó de nada». (70) Salomé, la cocinera y esclava negra, en todo momento permanece en actitud pasiva ante la agresividad de Don Diego, y jamás protesta ni se rebela contra la vejación de que es objeto.

La degradación moral corre paralelamente a la destrucción física de la ciudad de la Nueva Galicia-Guadalajara. Ésta es atacada por el hambre, la miseria y la epidemia de peste. Poco a poco van muriendo en forma terrible los siete personajes apocalípticos. El último superviviente es el narrador, cuya agonía se prolonga indefinidamente como la de los condenados. Su relato suspendido a lo largo del tiempo coincide con la destrucción del barrio de Analco, el 22 de abril

de 1992. El cuento denuncia la corrupción moral reinante entre las autoridades principales en ambas situaciones. Visto en forma aislada el relato podría legar una visión pesimista del mundo. Sin embargo, la autora presenta su contraparte esperanzadora en la historia como comentaré a continuación.

La otra cara del “Paraíso Perdido” se encuentre en “El Paraíso Encontrado”, el cuento que coincide con el título del libro: «Las mamás los pastores y los hermeneutas». En él la voz narrativa femenina desafía a los exégetas de las Sagradas Escrituras y reescribe la historia de Adán y Eva desde la perspectiva femenina. Dios aburrido ante el orden perfecto de la creación tuvo la idea de crear el principio de contradicción y así fue como surgió Adán. Al Creador se le ocurrió concebirlo recién nacido y fue entonces cuando enfrentó el primer problema:

El señor también estaba feliz de ver los ojitos cerrados que aún no aprendían a mirar; las piernitas regordetas que recorrerían el mundo algún día; el pequeño sexo que procrearía a la humanidad y que en ese momento lanzó un chorrito que por poco moja al Señor, si no fuera espíritu puro. Entonces fue cuando Adán comenzó a llorar y El Señor, con todo y ser él, no supo qué hacer. Cómo no se me ocurrió crear primero a la mamá, dijo. Pero designios son designios. (45)

En la cita anterior se comunica el gozo divino ante el hombre como promesa de llegar a ser la más grande de las maravillas de la creación, se privilegia la sexualidad vinculada a la procreación de la especie y, sobre todo, se propone a la madre como el ser más apto para apacentar el llanto, alimentar la especie, e incluso, se implica la necesidad de haber creado primero a la mamá. Ingeniosamente, el relato resuelve el problema de la nutrición del recién nacido acudiendo a la loba que amamantó a Rómulo y Remo. Dios piensa en crear otro ser de la misma especie para que junto con Adán se desarrollen mejor, como los lobeznos. Al crear a la mujer el Señor percibe la grandeza de su acto, de la misma manera que lo hizo con el hombre. Sin embargo, desde el primer momento ella posee un temperamento peculiar:

Dios volvió a maravillarse con las mismas cosas, pero ahora más delicadas, más suaves. Y supo que había creado al eterno femenino. Dios creyó que todo estaba arreglado, el proceso sería el mismo: la loba amamantaría a la niña, la cobijaría y ...no contaba con que la niña tenía su carácter: no le gustaba la leche de la loba. (45)

El relato marca la temprana diferenciación entre lo masculino y lo femenino. Ella es más delicada, más suave y caprichosa; además, más astuta y la primera en caminar: «Eva demostraba su habilidad para obtener lo que quería. Encontraba antes que Adán las frutillas silvestres más dulces, la fuente de agua más cristalina, la sombra más protectora. Para consolarse, Adancito se chupaba el dedo.» (47). Sin embargo, Adán es quien manifiesta primero el don de la palabra y Eva repite lo que él dice. La aproximación al conocimiento de realidad en ambos también es distinta: Ella es más sensible, mientras él, más racional. Eva se muestra más precoz en percibir el lado sensible de las cosas y los objetos:

Man-za-nas, man-za-nas repitió ella varias veces, visualizando la forma redonda y roja, la carne crujiente y jugosa, las pequeñas semillas del centro de la manzana. Adán se quedó esperando a que le preguntara por qué manzanas y no peras o chabacanos, pero Eva sólo pensaba en el agridulce sabor de la fruta y en la insinuante forma de corazón que quedaba después de comerla. (48)

Adán es el primero en despertar a la sexualidad y siente una gran confusión de sentimientos: coraje, envidia, amor. La pubertad del joven viene mezclada de sueños, sudores y el resto de los síntomas físicos y psicológicos propios de la edad. El es también el primero en fijar la mirada en ella y distinguirla de sí mismo: «Eva tú eres tú y yo soy yo» (48). Mientras Eva permanece en la etapa egocéntrica por más tiempo: «No, decía ella señalándose con el dedo: Eva» (48). Ante la confusión Adán llama a su padre y éste responde con gran emoción al saberse nombrado por primera vez “Padre”. A diferencia de Adán, Eva no duda sobre su misión progenitora, este hecho la coloca por encima de su compañero y, simultáneamente, la circunscribe a su destino histórico:

Ella nunca había hablado con El Señor porque no tenía dudas, había visto aparearse a las ovejas, a los gatos, a las gallinas y presentía que algún día iba a hacer lo mismo, con el único que podía hacerlo. Y supo que entre todas las palabras que había inventado Adán, no había una que designara lo que ella sería: Madre (50)

La sexualidad del acoplamiento animal es reconvertida en la narración de Eva por la misión trascendente de la maternidad, la cual se sitúa, incluso, por encima del amor entre la pareja. Esta posibilidad aparece como la única opción posible para Eva. Por otra parte, la idea del amor judeo-cristiano, a diferencia del platonismo, está estrechamente vinculada al cuerpo. En el cristianismo la sexualidad y el erotismo se reconvierten en el acto trascendente de la procreación de la especie. Sobre el particular dice Octavio Paz:

Sin embargo, el desprecio al cuerpo no aparece en el judaísmo, que exaltó siempre los poderes genésicos: creced y multiplicaos es el primer mandamiento bíblico. Tal vez por esto y, sobre todo, por ser la religión de la encarnación de Dios en un cuerpo humano, el cristianismo atenuó el dualismo platónico con el dogma de la resurrección de la carne y con el de los «cuerpos gloriosos». (21)

En «Las mamás...» se celebra la corporeidad como parte de la naturaleza divina del hombre. Se pondera la imagen de Dios hombre: «El tendría la oportunidad de redimirlos haciéndose hombre y tendría manos y boca, podría comerse una manzana, subirse a un árbol, llorar de verdad.» (51) A lo largo del relato se encuentran constantes alusiones a la carencia de corporeidad como falta de «completud» en la expresión y manifestación de los sentimientos: «El Señor lamentó no tener brazos con qué cargar a Adancito» (45) «Estos niños, decía Dios complacido, deseando tener manos para tomar con ellas las de sus pequeños y enseñarlos a caminar». (47). En la escena final del cuento se reescribe la famosa historia de Eva brindándole a Adán el fruto prohibido. Eva lo espera con la manzana en la boca y, continúa el narrador:

Adán tragó saliva, miró hacia todos lados y de un paso llegó hasta ella: ¿Me das una mordida? Ah, el amor, dijo el señor, mas en su infinita prevención, añadió: Es menester crear a los hermeneutas para que vengan a explicarnos lo de la

manzana y, dicho esto, discretamente pasó su vista por una pareja de ruiseñores, que iban pasando. (51)

Una lectura temática del cuento «Las mamás...», a nivel de superficie, parecería sugerir una presentación tautológica de la mujer Madre. Ella está destinada a la reproducción, posee sensibilidad y un temperamento caprichoso; mientras el hombre es producción, razonamiento abstracto. Apegarnos a esta caracterización de lo femenino en oposición a lo masculino sería leer en este relato lo que Josefina Ludmer ha calificado en “Tretas del débil” «como los rasgos previamente inscritos para los sexos en el espacio social y que, a fuerza de repetirse, se han convertido en una mitología fijada en la lengua» (47). Sin embargo, no es propósito de este trabajo recuperar como hecho sobresaliente del relato la caracterización de Dios con atributos propios de sensibilidad femenina, sorprendentes, hasta para el mismo personaje de Dios, quien al ver su reacción emotiva ante la figura de Eva transformada en mujer se dice: «ésas son cosas de mujeres». (50). El hecho transgresor del cuento se encuentra en la función hermenéutica de la mujer traductora e intérprete de textos. «Las mamás...» cuestiona la versión oficial de la Historia Sagrada, un tanto misógina: En ella Eva arrastra al hombre al pecado. El cuento de Cerda propone una exégesis del Génesis más lógica y racional: la sexualidad y el erotismo transformados por el amor son la verdadera causa de la famosa historia de la manzana. La celebración y recuperación del Paraíso se lleva a cabo gracias a la mujer hermeneuta. Ella desacraliza el discurso patriarcal el cual desde los orígenes ha presentado a la mujer como la conductora de Adán al pecado y causante de la pérdida del paraíso. En Las mamás... la mujer es intérprete de cualquier texto y productora de versiones alternativas a las difundidas por la historia oficial.

6. *Patricia Medina a contracorriente*

Se ha dicho que Contracorriente (1991), la primera novela de Patricia Medina, es una «contraodisea» de la narrativa femenina del México moderno reveladora de una intensidad y una honestidad poco comunes en la literatura femenina contemporánea. Lo anterior es cierto, y también lo es que mientras se escribe se realiza una catarsis, transformándose todo sentimiento de ira en amor. En lo tocante al deseo sexual, en la obra en cuestión éste atraviesa por etapas de bruscos descensos y ascensos sin excluir su ausencia total. Finalmente, la novela despliega una propuesta lírica: el deseo emerge triunfante en armonía con el resto de los componentes de la naturaleza, como se verá más adelante.

El personaje central, Emma, retorna del alcoholismo, el abandono de su marido y el manicomio para recuperar la custodia legal de los hijos, encontrar un oficio que le brinda una decorosa independencia económica y recupera el amor con otra pareja en la madurez de su vida. Por otra parte, destaca en Contracorriente la autenticidad de la protagonista al confrontarse en el espejo con su imagen de mujer de la provincia mexicana, a medio camino entre la Modernidad y la tradición. Lo anterior le genera un constante conflicto: Las expectativas personales se construyen en una corriente alterna a las imposiciones patriarcales de su mundo provinciano descritas por Rosario Castellanos más arriba: Sujeción total de la mujer al hombre en tanto marido, hermano, esposo, sacerdote. Después de una lucha auténtica consigo misma, Emma termina aceptándose a pesar de sus contradicciones.

En seguida, se destacarán algunas peculiaridades del tratamiento del discurso erótico en la novela. El erotismo se libera como una batalla paralela a la búsqueda principal del relato: la

reconstrucción de la persona de Emma dentro de un nuevo orden de afectos y formas. Esta se propone rearticular su individualidad de mujer independiente y autónoma sin tratar de afirmarse, constantemente, en la mirada especular que le devuelve el hombre. En una primera instancia narrativa se observa la necesidad obsesiva de la presencia del compañero, indispensable, para completar la imagen del «yo». Sin embargo, el esposo existe solamente como la no presencia: está ausente. El deseo del «otro» toma forma mediante su reinscripción en la fantasía y la imaginación mientras se escribe:

Me desvelo de ti en mi camisón, solitario, desde que terminaron los trances del gozo a escasos días de casados. Del mismo modo que la casa, así has sido tú, Raúl de los nunca estar cuando te necesitaba. Y te necesité, como una cura a los sueños inventados, como a un traductor de mis manos, quietas, cotidianas en el invierno de la sábana fría, que doblaré temprano, sin ninguna mancha. (15)

Emma inventa en sus sueños al marido ausente. En lo real las manos quietas y la sábana fría son las metáforas evidenciadoras de su ausencia. Debido en gran parte a la soledad –aunque también hay un factor genético–, el personaje se hunde en el alcoholismo. Más adelante, florece otra fase de la compleja personalidad de la protagonista: La experiencia erótica desaparece como placer y despliega la actitud pasiva de víctima de acoso sexual.

Emma enfrenta estos fantasmas aterradoros desde la prisión del manicomio al cual la han enviado su ex-marido Raúl y su segunda esposa, Merín, amiga íntima de Emma desde la infancia. El discurso despliega la relación problemática entre la supresión del deseo y las figuras del marido y el sacerdote, ambos, especie de verdugos y censores de las voluntad individual femenina. En esta etapa la protagonista es incapaz de articular palabra. Se encuentra momentáneamente muda en un reclusorio para dementes, su mirada recorre a los compañeros de claustro: horribles y hermosos, viejos y jóvenes, hombres y mujeres peleándose por las manzanas.

Súbitamente, su memoria involuntaria recupera el pasado mediante la asociación de ideas, desencadenada por una noche de lluvia. Ésta une la vigilia del manicomio con la noche de bodas:

Llovía también en nuestro viaje de bodas. Aquella noche me comenzó el miedo. Mientras me desnudabas, recordaba al cura español. Llegaste quince minutos tarde y él comenzó a sermonearme. Debiste no llegar... ¿Por qué me repugnaban tus caricias si, supuestamente, te amaba? ¿Fue porque me tomaste con violencia? A una muchacha educada por monjas y jesuitas no se le deben desgarrar las ropas ni pretenderle exprimir un placer que no siente, que no debe sentir. El cura era blancuzco y obeso. Me perturbaban sus ojos todo el tiempo sobre mí. (23-24)

La figura del sacerdote encarna la prohibición del deseo en el mundo de lo real a la cual tiene que enfrentarse Emma. Ella manifiesta una gran confusión de sentimientos con respecto al deseo, el erotismo y el amor. Como dice Foucault, y se citaba al principio de este trabajo, para el catolicismo todo deseo aún el virginal deseo de la novia próxima a casarse es pecaminoso y se difiere hacia la procreación de los hijos. El deseo sexual debe reinscribirse, necesariamente, con todo detalle, en el discurso de la confesión. En Contracorriente se presenta el caso frontalmente, censurándose la represión por instituciones «oficiales» de carácter patriarcal como la iglesia católica. La novia ante el altar transfiere su culpa a la mirada del cura:

¿Sabía? Sí, sabía, era eso. Y lo odié por saber: padre me acuso de que mi novio me besa hasta dejarme los labios hinchados y que a veces me toca los senos y mete su mano debajo de mi falda y que cuando se va, con sus pantalones húmedos de novio oficial, yo también me quedo húmeda y con la cara ardiendo. (24)

Posteriormente, Emma experimenta la violencia física de su marido Raúl; su iniciación sexual es traumática, lo cual contribuye a propiciar la frigidez en una etapa de su vida: “Estoy segura de que mi frigidez la provocaste tú, el mismo que me enloquecía en la sala de mi casa entre las furtivas miradas de mi madre. Ya no había ternura ni pasión contenida. Eras tan sólo un animal acechante sobre mi cuerpo. Y eso me paralizó, me mató el deseo”. (24). Las palabras anteriores se pronuncian en el manicomio en contraste con la breve referencia gozosa a los

primeros días de amor. Éstos, poco a poco, se apagan hasta que la Emma, moderna Penélope, inventa un compañero en la fantasía como se vio más atrás.

En la etapa del manicomio, catarsis del personaje, surge la problemática sexual y una vez puesta en discurso, Emma es capaz de rearticular el deseo. Esto se logra mediante la fantasía erótica desplegada por su siquiatra. Este no es el verdadero amor ni tampoco Emma logra liberarse de la ira contra el discurso patriarcal opresor de su persona:

Yo quería comprobar si aún puedo suceder, cambiar el curso de la vida de otro: uno real y de piel; uno que le encuentre sentido a mis sentidos. Y vino a ser usted, por lógica, por eliminación. El gozo íntegro, como el dolor íntegro, se tiene en los recuerdos. No se alcanza el orgasmo en la copulación sino en la fantasía. He gozado en sueños la plenitud de nuestros cuerpos... Tal vez bajo su bata se esconda el hombre real, pero me contraría, significa un poder que me somete. (75)

En este momento ella recupera la libido y goza de su femineidad pero reconociéndolo un instante de placer problemático. La situación se complica debido a los roles sociales donde están inscritos ambos amantes: el médico/la paciente y el espacio del consultorio. Esta circunstancia desautoriza, en el mundo de lo real, la autenticidad de la relación. Emma repasa en su mente la compleja escena de reinscripción del deseo sexual en el consultorio médico, sitio asociado a una función profesional y no a una relación erótica espontánea:

Sin embargo, tengo un dulce sabor en la boca. La piel del hombre sabe a mar, a aire pesado; todavía me irradia energía de las falanges y me brinca la vena del cuello... Gracias doctor por permitirme comprobarlo...

Si el director nos hubiera visto en el suelo desparramados, ¿qué hubiera hecho usted? ¿Me habría negado? Sí eso hubiera hecho: me atacó, esta loca se me vino encima. Y aunque él no lo hubiera creído, obraría de acuerdo con la ética. Este es el ejercicio de su verdad, de sus principios, el parteaguas que lo separa de los míos, más sencillos y directos: una justicia no masificada, donde las reglas son individuales y no hay: locos, hombres, mujeres, doctores, sino seres únicos: Raúl, Merín, Félix, mamá. (76)

Paralelamente a la recuperación del goce sexual aflora en Emma una nueva configuración de su persona: Recobra la autoestima. Más adelante, tras recuperar la patria potestad de sus hijos

y formar una pequeña industria de pasteles, los cuales entrega en pequeños restaurantes de Guadalajara. La protagonista encuentra el verdadero amor en la madurez, con su segundo marido, Jorge. Aprende a aceptar el placer sexual como parte de su naturaleza. Así, la escena del encuentro amoroso con su segundo marido es una resurrección y un poema: “El clímax fue un alumbramiento. Ella levantó ese rostro y lo llevó hasta el suyo. En sus labios estaba todavía el sabor de la ola que lamió sus grutas, la lengua sabia que puso en movimiento su mar quieto”.

(112)

Es también un canto de alabanza mediante el cual la mujer celebra la naturaleza masculina:

Cuerpo de hombre: matorrales y despeñaderos, geografías hilvanadas por un hilo conductor de sangre. Cuerpo de hombre: marinero desnudo, murmullos soterrados que su avidez arrebatava en un subsuelo de músculos: el ácido perfume del amor consumado. Jorge, gracias por mi carne resurrecta. (112)

Por otra parte, la hija de Emma, Martha, es emblema de una nueva generación y con ello, otra actitud ante la vida y la sexualidad. La joven escribe a su madre desde Europa. Le comenta sobre su compañero de alcoba en la escuela de arte parisina. Entiende la experiencia como un hecho agradable, el cual nada tuvo que ver con el amor. La carta es también una lección para la madre y especie de testamento intelectual o legado discursivo de Contracorriente. La hija exhorta a su madre en ella, a la «sufrida mujer mexicana», a claudicar en su eterno papel de víctima resucitada de los infiernos del vicio, el abandono y la perdición. La carta termina así:

Vuelve a embriagarte, pero ahora de fluidos, de la vegetación del aire. Nadie vigilará tus labios y tus piernas, si te entregas tomando de la cópula atmosférica, el impulso que te lleve a las percusiones y a la luz. Entonces, conocerás la esencia de los pájaros.

Te quiere, Martha. (142).

A través del mensaje de Martha, representativo de la nueva generación de mujeres mexicanas, Contracorriente propone un erotismo poético y libre donde la mujer viva en armonía

con su sexualidad. Ésta, entendida como parte constitutiva de su naturaleza íntima, y en ritmo con el resto de los elementos cósmicos universales.

7. *Martha Vogel: el primer alumbramiento*

Finca Dura (1996) es el título de la primera novela de la escritora colimense, Martha Vogel. El relato desarrolla dos líneas principales: la primera es la desmitificación –mediante sucesivas leyendas y repeticiones– de la vida de la primera mujer española llegada a las costas de Colima, Ana Martel, cuyas descendientes son mujeres cada vez más reales: van a la escuela, se casan, cuidan sus plantas y, sobre todo, son madres. La segunda línea textual la constituye la metáfora de la propia escritura. La programación narrativa comienza con la última descendiente de la estirpe, Ana Quintana, en el proceso de dar a luz a su primogénito –imagen del libro que leemos-. En el camino del alumbramiento se presentan una serie de complicaciones, sin embargo, la novela avanza mientras Ana camina en el relato tomada de la mano de otra mujer, una madre espiritual, la hermana Alicia –presencia recurrente a lo largo de la obra– quien alienta a la primera de la estirpe durante el acto de dar a luz. “--Despierte, señora. El doctor dijo que no se durmiera. Vamos a caminar otra vez --Espere un momento, madre Alicia. Estoy muy cansada. --Es por su bien, para ayudar al niño, él también está trabajando igual que usted". (36)

El esfuerzo del acto de escritura es paralelo al trabajo de parto, implica la misma angustia y sufrimiento de la madre quien espera el feliz término de su embarazo. A propósito de la angustia del escritor, Brianda Domecq refiere las palabras de Liliana Heker. Ésta, ante la pregunta si se sentía más cómoda escribiendo cuento o novela, respondió:

Cómoda me siento tirada al sol, panza arriba. Escribiendo, afortunadamente, no... Estar escribiendo es una zozobra permanente. Uno oscila entre ráfagas de grandeza y etapas de abatimiento en las que se siente que lo que se está haciendo

es de una opacidad insufrible; persigue las palabras a lo maniático, tacha, pega papelitos, revisa pelotitas de papel en el canasto buscando un párrafo que tiró de puro temperamental y sin el que ahora no puede vivir. (142)

El relato de Ana Quintana representa la zozobra del proceso de escritura, concluye felizmente, cuando la madre Alica, quien también representa al lector, sostiene la pequeña cabeza del hijo recién nacido: el libro terminado.

En la obra de Vogel las mujeres, madres, hijas, nanas y doncellas permanecen unidas por lazos de solidaridad, protección mutua y lealtad, lo cual no excluye la fuerte atracción física entre mujeres. Esta se representa como fantasía o metáfora del deseo en perpetua búsqueda del verdadero amor, postergado o diferido a lo largo del relato. La novela desarrolla algunos triángulos amorosos como el formado entre dos mujeres y un hombre: Mari Angel, Ana Martel y García Garcés o el de dos hombres y una mujer: García, Julián, el jardinero, y Ana Martel. Todos ellos comparten la fantasía como espacio de reinscripción del deseo insatisfecho. De esta manera, Ana Martel dice:

Soñar con García, soñar con Julián. A García voy a tenerlo, lo haré mi hombre, será mío cada palmo de su piel velluda; a Julián lo seguiré soñando y no habrá beso de hombre que empañe los que en mis sueños él me dará, su boca extensa sabrá de mis pliegues y de mis coyunturas. Estos amores no hay tiempo ni hombre que los apague. (51)

El personaje de Ana Martel se inspira en la figura histórica de esta mujer quien viviera en Colima y cuya famosa leyenda forma parte de las tradiciones coloniales de este estado. El hecho mítico se reescribe en el texto mediante la memoria de Ana, quien reencarna en palmera, «Hay mujeres que renacemos palmeras porque en vida no pudimos amar, sólo amamantamos hombres» (9). Así Ana Martel es recordada por su hermosura, firmeza de carácter y cuantiosa riqueza heredada de sus maridos. Mientras tanto, en el dominio de lo real, Ana reinscribe el deseo sexual mediante el dominio de todas las voluntades masculinas y femeninas y en la solitaria gratificación

erótica construida desde su mundo de fantasía, el constante soñar: «Duermo sin hombre, en su lugar entre mis sábanas está mi estatura de patrona». (35). Y más adelante, mientras duerme imagina:

«Anoche soñé el mar; una ola, más alta que el galeón en que llegué, me arrastraba, se metía entre mis piernas, estallaba en las entrañas. Luego, cuidadosamente, me volvía a la arena. Me vi llena de espuma: en mis muslos, en mis brazos, en la nuca. Un cansancio lánguido me adormeció. Dormí como si hubiera amado a todos los hombres de la tierra». (35-6)

Las figuras de los personajes masculinos son absorbidas por la fuerte personalidad de Ana Martel, a excepción del arquetipo de la sexualidad simbolizado en la figura del negro Antón, quien en este relato ultraja a Ana y a su doncella Mari Angel, quien también es violentada por el patrón de la finca, don García. En las escenas de violación del texto se inscriben claramente las nociones de clase y raza. Ninguna de las dos mujeres desea tener el hijo de este rapto, lo cual es comprensible. Sin embargo, en el caso de Ana Martel, está por encima de la vejación moral y física, la pureza de sangre. Mediante medicina herbolaria ambas mujeres evitan el embarazo. Mari Angel bebe té de pirul por trece días, mientras Ana Martel toma papaya en ayunas. Y sobre su posible embarazo agrega el narrador mediante el procedimiento bajtiniano del discurso indirecto: «...ni Dios permita un negro en su vientre. Si hubiera mala suerte y sucediera, saldría como sangre menstrual sin mayores problemas.» (23). La invocación del nombre de Dios en la frase es una referencia implícita al pecado contra la naturaleza divina: raza fe y Dios fueron un trinomio indisoluble en la tradición hispánica. Se observa asimismo la marcada preferencia por los rasgos físicos europeos, símbolo de superioridad étnica, en contraste, con el desprecio por la raza indígena carente de pureza. Ana Martel dice: «Quiero para mis hijos tus ojos azules... tus cabellos rubios para mis hijas; ...ojalá pudieran llevar la sensualidad de Mari Angel, pero ella con qué sangre heredará mis hijos.» (71). Estos discursos raciales, presentes en el inconsciente colectivo

mexicano, por lo general, tratan de silenciarse en la escritura. Aunque en este caso se reconocen, extraño una mayor agresividad ante la problemática. Vivimos la era del multiculturalismo y de la pluralidad étnica: la convivencia con «el otro» es el signo de nuestra época. Las mujeres deben discutirlo en sus escritos con mayor audacia, como lo hiciera Rosario Castellanos, quien ahora resulta tan actual.

Por otra parte, Finca Dura es también una recuperación del paisaje, de la tierra y de la infancia perdidas en la Colima natal de la autora. En la novela aparecen frecuentes alusiones al aroma de las plantas y al sabor de las frutas tropicales. Este espacio idílico se reescribe en el personaje de Ana Martel, quien reencarna en palmera de pie frente al mar, en espera de recuperar su sitio y su nombre.

8. *Matilde Pons y el deseo de la escritura*

En la novela erótica de Matilde Pons, Donde el amor tiene un precio (1991, 1996), el deseo encarna desafiando los principios lógicos y la ortodoxia moral. En este relato toda manifestación del deseo, aun la perversión, –en tanto imaginable– es permisible. La obra en cuestión roza los linderos de la lírica y la dramática. Se intenta también la reproducción de formas y ritmos procedentes de otros dominios artísticos como la música y la pintura. En última instancia, la novela propone la escritura como espacio liberador del deseo: «Podría el lector crear un relato tan inconcebible como necesario, donde el primer imperativo fuera el deseo: labios con hambre de pezones erectos, un vientre disoluto y el ruido del silencio lento, orgásmico a ritmo estrangulante...» (13).

La programación narrativa se dirige expresamente al lector, concediéndosele «páginas en blanco» (13) e invitándosele a contribuir con «sus propios recursos» (13) intelectuales a la reescritura de la (su) historia. Así, una vez iniciada la lectura es preciso desplazar el foco de atención de la trama misma hacia la estructura del relato. Se crea entonces un gesto emulador del juego erótico. Lo anterior le confiere un carácter lúdico. Sin embargo, la nota sobresaliente del relato es su carácter de anti-novela: carece de narrador estructural y de una trama regida por el principio de causa-efecto. Se leen, por el contrario, una serie de viñetas interpoladas o variaciones sobre el tema del erotismo. Simultáneamente, dentro del texto se comenta su propio proceso de composición. Así en el capítulo «Punctus contra Punctum», aparece un juego con la voz «contrapunto» estructurante de la novela. Cada fragmento es independiente y simultáneamente se integra a una unidad armónica, como en las voces de un coro.

Por otra parte, se despliegan dos líneas contrapuntísticas: la primera en torno a los personajes; la segunda, alrededor de las bellas artes. Los personajes aparecen vagamente singularizados: «El» / «Ella» (una pareja de amantes), la muchacha del farol (una prostituta), el Predicador (un libertino), Renata (una pintora lesbiana) y El escritor (un demente, incurable). Este último, suma y síntesis de todos ellos. Finalmente, las voces son proyecciones del mismo «yo» del escritor: «Estar y no estar frente al espejo delator que duplica, triplica, multiplica mi imagen» (169). En realidad se trata de poner en escena los aspectos silenciados, prohibidos por las diferentes instancias del poder patriarcal. Mediante el acto de escritura el «yo» rearticula en el discurso su deseo «de lo otro», ya que no es posible satisfacerlo en el dominio de lo real.

En Donde el amor tiene un precio, hombres y mujeres relatan sus encuentros eróticos sin alcanzar nunca el verdadero amor. Sin embargo, los personajes femeninos son más auténticos en

la búsqueda de su plenitud, mientras los masculinos, se satisfacen en el auto engaño como afirma, coincidiendo con esta observación, Marcela Van Der Wel. Por ello, en la pareja de amantes, la chica acepta la relación como un momento fugaz de placer, preferible, para ella, a la soledad. Y cuando ambos se separan, «Ella» piensa mientras acciona las velocidades del automóvil: «Primera, doblar en la siguiente esquina; segunda, el sueño quedó atrás; tercera...» (16). Mientras tanto, frente al mismo hecho «El» pronuncia «Palabras que saben a disculpa, miradas evitando el encontrarse y el consabido adiós, te llamo, exento de verdad en absoluto, ...» (16). La simpatía de la autora por sus caracteres femeninos se trasluce, por ejemplo, en la firmeza de las mujeres como Renata, la pintora. Esta se niega a pertenecer a la cofradía de libertinos encabezada por el Predicador. En general, la totalidad de los personajes representan al hombre moderno quien habiéndose olvidado de amar vive perdido entre sus temores y su soledad, experimentando formas alternativas de placer como los encuentros eróticos fortuitos.

Desde otro ángulo, la novela se encamina hacia la síntesis artística de las formas expresivas. El manuscrito está integrado por dibujos, cuadros sinópticos e interpolaciones provenientes de otras instancias literarias, pictóricas y filosóficas como ha examinado, con erudición, Carmen V. Vidaurre. Al mismo tiempo, Van Der Wel, menciona en las palabras que preceden a la novela: «El arte... es el lazo de unión entre los personajes que también se entremezclan con las formas: el escritor quiere insertar la pintura de Renata en su literatura; encontramos la literatura de Schiller en la música de Beethoven: y al final se funde el cuadro de Renata en la Hermandad, con la novela del escritor» (11).

Tanto la búsqueda de síntesis mediante las artes como la tendencia a comentar el propio proceso creador aparecen ya en trabajos anteriores de Matilde Pons. Así, en el cuento «La noche

de tu cuerpo», de la colección Sólo para intelectuales y algunos más se presenta un triángulo amoroso y también una metáfora explicativa del surgimiento de la escritura «como el deseo de leer y recitar un mismo texto, ambos ritmando lo dicho con la vida» (80). A manera de síntesis provisional, para Matilde Pons, tanto la erótica como la escritura son puentes hacia el descubrimiento del alma humana.

Finalmente, en la mayoría de los relatos comentados --a excepción de los textos de Matilde Pons y Elsa Levy-- la maternidad es fundamental, aparece como génesis de la escritura. En cuanto a la sexualidad femenina: Elsa Levy la enfrenta con delicioso humor, Martha Cerda como proceso diferenciador de los sexos, para Patricia Medina es espacio de reconocimiento y reencuentro personal, Martha Vogel la ve como texto para desplegar los sueños y la fantasía y Matilde Pons concibe la búsqueda del amor aunada al juego de la escritura.

El placer y su corolario el erotismo son palabras prohibidas por la Modernidad, sin embargo, en los relatos de estas escritoras del occidente mexicano, a pesar de sus diferencias, la mujer habla del sexo con toda libertad fuera del confesionario y del consultorio siquiátrico. Al hacerlo confronta su propia sexualidad, colocándose a contracorriente de la voz dominante silenciadora del deseo. A lo largo de la historia el poder ha establecido una relación negativa con la sexualidad: rechazo, exclusión, desestimación, barrera e inclusive ocultamiento. Quizá éste sea el momento de pensar más que en la educación sexual en el conocimiento mutuo a través del erotismo, y en la resurrección del amor, sentimiento que salvo por los poetas se ha olvidado hoy en día.

Obras citadas:

Castillo, Debra A. Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism. Ithaca y Londres: Cornell UP, 1992.

Cerda, Martha. Las mamás, los pastores y los hermeneutas. Monterrey, N L: Castillo, 1995.

Domecq, Brianda. Mujer que publica, Mujer pública. México: Diana, 1994.

Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber. 16a. edic. Tr. Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI, 1989.

Franco, Jean. «Beyond Ethnocentrism: Gender, Power and the Third-World Intelligentsia», Marxism and the Interpretation of Culture. Ed. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Urbana: U. Illinois P, 1988: 503-515.

Levy, Elsa. «Lectura caliente», De tanto contar. Comp. Martha Cerda. Guadalajara: La Luciérnaga Editores, 1993: 86-90.

Ludmer, Josefina. «Tretas del débil», La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas. 2a. edic. Ed. Patricia Elena González y Eleana Ortega. Río Piedras, PR: Ediciones Huracán, 1985: 47-54.

Medina, Patricia. Contracorriente. México: Planeta, 1991.

Paz, Octavio. La llama doble: Amor y erotismo. Barcelona: Seix Barral, 1993.

Pons, Matilde. Donde el amor tiene un precio. Guadalajara: Agata, 1996.

---. «La noche de su cuerpo», Sólo para intelectuales y algunos más. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1993: 79-81.

Vidaurre, Carmen V. «Donde el amor tiene un precio». Texto de la conferencia leída el 12 de abril de 1996. Guadalajara, Jalisco, México.

Vogel, Martha. Finca Dura. Guadalajara: La Luciérnaga Editores, 1996.