



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

HISTORIA, UTOPIA Y LITERATURA EN LA OBRA
DE MARIA LUISA PUGA

T E S I S

Que para optar el Título de
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

P r e s e n t a

JAVIER CONTRERAS VILLASEÑOR

MEXICO

1985



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A G R A D E C I M I E N T O

Muchos y muchas son los que deseo nombrar aquí, como no es posible, me decido entonces por declarar - mi agradecimiento a todos y a todas los que -en la literatura, la política y el afecto-, me ayudaron a problematizar lo que queda bosquejado en este escrito.

I "Sucede que me canso de ser hombre ..."

"Sucede que me canso de ser hombre" escribe Pablo Neruda como primer verso de su poema Walking around, verso que resume un conjunto de causas -malestares- origen de este trabajo. No se trata de una fatiga de "lo humano" en general, sino de eso humano propio de los hombres, de la masculinidad. Porque ahora se me rebela claramente como una cárcel, una forma de implicarse y de estar implicado en la experiencia fundada en una férrea reducción de las capacidades receptoras y representativas. Si hay algo evidente para mí en la condición masculina -y valga este no fortuito juego de palabras- es que impide ver (dimensiones del trabajo, de los sentimientos, la urdimbre de la vida cotidiana). El deber ser masculino es algo así como atravesar rápidamente un bosque sin mirar los árboles, derrotando como sea cualquier obstáculo en la carrera enajenada, borrando, si se pierde, o exhibiendo, si se triunfa, las huellas de los combates.

Percatarse de la ceguera es reconocer un límite, y definirlo -apunta Igor Caruso- fincar las bases de una utopía: su transgresión. Es esto lo que persigue el trabajo, una definición de fronteras y su ruptura; en él me niego a separar razón y sentimiento porque escribirlo me resulta necesario y no quiero esconder su causa discursivamente. Me fatiga adecuarme a una condición heredada, utilizar su poder mezquino, trozar con descuido la sinuosidad del mundo, y porque si algo he aprendido de la lucha de las mujeres es que "lo personal es político", que la realidad es mucho más compleja que la simple división entre - - -

"subjetivo" y "objetivo", y no deseo olvidarlo. Si lo tengo --- presente, si lo defiendo es porque hasta ahora he vivido escindido y porque sí de hecho ya he convertido la política en una práctica personal, ¿por qué no puedo hacer lo contrario?

Gabriela se marchó. Dijo, y le creo, que no se había terminado el afecto pero que le era muy difícil continuar una relación de pareja. El proceso que llevó al final de nuestra relación fue muy tortuoso y conflictivo, pero el tiempo de la ruptura fue cosa de tres semanas en las que se instaló un violento silencio, y cuyo inicio y fin fueron una disputa en Coyoacán y dos llamadas telefónicas, nada más. Gabriela impuso una distancia radical -se fue de vacaciones-, se cubrió el alma y me confinó, durante semanas a algo así como un bote de basura. ¿Por qué?

Yo era lo que en el partido denominamos burlándonos, "un militante de hierro", un camarada empeñado en realizar todas sus tareas, a quien otros espacios de la práctica social se le van angostando (me levantaba entre las siete y las ocho de la mañana, asistía a una reunión que aunque citada a las 9 empezaba -- una hora más tarde. Tomaba una o dos clases, daba conferencias políticas, ayudaba a la formación de comités, entregaba paquetes, participaba en el movimiento estudiantil, en el de solidaridad con El Salvador y una organización partidaria; comía con compañeros para discutir política, regresaba a la Universidad para ver a Gabriela, leía en los camiones, asistía a otra reunión nocturna, regresaba de madrugada a mi casa y preparaba clases. Los fines de semana, de la noche del sábado a la media - -

noche del domingo, vivía con Gabriela, y así.....casi un año).

El trabajo intenso de un militante tiene en general causas - muy precisas: la magnitud y calidad de los problemas implicados en el trabajo político rebasan, con mucho, la capacidad de un - partido en el México actual. Las tareas son muchas y generan -- una fuerte atracción que subsume al militante. De esta caracte- rística de la vida política de izquierda muchos desprenden una imagen demoníaca del partido: la revolución devora a sus hijos, es un implacable Cronos de insaciable apetito. Pero los que así razonan olvidan la causa originaria de la organización: en una formación social libre de toda opresión no sería necesaria su existencia, su vida ocurre en un espacio social castrante que - se concibe a sí mismo como total y eterno, y que convence e im- pone su imaginaria perennidad. Si existe el partido, si sus ta- reas son tan vastas que pueden limitar algunos ámbitos de la in- dividuidad, es porque la situación opresiva a transformar es inmensa y existe un estado (la violencia organizada de la clase dominante) que la sostiene. Es verdad que un partido burocrati- zado se convierte en una carga para sus militantes, porque se- transforma de instrumento en fin, lo que lo lleva a reproducir- esquemas de poder autoritario patriarcal burgués necesarios a - la dominación del pequeño grupo que entonces monopoliza las de- cisiones. No es el caso de mi organización, somos un partido de mocrático, pero sabemos muy bien que la burocratización es un - peligro que acecha a toda organización política, y por eso, no nos concebimos como "los puros".

Pero al reconocimiento de las limitaciones a la vida personal

que la militancia impone -lo que supone la comprensión de las - relaciones entre lo personal y lo público como dialécticas, en las que efectivamente participan dos niveles- habría que oponer la siguiente consideración: el militante tiende a establecer -- una relación consciente entre la libertad y la necesidad, relación que inevitablemente es contradictoria y ajena a la mayoría de los hombres y mujeres de una sociedad burguesa. Porque no -- participar en política, respetando los espacios que para cada - práctica social impone la burguesía -y la vida privada, no de - manera absoluta es verdad, forma parte de esos espacios- no hace a nadie más "libre".

¿No es, por ejemplo, el tiempo libre, para la mayoría de nosotros, una bofetada burlona que la misma gente que controla -- nuestro tiempo laboral nos da cada fin de semana? El militante- ha decidido morir un poco para este mundo y concentrar su energía en el trabajo de transformación radical de la sociedad... Pero aquí es donde empiezan los problemas, porque ¿a qué mundo muere el militante?, ¿su vida es sólo morir?, ¿es un cristiano- embozado que se mutila vitalmente para ganar la vida en el más- allá de la sociedad sin clases? No, o mejor, no debería ser así, porque la militancia es válida entre otras cosas, si a la primera extensión de la conciencia y prácticas de lo individual a lo co lectivo, no sigue un empobrecimiento personal en otros ámbitos, si, por el contrario, abre nuevos espacios en la existencia cotidiana actual (como de hecho lo hace, lo que sucede es que pa rece detenerse en ciertas esferas).

La organización revolucionaria, precisamente porque es un -- instrumento clave en la destrucción del poder clasista, porque es el factor subjetivo sin el cual no es posible la revolución, debe asumir desde ahora todo lo que se inscribe en lo subjetivo, debe asumir desde ahora la aparición de la nueva vida, y no restringirse a lo estrictamente político (restricción que, por otra parte, nunca es absoluta), porque la sociedad no es sólo - sus instancias políticas.

Es desde esta perspectiva que pueden ubicarse algunos problemas, porque ¿no es posible para los militantes caer en la automistificación?, ¿hasta qué punto esa renuncia al mundo -válida- en la medida que implica una ruptura con los roles prefijados-, no se convierte, en el terreno de la llamada vida privada, en - en una desatención pretendidamente justificada por la apelación a las exigencias del "importante trabajo político"?, ¿no es esto la reproducción de la ruptura burguesa entre vida personal y vida pública?, ¿y quiénes en nuestra sociedad viven fundamentalmente la "cosa pública"?, ¿no somos los hombres? Por eso, entre otras muchas cosas, se fue Gabriela. No lo entendí aunque me lo gritara. La adopción de una militancia política no nos inmuniza contra prácticas opresivas en determinados ámbitos, fundamentalmente aquellos que no han sido suficientemente discutidos y asumidos como problemas de la revolución por parte de la mayoría - de la izquierda. Son los llamados problemas "subjetivos" (el --- amor, la familia, la sexualidad, etc.), en los que el problema de la opresión de la mujer es básico, porque así como existe -- una división social del trabajo entre manual e intelectual, - -

pieza clave en la dominación clasista, existe una división sexual del trabajo y los sentimientos igualmente secular e importante en la explotación de los trabajadores. No puede haber revolución socialista sin liberación de la mujer y sin ruptura -- del rol masculino.

Gabriela se marchó, se cansó de esperar. El militante de hierro siempre llega tarde, modificaba, en función de las necesidades del trabajo político -trabajo público, su trabajo, el importante- el tiempo y el espacio en los que se daba el amor. Gabriela se marchó y tuvo razón.

Esta circunstancia personal y las reflexiones que me suscitaron me condujeron a María Luisa Puga. Encontré por ejemplo, que en el cuento "Las Mariposas", de su libro Accidentes, María Luisa Puga trata el problema de la escisión entre lo público y lo privado en la vida cotidiana de un militante. Podría objetársele que los revolucionarios de su texto son más un grupo de blanquistas*-un grupo armado clandestino muy selecto sin ningún contacto con trabajadores- que una organización revolucionaria -- marxista, circunstancia que distorsionaría el conflicto real entre lo subjetivo y lo objetivo de un militante (revolucionario) actual. Sin embargo, aunque la caracterización de los militantes de María Luisa Puga como blanquistas es en general correcta no vuelve inexistente el conflicto base de su relato, ni invalida su tratamiento: la casi total ruptura de los militantes de su relato con la sociedad le permite a la autora una acertada expresión de esa lucha entre la realidad-objetiva y el deseo--- subjetivo, que las condiciones de la vida en una sociedad - - -

* Blanquistas - Corriente revolucionaria del siglo pasado que planteaba la toma del poder por un grupo selecto de individuos que lo entregarían a las masas.

burguesa magnifican.

El personaje protagonista, un militante preso, enfermo y por esta razón momentáneamente recluido en un hospital, nos hace el recuento de su vida mientras espera las sesiones de tortura. De entrada nos informa que posee dos historias. Una subjetiva, deseada, que nunca pudo concretarse, y otra, objetiva, más producto de la fatalidad que de la elección, iniciada y sostenida por una serie de acontecimientos azarosos (accidentes) que introducen al personaje en dinámicas de las que no puede escapar (entre ellas la militancia).

Hay lo que uno quiere hacer, y lo que uno va pudiendo hacer. Entre lo que uno va pudiendo hacer, hay una serie de vericuetos engañosos -que parecen atajos, pero que en realidad lo hacen a uno desembocar en ramificaciones infinitas, cada vez más alejadas de lo que uno quería hacer. (...)

Ahora bien, en esta doble vida -ya que podríamos llamarla así, me parece- me he pasado el tiempo desde -- que tengo conciencia. Con un problema: mientras que -- lo que he ido pudiendo hacer se ha encadenado en algo que bien podría llamarse mi historia -aunque yo sé -- con toda claridad que no es mi historia- lo que he -- querido hacer ha quedado pendiente desde el principio. No tiene coherencia ni mucho menos continuidad. No -- tiene un objetivo. No tiene historia. Está, simple y sencillamente, presente. (1)

La escisión entre los dos niveles de la experiencia (que, --

repito, se encuentran en una relación dialéctica cuyas oscilaciones están determinadas por situaciones concretas) está sintetizada por la expresión "esta doble vida". Una de las cuales, la exterior, se inicia y cierra con sucesos azarosos que sin embargo desembocan en la tiranía de la fatalidad: a los ocho años, el -- personaje principal asiste a la reprimenda que el dueño de un comercio hace a uno de sus empleados que la soporta sin protestar porque tiene hambre. Este acontecimiento marca al personaje, que en ese momento opta por uno de los contrincantes sociales, los trabajadores, elección que prefigura su trabajo político.

Bueno, en ese instante me prometí que el empleado sería mi amigo y dije al comerciante -justo en el momento en el que el otro se metía en la trastienda, por lo que no me oyó--:

- Usted no le grita así a mi amigo.

Ni se fijó en mí, naturalmente, pero ahí comenzó mi otra historia, es decir, la historia que me pasó, no la mía...(2)

No hay que confundirse: el personaje efectúa una elección ante una circunstancia dispuesta por el azar. Elegir es entonces -- una reacción. Si cambia la circunstancia, cambian la elección y la historia individual que produce. La decisión sartreana origen de la esencia personal aquí se ve minimizada por las circunstancias. Por eso el personaje no se siente libre y se percibe ajeno:

Yo sé bien que no me queda más remedio que aceptar que ahora soy, a los 48 años, el resultado de eso que he -- ido pudiendo hacer; que no soy mi resultado, en una palabra, que me soy, si se quiere, ajeno. (3)

Esta historia termina también con un acontecimiento inesperado: durante el asalto de un banco, el personaje principal sufre un ataque de apendicitis que lo lleva a la captura, el hospital y la tortura y muertes seguras. No hay libertad posible.

Esta ausencia de libertad es enfatizada con la descripción de la vida de los hijos de los revolucionarios. Cuando los padres eligieron la cotidianidad clandestina decidieron la marginación social de sus hijos. Los que luchan por la libertad impiden la libre elección de sus descendientes.

Vivíamos en una doblez completa a la que los niños se iban sumando con toda naturalidad, imitándonos, claro, pero quizás asumiéndola con un instinto de supervivencia. Sabíamos todos, que estábamos arriesgando sus vidas de una manera absoluta y que ellos jamás tendrían esa perspectiva extra que inevitablemente teníamos todos los adultos. Eramos perfectamente conscientes, -- más que ningún otro padre, creo, de que habíamos decidido por ellos. Pero no había habido otro remedio. (4)

A esa historia, tejida por la fatalidad, se opone otra, subjetiva, que en sentido estricto no es historia porque no ha acumulado acontecimientos, carece de cuerpo, es el ámbito del persistente deseo, que no tiene pasado ni futuro porque no es acción sino potencia. Este ámbito subjetivo, que para el personaje protagónico define la individualidad, está regido por el aplazamiento y la frustración. Cuando alguna vez el militante tuvo oportunidad de comprar un libro sobre mariposas, adquirió mejor otro sobre los cristeros, dejando para después la satisfacción de su curiosidad

por los insectos. Mariposas y cristeros eran su curiosidad (respuesta relativamente espontánea y relativamente personal al misterio del mundo) pero su elección, que excluyó para siempre la posibilidad de conocer algo sobre las mariposas, responde también a la ya indicada preeminencia de lo objetivo sobre lo subjetivo. Los cristeros son lo serio, la historia, las mariposas son un "capricho" (deseo personal sin aparente justificación).

Compré el de los cristeros. Lo escogí con esa típica conciencia moralizante que lo obliga a uno a escoger lo "serio". Sé que sentí que me traicionaba...(5)

A la erosión del deseo -minado por el desplazamiento- contribuye también la propia lógica social que obstaculiza la realización de los sueños. El militante imagina, por ejemplo, proporcionar seguridad a sus hijos, excluirlos de la peligrosa vida clandestina, pero cuando apenas comienza a aceptar su propósito la policía allana su domicilio y asesina a su compañera y a sus hijos.

La lógica de la frustración se extiende también a la organización revolucionaria. Casi al final del cuento, el militante -narrador nos comunica que el movimiento es ahora resistencia, retrocede, camina hacia su extinción. No podía ser de otra forma, porque la organización revolucionaria es, entre otras cosas, la organización de una voluntad de transformar la miseria social, de enriquecer el mundo; pertenece entonces, según la lógica del cuento, al terreno del deseo, y de acuerdo a esa misma lógica, el deseo es una utopía.

Y es que la única manera en que se me ocurre describir al grupo -al que a veces llamo movimiento, --- otra organización, da lo mismo porque era todo eso. Ahora ya no. Ahora es un intento de resistencia- - pero digo, la única manera en que podría describirlo, es como a un conjunto de utopías más o menos - independientes entre sí en el momento de su inicio, pero que después se iban entretejiendo, se iban -- utilizando para imprimir a sus actividades la va-- riedad infinita de esa realidad de la cual todas - habían partido buscando otra cosa. (6)

El carácter utópico de la organización, y sobre todo, el valor positivo asignado a la utopía debido a su imposibilidad de convertirse en historia, queda muy claro con la descripción de la subjetividad de un agente imperialista norteamericano:

(El agente creía en su superioridad). Una superioridad más que concreta, por lo demás, aunque no -- fuera sino parte de ese sueño de alcances universales concebido en los barcos cruzando el Atlántico. Un sueño que nunca pretendió ser más que eso: un - sueño, pero que iba a ser diseminado por la faz de la tierra. Impuesto, quiero decir. Un sueño que -- nunca dejó a un lado su calidad de ilusorio para - proceder a luchar por una realidad. Un sueño, en - fin, que no llegó a utopía porque antes se convirtió en matanza. (7)

En este cuento lo que se vuelve historia se degrada porque la oposición entre historia e individuo -que comprende las oposiciones objetivo vs subjetivo, principio de realidad vs principio del placer, curiosidad espontánea vs necesidades socialmente aprendidas, etc.- no es dialéctica, sino absoluta, de lógica formal. Por eso el grupo de revolucionarios de María Luisa Puga no es marxista, son revolucionarios utópicos. El marxismo sueña porque tiene los pies en la tierra -recuérdese el ¿Qué hacer? - de Lenin- y lucha por materializar sus planteamientos porque no separa de manera absoluta la realidad objetiva de la subjetiva. La lógica del cuento de María Luisa Puga reproduce la forma en que efectivamente vivimos en una sociedad burguesa el conflicto entre lo privado y lo público. La práctica social burguesa oculta las determinaciones sociales de la conducta personal -mediante la ideología del individuo-, y más importante que eso, realmente logra que la problemática subjetiva cotidiana de hombres y mujeres se viva en el espacio individual. Además, existe una escala de valores donde lo que no se relaciona directamente con el trabajo productivo es concebido como secundario, razón por la que su aplazamiento se asume como plenamente justificado. El texto de María Luisa Puga, construido sobre la escisión absoluta de lo privado y lo público, expresa nuestra vida escindida -cotidiana actual, y señala una experiencia opresiva: en sociedades como la nuestra, la historia le ha sido hurtada al individuo.

"Sucede que me canso de ser hombre" o ya me aburrí del heroísmo, de ser siempre el que regresa, el que llega, el que camina

por desiertos y selvas, ocultando las lágrimas, poetizando la -
rabia y eludiendo el grito. Con mi metro y sesenta y un centíme-
tros y una evidente fragilidad física, ya me cansé de matar leo-
nes, de ser caballero errante, siempre cortés, siempre con la -
lanza preparada.

Gabriela se marchó y me dejó perplejo. El estupor fue el so-
porte de mis respuestas porque, si como dice Agnes Heller, "sen-
tires estar implicado en algo" (8), yo no podía sentir -conocer,
percibir- lo que Gabriela me pedía porque desconocía ese algo.
Porque si bien el hecho de que la realidad está concebida a imá-
gen y semejanza del ideal masculino, y esto es una indudable --
fuente de poder e impunidad, también, y precisamente porque co-
mo toda forma de poder opresivo se asume como totalidad, es una
enorme limitación. ¿Qué miramos los hombres además de a nosotros
mismos? Para nosotros la alteridad no existe, nuestro pretendi-
do opuesto, "la feminidad", es en alto grado también un producto
patriarcal. Paseamos por el mundo con un espejo en la mano... -
dirigido al rostro que nos han impuesto, la realidad se nos pa-
sa de largo. La condena a la nada que la masculinidad impone a
lo que no se le somete se revierte: la masculinidad empieza, --
afortunadamente, a ser históricamente innecesaria.

Cuando Gabriela se marchó me sentí estúpido y muy triste. No
entendía aunque supiera. Habíamos platicado mucho sobre mi pos--
tergación de lo personal, de la opresión de la mujer, de mi inca-
pacidad para enfrentar la vida material (no sabía cocinar, ni ad-
ministrar dinero, ni planchar, etc.). Pero no es lo mismo saber
que implicarse, y si, por ejemplo, lavaba platos o barría, dichas-

prácticas no existían en mi realidad porque siempre las asumía - como agregados, no como un trabajo en el que es necesario participar, del que es necesario ocuparse. Si esto se hace extensivo al terreno sentimental, se comprenderá por qué me era tan fácil disponer de su tiempo y espacio. Lo que no se problematiza no se comprende. El espacio y el tiempo del amor eran un espacio y un tiempo cómodos, algo dado, por eso podía manejarse, adaptarse. Al fin de cuentas lo colocaba, aunque no quisiera, en mi periferia.

Sin embargo, no pienso permanecer en esa condición que tiende hacia la nada. Ni siquiera la asumo como propia, me es íntima pero no la he escogido. Sé que su transgresión es difícil porque supone la superación de actitudes de poder autoritario, muy cómo das y reforzadas por las convenciones patriarcales, pero también sé que no se puede vivir permanentemente mutilado. El poder masculino no está desligado de la dominación clasista, se implican mutuamente, pues si es la sociedad burguesa la que produce la es cisión que sufre el personaje principal del cuento de María Luisa Puga, son los valores patriarcales y la práctica sexista (machista) los que la imponen y justifican en la vida cotidiana. Por eso el machismo es tener el enemigo en casa. Otorga poder a cambio de la mutilación de la experiencia personal y por eso tam bién la condición masculina no puede modificarse a sí misma. La liberación subjetiva de la humanidad no puede edificarse mas que sobre las subjetividades que se oponen a la sentimentalidad opresiva masculina, y en este momento esas subjetividades son -- las de las mujeres y la de homosexuales y lesbianas. Es evidente

que esas subjetividades están deformadas y enajenadas en tanto -
que oprimidas, pero es privilegio de los oprimidos plantear en -
su lucha de liberación los límites de su adversario y extender -
la conciencia de todos los oprimidos y explotados del mundo.

Por eso quiero aprender de las mujeres, por eso centro mi traba
bajo en los textos de una autora. Quiero saber qué dicen, qué --
piensan las mujeres, qué cosas ven que yo no veo. La lucha de --
las mujeres es mi lucha, porque su liberación me libera.

N O T A S

- (1) PUGA MARIA LUISA, "Las Mariposas" en Accidentes, Martín - Casillas editores, México 1981, 128-129 pp.
- (2) PUGA MARIA LUISA, Op. cit., 133 p.
- (3) Idem, 129 p.
- (4) Idem, 139 p.
- (5) Idem, 127 p.
- (6) Idem, 148 p.
- (7) Idem, 161 p.
- (8) HELLER AGNES, Teoría de los sentimientos, Colección Ensayo Contemporáneo, Editorial Fontamara, Barcelona 1980, 17 p.

II Cuando el aire es azul o la venturosa imposibilidad
de la utopía

Camino placenteramente por las calles de una ciudad extranjera que amo y con la que no tengo ningún conflicto. Vago por el malecón, a medio día o de madrugada, acomodándome en el gozo resultado del asalto de tanta experiencia placentera: hijas de campesinas que son poetas (en México ni siquiera sabrían leer) y de las que uno se enamora; una luz impúdica que se mete por todas partes, a la que no enturbia el esmog, camiones transportando niñas y niños a la escuela, grandes, robustos, demostrando con sus cuerpos que es posible terminar con la miseria y el hambre, con los niños y niñas de mi ciudad famélicos, subempleados, callejeros, subalimentados (es un lugar común, pero en México la miseria es un lugar común, y es cierto que uno se fija en esas cosas), calles limpias y con árboles, antiguas zonas residenciales habitadas por trabajadores que cuelgan desvergonzadamente sus pantalones de cualquier ventana, calles sin escaparates, amables, en las que se desborda mi ternura por una poeta que me habla de Emily Dickinson y el nuevo cine soviético, cuartos y más cuartos con las ventanas y las puertas abiertas, balcones desde los que derramo agua el día último del año, café dulcísimo en tazas minúsculas, intercambio de libros en el que por cada ejemplar que entrego me regalan diez, un enorme hospital de cara al mar, alguien que me habla de brujos y brujas negros, revistas de los talleres literarios donde se publica poesía de escolares y de presos, una muchacha apasionada desmontando su tristeza cuando toca el piano, otra muchacha que escribe versos feministas y me habla de usted, estoy en La Habana, amando hasta los rubios gatitos callejeros -míchu, míchu, míchu-, reconciliado con - - -

-¿lo digo?- la vida, sintiéndome en un presente que no tiene límites, percibiendo hasta por los zapatos. Esta ciudad me enternece y habita, ¿cómo no enamorarme de La Habana?. ¿cómo no enamorarme en La Habana de esa poeta nacida en un pueblo campesino que le abre a su madre la posibilidad del disfrute sin culpa del cuerpo cuando le enseña que no es necesario casarse para hacer el amor?

Como en casa de un internacionalista voluntario que fue a -- Angola, miro en el comedor un retrato del Che y me recuerdo niño leyendo su diario en Bolivia, a los 11 años, 1968, quemando la propaganda priísta arrojada por helicópteros, gritando por las calles Che Che Che Guevara, más rabioso que consciente, insultando jubilosamente un poder que desde muy pronto se detesta, esperando a mi padre la noche del dos de octubre, y él, como -- disculpándose por llegar tan tarde, por haberse arriesgado a -- que lo mataran, desovillando lentamente el miedo, las ráfagas, -- la impotencia (diez años después nos encontramos en una inmensa marcha conmemorativa de la masacre, iba lleno de coraje y de -- miedo, casi en las lágrimas, reencontrándose, permitiéndome a-prehender en sus sentimientos la sustancia de aquel día), y Cuba y el Che eran una esperanza, si alguien podía ser tan bueno como el Che entonces el triunfo de la revolución estaba asegurado...

Y la revolución cubana es un hecho, lo palpa la mirada, sus casas, su gente, sus libros lo gritan...

Y uno quisiera que nada enturbiara esa totalidad jubilosa, -- que la revolución fuera la encarnación de la pureza, que nada --

amenazara a esas gentes capaces de preparar a unos cientos de kilómetros del imperio, la ayuda militar a Angola o Etiopía.

Pero en el museo de la Revolución un mapa que registra cientos de desembarcos y agresiones norteamericanos nos recuerda la existencia del enemigo. Todavía no hay paz, por mucho tiempo no viviremos en paz. Además es una injusticia y una equivocación, pedirle a la revolución que se detenga en un "estado de gracia", que viva sin contradicciones, abstrayéndose de la historia para situarse en el terreno de la utopía. La revolución no es una utopía, es la transformación concreta de una realidad. Pedirle que se mantenga fiel a una imagen es concebirla, cuando mucho, como un ejemplo, no como una efectiva fuerza transformadora. La concepción de la revolución como una cosa dada, y no como un proceso, puede llevar también a la oposición a las transformaciones de la revolución misma. Como si la revolución fuera piedra y no movimiento. Por eso la mejor manera de conservarla es extenderla, profundizarla, asumir su dinámica. Sólo así se podrá derrotar a sus enemigos exteriores ("Crear uno, dos, tres Vietnam"), comprender sus contradicciones internas sin que nos cause espanto y plantear modificaciones y correcciones para sí misma, excluyendo el peligro de la estigmatización.

Cuando el aire es azul de María Luisa Puga habla sobre la imposibilidad del absoluto. Un pueblo especial, autosuficiente, -- producto de una revolución que permite el reconocimiento de cada individuo en una voluntad común, decide romper su aislamiento, relacionarse con una sociedad extranjera, hostil pero con tecnología, arriesgándose a perder la constatación inmediata y fácil-

de una identidad, porque el desarrollo de sus propias contradicciones, el surgimiento de nuevas necesidades, hacen imposible -- mantener indefinidamente la ausencia de relaciones con el exterior. Cuando el aire es azul, falsa utopía, destruye nuestra imagen común de la sociedad ideal: la comunidad inmóvil, idéntica a sí misma, autocomplaciente, no es en esta novela el punto de -- llegada sino sólo un momento más en la vida de un pueblo, situado además en el pasado ("En ese pueblo el aire era azul"), es decir, irrecuperable. La sociedad habitualmente deseada por nosotros -sin fisuras, sin contradicciones- es deshecha por la novela, la disolución de la utopía es la sustancia misma del relato.

A esta presentación inusual de la utopía --ni punto de partida de la historia, ni su puerto de arribo-- se suman otras "irregularidades" que afectan a la voz narrativa, a las relaciones entre el sueño y la literatura, y entre la literatura y la historia. Cuando el aire es azul tiene como preocupación fundamental la --responsabilidad de la escritura frente a la historia. La novela cuenta la disolución de una sociedad cerrada y es, al mismo tiempo, la búsqueda de la mejor escritura para expresar dicha disolución. Historia y escritura. El discurso elegido es el literario porque no escinde las transformaciones radicales --históricas-- de su percepción individual en lo cotidiano. La elección de un discurso implica en este caso una concepción de la historia, una manera de desearla. Nos encontramos aquí con la misma preocupación que en "Las mariposas": ¿cómo superar la dicotomía historia personal-historia social? En "Las mariposas" no existía solución, la escisión era insuperable. En Cuando el aire es azul sí hay --

lugar para una respuesta positiva: mediante una lucha común que nos individualize, arriesgándonos a aceptar la existencia de lo diferente, defendiendo nuestra intimidad personal y colectiva -- (así, aunque suene paradójico). La mejor manera de conservar el espacio íntimo, representado en esta novela por la sociedad utópica cerrada, es abriéndose a lo extranjero, superando dialécticamente -destruyendo-conservando- un mundo en que si bien todo funciona como espejo de mis deseos, su angostura, su repetitividad, lo vuelven, si no brutalmente opresivo, sí una trama que no permite mirar más allá de sus límites. La sociedad utópica, cerrada, bonachona, empequeñece la realidad y esto es otra de las formas de la opresión.

La inversión de la habitual relación entre la literatura y utopía y de -- manera más amplia, entre literatura y sueños que el sentido común les otorga, ocurre cuando María Luisa Puga divorcia a la literatura del sueño, de la fantasía. Para la autora el sueño no es una de las formas de la conciencia, por eso, si la literatura es la aceptación de una responsabilidad histórica a través de la escritura, no puede ser inconsciente porque de la inconsciencia no se puede esperar responsabilidad.

Esto se relaciona con la inversión del género del narrador. La novela es escrita por Tomás, un joven rabioso. María Luisa Puga se escoge hombre para escribir la historia de esta sociedad utópica. La novelista renuncia al sexo al que tradicionalmente se le ha adjudicado la tarea de soñar, se hace hombre para escribir conscientemente, responsablemente. Esta actitud, que por un lado se relaciona con la ruptura de la correspondencia habitual-

entre la literatura y el sueño, implica la lucha de la autora -- contra la imagen tradicional de la mujer, y la puesta en práctica de su propuesta con respecto a la conservación de lo íntimo: ¿qué mejor manera de conocer a lo "otro" que asumirse como él? No eludo el hecho de que la concepción arriba anotada de la literatura, y la que se desprende de la mujer, son parte de la visión masculina (lo que no es "racional" no tiene valor, es casi-adorno, y las mujeres son fundamentalmente "irracionales"), pero pretendo demostrar que la adopción de la voz narrativa masculina por parte de María Luisa Puga, responde a una ruptura con las características femeninas producto de la opresión patriarcal, y -- que la imagen del mundo implícita en su novela, niega principios básicos de esa opresión. Pero desglocemos cada una de las "irregularidades" con mayor detalle.

Una cita de Anais Nin podría servir de epígrafe a la novela - de María Luisa Puga:

¿Por qué se escribe?. Es una pregunta que puedo contestar fácilmente, pues me la he formulado muchas veces a mí misma. Creo que uno escribe porque tiene que crear un mundo en el cual pueda vivir. Yo no podía vivir en ninguno de los mundos que se me ofrecían: el mundo de mis padres, el de la guerra, el de la política. Tenía que crear mi propio mundo, como un clima, un país, una atmósfera en la cual pudiera respirar, reinar y recrear me a mí misma cuando fuese destruida por la vida. Creo que ésta es la razón de todo trabajo artístico. (1)

Cuando el aire es azul habla de un país imaginario, donde - el clima y el aire (azul) son particulares, exclusivos, donde - la atmósfera modifica la percepción del color, donde no existe el estado, no hay contradicciones clasistas, los trabajos se ro- tan, y los niños y las niñas participan en el diseño de la vida colectiva. Aire azul porque para lograr la paz y la armonía, -- los habitantes del pueblo del aire azul tuvieron que luchar por su independencia, derramar sangre propia y ajena, y se derramó- tanta, que el aire cambió de color. Cultivan caña morada y su in- dustria es pequeña, publican un periódico con tres secciones: noticias internacionales, nacionales y sueños. La publicación - del periódico habla de la realidad de una voluntad colectiva: todos participan en su elaboración, es uno más de los trabajos- rotatorios, no existe el monopolio de la información.

Este es el pueblo, el país, que María Luisa Puga se ha inven- tado para respirar. Ejemplifica así la explicación freudiana so- bre la naturaleza del arte: la práctica artística, como la fan- tasía, con la que tiene estrechas relaciones, rescatan de la -- opresiva realidad cotidiana el principio del placer. La produc- ción artística forma parte del territorio del deseo (lo que no quiere decir que la producción artística formule siempre situa- ciones utópicas, lo que hace con mayor regularidad es expresar- las represiones sociales del deseo, y esto, quizá, habría que - constreñirlo al período inaugurado con la ruptura del dominio - absoluto de la ideología burguesa -siglo pasado, según Barthes).

Pero cumplida radicalmente la expresión de sus deseos median- te la descripción de una sociedad utópica que la aleja, - - -

aparentemente, de la realidad, la autora se dedica a establecer los nexos entre su propuesta utópica y la historia. Si atendemos a las tesis de Adolfo Sánchez Vázquez sobre la utopía, podremos entender mejor el doble movimiento (construcción-destrucción de la utopía) que María Luisa Puga realiza en su novela:

1. La utopía es una representación imaginaria de una sociedad futura.
2. La utopía no es sólo la anticipación imaginaria de una sociedad futura, sino de una sociedad deseada que, además, se desea realizar.
3. El deseo de realización no garantiza la realización misma. La utopía es una idea no realizada, realizable a los ojos del utopista, pero, en definitiva, irrealizable.
4. La utopía es una construcción imaginaria de la sociedad futura, pero hunde sus raíces en el presente.
5. El utopismo es un producto histórico necesario.
6. La utopía no sólo hunde sus raíces en el presente, sino que constituye, como construcción imaginaria, una relación peculiarmente ilusoria con él.
7. Como forma de la ideología, sin dejar de ser la anticipación imaginativa de un mundo irreal, la utopía tiene una existencia real, efectiva; la utopía es, a la vez, topía.
8. La utopía, como idea no realizada y como práctica utópica, entraña cierta destrucción de la teoría y la praxis.
9. La utopía revela un hueco que la ciencia no puede llenar.
10. La utopía es incompatible con la conciencia del utopismo; la primera condición para superar una actividad teórica y

práctica utópicas es tomar conciencia de su utopismo.

11. Los utopistas se han limitado a imaginar el mundo futuro - de distintos modos; de lo que se trata es de construirlo.

(2)

María Luisa Puga construye una sociedad ideal, deseada, sin fisuras ni contradicciones, utópica en un sentido literal porque sólo existe en su enunciación. Sin embargo, la autora de inmediato desmorona la eternidad de su sociedad utópica, la pone en conflicto con la escritura que la describe, el discurso la hace pero también la desdice. La utopía, que según Sánchez Vázquez pertenece al futuro, es presentada por el narrador de Cuando el aire es azul mediante el tiempo pretérito indefinido --- ("En ese pueblo el aire era azul"), es decir, la sitúa en el pasado.

El pretérito indefinido -dice Roland Barthes- significa una creación: es decir, que la señala y la impone - (...). De esta manera se explica lo que tiene de útil y de intolerable el pretérito indefinido de la novela: es una mentira manifestada; marca el campo de una verosimilitud que develaría lo posible en el mismo momento en que lo designaría como falso. (3)

El narrador de Cuando el aire es azul evidencia la falsedad de la sociedad utópica. Al hacerlo trastocando el tiempo de la utopía, modifica también la seguridad que el pretérito indefinido produce en el lector. Dice Roland Barthes:

El pasado narrativo pertenece entonces al sistema de seguridad de las Bellas-Letras. Imagen de un orden, -

constituye uno de los numerosos pactos formales establecidos entre el escritor y la sociedad para justificación de uno y serenidad de la otra. El pretérito indefinido significa una creación: es decir que la - señala y la impone. Aún inmerso en el más sombrío -- realismo tranquiliza, porque, gracias a él, el verbo expresa un acto cerrado, definido, sustantivado, el Relato tiene un nombre, escapa al terror de una palabra sin límites: la realidad se adelgaza y se familiariza, entra en un estilo, no desborda del lenguaje; la Literatura sigue siendo el valor de uso de -- una sociedad advertida, por la forma misma de las palabras, del sentido de lo que consume. (4)

Sólo que en el caso de Cuando el aire es azul el verbo no se refiere a una realidad cerrada, al contrario, es la señal del - fin de una realidad esférica. La realidad cancelada por el tiempo verbal no se detiene en el pasado, su muerte significa el nacimiento de una aventura. Además no se trata de la muerte de -- cualquier realidad, sino de la defunción de una sociedad utópica dibujada por el deseo. La tranquilidad es rota por el tiempo verbal que evidencia a la utopía en su carácter ficticio. Lo implícito en esta utilización del pretérito es la imposibilidad - de la utopía, de la realidad deseada. Nada menos tranquilizador.

Para comprender el sentido de esta negación de la utopía hay que establecer sus relaciones con el ámbito de lo fantástico -- (en el que se inscribe la literatura). Para la sociedad burguesa patriarcal, devota del principio de realidad, lo fantástico es

sinónimo de inutilidad, no es material, lo propio de su naturaleza es su divorcio del mundo concreto sobre el que no tiene incidencia. Pero si esta exclusión radical de la fantasía y la -- realidad es incorrecta, esto no significa que lo fantástico no sea un ámbito particular, específico, cuya incidencia en la realidad es indirecta. La fantasía por sí misma no modifica nada, - porque en una sociedad burguesa, no sólo ideológica sino institucionalmente, se le hurta de la realidad. Por eso la utopía, - manifestación extrema de la opresión de la fantasía en las so-- ciedades clasistas patriarcales, expresa en su forma más clara los deseos de las clases y grupos oprimidos, pero también es la que más se aleja de los pasos necesarios para concretarlos. Dice Sánchez Vázquez en su tesis ocho sobre la utopía: "La uto-- pía, como idea no realizada y como práctica utópica, entraña -- cierta destrucción de la unidad de la teoría y la praxis". (5) Mantener exclusivamente a la práctica artística en el nivel de-- lo fantástico es mutilar su capacidad subversiva, respetar la - antítesis burguesa entre lo racional y lo fantástico.

Y lo que María Luisa Puga pretende es una escritura capaz de modificar la realidad, por eso se ve obligada a destruir litera-- riamente lo que literariamente ha edificado:

Uno de los problemas de Tomás (a quien luego sabremos narrador de la novela)* aunque no el más impetuoso, - era como se podría calificar a lo que él buscaba hacer.

* Consciente de la diferencia entre narrador y autora, utilizo aquí un pasaje referente al primero como ejemplo de las intenciones de la segunda, porque-- considero que, si la elección de una persona narrativa bosqueja siempre la -- concepción del mundo del escritor, en este caso la relación entre éste y su imagen en el texto es muy estrecha, como pienso demostrar más adelante.

Escribir no era suficiente. Primero, porque simplemente describía. Y escribir lo hacían todos. Segundo, porque no se trataba de prensa -sino más bien - todo lo contrario-, ni de sueños. Y mucho menos de poesía. Marisa le había dicho en una ocasión que -- los sueños eran la conciencia del pueblo. Una discusión que tenían a menudo. Pero no, no era cierto. No era la conciencia. Eran lo que el pueblo revelaba de sí (sin comprometerse). Conciencia sería entonces querer lo opuesto, algo que sí produjera --- efecto. Algo que sí comprometiera. (6)

Sin embargo la escisión de la escritura y los sueños que el personaje narrador pretende realizar sí roza la concepción burguesa de la fantasía. Porque negar los sueños es negar una parte esencial de la realidad, aquella en la que es posible leer las aspiraciones de las clases, grupos e individuos oprimidos, permanentemente mutilados en su experiencia por la sociedad -- clasista patriarcal que necesita volver angosto y "racional" -- (productivo) al mundo. Cuando Tomás, el narrador de la novela, divorcia su escritura de los sueños, reproduce sin querer la concepción burguesa de la fantasía. Es clara su intención: asegurar para su escritura una existencia no relajada, cuya lectura no signifique un tiempo de descanso, de fuga. Pero esta concepción de la literatura y los sueños no les es inmanente, es resultado de la manera como nos obliga a aprehenderlos la sociedad burguesa patriarcal. Por eso no es ninguna casualidad que Tomás, en la forma definitiva que le da a su escrito -la novela

misma-, incluya la dimensión onírica. Tomás aspira a una escritura responsable ante la historia (más adelante se verá qué tipo de historia), por eso pretende desligarla de los sueños, pero en el ejercicio práctico de su discurso esboza una escritura total, que obliga a una lectura total, en la que razón e imaginación no se encuentran separadas.

A una escritura como esa no se llega fácilmente. La novela es también la historia de su búsqueda. En ésta, el discurso de la novela se vuelve plural, pasa de personaje a personaje, devela una constante reflexión sobre las relaciones entre el individuo y la totalidad (sociedad e historia). Para algunos esa reflexión tomará cuerpo en los intentos por definir la historia, para otros en encontrar la mejor forma de escribirla.

En Cuando el aire es azul el discurso no puede desligarse de la vida de los personajes, actuar y narrar, a través de mediaciones, se identifican. Por eso el narrador, fundamentalmente un "narrador con", se desplaza en los dos sentidos que le posibilita esta voz narrativa: la omnisciencia y la primera persona. Y lo hace para expresar la totalidad del pueblo en -- sus múltiples voces; siendo estrictos, no se puede afirmar -- que la función narrativa esté depositada efectivamente en uno de los personajes, lo que el lector percibe es una voz narrativa múltiple, colectiva, develadora de los conflictos y deseos particulares de los miembros de una comunidad, que aún sin saberlo claramente, manifiestan la contradictoria elaboración de una voluntad colectiva. No hay en Cuando el aire es azul personajes en primer plano proyectados sobre un fondo común, la -

la totalidad social existe porque la hacen los individuos hechos a su vez por la totalidad. La voz narrativa es entonces general (omnisciencia), particular (primera persona) y solidaria (narrador con) . La asignación del papel del narrador a uno de los personajes de la novela no es sino otra forma de evidenciar la enunciación colectiva: la historia del pueblo del país del aire azul es contada por un miembro de la comunidad, no la relata nadie situado en su exterior, ajeno a ella.

Tal independencia del mundo novelesco enfatiza, paradójicamente, la presencia de la autora. La virtual desaparición del narrador en la voz colectiva dibuja a la hacedora del relato, la autosuficiencia de la ficción demarca enérgicamente su diferencia del mundo no ficticio, el lector se vuelve más lector, y busca a la autora.

Sumamos un nuevo elemento a la concepción del mundo de María Luisa Puga, o mejor, a su concepción de las relaciones entre literatura y totalidad, entre literatura e historia (porque lo que describe la novela es la historia de un pueblo). María Luisa Puga pretende lograr un discurso que al enunciar la historia no la escinda en una mayúscula y otra minúscula, una para los sucesos globales, sociales, y otra para la cotidianidad individual. Es esto lo que explica la naturaleza del narrador.

Pero la novelista no plantea una identificación carente de contradicciones, mecánica, entre los intereses particulares y los colectivos, su discurso no puede ser uniforme, busca la pluralidad. Por eso Cuando el aire es azul es además de la

historia de un pueblo la búsqueda del discurso apropiado para expresarla. Para ser múltiple la escritura no puede ser una cosa dada sino un proceso, no una forma fijada previamente sino las aproximaciones sucesivas de su búsqueda de la que no está excluida el error.

¿Cómo se da esa búsqueda en el interior de la novela? En el pueblo del aire azul todo parece transcurrir en la normalidad más reconfortante, nada disturba el orden surgido de la revolución de independencia, la paz y la armonía son perceptibles, -- respirables. Pero poco a poco nos percatamos de la aparición de malestares, enfados. La pulida superficie de la felicidad cerrada pierde, conforme pasamos del nivel de lo aparente a la esencia, la incontestable seguridad de su tersura. La sociedad del aire azul tiene límites, sus habitantes viven miedos y deseos ocultos. Detrás de la aparente inmovilidad del pueblo las contradicciones rebasan lentamente su existencia invisible. La realidad cerrada se está abriendo. La sociedad postrevolucionaria no escapa a la dialéctica.

Tomás, un muchacho joven y rabioso, se descubre un día en -- contradicción con la normalidad de su pueblo. Descubre que lo cotidiano encubre, la rutina feliz lleva a la autocomplacencia, a la falta de una recepción crítica de los hechos, que por vistos, se vuelven invisibles.

Su primera acción para inducir a los habitantes del pueblo a mirar críticamente su realidad cotidiana es un hecho de escritura: redacta un artículo periodístico sobre las consecuencias de la falta de rotación en el trabajo de comercio: los - - - - -

administradores de los establecimientos comerciales empiezan a vender, no en función de las necesidades de los habitantes, sino de acuerdo a sus intereses, a la mejor manera de aumentar sus ganancias. Tomás percibe esta actitud incongruente con la vida --- igualitaria del pueblo, incongruencia ocultada por la cotidianidad, la denuncia y logra que el pueblo decida incluir de nuevo - el trabajo de comercio en la rotación de todas las actividades - productivas.

Pero este primer escrito lleva a Tomás a una disputa con su - compañera, Marisa, sobre las modalidades del discurso. Tomás --- quiere hacer ficción, inventar un sueño denunciando el caso de - los comerciantes, modalidad a la que su compañera se opone:

(Tomás) Se impacientaba por escribir lo que le parecía tan evidente, pero debía esperar a que lo asignaran a prensa. Su única esperanza era que en la sección de -- sueños, algún tema se presentara para escribir lo que él quería.

-Pero no sería sueño- se alarmó Marisa, estarías mintiendo.

- No, porque como lo que yo creo ver no se puede probar, sino que es una como sensación... una intuición. Como si fuera algo que soñé hace mucho...

-¡Tomás! protestó Marisa-, no serías capaz de...

-Quiero probar, insistió Tomás-. A fin de cuentas, - escribirlo en la sección de sueños, a manera de ensayo, es mucho más inofensivo. Marisa, ¿es que no ves -

que lo que pasa es que en mi artículo no puedo decir nada que no me diga la gente?. Y es obvio que la gente no se ha dado cuenta de nada. Lo que yo - quiero mostrar es el lado sombrío de la intención. (En la renuencia de los administradores de los comercios a cambiar de actividad). (7)

Tomás intenta violentar las costumbres discursivas de su pueblo porque como no existe una mirada crítica no existe la forma para expresarla. Tomás desea producir una escritura que introduzca una dimensión crítica en la vida de su país:

-Mira (comenta Tomás con Marisa), déjame explicarte despacio qué es lo que veo. Estamos todos aquí metidos ¿no?. Este pueblo es nuestra vida. Esta realidad somos nosotros. Esta normalidad es nuestra manera de vivirla ¿no? Todo lo que vemos en torno depende de nosotros y nosotros de ello. ¿No? Bueno, sucede que yo, por un accidente o distracción o no sé qué, me caí. Me resbalé un poquito para afuera y es como si lo viera todo de la parte de atrás -de arriba o de abajo, da lo mismo-, el caso es que lo ví sin estar adentro. Y me empecé a dar cuenta (...) de que nos suceden cosas que son independientes de nuestros deseos. Son como efectos, digamos, laterales, que es imposible ver cuando estás viviendo porque siempre ves hacia el frente ¿me entiendes? No tienes más opción que ver por dónde pisas ¿o no?
(...)

-Bueno (...) si yo ya me caí, si no tuve más remedio que ver ¿no es normal que lo quiera decir? ¿que lo - quiera advertir? Y aquí te voy a explicar por qué no puedo escribir como los demás...

(...)

- Se necesita otro lenguaje para poder apelar a otra dimensión en las personas. No es la capacidad de recibir y asimilar información. Es otra cosa. Otro nivel. Es... es como querer avivar un sentido intuitivo... gemelo al concreto e igualmente real que nos - permita vernos vivir al mismo tiempo que lo hace---mos...(8)

Tomás necesita un discurso que rompa la percepción cotidiana, una palabra extraña, nueva, que funcione no como un espejo (reflejo de la misma realidad) sino que ayude a la creación de una nueva manera de mirar, que amplíe la realidad, la enriquezca, y es to sólo es posible si el discurso deseado es en sí mismo esa -- nueva forma de mirar. La forma es efectivamente el contenido -- (y viceversa).

Este anhelo de una diferente realidad discursiva, acorde con una manera no habitual de percibir el mundo, lleva a Tomás a -- una confrontación con los discursos y actitudes propios de la existencia cerrada de su pueblo. Tomás se ha convertido en un "extraño", una nota discordante perturbando la comodidad de lo estable. A las intenciones de Tomás se opone el tipo de discurso propuesto por su antiguo maestro, Jorge Eduardo:

Toda persona tiene una historia, (recordaba Tomás que decía Jorge Eduardo), una historia llena de experiencias únicas. Una historia que puede querer contar para verla fuera de sí, para verla en los demás; para darla a los demás. Toda persona, había dicho el maestro con su tono serio (un poquito pomposo, había sentido Tomás, aunque impresionado), tiene ese derecho, tiene que darse todo. No reservarse nada. Contar una historia incomprensible, llena de zonas inciertas, de franjas oscuras, es no estar seguro -- aún de quién es uno en relación con los demás. En esos casos es mejor esperar. Repetirse una y otra vez la historia hasta hacerla lo más transparente posible. Los demás -- o sea, los que van a leer la historia -- no tienen por qué no entenderla. Si ha llegado hasta sus manos, deben poder ver a través de ella. Hacerla suya y, entonces sí, cambiarla, añadirla, negarla o enriquecerla. Pero nunca quedarse fuera. Y ésa es la responsabilidad del que la escribe. (9)

Jorge Eduardo propone un discurso que es un resultado no -- una indagación, un pacto que confirme la solidaridad entre lector y el escritor mediante la transparencia. El escritor -- asegura un producto digerido no una búsqueda común, en este caso hacer comprensible parece implicar la traducción a categorías conceptuales y sentimentales reconocibles, se elude la --

posibilidad del disturbio, de la palabra nueva índice de zonas oscuras, incomprensibles. Quien escribe para indagar y no porque ya encontró, según los criterios de Jorge Eduardo, no debería hacer empleo de la palabra. En el fondo, a la escritura se le está exigiendo efectividad inmediata, la redención por la vía de la utilidad.

Sin embargo, en la propuesta de Jorge Eduardo hay un elemento ausente en la concepción de la escritura de Tomás: la consideración del lector. Tomás descentrado, salido de su cotidianidad, singularizado, se autoconcibe en confrontación excluyente con la totalidad social. Decide escribir "su" historia, convertirse en el "mentor subjetivo" del país del aire azul, la conciencia social por fuera de la sociedad. Tomás idealiza su espacio crítico, no mira las relaciones que su enfado indefectiblemente tiene con la comunidad, es uno de sus productos. Tomás se ha salido de la normalidad del pueblo pero no de éste, lo que la gente del país del aire azul no ve existe, espera ser develado pero tiene función y consecuencias en la realidad cotidiana que no lo mira. Por eso, cuando es asignado al equipo de historiadores, como parte de la rotación de trabajos, y descubre en la historia escrita por otros una expresión colectiva, decide no trabajar la propia. Tomás descubre "una voz sin nombre, ni sexo, ni edad. Una voz pedazo del pueblo". (10) y asume que ésta es la forma correcta de escribir la historia. Tomás se ve precisado a aceptar que el planteamiento de Jorge Eduardo no es del todo incorrecto, de cara al pueblo tiene una virtud que a su propuesta escritural le falta: la solidaridad.

Pero también a Jorge Eduardo la pugna con Tomás le revela defectos e insuficiencias en su escritura. Jorge Eduardo reconoce que la supuesta transparencia de su discurso oculta su intimidad. Constreñido por la propia exigencia de inteligibilidad, -- Jorge Eduardo silencia aspectos de su biografía (en el pueblo del aire azul la historia se escribe a través de autobiografías): la muerte de sus padres (descrita como accidental, fue un hecho de nota roja), su terrible soledad, las tardes semi-alcoholizadas (desde las que, este exaltador de la transparencia, redactó su biografía). Jorge Eduardo se reconoce tributario de una imagen: el maestro, el consejero, el bien plantado en una correcta comprensión del mundo.

Los aciertos e insuficiencias de cada tipo de escritura no remiten a un eclecticismo complaciente. No se trata de "cada -- persona tiene algo de razón" y por eso es imposible optar por -- alguna de las propuestas. Se trata de mostrar la construcción -- contradictoria de una visión común.

Tomás y Jorge Eduardo se equivocan y aciertan pero no es en sus propuestas en sí donde se ubica el discurso de esta novela, sino en su confrontación, en su mutua influencia y desarrollo. Tomás y Jorge Eduardo deben pensar, teniendo como base la experiencia, las proposiciones discursivas de su respectivo otro. Ejercicio similar al realizado por el lector que, confrontado a escrituras contradictorias, no puede tomar partido de manera absoluta por alguna de las dos. El lector toma y rechaza de cada uno de los discursos y construye, conforme lee, una nueva -- -- propuesta.

¿Pero es posible asimilar el discurso de la novela a "una -- voz sin nombre ni sexo ni edad, una voz pedazo del pueblo"? Sí y no. Sí porque como se vió más arriba cuando se trató el -- problema del narrador, no puede hablarse estrictamente de una - voz narrativa fija. No, porque considerada así, en abstracto, - no permite percibir las múltiples voces que lo hacen, voces que, evidentemente, poseen sexo, edad, deseos, caprichos y diversas - intenciones y manías.

El discurso de la novela no es sólo la lucha entre dos pro- puestas escriturales, en la novela pasan mucho más cosas, y en Cuando el aire es azul hacer es decir, porque la predominancia- del "harrador con" permite escuchar, no los juicios irrefutables de la omnisciencia sobre los personajes, sino lo que éstos van- sintiendo y pensando en su actuación externa e íntima cotidiana. En esta novela la forma de narrar no puede desligarse del desa- rrollo de los hechos, ni de sus ejecutores, los personajes, que sí están diferenciados, no sólo por las distintas característi- cas individuales, sino por sus diferentes actitudes ante la his- toria, el sueño, la aceptación o rechazo del cambio, etc.; acti- tudes muy ligadas a la pertenencia a un género y que afectan - al sentido de la obra.

En Cuando el aire es azul hay una manera de ser "femenina"- y otra "masculina", que si bien corresponden en la mayoría de - los casos al sexo de los personajes, no excluye la indistinta - adhesión. Hay una manera de ser "Tomás" y otra "Marisa". Una señalada por la acción y el descontento (Tomás) y otra por la apertura sensual a lo cotidiano (Marisa). Leamos algunos - -

ejemplos:

-¿Por qué eres tan aceptosa, tan en tí misma, tan... tan... por qué sabes cosas Marisa? -le preguntó Tomás con los ojos brillantes-. A mí me duele tanto - la alegría que me asusto, me aturdo y las palabras se me escapan.

-A mí no, dijo Marisa riendo-, porque yo no tengo - palabras dentro como tú. Tengo sonidos y movimientos curvos y largos, y siempre me estoy deslizando. (10)

-Quisiera vivir más despacio, más en los lados -exclamó Tomás-. Tengo la constante sensación de que me rebanan lo importante.

-Mi tiempo, en cambio, es sinuoso, circular y empinado -repuso Marisa-. A lo mejor acaba sofocándome. (11)

Otro de sus placeres diarios -así estaba hecha la vida de Marisa: de pequeños regocijos que la conducían por el transcurrir del día- era el momento del café a media mañana. Era entonces cuando sacaba el periódico y antes que nada leía los sueños. El día era esa sucesión de momentos pequeños, de momentos de variadísimas texturas y coloridos, entretejidos por la actividad, apoyados en la sensación propia. Cuando Tomás decía: yo quiero hacer, Marisa se sorprendía. ¿Hacer qué? ¿No haces todos los días? (12)

Marisa aceptaba placenteramente "las cosas como son", la cotidianidad no la conflictúa, al contrario, se acomoda gustosamente en ella, es su espacio. Actitud compartida por casi todas las mujeres de la novela: a Migdalia, madre de Tomás, las transformaciones le producen pavor, durante el período de lucha revolucionaria, mientras la mayoría de la población pugnaba por modificar la realidad, ella se esforzaba por recuperar lo cotidiano, el presente azul le gusta porque es seguro; o bien, una mujer observada por Jorge Eduardo, mientras hacía una desesperante cola, se le convierte en el ejemplo manifiesto de la plena - aceptación de la fatalidad: "Era la imagen misma, se dijo Jorge Eduardo, de la espera. Era la espera". (13)

Pero las mujeres son también la degustación de las texturas del presente. Para Marisa la actividad de cada día no es rutina porque está llena de experiencias, que aunque repetidas, reconocibles, son siempre placenteras, el mismo reconocimiento es un placer. Migdalia casi escucha con el tacto el crujido de una hoja de tabaco cuando, en su trabajo de campo, arranca minuciosamente una tras otra.

Para las mujeres de Cuando el aire es azul el presente y el trabajo no son bloques, como sí lo son, por ejemplo, para Tomás. La percepción masculina es más de bulto, tributaria de la efectividad y la transparencia, para nada "estética" (en el sentido que le da Marcuse), anclada férreamente en el principio de realidad:

Cuántas veces Migdalia no había comprado tomates en

lugar de otra cosa porque "estaban bonitos". Los hombres eran implacables y prácticos. Llevaban nombres en los ojos, que obedecían a un orden de alternancia: ayer tomates, hoy calabazas. Y con la fruta eran aún más radicales. Migdalia se --- perdía contemplándola; su selección tenía mucho que ver con forma y colorido. Era tan lindo el plato de frutas en la mesa. (14)

Tomás: deseo de cambio, actitud crítica, incapacidad para -- disfrutar lo inmediato, presa de la trascendencia, complacencia no colectiva pero sí individual.

Marisa: temor a las transformaciones, aceptación de lo dado, plena capacidad para disfrutar lo inmediato, presa del presente y la seguridad, incapaz de pensarse ajena a la comunidad, de singularizarse.

Las características asignadas a los personajes son las usualmente atribuidas por la lógica patriarcal a las mujeres y hombres concretos. Puede inferirse entonces que las imágenes masculinas y femeninas de Cuando el aire es azul se ajustan al esquema patriarcal, que no aportan nada nuevo. El comentario a la inferencia debe tomar, de nuevo, direcciones opuestas: sí y no. Sí, porque es obvia la coincidencia entre las características de los personajes y el planteamiento patriarcal con respecto a los rasgos "esenciales" de los sexos. No, porque no obstante la novela asigna los patrones sexistas a la conducta de los personajes, no los considera esquemas inmutables ni reduce la - - -

actuación de los personajes a esos principios. Lo que la novela hace es constatar un hecho de la sociedad burguesa patriarcal: los conceptos ideológicos, aunque falsos en tanto que ideológicos, toman cuerpo en la realidad, los roles patriarcales, impuestos para perpetuar la dominación clasista y para la justificación del poder autoritario en todas las instancias de la vida, son efectivamente asumidos por aquellos contra los que se postulan. Si no fuera así, simplemente no existiría el sexismo. Además, la diferente participación de mujeres y hombres en la historia sí ha producido distintas percepciones, cuyas relaciones desiguales e injustas (opresión de la percepción femenina por la norma masculina) han conformado contradictoriamente la manera en que las mujeres (y otros marginados y oprimidos) representan y viven en el mundo.

El oprimido es en buena parte inventado por su opresor. Los rasgos propios de la "feminidad" son un ropaje impuesto en cuya confección se emplea mucho tiempo, signo evidente de su artificialidad. A las mujeres, como a los hombres, se les hace "mujeres", se las instruye en la complaciente aceptación de un papel secundario, de oprimida. Instrucción que tiene consecuencias: efectivamente se produce un ser limitado (lo mismo ocurre en el caso de todos los oprimidos, piénsese, por ejemplo, en la ignorancia impuesta a los trabajadores mexicanos), la opresión es realmente opresión.

Por eso María Luisa Puga se escoge hombre para narrar Cuando el aire es azul. Si para los patrones sexistas la inmutabilidad es un deseo común de las mujeres, una novela que postula lo ---

imposible de la permanencia no puede ser dicha por una mujer - tradicional.

Pero en tanto que invención el oprimido es algo más que su imagen impuesta. Es también una realidad, o mejor dicho, realidades no vistas por el opresor que necesita negar lo valioso de los actos del oprimido, o aún más, negar los actos mismos. El opresor requiere de escindir la realidad, dividirla entre su "ser valioso" y los demás, extranjeros, incomprensibles, salvajes, etc.

El opresor para justificar y reproducir su dominio absolutiza su manera de concebir el mundo, no tiene otra opción (así entendemos, por ejemplo, la grosera estupidez de las "explicaciones" del gobierno norteamericano sobre las revoluciones centroamericanas). Para dominar el opresor magnifica una ceguera, mutila la realidad, se aposenta en un espacio restringido que rige, limitándolo, el vasto espacio de las actividades y experiencias humanas. Estas limitaciones, impuestas de manera diferente al oprimido y al opresor, son entera responsabilidad de éste -- último.

El espacio femenino no visto o devaluado por la sociedad patriarcal existe. Las mujeres son algo más que la imagen "femenina". Las características de ese espacio son inútiles para la sociedad burguesa patriarcal porque responden no a las necesidades del siempre restrictivo principio de realidad, sino al principio del placer*. La sociedad burguesa patriarcal ha alojado -

* Es claro que mi caracterización de las experiencias femeninas es necesariamente limitada, sin embargo, creo que el planteamiento general es correcto.

en su casa , como objeto bello y frágil o como esclava del trabajo doméstico o la doble jornada, a su enemigo. Relegadas al espacio de lo no práctico (aunque sin su trabajo se desplome el mundo), las mujeres han aprendido a guiar sus actos no exclusivamente por los criterios del principio de realidad. La inocente mujer soñadora, fantasiosa, irracional, pronta a las lágrimas o a la alegría es, potencialmente, una amenaza para el mundo patriarcal, porque sus principios son otros a los requeridos por la "cultura". Si, como afirma Marcuse siguiendo a Freud, la cultura se ha erigido sobre la represión de lo placentero, de lo inmediato, sobre la mutilación del ser entre lo que se desea y lo que se puede y debe (mutilación justificada por la "utilidad social", es decir intereses de la clase dominante), las mujeres "caprichosas", cuando en la lucha por su liberación, revivifican sus espacios "no racionales", improductivos (recordemos la defensa feminista de la existencia social de la intimidad), están lanzando un reto a la insuficiencia de la sociedad patriarcal, a su mutilada vida cotidiana.

Cuando las mujeres transforman la fantasía, los sueños, la imaginación en problemas políticos, la lógica patriarcal es amenazada porque ya no se respeta su arbitraria escisión del mundo. La realidad negada por el opresor se hace visible y pelea por sus derechos, primero en el ámbito en el que la postergación de la satisfacción de los deseos individuales en interés de los sociales -que, es archisabido, en las sociedades clasistas son siempre los de la clase dominante- se justifica: la propia psicología del explotado, para luego convertirse en una voluntad

social, política, asentada en las necesidades individuales -nunca exclusivamente individuales-, pero que no se detiene ahí. El movimiento de las mujeres invierte el esquema de las relaciones - entre el deber y el deseo de la sociedad burguesa patriarcal: - ya no se trata de moldear (mutilar) el deseo en favor de los intereses de dominación de una clase, sino de construir una sociedad que satisfaga las necesidades del deseo. Es verdad que dicha inversión es realizada por todos los explotados y oprimidos en sus luchas de liberación, pero en el caso del movimiento de las mujeres su lucha introduce espacios vitales habitualmente - considerados como no importantes, no políticos, hasta por los - mismos revolucionarios, y que afectan, por la vía de la existencia cotidiana, a la totalidad social-estructura y superestructura-, de ahí su enorme potencial subversivo.

Esta dialéctica de la lucha de las mujeres -negación de la - imagen impuesta, revalidación de las características específicas-, me parece muy bien sintetizada en el poema "Ventana de - la mujer en llamas" de Marge Piercy, del que cito dos estrofas:

Mujer:

Tu no eres la madona empalada
a quien espera el destino del viento,
vacío y demente, por inmolarsse.

Tampoco eres la puta
clavada en una cruz.

(...)

Eres imagen viva de la sexualidad,
un árbol robusto que retoña en el bosque,
la vida del dulce tulipán, la copa
del gozo y la embriaguez.
Bebes la savia de tus raíces oscuras y
voraces. Te abrazas de un sol frenético.
Celebras a la mujer
en las verdes ciudades de tus ramas.
Y, junto a las marmitas de tu energía
ardes en llamas rojiverdes. (15)

Primero, negación de la feminidad mutilante, luego, reivindicación de una vitalidad específica edificada sobre el principio del placer.

La elección de una voz narrativa masculina por parte de María Luisa Puga desconoce los aspectos de la feminidad no tomados en cuenta por el sexismo. La autora, en su afán de romper con la visión patriarcal de las mujeres, rechaza lo femenino en general, para contar se vuelve hombre. Sin embargo, esta conclusión es cierta sólo parcialmente, porque la manera de contar y lo contado están constituidos fundamentalmente por esos aspectos femeninos devaluados por el sexismo. La lógica de los conflictos entre los personajes, el sitio desde el cual se produce la voz narrativa -la cotidianidad, lo íntimo, el deseo y sus represiones-, y la concepción del mundo que de ellos se desprende me permiten afirmar que en Cuando el aire es azul hay una voz narrativa masculina, pero una escritura femenina.

La ruptura entre lo personal y lo social, y especialmente, entre razón e intuición cuya trascendencia es uno de los - - - planteamientos del movimiento feminista-, son el corazón de la novela, remite a una sensibilidad diferente de la patriarcal. Por ejemplo: la necesidad de cambios en la sociedad cerrada del país del aire azul es vivida por los personajes antes que racionalizada. La transformación esencial -abrirse al exterior, a pesar de todos los peligros implicados- es planteada por primera vez por un trastornado, un loco presa de inexplicable rabia que termina suicidándose. Y esto no es ninguna casualidad. Si los cambios no son artificiales, si son producto de necesidades reales, deberán desprenderse "orgánicamente" de la sociedad, ser piel antes que conciencia. El loco es la forma extrema en que la sociedad del aire azul siente la necesidad de transformarse. El loco es un personaje que, como Tomás, también se ha salido de la realidad azul, evidenciando fírmemente su carácter opresivo. Su suicidio es la forma más brutal de señalar un desacuerdo: no es posible vivir en esta sociedad. Historia personal e historia social coinciden. Esto es extensivo a todos los personajes: todos ellos cambian, todos perciben la aparición de nuevos elementos en sus vidas que los conducen, así les aterre, a la posible pérdida de la seguridad, a transformar sus relaciones personales, a producirse valientes, a no callar. Transformaciones que son índices de la callada generación de un cambio histórico general. Dice Jorge Eduardo:

-Mira, un cambio como el que yo te digo es parte de la historia, parte de nosotros. Nos mueve.

Nos toca. Todo se transforma, desde la manera en que suena tu despertador, hasta la forma - en que caminas a la escuela. La historia es - eso: momentos en que nos fundimos todos. Así - nos hicimos. Así vamos a vivir siempre. Y den - tro de eso, cada uno su vida...como puede (16)

Y más claramente Joaquín (un niño):

Historia es lo que nos pasa...(17)

La afirmación de Joaquín es la descripción más precisa de - la novela y equivale a la propuesta totalista del feminismo: unidad de las vidas cultural y biológica, de lo personal y lo - político, lo sentimental y lo racional, etc. Y esta propuesta - es recuperada por la novela en su trama, en sus personajes, en sus palabras. Es en este sentido que la escritura de Cuando el aire es azul es una escritura de mujer.

Pero aún es posible agregar otro elemento. El conflicto bá - sico en la novela es el de la oposición entre lo propio y lo - ajeno, lo íntimo y lo externo (social y personal). El pueblo - en su conjunto se define, primero, por su rechazo y lucha con - tra el imperialismo extranjero y luego por la apertura a ese - mundo extraño que, aunque hostil, forma parte de una misma con - tradictoria realidad global. El pueblo tiene un "otro": los -- extranjeros.

En la vida cotidiana sucede algo similar, los personajes, - agrupados fundamentalmente en torno a los modelos "Tomás" y --

"Marisa" (con una sola excepción, la madre de esta última que es una conjunción y superación de los dos modelos), se transforman como resultado de la irrupción en sus vidas de percepciones ajenas.

Pueblo e individuos se hacen conscientes de la imposibilidad de negar a los otros. Y esta es también una de las implicaciones del movimiento feminista: es necesario luchar por el respeto a la diferencia, a la especificidad, por la convivencia democrática e igualitaria de los que son diferentes (en su caso esto significa que no se privilegia la visión masculina del mundo). El pueblo del país del aire azul lucha por su especificidad (combate al imperialismo sui generis de la novela) pero no comete el mismo error de los opresores extranjeros: no desconoce la realidad ajena.

Este conflicto y aprendizaje resultado de la convivencia -- con los otros se manifiesta, esquematizando, de la siguiente manera:

PERSONAJES TOMAS

Tomás hijo. La preocupación fundamental de Tomás es cómo lograr una escritura que rompa la complaciente ceguera de su pueblo, producto de una vida demasiado normal. En esta búsqueda -- Tomás se singulariza hasta el extremo casi de una ruptura definitiva con la comunidad. A diferencia de la mayoría de los habitantes de su país, su sentimiento recurrente no es la felicidad sino la rabia, que lo lleva a oponerse a la seguridad de Jorge Eduardo y a la vida sin conflictos de Marisa, su compañera. Jorge Eduardo representa el discurso de la complacencia --

y Marisa es su encarnación. Los conflictos entre Marisa y Tomás, y sobre todo, las experiencias propias, la recuperación de un tiempo particular que el enfriamiento de la relación posibilita, los llevan a terminar su vida de pareja.

La intención inicial de Tomás de escribir una historia propia que oponer a la comunidad es abandonada cuando se percata de la ausencia de una actitud solidaria en su escritura. Sin embargo cuando la situación de su pueblo ha cambiado (han decidido reestablecer relaciones con el exterior que de nuevo los sojuzga), el pueblo del aire azul le pide redacte la historia del período inmediatamente anterior al reestablecimiento de relaciones (historia que es la novela misma), esta exigencia social proporciona a su escritura el carácter solidario que le faltaba y le permite "escribir para hacer" (la historia es una de tantas acciones preparatorias de la nueva rebelión). La forma escogida por Tomás es el discurso literario porque le permite, en una situación de opresión, expresar sugiriendo.

Esteban. Es el joven trastornado. De la misma generación de Tomás, comparte con él la rabia. Su locura consiste en ataques de furia sin explicación evidente. Es realmente el único personaje cuya singularización llega al extremo de romper definitivamente con la comunidad: el suicidio.

Tomás padre. Padre de Tomás, compañero de Migdalia, junto con Matías (un niño) percibe la relación entre las rabias de Tomás y Esteban y es el primero en plantearlas como problema social: la insuficiencia de la realidad del pueblo del que se están -- "saliendo" los jóvenes.

Participante en la revolución de independencia -fue uno de -- sus dirigentes estudiantiles-, acomodado en la seguridad de un presente producto de su esfuerzo, asume sin embargo, al percartarse de las rabias de su hijo y de Esteban, la indefectibilidad de los cambios y, en consecuencia, participa en la transformación de la realidad: escribe un artículo periodístico en el que informa sobre el primer caso de locura conocido después de la revolución.

Matías. Amigo de Joaquín, el hermano de Tomás, es un niño preocupado por la comprensión racional del mundo, por eso se identifica con el hermano mayor de su amigo de quien lee todos los -- artículos en el periódico. Valiente y seguro, confrontado a la experiencia de la locura de Esteban, que vivía en su casa y era su amigo, descubre el miedo y la angustia, no quería que Esteban regresara a su casa.

PERSONAJES MARISA

Marisa. Más que temer los cambios, Marisa no ve claramente su necesidad: la realidad del pueblo del aire azul le gusta tal como es, su máximo placer es reconocerse en la cotidianidad de -- una experiencia colectiva. A la necesidad de trascendencia de -- Tomás opone su vida anónima y su disfrute detallado del presente. Comparte con Joaquín el gusto por los sueños, o mejor, la credibilidad hacia lo onírico, porque los considera parte de la conciencia del pueblo. Su percepción del mundo no reniega de -- los datos de los sentidos. Pero poco a poco la rabia y la conciencia de la necesidad de cambios se van aposentando - - - -

en su ánimo: el enfado de Tomás la fatiga (lo descubre tiránico exigiendo siempre atención, comprensión) pero también le señala sus límites. Marisa se va transformando lentamente, proceso que tiene consecuencias de manera fundamental en sus sentimientos: se abre poco a poco a la posibilidad de cambiar de pareja, de querer a otra persona (Jorge Eduardo), de dejar de querer a --- Tomás.

Cuando la situación del pueblo cambia trabaja en las escuelas del campo donde planea, junto con Jorge Eduardo (su nuevo compañero) y Migdalia, la forma de inculcar conciencia histórica a las nuevas generaciones de su pueblo. Esfuerzo que, sumado a la escritura de Tomás, y a la preparación de actividades de resistencia clandestina por parte de Joaquín y Matías (el padre de Tomás ya murió), van prefigurando la nueva revolución.

Migdalia. Es el personaje más "femenino" de todos. Puede instalarse gustosamente en cualquier cotidianidad gracias a la reducción que ha realizado -le han realizado- de sus aspiraciones. Posee una gran capacidad receptiva, sensorial y sentimental. Su relación con las mujeres jóvenes (Marisa, Teresa) está teñida por la nostalgia de una realidad más amable, menos masculina: rodeada por varones -sus hijos, su compañero- siempre que conversa con Marisa o Teresa se imagina pariendo una mujer. Amante del trabajo del campo nunca lo ejecutó tantas veces como pudo porque su compañero era un empecinado sedentario. La vida de Migdalia está constituida por el aplazamiento de sus deseos en función de los gustos y necesidades de los otros miembros de la familia, y el cumplimiento de los deberes de la doble jornada.

Al final de la novela , cuando la vida cerrada y libre de su pue**blo** se ha modificado, participa con resignación y temor en el - diseño de las nuevas actividades subversivas.

Joaquín. Niño soñador, temeroso, es el que más claramente percibe y sufre la existencia conflictiva de los modelos de conducta femenino y masculino. Tiene una pareja de perros -macho y hembra- de cuyas actitudes invertidas en relación a las normas humanas: la perra es mucho más audaz y activa que su melancólico- y miedoso hermano- infiere las características fundamentales de los roles: él es como su perro -el Poeta, Tomás es como la Barna -la perra-, Marisa es una mezcla oscilante de los dos.

A diferencia de su hermano, Joaquín escribe en la sección de sueños del periódico y aprehende el mundo más de una manera sub**jetiva** -denominada "las cuatro horas" por el pueblo- que intelectual. Por eso, compelido por sus maestros a definir qué es - la historia, no puede hacerlo en términos académicos, sino que, como testigo de los conflictos de quienes lo rodean, llega a la conclusión arriba anotada: historia es lo que nos pasa.

Cuando la situación del país del aire azul cambia, él, que - siempre había sido un testigo, prepara actividades clandestinas de resistencia a los extranjeros opresores.

PERSONAJES OSCILANTES

Más que oscilantes (porque todos los personajes, en mayor o menor medida, se desplazan de un rol a otro), habría que decir- "enmascarados". Aparentemente pertenecen a un modelo pero en -- esencia son del otro: Jorge Eduardo es, en el fondo, un - - --

personaje "Marisa", Teresa es un personaje "Tomás".

Jorge Eduardo. Su primera imagen es el sólido ropaje de la virilidad sapiente: consejero seguro, rector de vidas, maestro de tiempo completo, es una imagen paternal (el lado "amablè" del patriarcado) que el desarrollo de los acontecimientos destruye. Dueño de una imagen pública su vida privada es un constante conflicto. Es un cordero vestido con toga.

Su disputa con Tomás pasa de conflicto sobre la mejor manera de escribir la historia a un encono sentimental: Tomás es el -- compañero de quien ama. Esta situación lo conduce a encararse -- con la pobreza de su intimidad y a exigirse el valor necesario -- para trascenderla: le declara a Marisa su afecto.

La nueva condición del pueblo le ofrece la oportunidad de un trabajo como maestro revolucionario: ya no se trata de una escritura o educación conciliatoria, sino de la elaboración de -- una política educativa que le permita, a las jóvenes generaciones de su pueblo, adquirir una conciencia histórica necesaria -- para la nueva lucha de independencia.

Teresa. A diferencia de Marisa, cuyo tiempo preferido es la vida diurna, Teresa gusta de la noche. Lectora cotidiana de las -- historias del pueblo, rechaza su solemnidad pero escucha en -- ellas la voz de la voluntad colectiva ("es como un rumor" le -- dice a Tomás).

Independiente, con una vida sentimental y sexual en la que -- exige sean respetados sus espacios, se convierte, sin embargo, en la esposa casi tradicional de Tomás: cuida los niños, limpia la casa, etc. Se puede decir que es un personaje "Tomás" - - --

(mejor que él, es un Tomás con las virtudes de la percepción -femenina) a la que las circunstancias sociales obligan a adoptar un rol no elegido.

Su participación en el nuevo proyecto subversivo es el trabajo pedagógico en los centros escolares del campo.

PERSONAJES SINTESIS

Clara. Madre de Marisa, es una mujer que vive sola y se niega a adoptar el papel de las alas siempre protectoras, siempre repressivas de una madre. Es la primera en plantear abiertamente, en una instancia de toma de decisiones, la necesidad de abrirse al extranjero. Prefiere disfrutar su soledad a casarse otra vez -es viuda- en un acuerdo de amable consuelo mutuo de la soledad y el paso del tiempo. No aspira a trascender pero actúa, no busca apoyos ni justificaciones a sus actos. Este personaje es el más discreto y el más constante de todos. Es un puente -entre el pasado, el presente y la apertura al futuro. Es la --síntesis entre la continuidad y el cambio. El hecho de que es un personaje síntesis es avalado por la comunidad del país del aire azul cuando la nombra representante en el extranjero. Ella es el pueblo en el extranjero. Participa del proyecto subversivo enviando información de la sociedad opresora, información que no es "política" ni militar, sino sobre las condiciones de la vida enajenada y enajenante del país vecino en el --que vive. Su información sirve para definir al "otro" del pueblo, sus limitaciones, su debilidad interna, y a su vez, para redefinir y revalorar la naturaleza del país del aire azul.

Como el pueblo en su conjunto, los personajes se "abren" - como resultado de su oposición con los "otros" de quienes integran una manera diferente y complementaria de percibir la realidad. Las contradicciones (comunidad-individuo, presente-historia, presente-trascendencia, singularización-anonimato, complacencia-errfado, normalidad-anormalidad, femenino-masculino, ajeno-propio) no se resuelven con el triunfo definitivo - de alguno de los opuestos, se integran dialécticamente a la historia viva del pueblo y los individuos. Los personajes, y el pueblo como otro personaje, situados en un principio en alguno de los extremos de las contradicciones, son sensibilizados por su opuesto, que los modifica, a lo largo del desarrollo de la novela. Esta capacidad para aprender de los otros, enfatizada por su ausencia en las actitudes del país vecino - opresor, se relaciona, como ya anticipamos arriba, con uno de los objetivos del movimiento feminista: el respeto a la diferencia fundado en la comprensión de que la realidad está constituida por diferentes que deben poseer los mismos derechos. Al interior de la comunidad del aire azul las diversas opiniones, percepciones, sentimientos, se integran, sin perder su especificidad, en una voluntad común, solidaria pero no uniforme. El país del aire azul sería algo así como la expresión literaria del tipo de sociedad implicada en la confluencia -- del movimiento feminista y el movimiento obrero: el socialismo como democracia radical, en el que la reflexión es efectivamente colectiva, donde no existe el delito de opinión, en el que no hay que vigilarse para no transgredir los límites -

seguros y opresivos del dogma.

De esta forma Cuando el aire es azul va definiendo -con las características de su voz narrativa, con la lógica de las acciones de los personajes, con su concepción de la historia y la sociedad- una escritura que realiza principios y propuestas planteados por el movimiento feminista. No sé hasta qué punto pueda hablarse de una escritura feminista consciente por parte de María Luisa Puga, en todo caso no es lo más importante, o de la existencia en su novela de rasgos acabados que marcaran incontestablemente su discurso como propio de mujer. Este último criterio me parece enteramente erróneo porque no existen los "rasgos femeninos en sí", lo femenino, como todo lo humano, tiene existencia histórica. Para este trabajo la historicidad es introducida mediante los planteamientos del movimiento feminista que definen una lectura. No eludo la consideración que puede hacerse de estar forzando los hechos novelísticos, mi lectura -sí enfatiza ciertos rasgos de la novela más que otros, pero esto ocurre siempre, es parte de la existencia social del producto artístico. La validez o no de una lectura no depende de sus criterios -algunos más afortunados que otros- sino de si respeta o no la estructura discursiva del texto (porque respetar -- una lógica discursiva es respetar un sentido).

Mi opinión es que la escritura femenina existe desde que las mujeres escriben (en esto se basa la investigación de Patricia M. Spacks, La imaginación femenina, que busca los elementos --- constituyentes de esa escritura en la literatura inglesa desde más allá del siglo pasado), pero que sólo ahora empezamos a ---

verla porque es ahora (del siglo XIX al presente) que las mujeres se expresan socialmente a través de una forma organizativa-propia que nos obliga a mirar de nuevo la historia. El discurso histórico está lleno de "invisibles" que poco a poco empiezan a evidenciarse.

Y es precisamente en su concepción de la historia y las relaciones que posee con la literatura donde Cuando el aire es azul me parece más feminista. Anota Roland Barthes sobre las características esenciales del discurso histórico burgués:

El discurso histórico supone, por así decir, una doble operación harto complicada. En un primer tiempo (esta descomposición es evidentemente metafórica), el referente está separado del discurso, se vuelve exterior a él, debe fundarlo, regularlo (...) pero en un segundo tiempo el significado mismo es desplazado, confundido con el referente; el referente entra en relación directa con el significante, y el discurso, encargado solamente de expresar lo real, considera posible eliminar el significado, término fundamental de las estructuras imaginarias. (18)

y continúa:

En otras palabras, en la historia "objetiva" lo "real" es siempre sólo un significado no formulado que se refugia, tras la apariencia omnipotente del referente. Tal situación define lo que podría llamarse efecto de realidad. La eliminación del significado fuera del discurso "objetivo", al dejar que se

enfrenten aparentemente lo "real" y su expresión, produce un nuevo sentido (...). Ese nuevo sentido -extensivo a todo discurso histórico y- que define finalmente su pertinencia es lo real en sí mismo, transformando subrepticamente en significado vergonzante: el discurso histórico- no sigue a lo real, sólo lo significa sin dejar de repetir: "ha ocurrido". (19)

Es en la exclusión del significado donde la invisibilidad de ciertos hechos y voces se justifica: porque si el discurso histórico es lo "real", y no una manera de interpretarlo, una toma de posición clasista, étnica, cultural, sexual frente al hecho-histórico, entonces lo no escrito es inexistente.

La novela de María Luisa Puga hace precisamente lo contrario: está llena de significado, su forma es la búsqueda de la mejor manera de escribir la historia, es pues una búsqueda de criterios cimentados -obviamente- en interpretaciones de la realidad. La toma de posiciones frente a los hechos no se oculta, se devela. La novela disiente tanto de la concepción y forma de la historiografía burguesa (y de todo historiografía autoritaria) que inventa una sociedad ideal como procedimiento de reflexión histórica: el hecho "real" es absolutamente desplazado, el efecto de realidad no descansa en este caso sobre una exaltación del referente sino sobre su negación, el referente de la novela es la ficción misma. Frente a la escritura engañosa de las clases y grupos dominantes, escudados en la "objetividad" y la "razón", la novela de María Luisa Puga reivindica la - - -

capacidad subversiva de la imaginación, de lo ficticio, que además no se presentan bajo el velo de la "imparcialidad". Para una concepción de la historia que no escinde destino personal del -- destino social, universal, la escritura objetiva, fiel aparentemente al simple dato, no sirve. Necesita un discurso que dé entrada a la subjetividad, y uno de esos discursos es el literario.

Pero la novela no es subjetividad pura (que además no existe), no pertenece a la literatura incontaminada, hecha exclusivamente para sí. Cuando la novela incluye sociedad e individuo, historia personal e historia social en su interior, nos está indicando -- que no es posible separarlos. Si la novela produce una sociedad ideal no es para hurtar la ficción de la realidad -- recordemos -- que la novela destruye su utopía- sino para expresar un deseo -- frente a la vida opresiva exterior al discurso literario. Cuando el aire es azul es la formulación de un deseo, es parte del principio del placer expresando la historia soñada, la sociedad deseada, luchando por un ser humano total que no acepte la imposibilidad de la sociedad justa, que no acepte ubicarla en el no si sitio: la utopía. Sueños, deseos, lucha, que no se dan en abstracto sino frente, contra, nuestra represiva realidad cotidiana.

La novela de María Luisa Puga es escritura en el sentido estricto que le señala Barthes:

Lengua y estilo son antecedentes de toda problemática del lenguaje, lengua y estilo son el producto natural del tiempo y la persona biológica; pero la identidad formal del escritor sólo se establece -- realmente fuera de la instalación de las normas de

la gramática y las constantes del estilo, allí - donde lo continuo escrito reunido y encerrado primeramente en una naturaleza lingüística perfectamente inocente, se va a hacer finalmente un signo total, elección de un comportamiento humano, afirmación de cierto Bien, comprometiendo así al escritor en la evidencia y la comunicación de una - felicidad o un malestar y ligando la forma a la - vez normal y singular de su palabra a la amplia - Historia del otro. Lengua y estilo son fuerzas -- ciegas; la escritura es un acto de solidaridad -- histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su - intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia. (20)

El compromiso de esta novela en esta época de revoluciones y crecimiento cualitativo del movimiento obrero en todos los países, de luchas por la independencia nacional y la revolución - socialista, la democracia proletaria, por respeto a las nacionalidades oprimidas, a las mujeres oprimidas, etc. etc., es el -- que resulta de la confluencia del movimiento feminista y el marxismo revolucionario no dogmático: luchar por una sociedad esencialmente democrática, donde la práctica social devenga en el - ensanchamiento del mundo, en la creación de un número mayor de particularidades que abran la posibilidad a múltiples afinidades,

una sociedad donde particularidad no signifique asociabilidad, - una sociedad que desconfíe de sus dogmas, que vigile la siempre- posible osificación, que no se vuelva mito de sí misma. Resumiendo: un socialismo efectivamente democrático.

Para que las calles anchas y arboladas se extiendan por todo- el mundo, para que la gente abra y cierre sus ventanas cuando le venga en gana, y pueda escribir y decirlo todo, para que si el - café se amarga exista la posibilidad de endulzarlo, para ponerse una chamarra de todos los colores y pintar los árboles un primero de mayo, como sucedía cuando Lenin.

N O T A S

- (1) NIN Anais, Ser mujer, Tribuna feminista 10, Editorial Debate, Madrid 1981, 18 p.
- (2) SANCHEZ VAZQUEZ Adolfo, Del socialismo científico al socialismo utópico, Serie Popular Era 32, Era, México 1981, 16-23 pp.
- (3) BARTHES Roland, El grado cero de la escritura, Siglo XXI, - México 1978, 38-39 pp.
- (4) BARTHES Roland, Op. cit., 38 p.
- (5) SANCHEZ VAZQUEZ Adolfo, Op. cit., 20 p.
- (6) PUGA María Luisa, Cuando el aire es azul, siglo XXI, México 1980, 46 p.
- (7) PUGA María Luisa, Op. cit., 18-19 pp.
- (8) Idem, 63-64 pp.
- (9) Idem, 13 p.
- (10) Idem, 14 p.
- (11) Idem, 15 p.
- (12) Idem, 43-44 pp.
- (13) Idem, 51 p.
- (14) Idem, 172 p.
- (15) PIERCY Marge, Ventana de la mujer en llamas, La Abeja en la colmena 3, Universidad Autónoma del Estado de México, 48-49 pp.
- (16) PUGA María Luisa, Op. cit., 238 p.
- (17) Idem, 273 p.

- (18) BARTHES Roland, "El discurso de la historia" en Estructu-
ralismo y literatura, Nueva Edición 1972,
Buenos Aires, 48-49 pp.
- (19) Idem, 49 p.
- (20) BARTHES Roland, El grado cero de la Escritura, Colección-
Teoría, Editorial Siglo XXI, México 1981,
21-22 pp.

III Nyambura o la historia de una rabia radical

En Las posibilidades del odio María Luisa Puga analiza con su ficción una realidad concreta: la Kenya actual. De una manera sólo aparentemente paradójica -un libro que habla de un país desconocido para nosotros, a miles de kilómetros de distancia - y a muchos más de ignorancia- su escritura nos aproxima a una realidad conocida aunque no sea más que por la coincidencia referencial: mendigos en las calles, oficinistas enajenados, pugna del campo y la ciudad, estudiantes radicalizados.

Las posibilidades del odio funciona como un "extrañamiento" que nos obliga a vitalizar nuestra ya casi apacible percepción de la miseria (económica, moral, social) nacional. Kenya es el "otro" (convertida en nuestro ajeno por la opresión colonial) - que nos sirve para trascender nuestra percepción cotidiana de la sociedad mexicana. Es el cumplimiento de los desos de Tomás en Cuando el aire es azul, nuestra dimensión crítica.

De manera similar en Las posibilidades del odio la coincidencia entre algunos de los planteamientos feministas y el discurso de la novela es más fácilmente remitible a la cotidianidad. No estoy diciendo que por "realista" esta novela sea mejor, pero sí es verdad que nos es más próxima: en México no todo mundo milita, como en "Las mariposas", y nuestra formación social, -- constituida por variadísimas formas de opresión, está muy lejos de la sociedad sin estado y honesta de Cuando el aire es azul.

Kenya, país de oprimidos, se parece mucho a nuestro país. Y a uno le gusta el título de la novela porque nos devela la indignación, el coraje y el odio que ya van nutriendo nuestro - próximo amor revolucionario. Decía el Che: "un pueblo sin odio-

no puede triunfar sobre un enemigo brutal" (1). Odio que lleva - al amor, a la solidaridad, a una lucha colectiva que los trabaja- dores mexicanos ya estamos haciendo.

En el prefacio de su libro La condición de la mujer, Juliet - Mitchell escribe lo siguiente como descripción general del plan- teamiento feminista:

Las mujeres constituyen un pueblo oprimido, podemos aprender acerca de esta opresión utilizando la "po- lítica de la experiencia", podemos combatir la opre- sión agrediendo a los agentes e instituciones que - sustentan el poder (a los hombres y/o a la sociedad dominada por hombres) con el objeto de producir ya sea la igualdad o el ser liberado: a "personas ínte- gras".* (2)

y señala con respecto a los orígenes del movimiento feminista -- contemporáneo:

Al discutir el periodo histórico en que surgió, tene- mos que considerar los movimientos radicales o revo- lucionarios contemporáneos con los que se encuentra aliado, o de los que se ramificó: el movimiento es- tudiantil, el Poder Negro, la resistencia al - - -

* Juliet Mitchell resume aquí tanto las posiciones de las feministas - radicales (la lucha es sexo contra sexo), como las de las feministas --- marxistas (la lucha por la liberación de la mujer, históricamente posee una dinámica anticapitalista; movimiento obrero y movimiento feminista -- son aliados que luchan por una revolución socialista que destruya el esta- do burgués, socialize los medios de producción y transforme radicalmente- la superestructura).

reclutamiento, los grupos sectarios ya existentes y los grupos femeninos reformistas, así como las luchas del Tercer Mundo. * (3)

De estos párrafos citados me interesa señalar la coincidencia-histórica y teórica existente entre la lucha por la liberación de la mujer y la lucha por la liberación de las nacionalidades oprimidas y antiimperialistas. El concepto mismo de la mujer como grupo oprimido proviene de las luchas de liberación de las etnias y naciones sojuzgadas y aunque es verdad, como señala Mary-Alice Waters en Marxismo y feminismo, que la relación social más antigua del movimiento de las mujeres es el movimiento obrero** (en el mismo año en que se publica el Manifiesto Comunista -1848-, mujeres norteamericanas reunidas en Seneca Falls, Nueva York, redactan su propia declaración de independencia), los problemas específicos de las mujeres no se resolverán simplemente, como - - -

* Aunque Juliet Mitchell se refiere a los orígenes del movimiento feminista en los países altamente industrializados, creo que las ideas que infiere de sus palabras son válidas en tanto que la mayoría de los conceptos del movimiento feminista surgieron de las organizaciones de mujeres de los países capitalistas "desarrollados".

** "Desde luego, la opresión de la mujer no empezó con el capitalismo: bien al contrario, se remonta al propio origen de la historia conocida. Pero fue el advenimiento del capitalismo, con sus transformaciones continuas y revolucionarias de las capacidades productivas de la humanidad, empezando por la revolución industrial, lo que transformó radicalmente las condiciones de vida para millones de mujeres. De hecho, el sistema capitalista empezó a crear las condiciones materiales que convirtieron la liberación de la mujer en una meta realizable. Al igual que la revolución socialista dejó de ser a partir de entonces un sueño utópico", Waters Mary-Alice, -- Marxismo y feminismo, p 71.

también lo indica May-Alice Waters, con la revolución socialista. Las mujeres, sector social con opresión específica, requieren de soluciones políticas y sociales específicas. Comprender esto es muy importante para el movimiento obrero, porque supone la ruptura del dogmatismo y la lucha por una democracia radical donde --- efectivamente se respete el derecho a la diferencia (sexual, cultural, nacional, política, religiosa, etc.)*

Nada hay más alejado de los intereses de los trabajadores y -- los grupos oprimidos, como claramente lo demuestra hoy la lucha -- de los obreros polacos, que la uniformidad o la elitista posibilidad burguesa de la originalidad enajenada y competitiva. Escribe Juliet Mitchell sobre la moda y la utilización del cuerpo de la -- mujer por la publicidad:

Es tan difícil no seguir las modas cambiantes y

* "Si tomamos en cuenta el hecho de que hombres y mujeres en nuestra sociedad no somos iguales, no lo hemos sido nunca, no es posible seguir hablando de las características, de las necesidades o de las creaciones -- del Hombre en general, del ser humano; el hombre en general no existe. Existen hombres y mujeres concretos de diferentes edades y razas en momentos y lugares precisos (históricos) que piensan, sienten y actúan de manera específica.

Existen desde luego, algunas características y necesidades naturales comunes entre las personas, por lo que el concepto de ser humano o naturaleza humana es útil para distinguirnos como especie del reino animal ---- (...). Pero el feminismo, hoy en día, ya no está luchando solamente por el derecho de las mujeres a la existencia y mucho menos por una igualdad entre hombres y mujeres, se lucha por el derecho a la existencia diferente". Bartra Eli, "Notas sobre arte y feminismo" en Territorios, marzo --- abril de 1981, p. 3.

múltiples como seguirlas. (...) El ex-Imperio - (o sus restos) ha sido invadido de nuevo para re producirse a sí mismo en una concentración en mi niatura de la calle Oxford: puedes comer, vestir te, o adornarte al estilo hindú, chino antiguo, - arábigo, africano... Y habiéndote ofrecido toda- posibilidad de autoglorificación, habiéndote pro ducido el tú radiantemente sexual, la dimensión- comercial del capitalismo te puede utilizar de - nuevo: esta vez tú, tu persona, servirá para ven der los productos más ordinarios: coches, lavado- ras, seguros de vida. (4)

La individualidad mimada sirve a intereses ajenos, mercanti les.

La base objetiva de la coincidencia entre la lucha feminis- ta y la de las etnias colonizadas es -además de que en los dos casos no se trata simplemente de clases sino de grupos violen- tamente marginados, silenciados, precisamente por ser esos gru pos-, que las mismas características de su opresión, no sólo - económicas sino también obviamente superestructurales, ideoló- gicas, posibilitan que sus luchas planteen el alcance de la re volución en forma mucho más amplia que el exclusivo cambio de- las formas de propiedad.

La lucha de las mujeres, y la del resto de los grupos opri- midos, implica la necesidad de transformar obligatoriamente la superestructura. Es a partir de esta situación que Juliet - --

Mitchell, basándose en la caracterización de la conciencia de - clase proletaria hecha por Lenin, propone el concepto de "totalismo":

La conciencia política cabalmente desarrollada de una clase explotada o de un grupo oprimido no puede surgir de sí mismo, sino solamente de un conocimiento de las interrelaciones (y estructuras de dominio) de todas las clases dentro de una sociedad. Los negros no tienen, necesariamente, esta "sobrevisión", como tampoco la tiene la clase trabajadora, pero debido a - que su opresión es visiblemente cultural como-económica, existe el impulso por ver los diversos aspectos de la opresión dentro de todo-el sistema. Esto no significa una comprensión-inmediata de la manera en que son explotados u oprimidos otros grupos y clases, pero sí quiere decir lo que puede llamarse un ataque "totalista" al capitalismo, que podría llegar a comprender la necesidad de solidarizarse con todos los otros grupos oprimidos (...) El concepto "totalista" se aplica tanto a la lucha de la mujer como a la del negro. (5)

Las mujeres, los indígenas, los negros, no pueden conformarse con la propiedad colectiva de los medios de producción si no hay también un cambio cualitativo en su situación como mujeres -

indígenas y negros. Esto también vale para el movimiento obrero, no es una casualidad que la exigencia de educación y cultura después de la toma del poder asuma dimensiones tan grandes. El movimiento obrero no puede conformarse tampoco con el cambio de propiedad social y la permanencia de los valores patrios, familiares, patriarcales...burgueses.

Sin embargo, son las condiciones materiales específicas de la opresión económica y cultural de los grupos marginados, y el --- atraso demostrado por el movimiento obrero contemporáneo en la asunción revolucionaria de los problemas superestructurales (retardo producido en gran medida por las implicaciones del ascenso al poder de Stalin), lo que ha permitido a estos grupos incluir primero, por lo menos en este siglo, como su línea política central, ámbitos de la práctica social no tomados suficientemente en cuenta por el tradicional movimiento revolucionario: la cultura, los sentimientos, los problemas de la llamada subjetividad. Esta inclusión es la que los hace totalistas. Y a la objeción de que el desenvolvimiento histórico concreto del movimiento negro y del feminista no ha proporcionado ejemplos organizativos tan globales y masivos como las palabras de Juliet Mitchell pueden hacer suponer, debe responderse que no es a un nivel organizativo donde por lo menos el feminismo expresa su totalidad -esa es función de los partidos políticos y del conjunto del movimiento revolucionario; su totalidad se expresa en que convierte en problemas políticos aspectos de la vida cotidiana no tocados por la política tradicional: la sexualidad, el trabajo doméstico, etc.

El movimiento de las mujeres no puede luchar únicamente por la igualación de los salarios y dejar para después la lucha contra el hostigamiento sexual, porque ambos aspectos forman parte de la opresión femenina. De ahí su totalidad. Algo parecido ocurre en el caso de las nacionalidades oprimidas, las que a sus reivindicaciones económicas -el derecho a la tierra- suman reivindicaciones culturales- el uso de la propia lengua-.

La inclusión de lo personal subjetivo en la esfera de lo político significó para el movimiento feminista la adopción de conceptos y formas organizativas particulares; política de la experiencia, pequeño grupo, creación de conciencia. Anota Juliet - - Mitchell:

La "política de la experiencia" es la expresión indefinida utilizada para sugerir un análisis de la sociedad desde la perspectiva del propio ser. La experiencia de la enajenación personal es el medio para probar la enajenación total social, que es el producto de nuestra sociedad capitalista decadente. (6)

La unidad básica de organización dentro de la Liberación Femenina consiste en el grupo reducido que comprende desde seis hasta veinticuatro mujeres. Según se desarrolla el grupo, va transformándose su naturaleza. Al principio, sirve como medio para unir a las mujeres, para establecer estrechos lazos de amistad y solidaridad entre ellas mismas. En la

etapa final, muchos grupos pequeños se ven a sí mismos como colectividades revolucionarias, cuya tarea es analizar la naturaleza de la opresión femenina y de esta manera planear una estrategia. La transición sirve de punto de partida de un estado consciente, siempre en desarrollo en el sentido de que así como los problemas de la mujer no son de índole privada, tampoco lo es su solución; o para decirlo en otras palabras, esta transición refleja el cambio de una autoconciencia personal (en el sentido psicoterapéutico) a una conciencia de grupo, o el equivalente de lo que la persona oprimida llama --- "conciencia de clase". El grupo reducido permite la transición de lo personal a lo político - y, a la vez, los interrelaciona simultáneamente. (7)

El proceso de transformación de los temores - secretos individuales de la mujer, hasta alcanzar un grado de conciencia en que se hace posible compartir su significado como problema social, el poder descargar la ira, la ansiedad, - la lucha que entraña el poder proclamar lo doloroso y transformarlo en lo político: éste es el proceso llamado creación de conciencia. (8)

Recluidas por siglos y a la fuerza en el espacio sentimen---
tal las mujeres actualmente, cuando asumen la lucha por la pro-
pia liberación, no aceptan la artificial separación de lo perso-
nal y lo político propio de la visión del mundo burgués patriar-
cal y reproducida por casi todas las organizaciones revoluciona-
rias. De esta forma, la inclusión personal en un sujeto revolu-
cionario colectivo no implica la pérdida de la identidad, y to-
da la riqueza del "yo", su pasión, sus temores, siempre presen-
tes en la base de la decisión por una militancia política, se -
vuelven conscientes y valiosos. La política se ha enriquecido,-
la liberación es concebida de una manera mucho más amplia y di-
ferenciada; ya no queremos que los sueños y la imaginación se -
cumplan, para el movimiento revolucionario, en la utopía.

"¡Hay que soñar! -dice Lenin en el Qué hacer- He
escrito estas palabras y me he asustado. Me he -
imaginado sentado en el "Congreso de unifica---
ción" teniendo enfrente a los redactores y cola-
boradores de Rabócheie Dielo. Y he aquí que se -
levanta el camarada Martínov y se dirige a mí --
con tono amenazador: "Permita que le pregunte:
¿tiene aún la redacción autónoma derecho a soñar
sin previo referéndum de los comités del parti-
do?". Tras él se levanta el camarada Krichevski-
(...), en tono aún más amenazador, continúa:
"yo voy más lejos, y pregunto si en general un -
marxista tiene derecho a soñar, si no olvida, --

que, según Marx, la humanidad siempre se plantea tareas realizables, y que la táctica es un proceso de crecimiento de las tareas, que crecen con el partido". (9)

Las mujeres que luchan por su liberación han tendido un puente organizativo cotidiano entre lo subjetivo (los "sueños") y la práctica política "política", como lo soñaba Lenin, ese --- "dogmático".

Si hago referencia a todo lo anterior es porque en Las posibilidades del odio de María Luisa Puga coinciden la problemática colonial, la de la mujer y la de otros grupos marginados. Y, desde mi punto de vista, apoyándome en lo que Eli Bartra -- escribe sobre el arte producido por mujeres, la forma en que -- son desarrollados literariamente esos problemas permite suponer una escritura de mujer, o más precisamente, feminista, que en el terreno del discurso logra algo similar a lo que en la -- práctica política consigue el feminismo: viajar de lo individual a lo social. Dice Eli Bartra:

En cuanto a la práctica artística hemos podido ver que es posible la creación feminista de dos maneras: una que se podría llamar involuntaria y otra voluntaria (o inconsciente y consciente). Quisiera hacer especial hincapié, en este espacio, en la relación que se da entre la creación artística de las mujeres y el feminismo -y no me refiero simplemente a toda producción femenina. No me gustaría

que se confundiera femenino y feminista. Dentro - del arte femenino existen, sin lugar a dudas, innumerables ejemplos de obras que lejos de representar una impugnación implícita o explícita de la - opresión femenina, glorifican su subalternidad. De la misma manera que dentro de la producción artística masculina hay obras que representan una contribución importante para la lucha feminista.

Caracterizo como arte feminista involuntario -- aquel que de una manera u otra expresa la situación de opresión de las mujeres. Puede no impugnarla directamente, pero el hecho de expresarla - sin sublimaciones o mistificaciones es importante para conocer la realidad. Considero que en cierta forma una de las funciones del arte es justamente el conocimiento de lo real.

El arte decididamente feminista que no es meramente casual o "instintivo" sino que responde a - una necesidad bien consciente, es el que parte de lo que son las mujeres y no quieren ser: representa una impugnación voluntaria de la realidad. (10)

Aunque estoy de acuerdo con la descripción general que del arte feminista hace Eli Bartra, sobre todo porque permite distinguir entre escritura hecha por mujeres y la escritura propiamente feminista, creo que deben hacerse algunas puntualizaciones. La primera es la del "realismo". No creo que Eli --

Bartra propugne por un arte Realista Feminista en el mismo sentido del realismo socialista, sin embargo considero conveniente señalar que la expresión de la opresión de la mujer "sin sublimaciones o mistificaciones" no es igual a expresión realista, -objetiva. Porque, como bien reivindica la lucha feminista, la realidad es también subjetiva y las "distorsiones" de la percepción son absolutamente concretas y materiales. Se pueden y deben investigar sus causas y funciones, pero no pueden soslayarse (so pena de crear "mujeres positivas feministas"). En este sentido son válidas las palabras de Fabienne Bradu:

La postulación está clara: hablo de escritura femenina, no de escritura feminista porque cuando la literatura se pone deliberadamente al servicio de la causa, para decir el "deber ser" y no lo que -- aquí y ahora está sucediendo, es tan desechable -- por inútil como todas las formas de dominación que subyugan a los discursos libertarios. La llamada literatura feminista, al igual que la llamada comunista, no revela: embarra cuartillas, encubre tinta las latencias transparentes que reclaman la enunciación. (11)

Pero lo que Bradu sí deja fuera -y es la segunda cosa que -- quiero comentar- es la categoría de impugnación, el hecho de -- que hay una escritura en oposición al discurso dominante masculino. Las mujeres no sólo son diferentes a los hombres, luchan para que se reconozca esa diferencia. La sensibilidad nueva, no

patriarcal, no se establece como espacio marginal o coexistente, sino en lucha con la sensibilidad dominante. La impugnación es un compromiso, no existe la escritura "pura". Bradu -- tiene razón cuando critica los discursos edificados sobre el "deber ser" (el héroe positivo socialista) porque le hurtan la realidad al lector y le niegan la posibilidad de crítica más allá del más vulgar maniqueísmo. Pero se equivoca cuando rechaza la adhesión a una causa, una visión del mundo, porque negarse al maniqueísmo, producir una literatura que aprehenda sin temor, críticamente, los problemas del "aquí y ahora" responde a una concepción del mundo que se niega a avalar la simpleza como sinónimo de certeza política y moral. Se puede adherir al feminismo sin escribir los acrílicos a la mujer nueva.

La impugnación es fundamental para Las posibilidades del odio. Esta novela, en la que la autora se niega a hablar como mujer a lo largo de casi todo el texto (los personajes principales de cinco de los seis capítulos que componen el libro son hombres), termina en una explosión de cólera, de rabia, con la comprensión sentimental e intelectual de una doble opresión, colonial y femenina, por parte de una muchacha keniana que, fundándose en su rabia, esboza un proyecto de vida. El largo capítulo final del texto de María Luisa Puga es, de acuerdo a la definición de Juliet Mitchell, una plena toma de conciencia lograda en la lucha contra las representaciones tradicionales de mujer, negra, Africa, amor, felicidad, futuro, etc. Esta pugna, esta explosión es lo que fundamentalmente me interesa tratar.

En 1961 se publicó en París Los condenados de la tierra de Frantz Fanon. Es un libro sobre la lucha anticolonial africana; habla de psicología, de odio, de lucha política, de cultura. Es un libro político que hace propuestas organizativas y morales, que liga el combate por la independencia nacional con la necesidad del socialismo, que dice "Se trata, para el Tercer Mundo, de reiniciar una historia del hombre que tome en cuenta al mismo tiempo las tesis, algunas veces prodigiosas, sostenidas por Europa, pero también los crímenes de Europa..." (12), - es decir, que plantea la necesidad histórica, para los países coloniales y semicoloniales, de producirse diferentes, específicos. De este libro (con proposiciones ya superadas, es cierto, como es la caracterización de los campesinos como la única clase revolucionaria), donde se expresa muy claramente la noción de totalismo ("En las colonias, la infraestructura es --- igualmente una superestructura. La causa es consecuencia: se es rico porque se es blanco, se es blanco porque se es rico" -13), María Luisa Puga toma uno de sus epígrafes, que me parece muy significativo:

No son ni las fábricas, ni las propiedades, ni la cuenta en el banco lo que caracteriza principalmente a la "clase dirigente". La especie dirigente es, antes que nada, la que viene de afuera, la que no se parece a los autóctonos, a "los otros".
(14).

Me parece significativo porque anuncia que el tratamiento -

literario del problema colonial se abordará desde una perspectiva subjetiva. Los conflictos clasistas, el aspecto económico y el político van a estar supeditados a la contradicción entre lo propio y lo ajeno, entre el "yo" y el "otro" (como en Cuando el aire es azul). La novela nos va a hablar de cómo se vive cotidianamente la opresión colonial, de su percepción subjetiva, que si bien es en muchos casos tributaria de la apariencia, no por esto es menos material.

La contradicción entre lo íntimo y lo ajeno es desarrollada en seis capítulos que tienen como introducción una descripción de los acontecimientos más importantes en Kenya según los manuales de historia. La supranarradora enmarca el desarrollo -- contemporáneo de los conflictos de sus personajes en una historia keniana demasiado delgada, expuesta en muy estrictos términos de "objetividad" tradicional. La Historia se vuelve magra y la microhistoria gana en densidad, es la que otorga sentido, o más exactamente, porque la primera también clarifica la segunda, es la que da vida a los datos de manual. Datos de opresión e iniquidad, como era de suponerse, en los que la lucha de los trabajadores Kenianos parece no existir. Ausencia que me explico de la siguiente forma: la narradora confronta dos tipos de historia fundados en diferentes concepciones de lo -- que es importante históricamente. Una de ellas es la historia-burguesa vulgar que, mitificadora empecinada de lo objetivo, no da cabida al hecho subjetivo particular, individual (cuando se trata de personas pertenecientes a las "masas", es claro), -- lo que le interesa es el dato escueto, citado imparcialmente...

como si eso fuera realmente posible. Es la historia de Kenya -- según los criterios del enemigo, por eso no se la incluye en el tejido de la ficción (como ocurre en Cuando el aire es azul). La otra es la historia de la percepción subjetiva de la actual-situación de opresión. María Luisa Puga parece decir, mediante esta confrontación, que la historia se encuentra en la producción de lo cotidiano, en nuestra participación diaria en la realidad. Opone el "decir" al "hacer" la historia, negándose a admitir la escisión entre el individuo y aquella, que es otra forma de la separación entre lo personal y lo público.

La influencia de Fanon también se percibe en el sentimiento-conductor del escrito de Puga y que está en el origen de su nombre: el odio. Fanon plantea que la violencia necesaria a la descolonización proviene de la violencia de la situación colonial, circunstancia que la vuelve inevitable en el proceso de liberación.

Liberación nacional, renacimiento nacional, restitución de la nación al pueblo, Commonwealth, cualesquiera que sean las rúbricas utilizadas o las nuevas fórmulas introducidas, la descolonización es -- siempre un fenómeno violento. (15)

La descolonización es el encuentro de dos fuerzas - congénitamente antagónicas que extraen precisamente su originalidad de esa especie de sustanciación que segrega y alimenta la situación colonial. Su primera confrontación se ha desarrollado bajo el signo -

de la violencia y su cohabitación -más precisa--
mente la explotación del colonizado por el colo-
no- se ha realizado con gran despliegue de bayo-
netas y cañones. (16)

El colonizado necesita ira y odio para desatar la violencia que lo liberará; sin embargo, debe tomarse en cuenta que esa -- ira y ese odio son productos de una situación degradante -la si tuación colonial- y que es sólo cuando se integran a un proceso de lucha cuando devienen liberadores.

El odio, la violencia, también se encuentra en el caso de la-
mujer:

Virginia Woolf -dice Patricia Spacks- tenía razón en ver irritación por todas partes. Esta ira ge-- nera la energía de las obras novelísticas de las vidas de las adolescentes en el siglo XX, cuya ex periencia de frustración es probable que conti-- núe en la edad adulta. La irritación plantea con- sideraciones serias sobre la relación entre la mu jer y la sociedad, (...). Una y otra vez resuenan como la reacción más auténtica de las mujeres: una respuesta al engaño, a los callejones sin salida con los que tropiezan y al hecho de que la - sociedad no garantice las necesidades de la mu--- jer. (17)

La novela de María Luisa Puga recoge estas dos iras, la de - la mujer y la del colonizado, las describe como productos - - -

desgastantes y autodestructivos de la situación de opresión, - pero también como el humus de una posible revuelta.

Los capítulos de Las posibilidades del odio desarrollan conflictos personales particulares de la Kenya actual que se cierran anecdóticamente sobre sí mismos, aunque están relacionados espacial y temporalmente (Kenya en el presente) y por la situación colonial. Sin embargo, el montaje que puede hacerse entre ellos está reglamentado, la sucesión de los capítulos se encuentra señalada, orienta la lectura. El texto oscila entre la estructura simplemente lineal y la obra abierta -minada la primera por la ausencia de una historia central desarrollada - en cada capítulo, y la segunda por la sucesión preestablecida de los mismos.

¿Cuáles son los extremos del libro de María Luisa Puga?
¿Cuáles son su situación inicial y su final? Las preguntas son pertinentes porque la novela puede describirse como una travesía por la sentimentalidad o sentimentalidades de la situación colonial. Hay un cambio entre su principio y su fin, no es una mera acumulación de anécdotas particulares, sino un desarrollo, una investigación de, como su nombre lo indica, las posibilidades del odio resultado de la opresión colonial, en la que principio y fin se oponen de manera excluyente.

El capítulo inicial es la historia de una derrota: un blanco keniano, anónimo, descendiente de ingleses, nos descubre a través de un diálogo relatado por un narrador que oscila entre la omnisciencia, el narrador con y la primera persona (en realidad, el narrador abandona al personaje, primero éste y el --

interlocutor están englobados por la tercera persona, luego - el narrador con prepara la separación entre el relator y el - escucha para, finalmente, ser "marcada" con la primera perso- na) su marginalidad, su ineficacia histórica social en un mun- do que ya no requiere del proyecto étnico-clasista de domina- ción en el que ha sido educado. La aspiración fundamental del personaje criollo que es, aparentemente, servir a la edifica- ción de su patria recién independiente, se ve frustrada por - una realidad que no necesita de sus "servicios" y por su pro- pia historia previa personal, social, de clase, que le impide aprehender las transformaciones de las relaciones entre las - nacionalidades y clases de su país. Inmerso en la ideología - de su clase, ideología que como tal se le escapa, el persona- je principal de este relato es víctima de los valores que anta- ño proporcionaron fuerza y legitimidad a la dominación impe- rialista. Su discurso racista, que en el presente del relato- el criollo intenta ocultar, se evidencia conforme avanza el - desarrollo del capítulo, desarrollo que corresponde a la trans- formación de la situación colonial: de dominación imperialis- ta directa a dominación neocolonial. En la primera situación- el racismo no es visible precisamente porque se vive como na- tural, el blanco mira a los negros como figuras de fondo, son un halo servicial en torno a los objetos:

Cada mañana, por ejemplo, desde la ventana de su cuarto los había visto sembrar su propia parcela que quedaba más allá de los límites del jardín -

de su casa. Eran parte normal del paisaje. (18)
Todo sonido, cada presencia de cada objeto, --
los ceniceros, las sillas o platos, el sacudir
de las sábanas o el sonido del agua al regar, --
todo había quedado asociado con esa mano negra
que los movía, los limpiaba, los arreglaba.
Todo en el fondo, tenía una especie de halo ne
gro. (19)

Negros viejos y fieles. Presencia amiga, segu-
ra. (20)

Las cosas estaban en su lugar, negros y blancos ocupaban di
ferentes espacios (sociales y físicos) que nunca llegaban a to
carse. El niño blanco siempre contempló a los negros desde una
prudente distancia: detrás de la ventana, más allá de los lími
tes de su jardín, en la calle, vistos a través del parabrisas.

Sin embargo, en medio de los recuerdos del criollo aparece-
una disputa espacial urbana que prefigura el cambio en la si-
tuación de la dominación en bruto de los imperialistas:

Había también un continuo desgajarse de la ace-
ra para cruzar a saltos, con ágiles carreras y-
una sonrisa un tanto culpable (...), las rejas-
esas que impiden el paso de los peatones, sobre
todo en las esquinas (y que en teoría debe en
carrilarlos hacia un punto más seguro para cru
zar); se las saltaban así, como a un arbusto --
que hubiera crecido en medio del trayecto - - -

habitual, como a una zanja o un montón de mierda. Pero lo que quería decir era que todo eso era suyo. (21)

Los negros, aunque sea parcialmente, empiezan a recuperar - lo que les pertenece, y el criollo y su racismo declarado pierden sentido ante las necesidades de la nueva dominación colonial. La ideología de su clase, ahora en contradicción abierta con la realidad emergente, se evidencia:

Más que de países subdesarrollados se debería hablar de líderes subdesarrollados; nuevos ricos del poder. Autodidactas de la toma de decisiones. Como si fuera tan fácil. Como si no se requiriera de una larga historia de superioridad para saber ponerse al mando de hombres.

(22)

Sin soporte ideológico que valide su proyecto clasista personal, el blanco keniano se desmorona, pero, además, su procedencia histórica lo convierte en un indeseable y desarraigado. Los ingleses imperialistas ya no lo necesitan, les estorba. Esta situación es resumida en un episodio relatado en primera persona (en este caso la voz narrativa de la soledad) por el personaje principal en el que cuenta cómo él, blanco criollo, -servido en la infancia por los negros, estudiante de ingeniería de caminos en Inglaterra, a la que nunca amó -porque se sabía y sentía africano, blanco, pero africano- regresa a su ---

país a percatarse de su inutilidad histórica: los ingleses, -- que produjeron a su clase blanca africana, tratan ahora directamente con los negros, lo marginan; él, educado para gobernar, ahora debe conformarse con un puesto subalterno en la industria turística: el poder se le ha escapado de las manos.

El criollo, que durante su infancia miró a los negros como figuras en el paisaje, termina administrándoles el paisaje, la imagen exótica turística de Kenya, a los coterráneos de sus ascendientes. El odio de este personaje tiene entonces dos direcciones: los ingleses y los negros, y un refugio: el alcohol.

Este capítulo es la historia de una derrota y un desamparo, porque el criollo efectivamente se considera keniano, es keniano, el problema es que vive preso de una contradicción que lo anula: quiere vivir en Kenya, pero dominando, y esto, de cara a las nuevas exigencias de dominación "democrática", es cada vez menos posible.

El capítulo final contradice por completo al descrito líneas arriba: su personaje principal, que, de entrada, es dueña de una identidad -tiene nombre, Nyambura- decide "hacerlo todo", es decir, empezarlo todo. Su proyecto individual no está históricamente cancelado, al contrario es ahora, cuando la opresión colonial se está terminando, que empieza a volverse viable.

Esta joven mujer negra (y no me parece gratuito que se trate de un personaje femenino, luego veremos por qué), renuncia a los valores imperialistas patriarcales, renuncia a una posible felicidad en la que otros decidirían por ella, y asume la

responsabilidad de formarse ella misma, asunción que no es un gesto exclusivamente personal, sino social, porque Nyambura es, gracias a su doble condición de oprimida (negra y mujer), la garantía de una ruptura radical con el mundo sentimental e intelectual imperialista. Nyambura asume ese privilegio de los oprimidos de originar, en su lucha y por su lucha, los nuevos sentimientos, los nuevos valores, los nuevos conceptos.

Este capítulo puede dividirse en tres grandes secuencias: 1) la situación inicial, 2) la biografía y 3) la conversación con Christopher.

La situación inicial es el encuentro accidental con el ser continuo, ahistórico, indiferenciado, no problemático, que se convierte para Nyambura en un deseo. Estudiante de historia en Roma, a donde llega después del asesinato de su hermano -un activista estudiantil- y la ruptura con su padre cristiano y con su hermano menor, absolutamente colonizado -es estudiante de hotelería-, a Nyambura le ocurre el encuentro con una suerte de tiempo y espacio idílicos:

Una tarde como hay tantas, tan igual que al sentir el impacto supo en un relámpago que se había caído en su existencia. Se había dejado sumir en ella, y los árboles, el río, la piedra blanca del puente, los edificios anaranjados de Trastevere, allá el Gianicolo, el cielo, los autobuses, se le fundieron en un todo sin principio ni fin, sin nombres ni fines, y recordando a su padre sintió que así -

tenía que haber sido el paraíso, eso, un tiempo sin tiempo, y entonces la vida le entró simultáneamente por todos lados, o le creció dentro -- desbordándose, o quizá lo que le sucedió, fue - que por primera vez sintió con toda conciencia la belleza y no tenía nada que ver con nada.

(23)

Este encuentro le produce felicidad, pero

Qué tristemente humillante recordar una felicidad que no fue suya, que no tuvo nada que ver con ella, sino que fue meramente un accidente. Qué ilusa, ciega, absurda esa ansia loca de felicidad. De felicidad, palabra horrible, distorsionadora, colonizadora. (24)

Y la lleva a desear un tiempo y un espacio ahistóricos

Nyambura sintió una apremiante necesidad de espacio, de cielo sin construir, de calles sin trazas. De claros que no fueran piazzas, de piedras que no tuvieran historia, de gente que no tuviera una idea concisa, precisa, de su cultura, de muchedumbres que no alzaran el rostro ante una idea, de noches que no se arrinconaran en un cuarto, de idiomas que no fueran extranjeros.

Y un sitio así no existiría ya nunca para ella.

(25)

El deseo que le provoca a Nyambura esta caída en el ser --- atemporal es la supresión de la historia que ha creado las diferencias, los idiomas extranjeros, la desigualdad entre los colonialistas y los colonizados, los hombres y las mujeres, -- los negros y los blancos. Nyambura, que durante su infancia -- asistió a las diferencias y contradicciones entre las costum-- bres africanas de su madre y las occidentales de su padre, que vivió desde entonces la marginación social hacia su sexo (su padre interrogaba casi exclusivamente al hermano mayor sobre los asuntos de la escuela), que sufrió la educación coloniza-- dora de unas monjas blancas, que fue identificada en referen-- cia a su hermano mayor Ngongo y no como Nyambura, que se enamo-- ró de un inglés que, al fin de cuentas, le censura su incapaci-- dad para ser feliz así simplemente, no puede menos que aspirar a un mundo en donde esrén excluidas las diferencias, o más pre-- cisamente, las desigualdades. Pero Nyambura misma sabe que esta aspiración -este mundo igualitario que no es el resultado - de una lucha sino algo que ocurre- no es más que un sueño utó-- pico, porque aquí, como también en Cuando el aire es azul, la utopía es un pasado cancelado: la forma en como nuestros pue-- blos han entrado en la historia contemporánea es la desigualdad.

Todo el capítulo trata del aprendizaje hecho por Nyambura - de sus determinaciones y las expectativas que le posibilitan, - del aprendizaje de su ser específico producto de una historia desigual e injusta. Nyambura termina asumiendo sus determiná-- ciones, sus diferencias, sus especificidades, que la llevan a

proyectarse un futuro particular, diferente del que le plantea su compañero inglés. Si en el caso del primer capítulo el criollo es víctima de sus determinaciones, Nyambura finca en ellas su proyecto vital. Al criollo anónimo y derrotado se opone una negra que también dialoga pero no suplica compañía, sino se decide por la soledad (en este caso, asunción de la especificidad).

Tómese otro whisky, tome indefinidamente...

no me deje solo todavía.. (Capítulo I) (26)

Sí, claro que te estoy hablando en serio Chris.

Toda una noche de hablar para poder darme cuenta de que es en serio. El arrepentimiento de haberte dejado va a ser parte de ese presente que me voy a hacer en Nairobi. Todo eso va a ser parte. Y claro que me da miedo, me da pánico, pero quiero que te vayas. Déjale la felicidad a los que pueden. (Capítulo 6) (27)

Si Nyambura se niega a la felicidad, no es por una actitud de mártir o por un masoquismo radical. Nyambura no tiene otra posibilidad. Si quiere romper realmente con la ideología y las prácticas imperialistas patriarcales no tiene más remedio que renunciar a la felicidad construida sobre esos principios y prácticas representadas, aunque no lo quiera, por los ofrecimientos de Chris (matrimonio, vida en Europa, etc.). Dice David Cooper:

el acto más liberador que podemos realizar por los otros es llevar a cabo lo que para nosotros es más liberador. La "cosa más liberadora" es siempre la más placentera pero entendemos por "placentero" algo muy distinto de "felicidad" (que siempre supone alguna forma de seguridad, es decir, una frustración engañosamente cómoda de las propias posibilidades). El placer implica desesperación, que aumenta hasta el punto final del dolor para convertirse de nuevo en placer (...). Que la liberación suponga un dolor inmediato y un arduo trabajo a partir del momento decisivo no es una ironía enigmática sino la consecuencia de nuestra internalización de una contradicción objetiva de la sociedad burguesa. (28)

Esta contradicción se finca en el hecho de que asumimos como propios, e íntimamente, deseos que nos limitan pero que son necesarios a la dominación burguesa. Nyambura sufre porque debe dejar, para ser una mujer libre, la seguridad de una pareja estable, a su compañero, el papel preestablecido de la madre ideal.

Pero antes de llegar a este final -la asunción de las determinaciones y sus posibilidades, la renuncia a la felicidad-, la vida de Nyambura nos es minuciosamente descrita en un montaje que combina el relato de un narrador -que oscila entre la

visión por detrás y la visión con- y una larga conversación -- que sostienen Nyambura y su compañero inglés. El montaje tiene efectos de extrañamiento: las irrupciones de las voces de --- Nyambura y Chris en el relato central de la narradora comentan indirectamente el desarrollo de la acción, nos hablan de la reflexión que ante su propia vida hace Nyambura, recuento mediante el cual el lector asiste a una definición personal, social, sexuada, de una joven mujer negra que resume y supera los conflictos de los personajes de los anteriores capítulos.

Porque Nyambura es la única africana del libro que no sólo sufre las limitaciones de la situación colonial, rechaza un papel pasivo. Ella no es como el keniano enajenado por la ver---güenza y la desesperación del capítulo cuatro, personaje en -- continúa crisis de identidad, que trata inutilmente de reconci- arse con su papel de "buen negro" -servicial, occidentalizado, consciente de su subalternidad, adelantándose a los deseos del jefe blanco, convertido en capataz de sus paisanos-, pero que no lo consigue porque la convivencia con Julius -un amigo de años, antirracista, lleno de odio hacia el sistema colonial, "mal negro" (no le importa si tiene trabajo, se emborracha, -- etc.)- le revela cuál es la verdadera actitud de su yo íntimo hacia la situación colonial: no acepta el lugar subalterno que le han otorgado pero también tiene miedo y ha aprendido a autodespreciarse. Este personaje es víctima de una desgarradora -- contradicción íntima: se desprecia por ser negro, se rebela ante la injusta discriminación a los negros. Su manera de vivir - la situación colonial es la personalidad dividida sufrida - --

íntima pero inconscientemente.

Nyambura tampoco es como Jeremiah, el joven negro de origen campesino que viaja a Mombasa con un mexicano, José Antonio, a quien, junto con otras jóvenes kenianas, sin proponérselo, con su simple apego a la satisfacción de las necesidades inmediatas, le derrumba su esquematismo moral e ideológico: la transparente moralidad de los jóvenes pobres kenianos, que no sienten vergüenza de pedir o recibir lo que necesitan -una muchacha con la que José Antonio hace el amor recibe sin mayor problema el dinero que éste le ofrece porque "Si tú tienes y me quieres dar..."- cuestiona en la práctica la moral de lo conveniente que, al fin de cuentas, también guía a este joven mexicano de izquierda. Pero, a diferencia de Nyambura, Jeremiah y sus amigos y amigas no se dan cuenta de las implicaciones de sus actos, viven su práctica moral hacia dentro, sin remitirla a un contexto más general.

Y tampoco es como el mendigo del capítulo dos, absolutamente desamparado, cuya mutilación física es una cruel metáfora de la mutilación social y personal que sufre el colonizado: no tiene familia -sus padres fueron asesinados por los terratenientes blancos-, no tiene tribu -las autoridades locales le expulsan del pueblo cuando lo suponen relacionado con los mau-mau, no tiene clase -ya no es campesino, en la ciudad es sólo un marginado más-, no tiene patria -Kenya es la calle en la que extiende la mano-, no tiene conciencia -dueño de minuciosos conocimientos empíricos que le permiten sobrevivir, su

pensamiento no rebasa los límites de la cotidianidad marginal (no podría ser de otra manera).

Y tampoco se parece al inglés que provoca una revuelta estudiantil en una escuela propiedad de criollos y se hace asesinar por un keniano en un hotel de blancos para demostrarles su odio e hipocresía. No se parece porque el proyecto del inglés tampoco tiene viabilidad (como en el caso del primer capítulo): este inglés que dice despreciar el sentimiento de su inferioridad de sus compatriotas es incapaz de romper con él y de solidarizarse igualitariamente con los negros en su lucha contra los opresores, su disputa con el imperio es un pleito de familia, no llega a rebasar el límite histórico que lo separa de los africanos.

Nyambura es el único personaje, negro o blanco, que a partir de la comprensión de la totalidad de su vida define un -- proyecto individual que implica una toma de posición frente a la situación colonial de su país y frente al conjunto de opresiones que la limitan. Si Nyambura puede hacer esto es porque desarrolla las posibilidades "totalistas" de sus opresiones (Juliet Mitchell). Nyambura vendría a ser un ejemplo de lo -- que Trotsky denomina "el desarrollo desigual y combinado", es decir, la explicación científica de la sentencia que señala -- "los últimos serán los primeros". (Los más oprimidos de los -- oprimidos -en este caso una mujer negra y tercermundista)-, -- precisamente por las características tan agobiantes de su sojuzgamiento, pueden plantear de una manera radical y - - - --

extensiva -en tanto sus opresiones son vastas- la profundidad de una transformación revolucionaria).

El desarrollo de las posibilidades de subversión totalista contenidas en potencia en las opresiones de los sojuzgados es lo que constituye la biografía de Nyambura. Biografía que no es sólo una acumulación de datos y reflexiones sino un tránsito - muy preciso por las instituciones de la sociedad civil (familia, escuela, universidad, grupos de amigos, colectivos artísticos, etc.). La biografía de Nyambura consiste en la definición de una voluntad y deseos propios obtenidos en la relación con los otros que no son percibidos en abstracto sino en el -- marco de instituciones sociales concretas. Los cambios en las relaciones de los personajes implican transformaciones en las instituciones en las que desarrollan su vida diaria. Las instituciones son las relaciones y de aquellas la fundamental, para la novela, es la familia de la que se derivan el resto de las posibilidades de intercambio social. La familia es el espacio vital-social fundamental para Nyambura, su ruptura definitiva con la sociedad burguesa patriarcal será precisamente su negativa a reproducir el esquema familiar tradicional.

Esto no es gratuito. Para las feministas marxistas la familia es el ámbito opresivo básico para una mujer.

El sistema familiar -anota Mary-Alice Waters- provee a las clases dominantes del mecanismo más barato y aceptable ideológicamente para - la reproducción de la fuerza de trabajo humana.

Impone una división social del trabajo en la que la mujer se ve reducida fundamentalmente a un papel reproductivo, y en la que se le asignan las limitadas tareas vinculadas de forma inmediata a esta función reproductiva: el cuidado de los demás miembros de la familia. De este modo, la institución familiar se apoya y fortalece una división del trabajo que implica la subyugación doméstica y la dependencia económica de la mujer.

(29)

Además -continúa Mary-Alice Waters-

El sistema familiar es una institución represiva y conservadora que reproduce en su seno las relaciones autoritarias y jerárquicas necesarias para el mantenimiento de la sociedad clasista en su conjunto. Alienta las actitudes posesivas, -- competitivas y agresivas necesarias para perpetuar las divisiones de clase. (30)

Este carácter represivo es resumido por David Cooper en cuatro funciones propias de la familia burguesa:

Primero nos encontramos con la estrecha imbricación entre las personas, que se basa en el sentimiento de lo incompleto del ser de cada cual.

En segundo lugar, la familia se especializa en la formación de papeles para sus miembros más -- que en preparar las condiciones para la libre --

asunción de su identidad.

En tercer lugar, la familia, como socializador primario del niño, le pone controles sociales que exceden claramente a los que el niño necesita para hacer su camino en la carrera de obstáculos que le plantean los agentes extrafamiliares del estado -- burgués (...) en realidad, lo que se enseña principalmente al niño no es cómo sobrevivir en la sociedad, sino cómo someterse a ella.

En cuarto lugar, la familia deposita en el niño un elaborado sistema de tabúes (...). Ello se lleva a cabo, como la enseñanza de los controles sociales, mediante la implantación de la culpa, la espada de Damocles que descenderá sobre la cabeza de quienes antepongan sus elecciones personales y sus experiencias propias a las prescritas por su familia y la sociedad. (31)

Y Milan Kundera añade un elemento fundamental:

La familia no conoce la diferencia entre la vida pública y la privada. El ideal de la vida en familia es la abolición del secreto. La indiscreción -- así, está llevada al rango de las virtudes. (32)

La familia es entonces, estructural y superestructuralmente, el medio social en el que se reproduce la división social y sexual del trabajo y donde encuentra su justificación subjetiva gracias al aprendizaje del abandono del deseo por el ---

deber (regido por el interés de la clase dominante que necesita de una institución social donde se asimile la subordinación al poder).

La biografía de Nyambura está constituida, en buena parte, por sus rupturas con la familia y sus derivaciones sociales. La toma de conciencia de sus múltiples opresiones se estructura sobre su paso por la familia, la escuela conventual, un grupo de teatro, los amigos en Roma y la vida de pareja con Christopher. En este tránsito la conciencia de Nyambura se desplaza de la resignación ante la inexplicable expulsión de la seguridad de la infancia (y esto en términos muy relativos) al rechazo a formar una familia. El paso de Nyambura por las instituciones patriarcales está signado por la expulsión, primero sufrida y luego producto de una decisión. Nyambura es de aquellas personas que nunca encuentra "su lugar" (hasta que se lo hace). Y es en base a los papeles asignados por la familia y a su extensión al resto de las relaciones sociales que Nyambura va definiendo no un personaje social más sino una personalidad. Nyambura confronta caracteres, roles, los observa, se confronta, aprende.

Durante la infancia, recordada como una época de casi total seguridad, Nyambura observa los diferentes roles patriarcales y la lucha cultural de la situación colonial. Su madre, siempre callada, sin voz pero con sonrisa, es la representante de las costumbres africanas: come sin cubiertos, no reza, trabaja en su casa con la puerta abierta, etc. Su padre es un buen negro occidentalizado que habla con sentencias, utiliza el inglés,

es pulcro, posee buenos modales y se enorgullece de su hijo varón mayor. No es mala persona, es un buen y honesto patriarca... sojuzgado, negro, ideologizado, admirador de la cultura occidental.

Era muy posible que el padre y la madre se quisieran mucho, pero como desde el pasado. Porque el padre jamás miraba hacia ella sino hacia otro lado y quería que ellos, los hijos, miraran con él aunque la madre muchas veces se quedara un poco por fuera. O atrás. En calidad un poco de hermana mayor un poco deficiente. Que con la mano no se comía, repetía el padre paciente pero severo, y la madre (Nyambura recordaba de ella su sonrisa) volvía a tomar el tenedor y a pinchar el ugali para bañarlo con el jugo del guisado. Y el padre entonces volvía a sentirse contento, a hablar con Ngongo otra vez (el hermano mayor), a acariciar la cabecita de Waigwa o pedirle a Nyambura que trajera más agua. (33)

La primera expulsión ocurre cuando la madre muere inexplicablemente. Se muere súbitamente una madrugada y transforma con su desaparición la vida de la familia que, señalando el final de un período, se traslada a la ciudad, Nairobi. La muerte de la madre significa la ruptura de las relaciones con la antigua Africa, una Africa campesina que sobrellevaba la irrupción del mundo occidental.

La segunda instancia familiar por la que Nyambura transita es una escuela conventual. En ésta Nyambura tiene la posibilidad de confrontar dos actitudes ante la dominación colonial: - su propia actitud y la de Roselyn, una amiga del colegio. Roselyn está completamente bajo el influjo de las monjas blancas, no por la vía del convencimiento sino porque no conoce -- otro mundo (ella ha sido cuidada y educada desde su nacimiento por las monjas), para Roselyn el mundo conventual es el mundo y se acabó. Ante la inexplicable conducta de Nyambura que parece no respetar la disciplina escolar -no es que no quiera, es que no sabe cómo- las monjas convierten a Roselyn en su confidente-delatora. El poder autoritario patriarcal se reproduce - en el convento, tan es así que la autoridad masculina está simbolizada por un árbol enorme a la mitad del patio (y que Nyambura detesta). El poder autoritario patriarcal, en este caso - una de las formas que asume la opresión colonial, erosiona la solidaridad entre las niñas.

La ruptura definitiva de Nyambura y la familia escolar ocurre después de las primeras vacaciones que aquélla pasa con su familia desde su ingreso a la escuela. Vacaciones que se convierten en otro aprendizaje de las características de los roles y las diversas opresiones a través del método de la confrontación de la propia persona con los ajenos. Ngongo ya no es el preferido de su padre porque se opone a la dominación colonial. Waigwa está absolutamente colonizado, es estudiante de turismo y tiene una novia atenta a las modas europeas. Nyambura

hace una elección y opta por el proyecto que le ofrece su hermano Ngongo.

Regresa a la escuela y su nueva actitud se convierte en un escándalo: no cree en la historia que las monjas le cuentan, - instruida y acicateada por los libros de su hermano, su escepticismo ante las palabras del discurso histórico imperial se - convierte en un reto. Las monjas la expulsan. Es la segunda de rrota de su padre (primero su hijo mayor, luego su hija).

Nyambura decide estudiar historia en la universidad e ingresa al grupo teatral político que liderea su hermano. Aquí comienza a hacerse consciente de su opresión como mujer. En la escuela se percató de la otra historia, la invisible, la que se supone no existe o no vale la pena, pero en el grupo de su hermano comprende que nadie la toma en cuenta en cuanto Nyambura, siempre es la "hermana de Ngongo", una referencia a, no -- una persona particular con valores propios* Ngongo, su aliado, quien le abrió la puerta de la comprensión histórica no se da cuenta de que puede convertirse en un opresor con sus actitudes masculinas (a Ngongo lo caracteriza muy bien el concepto de "chauvinismo masculino": no concibe que alguien pueda sentir enfado en el espacio producto de su rebeldía, no concibe -- que pueda existir un más allá de su propuesta política y vital).

Quería decirle a Ngongo: libérame un rato: dame

* El "otro" complementario diría Simone de Beauvoir.

vacaciones de ser tu hermana. Déjame ser. Necesito amigos. Gente que me llegue a mí directamente. Pero tenía pánico de ser acusada de colonizada o de sub-burguesa (otra de las etiquetas), o, peor aún: tibia ésa venía con una dosis de hielo especialmente desagradable. (34)

En la universidad Nyambura se encuentra con una mexicana que está escribiendo un libro sobre Kenya y cuyo conflicto no entiende: la mexicana, colonizada, debe asumir en Kenya el papel del extranjero, y no porque lo desee sino simplemente porque así es juzgada y vista. La mexicana le habla del propósito central de su libro: tender un puente entre su realidad y la keniana sin pasar -- por Europa. María Luisa Puga introduce así en la ficción la historia de la novela misma. Historiza la novela, le da cuerpo en la ficción que se convierte en el referente "real", invierte las relaciones entre realidad y ficción: el aval realista de la ficción se encuentra en la ficción misma. Pero, a mi juicio, más importante que lo anterior es el hecho de que la inclusión de la autora -- en el relato permite enfatizar la enorme distancia existente entre los colonizados: Nyambura no comprende a la mexicana, no la ve como su igual, solidaria, es una extranjera más, una más de -- los extraños. Esto es un signo del narratorio, una llamada de --- atención al lector mexicano que tampoco toma en cuenta la realidad africana, casi se podría decir que Africa no existe para nosotros. La mexicana extraña en una realidad muy similar a la suya -- es otro de los efectos de "extrañamiento" de la novela, y se --

corresponde con el método de definición propia utilizada por el personaje principal: la confrontación con el otro.

Los problemas con Ngongo se resuelven para Nyambura de una manera brutal: después de una revuelta estudiantil, su hermano es hecho preso y asesinado.

Nyambura rompe definitivamente con la organización social de Kenya y se marcha becada a estudiar historia a Roma. Ha roto ya con tres grupos familiares: su familia en sentido estricto, la escuela y el grupo de su hermano, pero en Roma vuelve a caer en una situación familiar: su nuevo grupo de amigos, sus compañeros de departamento. Familia internacional, la vida en ella le va a permitir conocer y desmitificar en la vida cotidiana a los extranjeros europeos: son miedosos, adoptan actitudes paternas o maternales, tienen tabúes e inhibiciones, etc. Son como todo el mundo...pero también son distintos, específicos. Nyambura se abre a la posibilidad de conocer a los otros, se enamora de un inglés, disfruta su amor con él, pero su relación llega a un límite: Nyambura no puede aceptar el proyecto de vida que Chris le ofrece porque son diferentes, tienen historias diferentes (personales y sociales), sienten diferente. El problema no es el de que la sentencia de Sor Juana sea axiomática ("amor divino es amor de semejantes"), sino que Chris no tiene nada nuevo que ofrecerle porque no siente la necesidad de producirse nuevo, en contradicción con la convencionalidad dominante, y no la necesita porque tiene toda una historia nacional de triunfos políticos y culturales, - -

pertenece a los pueblos que han marcado las pautas del desarrollo histórico, y este origen es una incuestionable fuente de seguridad, de la que Nyambura carece. A Chris no le es fundamental plantearse ¿qué es ser inglés?, pero Nyambura si requiere preguntarse ¿qué significa ser keniana?. Chris puede disfrutar de un presente cómodo asegurado por siglos de prepotencia pero Nyambura no, su historia y la historia de su pueblo son la búsqueda del nuevo lugar, de la nueva sociedad en la que no se viva sojuzgado, Nyambura, en tanto que negra, mujer y africana de un país capitalista, necesita cambiar al mundo para poder vivir en paz. (No quiere decir esto que los nacidos en países imperialistas no pueden ser revolucionarios -Marx no nació en Africa o -- América-, pero sí que las mayores exigencias de los pueblos --- oprimidos los obligan a plantearse transformaciones radicales - porque para ellos no existen los paliativos).

A la seguridad patriarcal -el mundo está hecho para los hombres- y colonialista -el mundo está hecho para los opresores- Nyambura opone su rabia y locura de mujer:

-¿Y te imaginas? Imagínate, pero rápido porque ya son las seis y me muero de sueño y además ya sé -- que te voy a dejar, pero imagínate: nos quedamos aquí. En este apartamento porque el tuyo es chiquitito y no tiene luz y es triste y a ti no te importa porque eres inglés y te gustan las paredes vacías y sombrías para poblarlas con tus pensamientos y sentirte en tu castillo (...) y yo me dejo embarazar como Lyn, mañana me saco la te y -

hacemos el amor mucho sobre todo a medio día y compramos plantas y conseguimos un trabajo para mí y yo le escribo a mi padre pidiéndole perdón y compramos una cunita y muchos pañales y: a lo mejor Waigwa viene a visitarnos con Joyce y tú-les muestras Roma mientras yo me cuido porque - el octavo mes ya es pesado (...)

- Es así, pero vivido.

- Y no. No quiero. Me da horror. No quiero futu-ro. Ni siquiera mucho presente. Quiero decir,-- presente amplio, cómodo, espacioso para moverse. No quiero que esté ahí, bien puntualizado y que sea mío como cuando llegué a Roma que ahí esta-ba todo. A mi disposición. Como el avión no se cayó, pude llegar a ponerlo a funcionar y me--terme dentro. Y no quiero que sea así.

- ¿No? ¿Y ahora cómo lo quiere la señorita?

- Quiero hacerlo yo paso a paso.(...)

Quiero hacerlo todo, quiero que sea mío, deve--ras mío. Sin seguridad social. Sin historias -- ajenas que me dejan un rinconcito sobre todo pa-ra que no estorbe.

- Me vas a extrañar. Te voy a hacer falta. Te - va a doler que no esté. Me vas a buscar en otros cuerpos. ¿Y por qué Nyambura?

-Porque no quiero ser feliz. Tengo demasiada - -

poca vida para ser sólo feliz.

-Cualquiera diría que ser feliz y tener por ejemplo una granja, están dentro de un mismo orden de cosas.

-No, claro que no. Es ser feliz y echarse a dormir para hacer la digestión por ejemplo, lo que sí viene a ser igual.

-Estás loca, estás completamente loca y comienzo a creer que estás hablando en serio.

-Sí, claro que te estoy hablando en serio Chris. Toda una noche de hablar para poder darme cuenta de que es en serio. El arrepentimiento de haberte dejado va a ser parte de ese presente que me voy a hacer en Nairobi. Todo va a ser parte. Y claro que me da miedo, me da pánico, pero quiero que te vayas. Déjale la felicidad a los que pueden.

-Yo puedo. Yo podría.

-Pero yo no. Yo así no. (35)

Nyambura está loca en una de las acepciones que da Marie Langer a la palabra: los que no caben, "no tienen lugar", en la sociedad. Su locura no concuerda con los trastornos aceptados (no se cree la Virgen María diría Langer), Nyambura quiere otro mundo, convicción a la que llega mediante el proceso muy similar al de la "política de la experiencia" planteada por las feministas. Nyambura despliega su vida ante sí misma, palpa su rabia, la respeta y asume otorgándole la función de

cimiento de su proyecto vital.

Es realmente la única irregular de todos los personajes --- africanos del libro, no se conforma con el mundo heredado, y - su voz tiñe en retrospectiva toda la novela. Si en Cuando el - aire es azul la autora se elegía hombre para narrar, en Las posibilidades del odio la voz central, guía, es la de Nyambura. Su rabia, su locura de mujer son la trascendencia en positivo, convertido en gesto social, de las rabias, temores, angustias- que pueblan las páginas del libro.

"PROGRAMA UNIVERSITARIO DE
ESTUDIOS DE GENERO" - U.N.A.M.

N O T A S

- (1) GUEVARA Ernesto, citado de El pensamiento del Che Guevara de Michael Lowy, Siglo XXI, México 1978, 9a. edición, 32 p.
- (2) MITCHELL Juliet, La condición de la mujer, Colección a Pleno sol, Edit. Extemporáneos, México 1974,- 15 p.
- (3) Idem, 14 p.
- (4) Idem, 175-176 pp.
- (5) Idem, 24 p.
- (6) Idem, 14 p.
- (7) Idem, 70-71 pp.
- (8) Idem, 72-73 pp.
- (9) LENIN Vladimir Ilich, ¿Qué hacer?, Colección Ediciones Políticas, Editorial de Ciencias Sociales, - Instituto Cubano del Libro, 199-200 pp.
- (10) BARTHA Eli, "Notas sobre arte y feminismo en Territorios,- Revista de la UAM, marzo-abril 1981, 43 p.
- (11) BRADU Fabienne, "Hacia una literatura y una crítica de mujeres" en Territorios, Revista de la UAM,- marzo-abril de 1981, 37 p.
- (12) FANON Fantz, Los condenados de la tierra, Colección Popular Tiempo Presente, Fondo de Cultura Económica, 6a. reimpresión, México 1980, 291-p.
- (13) Idem, 34 p.
- (14) Idem, 35 p.
- (15) Idem, 30 p.

- (16) Idem, 31 p.
- (17) SPACKS Patricia, La imaginación femenina, Colección Tribuna Feminista, Editoriales Debate y Pluma, Bogotá 1980, 358 p.
- (18) PUGA María Luisa, Las posibilidades del odio, Siglo XXI, - México 1978, 14 p.
- (19) Idem, 13 p.
- (20) Idem, 14 p.
- (21) Idem, 13 p.
- (22) Idem, 18 p.
- (23) Idem, 188 p.
- (24) Idem, 188 p.
- (25) Idem, 189 p.
- (26) Idem, 22 p.
- (27) Idem, 303 p.
- (28) COOPER David, La muerte de la familia, Colección Ariel, - Edit. Ariel, 4a. reimpresión, Barcelona - 1981, 63 p.
- (29) WATERS Mary-Alice, Marxismo y feminismo, Colección Argumentos, Edit. Fontamara, Barcelona 1977, - 121 p.
- (30) Idem, 121 p.
- (31) COOPER David, Op. cit., 28-32 pp.
- (32) KUNDERA Milan, "Kafka visionario del totalitarismo" en Revista de la Universidad de México, UNAM, - Volúmen XXXIV, número 9, mayo de 1980, 17 p.
- (33) PUGA María Luisa, Op. cit., 193 p.
- (34) Idem, 269 p.
- (35) Idem, 300-303 pp.

BIBLIOGRAFIA

1. BARTHES Roland, "El discurso de la historia" en Estructuralismo y literatura, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1972, 35-50 pp.
2. BARTHES Roland, El grado cero de la escritura, Colección -- Teoría, Siglo XXI, 3a. Ed., México 1978, -- 247 pp.
3. BARTRA Eli, "Notas sobre arte y feminismo" en Territorios - Revista de la UAM X, marzo-abril de 1981, - 40-43 pp.
4. BRADU Fabienne, "Hacia una literatura y una crítica de mujeres", en Territorios revista de la UAM X, - marzo-abril 1981, 36-39 pp.
5. COOPER David, La muerte de la familia, Colección Ariel, --- quincenal, Edit. Ariel, 4a. reimpresión, -- Barcelona 1981, 183 pp.
6. FANON Frantz, Los condenados de la tierra, Colección Popular-Tiempo Presente 47, Sexta reimpresión, - Fondo de Cultura Económica, México 1980, -- 293 pp.
7. HELLER Agnes, Teoría de los sentimientos, Colección Ensayo-contemporáneo, Edit. Fontamara, Barcelona - 1980, 315 pp.
8. KUNDERA Milan, "Kafka, visionario del totalitarismo" en Revista de la Universidad de México, UNAM, -- Volúmen XXXIV, número 9, mayo de 1980, ---- 13-19 pp.
9. LANGER Marie, "La mujer, la locura y la sociedad" en Anti-psiquiatría y política, Colección A plenosol, Edit. Extemporáneos, México 1980, --- 181-193 pp.
10. LOWY Michael, El pensamiento del Che Guevara, Colección El hombre y sus obras, Siglo XXI, 9a. Ed., -- México 1978, 151 pp.
11. MARCUSE Herbert, Eros y civilización, Joaquín Mortiz, 5a.-reimpresión, México 1981, 285 pp.
12. LENIN Vladimir Ilich, ¿Qué hacer?, Colección Ediciones Políticas, Edit. de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, La Habana 1973, --- 251 pp.

13. MITCHELL Juliet, La condición de la mujer, Colección A -- pleno sol, Edit. Extemporáneos, México --- 1974, 230 pp.
14. NIN Anaís, Ser mujer, Colección Tribuna Feminista, Edit.- Debate, 3a. Ed., Madrid 1981, 182 pp.
15. PIERCY Marge, Ventana de la mujer en llamas, Colección La abeja en la colmena 3, Universidad Autónoma del Estado de México, 78 pp.
16. PUGA María Luisa, Accidentes, Serie La invención, Martín-Casillas Editores, México 1981, 166 pp.
17. PUGA María Luisa, Cuando el aire es azul, Colección La -- creación literaria, Siglo XXI, México --- 1980, 338 pp.
18. PUGA María Luisa, Inmóvil sol secreto, La Máquina de Escribir 30, México 1979, 32 pp.
19. PUGA María Luisa, Las posibilidades del odio, Colección -- La creación literaria, Siglo XXI, México - 1978, 303 pp.
20. SANCHEZ VAZQUEZ Adolfo, Del socialismo científico al socialismo utópico, Serie Popular Era 32, Edit. Era, 2a. Ed., México 1981, 78 pp.
21. SPACKS Patricia M., La imaginación femenina, Colección Tribuna feminista, Editoriales Debate y Pluma Bogotá, 1980, 371 pp.
22. WATERS Mary-Alice, Marxismo y feminismo, Colección Argumentos, Edit. Fontamara, Barcelona 1977, - -- 173 pp.

I N D I C E

I "Sucedo que me canso de ser hombre..." 1

II Cuando el aire es azul o la venturosa
imposibilidad de la utopía 17

III Nyambura o la historia de una rabia radical 65

BIBLIOGRAFIA 111

INDICE 113