



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

**Aproximaciones a la representación femenina en la narrativa
fantástica latinoamericana del siglo xx**

T e s i s
que para obtener el grado de
Maestra en Letras
(Literatura Iberoamericana)
p r e s e n t a
Elsa del Carmen Rodríguez Brondo

Asesora

Dra. Esther Cohen Dabah

México, D.F.

Enero, 2006





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.

Agradecimientos

Agradezco a la Dra. Esther Cohen Dabah su dedicación, enseñanzas, apoyo y amistad para que esta tesis pudiera realizarse.

A mis maestras y maestros: Dra. Ana María Martínez de la Escalera, Dra. Tatiana Bubnova, Dr. José Ricardo Chaves y Dr. Aurelio González Pérez por su generosidad, sus consejos y las invaluable lecturas que sugirieron.

A la Dra. Cristina Azuela, Dra, Silvana Rabinovich, Dra, Graciela Candano, Mtra. Érika Lindig y Mtro. Ernesto Priego por su invaluable lectura, sus aportaciones y paciencia.

A la UNAM, por haberme otorgado una beca a través de la Dirección General de Apoyo al Personal Académico (DGPA), del proyecto de investigación Políticas de la Memoria (IN-402203), que me permitió desarrollar mi trabajo.

A los becarios del Seminario de Políticas de la Memoria, amigas y amigos, con los que he compartido el desarrollo de mi tesis.

A quien ya no está conmigo, Elsa Brondo, mi madre, y a quienes están lejos ahora,
Alfredo Rodríguez Brondo y Elo Reinoso Ruiz

A mis hijas, Isabel y Jimena Toledo Rodríguez

A Iván Blanco Esteban

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
-------------------	---

Pasajeros de la memoria

“Manuscrito hallado en un bolsillo” de Julio Cortázar	19
El andén llamado historia.....	19
Prolegómenos del viajante.....	22
Primera estación pasajera.....	32
Correspondencia alegórica.....	37
Dirección desventura, correspondencia narrativa.....	42

Memoria desde la muerte

<i>La amortajada</i> de María Luisa Bombal.....	49
Una muerta que cuenta su vida.....	49
Matrimonio y mortaja	54
Matrimonio histórico.....	56
Matrimonio literario.....	63
La muerte de las muertas.....	66

La memoria de la mujer, el amor y la historia

<i>Aura</i> de Carlos Fuentes.....	73
Un epígrafe memorioso.....	75
Memoria del amor en <i>Aura</i>	79
La memoria de la memoria.....	85

Conclusiones	94
---------------------------	----

Bibliografía general	102
-----------------------------------	-----

Introducción

Supongamos por un momento que la literatura narrativa sólo se pudiera leer desde sí misma (sin olvidar que éste fue el intento característico de algunos formalistas, semiólogos y estructuralistas); que sus personajes sólo pudieran ser vistos como funciones dentro de una construcción superior que fuera el relato. Supongamos que la ciencia de la literatura, término moderno, cerrara sus puertas a la filosofía, la historia, la sociología y la psicología. Hoy estas suposiciones nos parecen ociosas porque la teoría literaria contemporánea se ha edificado a partir de una severa discusión con los estudios literarios del siglo diecinueve que, o bien eran impresionistas o históricos o psicologistas (sin tocar apenas el texto mismo) para, luego de una etapa fuertemente inmanentista, rebasar a unos y a otros en una suerte de diversidad de visiones críticas en la actualidad, que incluyen el diálogo con otras disciplinas de las ciencias humanas.

La teoría literaria aún no ha dado una definición satisfactoria de lo que es la literatura, mas ésta erige polifónicamente sus posibles lecturas. Su estudio no es ya un camino trazado por tradiciones locales en la Europa de los siglos XVII, XVIII y sobre todo del siglo XIX. Ni siquiera es ya un sistema de análisis más o menos flexible como el que uniformaba los trabajos de crítica literaria en las

universidades norteamericanas e inglesas en la primera mitad del siglo xx.¹ A partir del arribo del estructuralismo y sobre todo del posestructuralismo, término que suma eclécticamente a las diversas escuelas de pensamiento francés, se mostró la compleja diversidad con que se podía abordar el estudio de las obras literarias.

Las corrientes contemporáneas: sociocrítica, estudios culturales, feminismo, *queer studies* (que estudia la relación entre subjetividad, sexualidad lésbica y gay y representación), ecocrítica (referida al estudio de la ecología en la literatura), poscolonialismo (abocado al estudio de las literaturas de países que han sufrido un colonialismo reciente: India, Marruecos, Argelia, Pakistán, Sudafrica...), epígonas algunas de ellas de la deconstrucción, han capitalizado el acervo y los hallazgos de sus predecesores para demostrar, no ya la acusación del relativismo absoluto, sino la posibilidad libertaria de un pensamiento que puede transitar por diversos caminos, sin perder de vista que la literatura y sus preocupaciones, que animaron su estudio desde los griegos, están ahí como aliento, punto de partida, destino, viaje y atisbo.

¿Cuáles son esas preocupaciones de los estudios literarios? Para João Alexandre Barbosa son: “experiencia, representación y lenguaje: términos sin los cuales no sería posible hoy pensar todo aquello que fue realizado en nombre de la literatura y de lo poético o de las sociedades que viabilizaron sus articulaciones” (Barbosa: 10) y tendríamos que agregar a la experiencia, la

¹ Nos referimos a *The New Criticism* norteamericano, corriente conservadora y con rasgos de un formalismo menos complejo que el ruso, que a partir de los años treinta del siglo xx influyó en las más importantes universidades anglosajonas.

representación y el lenguaje, la interpretación, primera y quizá más cara preocupación de los estudios literarios como lectura, análisis, crítica y comentario. El estudio de la literatura, desde Platón y Aristóteles,² se emprende a partir de las relaciones entre experiencia y representación, lenguaje y representación, experiencia e interpretación o lenguaje e interpretación. Todas las combinaciones son posibles porque están imbricadas en la literatura misma desde su inasible creación.

Pero estas preocupaciones o, si se quiere problemas, no sólo se plantean entre el mundo *real* y la *ficción* literaria. Es decir, no se trata de observar solamente cómo la experiencia es representada, o cómo el lenguaje literario es interpretado. La literatura misma es ya un universo, que lo mismo dialoga con su estar en el mundo que con las diversas obras que componen su babélico *corpus*. Entendida como intertextualidad (Kristeva),³ como red tematólogica (Trousson),⁴ como teoría de las influencias (Bloom),⁵ o como

² Cfr. *Ión*, *Cratilo*, *Fedro* y *La República* de Platón y *La Poética*, *La Retórica* y *El Órganon* de Aristóteles.

³ Término acuñado por Julia Kristeva en un artículo dedicado a Bajtín en la revista *Critique* (núm. 239, 1967): “un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble.” (en Navarro: vi).

⁴ “Desde la perspectiva metodológica, los estudiosos se han abocado a clasificar la materia prima de la literatura, o se han orientado hacia la historia literaria y la historia de las ideas; su meta: demostrar la continuidad de la tradición histórica y literaria de un tema. Esta última es claramente la aspiración de Trousson.” (Pimentel: 222).

⁵ “La fértil historia de la influencia poética, equivalente a hablar de la tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de ansiedad y de la caricatura del autoservicio, de distorsión, de perversidad, de revisionismo deliberado sin el cual la poesía moderna como tal no podría existir”. “*The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is*

modos de representación (Auerbach),⁶ la literatura establece una red interior de lecturas y producciones de otras lecturas y producciones, a la vez que transita por los mundos histórico, político, social, antropológico, filosófico y psicológico que se observan desde la literatura y están en ella ineluctablemente.

Si aceptamos la existencia de un anclaje —literatura, sus preocupaciones, su relación consigo misma y otras disciplinas— desde el cual se mueven a partir del siglo xx las diversas corrientes de los estudios literarios, podremos colocarnos en el origen de todo camino crítico y explicar, a su vez, el camino que hemos emprendido en estas **“Aproximaciones a la representación femenina en la narrativa fantástica latinoamericana del siglo xx”**.

Abordar un exhaustivo estudio de la representación de la mujer en la literatura es inabarcable en un trabajo como el que ahora se presenta. Para sortear con justicia todas sus aristas se haría necesaria una tarea enciclopédica, porque la mujer representada es el eje de gran parte de la literatura de todos los tiempos. En las últimas décadas del siglo veinte y en estos primeros años del segundo milenio, se ha colocado especial acento en los estudios sobre la mujer desde diversos puntos de vista, delimitando parcelas de análisis aun en los estudios literarios.

a history of anxiety and self-serving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist” (Bloom: 70).

⁶ “E. Auerbach ve en la sucesión de los diferentes modos de representación la clave de una historia interna de la literatura” (Ducrot, Oswald / Todorov, Tzvetan: 303).

¿Desde dónde se puede hablar de la mujer representada? En los primeros textos de la crítica feminista norteamericana se buscaba discutir la visión masculina hegemónica (el autor) y sus personajes femeninos, en una suerte de reivindicación de la mujer a través de la descalificación de una representación parcial, irreal y esquemática de lo femenino. Toril Moi señaló en su estudio sobre esta corriente que pronto se agotó porque sus argumentos se repetían una y otra vez (lo parcial, lo irreal y lo esquemático tienen muchos ejemplos en la literatura masculina en Occidente), llegando a un callejón sin salida entre la representación y el “mundo real” de la mujer.⁷ La evolución hacia el estudio circunscrito a la literatura hecha por mujeres posibilitó a la crítica norteamericana abrir, por un lado, sus alcances teóricos y, por otro, cerrarse sólo a un *corpus* de autoras. Al mismo tiempo, en Francia, surgieron estudios filosóficos y psicoanalíticos: Julia Kristeva, Luce Irigaray y Hélène Cixous exploraron (junto a líneas teóricas de Lacan y Derrida) los supuestos freudianos de lo femenino y emprendieron una lectura que ponía en cuestión a una sociedad, la nuestra todavía, que tiende a centralizar el poder, con todos sus alcances, en lo masculino.

Desde estas perspectivas heterogéneas, la norteamericana y la francesa, se ha iniciado la tarea de mirar a la mujer en la literatura en su faceta de personaje y/o narrador y como autora. Las corrientes feministas no son las únicas en abordar el tema de la mujer en la literatura, es cierto, pero por su origen político y su vocación profundamente analítica del lugar de la mujer en el

⁷ Cfr. Moi: 54-60.

mundo y en todas sus expresiones, resultan modélicas, aun en sus contradicciones. En este trabajo tendríamos que aclarar que si bien no se trata de una lectura feminista⁸ de una parcela de la narrativa latinoamericana, sí está en deuda con algunas posturas desde las que habla esta corriente. Sobre todas ellas, privilegamos la ahora rebasada *Imágenes de la Mujer*,⁹ que intentó ver en la figura femenina en la literatura un correlato de la mujer real. De ahí partieron los intereses de esta investigación.

Estudiar las “imágenes de la mujer en la novela” equivale a estudiar las *falsas* imágenes de la mujer en la novela. La imagen de la mujer en la literatura viene definida por la oposición a la “persona real”, que, de un modo u otro, la literatura nunca consigue transmitir al lector... Naturalmente, pueden y deben criticarse aquellas obras literarias cuyo universo de ficción esté conformado de acuerdo con prejuicios opresores o censurables, pero esto no debe confundirse con no presentar “una expresión auténtica de la experiencia real”, o con no ser “fiel a la vida” (Moi: 56-57).

⁸ Sólo si lo entendemos por aquella lectura que se adhiere a un modo de estudio desde el feminismo, palabra que en nuestros días está cargada negativamente por lo radical y lo sectario.

⁹ Término que parte de la publicación de una colección de ensayos llamada *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* publicado en 1972 como primer libro de texto sobre los estudios feministas que analizaban y criticaban la falta de correspondencia de la representación femenina en la literatura (tanto de hombres como de mujeres) con la vida real.

Compartimos con Moi la crítica que hace a los primeros trabajos del feminismo norteamericano (*The Troublesome Helpmate* de Katherine M. Rogers, *Thinking about Women* de Mary Ellmann y *Sexual Politics* de Kate Millet), todos ellos publicados en la década de los años sesenta. Resulta un tanto estéril tratar de discutir por qué la literatura no es una expresión auténtica y *fiel* de la experiencia real,¹⁰ pero también resulta igualmente absurdo negar las tensiones de sentido que se establecen entre una producción cultural, como lo es la literatura, con su estar en el mundo, con su valor de testigo y testimonio. La literatura escribe con el lenguaje que está entre nosotros y nos habita, y al compartirlo adopta, *en sus formas y en su discurso*, las contradicciones y tensiones en las que vivimos, no en el espacio de realismo –que también se ha puesto en tela de juicio– sino en su relación interna con la vida del ser humano, con la belleza y lo execrable de su devenir:

La ficción simboliza un espacio público. De acuerdo con esta perspectiva, la representación se define con una cierta autonomía frente a lo real y por un cierto cierre sobre sí misma, y en relación con la historicidad y con la mediación simbólica social, que retoma respectivamente bajo el aspecto de la universalidad del texto y del espacio que perfila, por la simbolización, la ficción. Aquí no ha de tratarse ni de realismo, entendido estrictamente, ni de artificio estricto de

¹⁰ Nos remitiríamos a la antigua noción de *mimesis* postulada por Aristóteles con respecto a la tragedia como “representación de acciones humanas” que ha sido reelaborada por Occidente, es decir, la literatura no puede estudiarse como expresión auténtica y fiel de la experiencia real sino como formas de representación no sólo del mundo, sino también de sí misma.

la ficción: ésta se comprende como una reanudación y una reforma de una manera en que una sociedad se simboliza a sí misma, simboliza su Historia y sus poderes a través de sus agentes y sus acciones (Bressière: 368).

La reanudación y reforma que se emprende en la literatura no puede discutirse en términos de imitación, sino como lectura simbólica o metafórica de una cultura e incluso de otras culturas en espacios y tiempos diversos. Esta perspectiva era ajena a la corriente *Imágenes de la Mujer* que, quizá preocupada por una interpretación política, interpelativa y reparadora de los derechos de la mujer, no pudo ver los alcances de una lectura que diera cuenta, desde lo ficcional, de lo que buscaba en el terreno un tanto yermo de “una expresión auténtica de la experiencia real” (Moi: 57). La condición de la mujer en la literatura sí es un documento que permite leer un imaginario construido desde su opresión, pero hay un paso obligado que es la ficcionalización. *Imágenes de la Mujer* nos permitió ver, en sus límites, un camino que iba más allá del recuento de los daños de una sociedad machista, para reflexionar **cómo es que esa sociedad se ha simbolizado y metaforizado en la literatura y cómo la misma literatura se simboliza y metaforiza a través de la urdimbre que compone el conjunto de sus obras, sin renunciar a su responsabilidad de testimonio.**

Retomemos aquí el problema que anima este trabajo: la representación femenina en la narrativa fantástica latinoamericana del siglo xx. En realidad,

tendríamos que delimitar aún más este título. No se trata de *toda* la representación femenina en *toda* la narrativa fantástica latinoamericana. Hemos tomado apenas tres obras de tres autores latinoamericanos: el cuento “Manuscrito hallado en un bolsillo” de Julio Cortázar; la novela *La amortajada* de María Luisa Bombal y la *novella*¹¹ de Carlos Fuentes, *Aura*, que inscribimos dentro del género de literatura fantástica.

El término literatura fantástica no es ajeno al continuo vaivén de definiciones de los estudios literarios, preocupados, a partir de la segunda mitad del siglo xx, por deslindar y taxonomizar los diversos aspectos que le conciernen. Flora Botton señala que el término fantástico no es nuevo: “Se encuentra ya en el siglo xix, en Soloviov, y en el xx, en autores como Pierre-George Castex, Louis Vax y, según Todorov, en Roger Caillois. La definición implica, entre otras cosas, que lo fantástico se ubica en relación con los conceptos de lo real y de lo imaginario” (Botton: 20).¹² Roger Caillois define, en su *Anthologie du fantastique*, lo fantástico como “la irrupción de lo insólito en lo banal” (en Botton:13) y Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, publicada en 1968 y desde entonces referencia obligada, menciona que

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides,
ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las

¹¹ Término italiano que ilustra con más exactitud la noción de lo que en nuestro idioma conocemos como novela corta.

¹² Esta relación existe en la literatura, por tanto es preciso distinguir lo real de la representación de lo real en la literatura.

leyes de ese mismo mundo familiar [...] En el universo evocado por el texto, se produce un acontecimiento [...] que está en relación con lo sobrenatural (o con lo falso sobrenatural); éste provoca a su vez una reacción en el lector implícito[...] esta reacción es la que calificamos como “vacilación”, y los textos que la hacen vivir son los que calificamos como fantásticos (Todorov: 24).

En este sentido, Todorov intenta delimitar la noción de lo fantástico en relación con un “mundo familiar” y un acontecimiento (sobrenatural o pseudo sobrenatural) que produce una “vacilación” en el lector implícito. No refutamos de fondo la tesis de Todorov pero sí la ponemos en un temporal paréntesis para privilegiar las relaciones entre diversos modos de representación y las tensiones que estas relaciones producen. Hablar en la literatura fantástica de un mundo que nos es familiar, remite a una ficción realista que se pone en relación y en tensión con otro mundo ficcional, que Todorov llama sobrenatural, reduciendo así otras posibles relaciones. Víctor Antonio Bravo plantea no el “acontecimiento” todoroviano sino la correlación de fuerzas en donde “lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos [ficción, sueño, locura], transgrediendo el límite, invade al otro [realidad, vigilia, razón] para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo” (Bravo: 33). Esta manera de ver lo fantástico en la literatura nos posibilita considerar que las tres obras que hemos elegido, pertenecen a un género desarrollado notablemente en nuestro continente durante el siglo xx.

“Manuscrito hallado en un bolsillo”, del argentino Julio Cortázar, relata el juego de un hombre que busca la felicidad y el amor en el metro de París, poniendo los ojos en una mujer que tendrá que seguir, sin saberlo, los trayectos que el hombre imagine para poder convertirse en la elegida. En esta historia se enfrenta lo imposible con la posibilidad de lo irrealizable. El metro es un laberinto que imposibilita las relaciones humanas, y a este mundo se le impone un juego que tensa esa imposibilidad del encuentro amoroso. El relato es a la vez testimonio del fracaso del juego.

La representación femenina en “Manuscrito..” se revela apenas motivo del viaje y el juego. Un reflejo en la ventanilla del vagón, una mirada que se cruza en la monotonía del paso de estaciones. Cuando el personaje masculino entabla una relación con una mujer concreta, no pasa mucho tiempo antes de que inicie de nuevo el juego de búsqueda infructuosa, confinando a la mujer al plano de quimera.

La amortajada, de la chilena María Luisa Bombal, da voz a una muerta, para permitirle, desde un estado en donde puede oír, ver y pensar, hacer memoria de su vida amorosa y así intentar saldar cuentas con tres hombres que han marcado su vida: su amante, su confidente y su esposo. Sólo desde la muerte puede hablar para los otros y para sí misma, como si la vida y el matrimonio fueran el lugar del silencio femenino. Muerte viviente y vida inanimada, son dos oximorones que ilustran una doble perturbación del límite que pareciera, en un contexto realista, estar nítidamente marcado: el de la vida y la muerte. La mujer representada en *La amortajada* padece el cautiverio del

amor clandestino, de los secretos guardados y del matrimonio. Resguardada y a la vez prisionera de un hogar con todos sus artificios: los deberes maternos y conyugales. Apenas visible en vida, la muerte le depara la palabra, pero no el diálogo con los otros.

Aura, del mexicano Carlos Fuentes, transgrede las fronteras temporales de la mano de la bruja Consuelo, que recicla su juventud en Aura, su mágica invención; y a su marido, el general Llorente, en un joven historiador llamado Felipe Montero. Aura se desvanecerá para descubrir a la anciana y Felipe Montero recordará que es el anciano Llorente. La magia y la memoria coexisten con el presente de la modernidad mexicana que niega esa magia y esa memoria.

La belleza y juventud de Aura tienen su contraparte en la ancianidad y decrepitud de Consuelo. En la primera representación femenina hallamos la seducción y también el silencio, la distancia y lo espectral; en la segunda habitan el poder y la manipulación entretelones, pero también el repulsivo acabamiento de lo viejo. La sexualidad en Aura se consume para que Consuelo pueda consumir la conquista de la memoria.

Estas tres obras (el cuento "Manuscrito hallado en un bolsillo" de Julio Cortázar; la novela *La amortajada* de María Luisa Bombal y la *novella* de Carlos Fuentes, *Aura*), concretan memoriosos modelos de la representación femenina en la narrativa, cuyo origen se puede explorar en las formas en que se construyó literariamente a la mujer. Los personajes femeninos de los relatos que aquí estudiamos evocan representaciones que desde la Edad Media están

presentes en los textos literarios occidentales: la dama, la esposa y la bruja. Los tres estereotipos perviven como testimonio de la condición de la mujer en el mundo. Tres modelos y tres edades de la mujer (dama/juventud, esposa/madurez y bruja/ancianidad) que determinan los rasgos con los que es representado lo femenino en la literatura.

El título de esta tesis comienza por la palabra *aproximaciones*, clave para explicar la manera de emprender nuestra tarea. El ensayo es, según Max Bense, “la forma crítica *par excellence*, [...] el que critica tiene necesariamente que experimentar, tiene que establecer condiciones bajo las cuales se hace de nuevo visible un objeto en forma diversa que en un autor dado; y ante todo, hay que poner a prueba, ensayar la ilusoriedad y caducidad del objeto” (Bense en Adorno:30). Este carácter inestable del ensayo, que prueba, ensaya y experimenta, habla también de la inestabilidad de las posibles interpretaciones de sentidos de una obra literaria. No se trata de proponer una verdad, sino realizar un ejercicio especular hasta llegar a afirmaciones provisionales. Leer estas tres obras de narrativa latinoamericana no tiene, en nuestro caso, la intención de edificarse en un estudio sistemático. Cada una de ellas habla de lo femenino desde su unicidad. Cada una nos permite dialogar de manera plural y abierta, resistiéndose a ser sometidas a *una* lectura.¹³

Este es un ejercicio literario especular que mantiene un diálogo con lo que mencionamos al principio de esta introducción, la posibilidad de pensar a la literatura desde diversas aproximaciones, sin perder de vista que la literatura y

¹³ Prueba de ello son los innumerables trabajos de reflexión que han suscitado.

sus preocupaciones están ahí como punto de partida y destino. Además de los diversos autores de historia y teoría literaria que iluminan nuestra lectura, Walter Benjamin, Emmanuel Levinas y Jacques Derrida son los puentes por los que reflexionamos con la filosofía en los tres ensayos que aquí se presentan. Filósofos en los márgenes, difíciles de clasificar en cajones bien etiquetados, realizaron, cada uno a su manera, una empresa de resistencia crítica. Cada uno habló sobre justicia, responsabilidad y memoria, tres condiciones de aliento para estudiar el lugar de ese “absoluto otro” en el que se ha colocado a la mujer en el mundo.

Pasajeros de la memoria

“Manuscrito hallado en un bolsillo” de Julio Cortázar

El andén llamado historia

Parece inherente a la historia de las mujeres el moverse siempre en el plano de la figura, pues la mujer no existe jamás sin su imagen. De esta manera, las mujeres son símbolos, ilustraciones, personajes de novela y grabados de moda, reflejo o espejo del otro.

GENEVIÈVE FRAISSE Y MICHELLE PERROT

¿Cuáles son los motivos que han animado el devenir de la mujer como personaje en la literatura?, ¿cuál de todas sus representaciones está en la narrativa de Julio Cortázar (Bruselas 1914, París 1984)? La mujer como personaje ha sido simbolizada, estereotipada y representada en esa disyunción acotada por el pensamiento derridiano de los opuestos binarios: la mujer es en cierta parcela de la literatura, la luz o la oscuridad, las virtudes o los vicios, el ideal o la encarnación. Encarado a su sublimación y a la misoginia, el imaginario femenino recorre las letras de Occidente en una construcción que podríamos datar en los siglos XII y XIII, momento de germinación de una nueva visión de la mujer vertida en un texto.

Su aparición como objeto en los poemas provenzales de la *fin'amors* inaugura una vida literaria que emprenderá su viaje transformador por diversas culturas y tiempos. La dama loada por los trovadores provenzales o buscada por los caballeros en el *roman* cortés no es la Maga, personaje femenino pensado por Julio Cortázar en su novela *Rayuela*; demasiados siglos las separan, y sin embargo, ciertos rasgos del modelo medieval han sobrevivido memoriosamente en la construcción de la novela cortazariana. Intertextualidad en un sentido bajtiniano de diálogo constante con los modelos heredados por el lenguaje. Es ahí, en el lenguaje, donde vive una dama distante, junto a otras mujeres de naturaleza diversa. Este modelo en el *roman* cortés es acompañado por el caballero. No podría ser de otra manera, ella vive por la invención masculina; es el pretexto del juego y del sacrificio amoroso. Mientras el caballero se debate por la vida, la dama aguarda en el castillo; mientras el Oliveira de Cortázar busca la vida, la Maga espera en la buhardilla.

Del canto de amor cortés a la narrativa latinoamericana del siglo xx hay un ingente andamiaje de epígonos que representan a esta pareja amorosa. Quizás colocados en dos momentos del devenir histórico de Occidente: la misma Edad Media que de la lírica pasa al *roman* y del *roman* a la lírica y el Romanticismo que recupera a su manera todo el acervo medieval.

¿Cuáles son las condiciones que permiten la supervivencia de los rasgos distintivos de la dama y el caballero? ¿Es posible, en un sentido de licitud, leer

(por ejemplo) en Cortázar al fantasma de la dama? ¿La experiencia amorosa se da en las mismas condiciones en uno u otro polo de la historia de la literatura?

Prolegómenos del viajante

*Pero tú eres
tu propio más allá,
como la luz y el mundo:
días y noches, estíos,
inviernos sucediéndose.
Fatalmente, te mudas
sin dejar de ser tú,
en tu propia mudanza,
con la fidelidad
constante de cambiar.*

PEDRO SALINAS

La narrativa de Julio Cortázar es una incesante búsqueda existencial. La novela-paradigma¹⁴ *Rayuela*, concebida como un juego amoroso de vida o muerte, ilustra de modo totalizador las preocupaciones literarias de este autor argentino que igual se decantan fragmentariamente en su obra cuentística. “Manuscrito hallado en un bolsillo”, del libro *Octaedro* de 1974, vuelve a reunir los orígenes de búsqueda, de juego de vida o muerte, persiguiendo una felicidad, acechando el encuentro amoroso. La ciudad es el entorno, París babélica y laberíntica, el metro parisino y sus infinitas combinaciones y el asfixiante subsuelo. Hay en esta aventura, construida de antemano,¹⁵ el germen

¹⁴ Cfr. Yurkievich, 1997: 380

¹⁵ El personaje elige usar el azar para encontrar a la mujer amada.

de la imposibilidad de cumplirla. El filósofo Walter Benjamin diría que será el empobrecimiento de la experiencia en la modernidad lo que impide el encuentro amoroso en el ámbito de las grandes ciudades.¹⁶ Pero esta búsqueda infructuosa también guarda una relación intertemática con modelos literarios que han sufrido reelaboraciones: el caballero de los *romans* medievales; la exacerbación que Dante personaliza del que busca en la visión del objeto amoroso un sentido de vida y los héroes románticos del siglo XIX, con su amor imposible y decadente.

El amor cortés, noción romántica que nosotros heredamos, o *fin'amors* como se denominó en la baja Edad Media, vive en la literatura y se construye desde la literatura. Los *romans* medievales colocaron en sus historias a la figura femenina de las primeras formas líricas de los trovadores. Se trataba de poner en marcha, en los actos (textuales), la búsqueda de los favores y el amor de una dama. En esa búsqueda plena de obstáculos estaba en realidad el sentido de todo el relato. En la lógica del *roman* resultaría imposible imaginar a una mujer noble entregando su alma y su cuerpo a un caballero que no hubiese cumplido con el juego de sacrificio que él mismo se imponía.¹⁷ En los *romans* la figura masculina busca a través del viaje. Desplaza sus aventuras por bosques,

¹⁶ “La aparición [una mujer] que fascina al habitante de la metrópolis –lejos de tener en la multitud sólo su antítesis, sólo un elemento hostil– le es traída sólo por la multitud. El éxtasis del ciudadano no es tanto un amor a primera vista como a ‘última vista’. Es una despedida para siempre [...] la catástrofe ha golpeado no sólo al sujeto sino también a la naturaleza de su sentimiento. [...] Pone de manifiesto los estigmas que la vida en una gran ciudad inflinge al amor” (Benjamín, 1999: 19).

¹⁷ En *El caballero de la carreta* de Chretien de Troyes es Lanzarote quien se aboca a rescatar a Ginebra de Meleagante.

mares y castillos. Su juego no es inerte o estático. En la narrativa caballeresca medieval los viajes son un tránsito. No hay un relato del gozo del camino, del paisaje, sino de las aventuras que se han de correr para llegar a un fin. En los *romans* corteses las aventuras se corren en pos del más caro tesoro: la dama. Pero el trofeo a tantas vicisitudes apenas ocupa espacios de alabanzas y epítetos, descripciones físicas que se antojan el catálogo cerrado de un modelo; la dama desdeña, pide o acepta en lugares puntuales del relato.¹⁸ El caballero elige, persigue, se aventura, lucha y viaja para alcanzar con sus trabajos los favores de *Midons* (mi señora).

El modelo del caballero en la literatura medieval se va conformando por su lugar en una sociedad estamentaria.¹⁹ Perteneciente a la nobleza, el caballero cumple una función guerrera y de vasallaje con su señor. La nobleza está llamada a resguardar al mundo y en este sentido el ideal estamentario para el caballero dibuja una serie de cualidades como el valor y la eficacia ante el combate y la fidelidad al vasallaje: “Por eso se ha instituido el muy noble y muy distinguido estado de la nobleza: para proteger y defender al pueblo, que es ordinariamente el más castigado por la plaga de la guerra, y para devolverle su tranquilidad” (Huizinga: 91). El contexto histórico-social hacia la baja Edad Media, irá enriqueciendo al caballero en un complejo andamiaje de relaciones en donde, además de buen guerrero y buen vasallo (definición por antonomasia

¹⁸ Cfr. *Erec y Enid* de Chrétien de Troyes.

¹⁹ Su lugar en los tres órdenes: “Tres órdenes son, cada cual para sí/ Caballeros y clérigos y villanos”, Benito de Sainte-Maure, *Historia de los duques de Normandía* (siglo XII) (en Duby, 1992: 355).

del Cid en el poema épico), se agregarán elementos como la vestimenta, las armas, el caballo, la cortesía en un sentido amplio a la vez que restringido al amor, las habilidades en juegos, torneos y cacerías, como refinamiento o estetización (definición del caballero en el *roman* cortés).²⁰

Las cortes se han convertido en centros generadores de una cultura caballeresca que alaba las bondades del amor y sustituye profanamente la figura del señor, al menos en su concreción literaria: “El servicio de las armas que, en la moral épica y feudal, tiene por objetivo prestar ayuda al soberano o señor (del que Dios es la imagen más alta), se ve destinado a la dama, que confisca aparentemente todos sus poderes” (Poirion: 150). Sólo aparentemente, al igual que el cantar de gesta, que lo precede, los *romans* son considerados una forma propagandística de las virtudes de un nuevo modelo. La cortesía, el refinamiento y el amor cortés eran elementos, por otra parte, de un juego para mantener ocupados a aquellos nobles que les estaban vedados un buen matrimonio y un buen patrimonio por el lugar que ocupaban en la línea sucesoria.²¹

Por supuesto que el amor cortés tiene sus detractores. Al final del mismo *Tratado de amor cortés* de Andrés el capellán, se pormenorizan los peligros que entraña el alzamiento del amor a la mujer, quien es un ser lleno de defectos. Sabemos de los numerosos textos misóginos que se interpusieron a la

²⁰ “Como ideal de una vida bella tiene el ideal caballeresco un carácter muy peculiar. Por su esencia es un ideal estético, hecho de fantasía multicolor y sentimentalidad elevada” (Huizinga: 95).

²¹ *Cfr.* Duby, 1998:136-139.

idealización de la figura femenina.²² Y si interpelamos al mismo discurso del amor cortés encontraremos en esa idolatría otra forma de colocar a la dama, como objeto más que sujeto, en un lugar segregado en donde la otra es absolutamente otra.

En este amor cortés hay una subversión del principio caballeresco: ya no son los valores de *buen señor* y *buen vasallo*, ejemplo de la baja nobleza cuya función es la guerrera: hombría, lealtad, religiosidad, cortesía, y sobre todo moderación y mesura, propias del cantar de gesta. El protagonista²³ de los *romans* medievales es, más allá del caballero épico, el caballero amante.²⁴ Y sus actos no están encaminados a un fin general sino específico: la dama. “[El caballero] prevalece, en proezas y en valor, sobre todos los demás caballeros porque es guiado por Amor, infalible divinidad, virtud ennoblecedora, y obedece con sumisión y gozo los deseos, incluso los caprichos, de la dama deseada y adorada al mismo tiempo” (Markale:135). Este nuevo juego de relaciones en la corte, generadas por el mismo imaginario del estamento, se irá deslizando a otras formas culturales fuera de este ámbito. Podemos rastrear no ya el amor cortés en su expresión absoluta, sino los elementos y rasgos que van dibujando al caballero, desde esta perspectiva, en textos medievales como los romances

²² Los mismos trovadores solían escribir canciones misóginas e irreverentes a la par que las amorosas (Cfr. Archer:42). Los *fabliaux* y los textos cómicos fueron géneros en donde se cultivó una imagen poco ideal de la mujer (Cfr. Azuela: 283-284).

²³ Del griego *protos*: primero; y *agon*: combate, diálogo. Palabra que parecería destinado desde su origen griego al personaje masculino.

²⁴ Baste una breve cita de Chrétien de Troyes como ejemplo: “Ahora ve cumplido Lanzarote cuanto deseaba, pues que a la reina le son gratas su compañía y sus caricias, y la tiene entre sus brazos y ella a él entre los suyos” (Troyes, 1983: 96).

ibéricos. Aún en el siglo XVII, cuando la figura del caballero no corresponde al entorno social plenamente burgués, *El Quijote* de Cervantes revela la recepción extendida de la narrativa caballerescas.

El nuevo habitante de las ciudades desde el siglo XIV ha roto con la estructura tripartita funcional de los estamentos. La emergencia de la burguesía: el que no trabaja en el campo o los servicios, no ora y no combate, ejerce en los negocios y el comercio una nueva función cuya residencia está en los centros de población más importantes. Dante Alighieri es un intelectual de la ciudad en ciernes. Parteaguas o puente desde donde se vislumbra al Humanismo. Con la tradición cortés a sus espaldas, reelabora el amor cortés. El modelo de caballero amante es revertido por el de un nuevo trovador más dado al alegorismo y a la reflexión filosófica, pero siguiendo cierta tradición provenzal del amor lejano, platónico. Dante elige la poesía y a Beatriz como objeto de sus textos. En *Vida nueva* (1292-93) relata el primer encuentro con su dama.

Así que casi al principio de su año noveno se me apareció y yo la vi casi al final de mi noveno año. Apareció vestida de nobilísimo color, humilde y honesto, pupúreo, ceñida y adornada del modo que a su edad juvenil convenía [...] Desde entonces digo que el Amor señoreó mi alma, la cual tan pronto estuvo desposada con él, empezó a tomar sobre mí tanto dominio y tanto señorío por la virtud que mi imaginación le prestaba, que me agradaba hacer en todo su gusto (Dante: 537).

Para Dante basta ver a Beatriz para que, a partir de ese momento, el Amor señoree su alma. La figura de una niña se desvanece para dejar paso al amor *señor del alma* y no a la *Midons* noble. Años más tarde, Dante emprende un periplo no ya por la ciudad sino por el ultramundo mismo, será el viaje del espíritu, que no podrá carnalizar sus afanes, pues el canto de *La Divina Comedia* (1306-1315) reclama el espíritu de una muerta.

En la *Divina Comedia* Dante alza hasta los cielos su objeto amoroso, de ahí que las pruebas y aventuras sean en la esfera de las ánimas. El modelo de este trovador/caballero²⁵ no es terreno. Dante, el personaje, enfrenta en un largo viaje los trabajos que le harán posible arribar a Beatriz. Y es de nuevo la dama, en apariencia, el fin de los avatares.

De la absoluta espiritualidad de Dante a los complejos retratos femeninos del XIX sigue mediando una distancia entre la representación femenina y el que la dibuja, tan infranqueable como la que media entre la vida y la muerte.

La memoria medieval rescatada en el siglo XIX occidental —esa parcela temporal que se antoja indefinible como el mismo romanticismo que habita también las últimas décadas del siglo XVIII— se interna en la literatura, las artes y la historia de diversas maneras: desde el “sostener que el romanticismo provenía de las naciones romances o al menos, de las lenguas romances; que se originaba, en realidad, en una modificación de la poesía de los trovadores provenzales” (Berlin: 36), o ver la concreción en “el medievalismo de

²⁵ En la *Divina Comedia* me parece que se funden tanto el trovador como el caballero. Lo mismo canta que experimenta la aventura.

Chateaubriand, y también [en] la abominación por el medioevo de Michelet” (Berlin: 38), o explicar esta actualización “como una huída a la Edad Media provocada por el miedo ante la naciente era industrial” (Hinterhäuser: 118). Este retorno o más bien esta *re-construcción* traerá consigo la revisión del modelo caballeresco, de la dama y del amor. Schiller recuerda a Lanzarote y a Dante cuando expresa: “Un hombre que ama se sale, por decirlo así, de todas las jurisdicciones y sólo queda bajo las leyes del amor. Es una forma superior del ser, en la que no pueden aplicársele muchas otras obligaciones y muchos otros criterios morales” (Muschg: 512). Este amor secularizado —sin otro referente que sus propias leyes— se alimenta del juego, del sacrificio y de la distancia y añade la imposibilidad de su realización sin la promesa del encuentro espiritual de Dante.

Esa imposibilidad nos coloca en las capitales del mundo moderno que despiertan frente a chimeneas y multitudes; de cara a nuevas relaciones sociales y recientes actores. Y es que la mujer del XIX sufre sensibles transformaciones y su estatuto de sujeto desvela los demonios masculinos: “en tanto hombre, la condición moderna conlleva una cambiante y angustiosa relación con la mujer, que hace que los roles sexuales hasta ahora predominantes sufran un colapso” (Chaves: 162). La dama se bifurca en la fragilidad personificada y en *La belle dame sans merci*. Las dos escisiones son fatales, aunque sólo una de ellas (la mujer fatal) tenga el adjetivo. La primera imagen de fragilidad, expuesta a los designios masculinos, será destruida una y

otra vez en las páginas decimonónicas, a la vez que la mujer fatal pondrá en peligro la virilidad del héroe romántico y decadente. Mas hay una tercera mujer en la literatura que se filtra lo mismo en la fragilidad que en la crueldad de la representación femenina y es la imagen, la ausencia como presencia, el estar fugaz de lo femenino que lo mismo puede aparecer en un cuadro (“El retrato ovalado” de Edgar Allan Poe), en un momento teatral (*El retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde) o en una mirada pasajera (“A una transeúnte” de Charles Baudelaire) que detonan el empecinamiento amoroso. La inclusión de la mujer en la vida productiva de las capitales del mundo, lejos de producir un cambio en las páginas masculinas —y aun en las de las autoras de la época—, deviene en un distanciamiento frente a la otra absolutamente otra. Ahí está la imagen, quizá de una muerta como en el relato “El retrato ovalado” de Poe; ahí está la fascinación de Dorian por una actriz que después de su representación es rechazada por encarnar lo prosaico en la novela de Wilde; ahí está como creación mágica, carente de alma, voluntad y corazón, en la *Eva futura* de L’Isle Adam. Esta figura es la sombra, el fantasma útil, el *dummy*,²⁶ la imposibilidad material necesaria para crear una distancia paradójica: en la medida de esa imposibilidad se ama y se desea. “De ese canto, de ese encanto, hay que mantenerse a distancia; hay que mantenerse a distancia de la distancia, y no sólo, como podría suponerse, para protegerse contra esa fascinación, sino también para experimentarla” (Derrida, 1981: 33).

²⁶ “*An object made to look like and take the place of a real thing*”. Un objeto hecho a imagen y semejanza de un objeto real que ocupa su lugar [la traducción es mía] (*Dictionary of contemporary English*).

De esa tercera figura habla Baudelaire en su poema “A una transeúnte”. Es apenas un instante en que se ha columbrado el amor en la mirada, el encuentro de Dante que esta vez no pervive más allá de su resplandor y es en la lectura latinoamericana de Cortázar, en “Manuscrito hallado en un bolsillo”, la mirada que inicia el juego de un amor imposible con la presencia ausente de la mujer. La dama hecha figura evanescente, fantasma útil y *dummy* es una representación común en varios relatos latinoamericanos. Además de Julio Cortázar: Adolfo Bioy Casares, Felisberto Hernández, José Bianco, Juan Rulfo y Carlos Fuentes la han invitado a viajar por nuevas maneras de expresar relatos con hondas deudas con sus predecesores del siglo XIX.

Están apenas trazados los posibles motivos que han animado el viaje que emprendió el caballero del *roman* cortés hacia un imaginario femenino hasta llegar, en una de sus estancias, al “Manuscrito hallado en un bolsillo” de Julio Cortázar. Walter Benjamin ilumina un itinerario posible de este viaje con su texto “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en donde desarrolla la noción de experiencia en las ciudades industrializadas de finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX.²⁷ Una apuesta, la de Benjamin, por la imposibilidad de la experiencia que se asemeja también a la imposibilidad del amor literario que nos ocupa.

²⁷ Benjamin cita a Paul Valéry en “Sobre algunos temas en Baudelaire”: “El habitante de las grandes ciudades vuelve a caer en un estado salvaje, es decir, en estado de aislamiento. La sensación de estar necesariamente en relación con los otros, antes estimulada en forma continua por la necesidad, se embota poco a poco por el funcionamiento sin roces del mecanismo social. Cada perfeccionamiento de este mecanismo vuelve inútiles determinados actos, determinadas formas de un sentir” (Benjamín, 1999:24).

Primera estación pasajera

Temeroso y exaltado a la vez, el viajero entra en la ciudad con pasos de gato en territorio ajeno. Gato de sí mismo embarcándose en su propio salto, afelpado sigilo de aventura y deriva allí donde todo es nuevo, donde todo es otro.

JULIO CORTÁZAR, *París. Ritmos de una ciudad*

El siglo XIX trajo consigo a la absoluta modernidad que ya se atisbaba a finales del siglo XVIII. Las ciudades cosmopolitas se poblaron de enormes centros de producción y las masas de obreros y empleados comenzaron sus travesías cotidianas, más sombrías y más solitarias que aquellas emprendidas por los incansables buscadores de maravillas en tierras ignotas de los libros de viaje. En la ciudad luz las obras del metro se concluyeron en 1900. A la una de la tarde del 19 de julio se hizo el primer viaje por el subsuelo parisino. En París, el siglo veinte, recién inaugurado, dio la respuesta al caos vial, dando espacio a la soledad colectiva en tránsito, propiedad exclusiva de las grandes ciudades. Espacio, quizá simbólico, del hombre y la mujer modernos.

En la literatura de Julio Cortázar la presencia del metro parisino es una constante, en ocasiones como contexto y en otras como punto focal, razón narrativa. En su relato "Manuscrito hallado en un bolsillo", se plantea un *viaje*

dantesco a las profundidades del subterráneo como el escenario de un juego amoroso a la vez que estructura de la naturaleza misma del relato.

Ahora que lo escribo, para otros esto podría haber sido la ruleta o el hipódromo, pero no era dinero lo que buscaba, en algún momento había empezado a sentir, a decidir que un vidrio de ventanilla en el metro podía traerme la respuesta, el encuentro con una felicidad, precisamente aquí donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura (Cortázar, 1974: 51).

Así inicia “Manuscrito hallado en un bolsillo”. El metro es el lugar del viaje cotidiano, de un viaje que se distingue de los que a fuerza de tiempo y de ese compartir con la misma gente los avatares de una travesía, propician una complicidad fuerte y transitoria. Las estancias en cubierta, los saludos amables en las cenas de abordaje, los juegos de azar compartidos en el camarote del capitán, propios de los viajes en barco; o las largas caminatas por los vagones de un tren-hotel, en donde se ve pasar el paisaje o se experimenta el ritmo del recorrido en el cuerpo mientras se duerme en el camarín están vedados a la población efímera del metro. Las estaciones se suceden llevando y trayendo a nuevos pasajeros. No hay complicidad, las miradas y los cuerpos chocan violentamente, para luego encontrar refugio y resarcirse en el techo o en una hoja de periódico. El metro, “donde todo ocurre bajo el signo de la más

implacable ruptura”, es el lugar de la indagación amorosa dibujada a placer por el personaje cortazariano.

Mi regla del juego era maniáticamente simple, era bella, estúpida y tiránica, si me gustaba una mujer, si me gustaba una mujer sentada frente a mí, si me gustaba una mujer sentada frente a mí junto a la ventanilla, si su reflejo en la ventanilla cruzaba la mirada con mi reflejo en la ventanilla, si mi sonrisa en el reflejo de la ventanilla turbaba o complacía o repelía al reflejo de la mujer en la ventanilla, si Margrit me veía sonreír y entonces Ana bajaba la cabeza y empezaba a examinar aplicadamente el cierre de su bolso, entonces había juego (Cortázar, 1974:54).

El juego del caballero se entabla en el ámbito de la convivencia impersonal del metro: intentar establecer en la mirada un vínculo que quizá, sólo quizá como se verá, sea permanente. Forzar los mecanismos de aislamiento, aunque el juego y su elemento azaroso no puedan dejar un intersticio a las decisiones, es un intento por rescatarse de un mundo en donde lo excepcional pasa de largo, porque nadie o sólo muy pocos lo notan. El riesgo es abismal cuando la felicidad, por no decir el amor, está en la mesa de las apuestas; cuando el erotismo, fuerza vital, se pone a prueba en un lugar parecido al infierno, profundo y mortal, y se busca a la dama en las condiciones más adversas.

Cortázar escribió un texto que habla de su relación con el metro de París: “Bajo nivel”. En él recuerda el primer subterráneo de su vida, el bonaerense. De esa ciudad cuya apariencia es más europea que americana, Cortázar transita a otra que fue la capital de las vanguardias.

Cuando llegué a París en 1949, trayendo como brújula la literatura francesa, Charles Baudelaire era mi gran psicopompo; el primer día quise conocer el Hôtel Pimodan, en la isla Saint-Louis, y al preguntar por el metro que me llevaría a orillas del Sena, el hotelero me indicó la línea y agregó: “Es fácil, no hay más que una correspondencia”. En ese momento mi memoria volvía una y otra vez al célebre soneto de Baudelaire (Cortázar, 1996:10).

Es en ese París, acotado por los sonetos de Baudelaire, donde Cortázar escribe “Manuscrito...”. Su personaje cree evadir la “terca hemorragia de milagros rotos”²⁸ con un juego amoroso, que a su vez reproduce la odisea de un caballero en las posibilidades aleatorias de los túneles. Porque no basta que Margrit (reflejo) que es a la vez Ana (la chica sentada frente a él) rescate una sonrisa en la ventanilla. No basta que se traicione la soledad del vagón, es necesario que la mujer elegida, su dama, a su vez elija (sin saberlo) estaciones, correspondencias y direcciones que el jugador, caballero andante, ha impuesto

²⁸ Verso del poema “La música de las esferas” de Jorge Fernández Granados.

a su aventura. ¿O es el propio metro el que las ha determinado y se impone inexorablemente sobre sus visitantes? ¿Hay algún modo de escapar al diseño de los itinerarios o a la oscuridad de los túneles que vuelve uniformes todos los paisajes? Ese diseño, que las mismas necesidades de la modernidad imponen a la masa impersonal de las ciudades, antes que en Cortázar está dibujado en la obra de Charles Baudelaire y aquí tendremos que reconocer una *correspondencia* entre los dos escritores.

Correspondencia alegórica

Lo típico de la poesía de Baudelaire reside en que las imágenes de la mujer y de la muerte están compenetradas de una tercera, la imagen de París.

WALTER BENJAMIN, “Baudelaire o las calles de París”

Para Walter Benjamín, Baudelaire encarna el filo que corta la concepción del poeta que hasta ese momento existía. Es el último autor que ha registrado un éxito masivo —sus contemporáneos, Verlaine y Rimbaud, han limitado su territorio a los iniciados—. En “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939),²⁹ Benjamin plantea que las razones de este parteaguas se deben a la modernidad y a que Baudelaire se ha integrado a esa modernidad a costa de concebir una poesía que alegoriza una experiencia empobrecida. La vida de la producción en masa ha cobrado sus víctimas en una multitud cuya capacidad para asimilar la experiencia está atrofiada. Su trabajo ya no es fabricar una pieza artesanal completa, sino ser obrero en una de las tantas fases de la hechura de un producto; la información que circula en los periódicos a partir de

²⁹ Publicado originalmente en *Zeitschrift für Sozialforschung*.

la época de Baudelaire está dissociada de la vida de sus lectores; es la era de los grandes tirajes, de las noticias aisladas, del sensacionalismo. La fotografía, en ese proceso doloroso del daguerrotipo, consiste en mirar a la cámara, a una máquina, durante interminables minutos, no ya al artista, no ya a los ojos que devuelven la mirada. En suma, las grandes ciudades del XIX han creado un sistema de vida que en apariencia avanza a un progreso sin precedentes; su estela vertiginosa, en cambio, es una existencia saturada de experiencias rotas e intermitentes, que niegan la singularidad de la experiencia a cada individuo que forma el contingente amorfo de las masas.

A ciertas horas, el hormigueo humano recorre las calles parisinas, los obreros a las fábricas, los empleados a sus oficinas. Es un viaje masificado pero no compartido; el sujeto se cuida de no ser tocado por los otros, para no ser despertado de su letargo; mantiene la mirada en un punto lejano, apresura el paso, entre hombros y codos, porque el tiempo lo rebasa sin gentileza. Esta visión es de Benjamin, que a su vez ha recuperado de la observación de Engels³⁰ y de Poe³¹ quienes en su opinión son los primeros en dibujar la

³⁰ “Engels hace de esta masa [que] en su obra juvenil preludia, aunque tímidamente, uno de los temas marxistas. En *Situación de las clases trabajadoras en Inglaterra* dice: ‘[...] Ya el hervidero de las calles tiene algo de desagradable, algo contra lo cual la naturaleza humana se rebela. [...] Y sin embargo se adelantan unos a otros apuradamente, como si no tuvieran nada en común, nada que hacer entre ellos; sin embargo, la única convención que los une, tácita, es la de que cada cual mantenga la derecha al marchar por la calle, a fin de que las dos corrientes en la multitud, que marchan en direcciones opuestas no choquen entre sí; sin embargo, a ninguno se le ocurre dignarse a dirigir a los otros aunque sólo sea una mirada” (en Benjamín, 1999: 16).

³¹ “En Poe [en su relato “El hombre de la multitud”] la multitud de Londres aparece tan tétrica y confusa como la luz de gas en la cual se mueve. Ello no es válido sólo para la

fisonomía de las multitudes. Esta secuencia de las calles del siglo XIX pareciera el retrato actual de una estación de metro, como si la visión callejera se hubiera terminado de esconder, avergonzada, en los subterráneos del siglo veinte, imagen del relato de Cortázar, y dejara de circular a cielo abierto.

En este entorno asediado por los más disímiles estímulos, en su mayoría violentos, Benjamin también dialoga con Freud y la noción surrealista del golpe emocional, llamado *shock*. Sobre todo con la estrenada facultad del hombre moderno para recibir información indiscriminada del mundo exterior y, a la vez, filtrarla toda a través de la conciencia, aunque al final ésta no pueda distinguir entre una y otra, no pueda privilegiar a una información sobre otras. La experiencia atrofiada en la modernidad estaría tamizada, uniformada, desvinculada y desprovista de aura.³²

La poesía Baudeleriana, Baudelaire mismo, se han convertido en los depositarios de esos estímulos circundantes, “[Baudelaire] se ha hecho cargo de detener los *shocks*, con su propia persona espiritual y física, de donde quiera que estos provengan” (Benjamín, 1999: 14). Las multitudes no están

gentuza que desemboca en la noche desde su cuevas: La clase de los empleados superiores [también]” (en Benjamín, 1999: 20).

³² En el sentido benjaminiano, desarrollado en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama. Con ayuda de esta descripción resulta fácil entender el condicionamiento social de la actual **decadencia del aura**. Se basa en dos condiciones que están conectadas, lo mismo la una que la otra, con **el surgimiento de las masas** y la intensidad creciente de sus movimientos”. [subrayados míos] (Benjamin, 2003:47).

literalmente en su obra, son lo que la anima, lo que está por antonomasia como presencia unívoca de la existencia poética moderna.

Baudelaire, concluye Benjamin,

Ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la 'experiencia' del *shock*. La comprensión de tal disolución le ha costado caro. Pero es la ley de su poesía. Su poesía brilla en el cielo del Segundo Imperio como "un astro sin atmósfera" (Benjamin, 1999:41).

Si la poesía de Baudelaire ha pagado un alto precio en "la conquista de la sensación de la modernidad", el relato "Manuscrito hallado en un bolsillo" de Cortázar pretende, por el contrario, sobrepasar los estímulos intermitentes para intentar llegar a una experiencia que escape de su pobreza, en el mismo sitio que Baudelaire ha colocado su mirada. Elegir el metro como lugar de una experiencia amorosa será retar a la modernidad misma, pero el reto también estará unido a la relación con la imagen femenina, empobrecida en la mirada masculina desde el medioevo.

La imagen femenina en la literatura cortés de la Edad Media plantea uno de los estereotipos³³ de lo femenino que configura un modelo de características

³³ "Término con el que se alude a expresiones verbales convertidas en clichés, a tipos o personajes heredados de la tradición, cuyos gestos, comportamientos y lenguaje se

cerradas y limitadas del género. En este sentido, la imagen femenina en la literatura está empobrecida mucho antes que la experiencia del sujeto, que Benjamin ubica en la modernidad.

repite mecánicamente, y a temas y situaciones tipificadas que reaparecen reiterativamente en diferentes épocas". (Estébanez Calderón:370)

Dirección desventura, correspondencia narrativa

A una transeúnte

*La calle atronadora aullaba en torno mío.
Alta, esbelta, enlutada, con un dolor de reina
Una Dama pasó, que con gesto fastuoso
recogía, oscilantes, las vueltas de sus velos,*

*Agilísima y noble, con dos piernas marmóreas.
De súbito bebí, con crispación de loco,
Y en su mirada lívida, centro de mil tornados,
El placer que aniquila, la miel paralizante*

*Un relámpago. Noche. Fugitiva belleza
Cuya mirada me hizo, de un golpe renacer.
¿Salvo en la eternidad, no he de verte jamás?*

*¡En todo caso lejos, ya tarde, tal vez nunca!
Que no sé a dónde huiste, ni sospechas mi
ruta,
¡Tú a quien hubiese amado. Oh tú, que lo
supiste!*

CHARLES BAUDELAIRE, *Las flores del mal*

El poema “A la transeúnte” (1860) recuerda el comienzo de la *Vida Nueva* de Dante. El encuentro visual con una dama (como así nombran los dos a una mujer) provoca un relámpago en uno: “Un relámpago. Noche. Fugitiva belleza/ Cuya mirada me hizo, de un golpe renacer” (Baudelaire: 124) y un temblor en el

otro: “en aquel punto digo en verdad que el espíritu de la vida que mora en la cámara secretísima del corazón comenzó temblar” (Dante: 537). Los dos encuentros son fruto de la literatura, los dos comparten la aparición de esa dama tantas veces construida, imaginada. ¿La experiencia amorosa es la misma? Para Benjamin el éxtasis del poeta ciudadano “no es tanto un amor a primera vista como a ‘última vista’. Es una despedida para siempre, que coincide en la poesía con el instante del encanto” (Benjamín, 1999: 19). Para Dante será el comienzo de una invención amorosa de largo alcance, que abarcará no una obra monumental sino su propia vida, en tanto que Baudelaire introduce el inexorable *nunca* en los últimos versos. Una instantánea que la multitud ha regalado al poeta, como una flor en manos de quien la sabe muerta. El relámpago baudeleriano para Benjamin “no es la beatitud de aquel que se siente invadido por el eros en todas las cámaras de su particular idiosincrasia, sino más bien la turbación sexual que puede sorprender al solitario” (Benjamín, 1999: 19).

A pesar de compartir el desencanto benjaminiano, los ecos del amor cortés se han infiltrado en el discurso poético de Baudelaire. La dama ha pasado de largo, ha provocado el instante, aunque para el que ha depauperado su experiencia todo haya sucumbido en el umbral del enamoramiento. La mujer sigue siendo objeto de la mirada; ahí se construye con los códigos que la invención medieval prodigó. En la corte del siglo XII o despojada de su aura,

inserta entre los caminantes de la ciudad moderna, la dama invoca su imaginaria presencia, invocando también la naturaleza originaria de esa mirada.

Cortázar busca en “Manuscrito hallado en un bolsillo” traspasar el *shock* baudeleriano. Extender un puente entre el amor cortés: el que elige a una dama para ser regalada con los homenajes del caballero, de un trovador exacerbado por su educación sentimental, y ese amor reelaborado por el romanticismo y la modernidad. Un juego de vida para el personaje que busca incesante, en las profundidades del metro, trascender el relámpago baudeleriano y el temblor de Dante, a través del mismo juego que inició la literatura medieval.

“La regla del juego era ésa, una sonrisa en el cristal de la ventanilla [del vagón] y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación [hacia otras estaciones] coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje” (Cortázar, 1974: 55). El juego se rompe cuando decide seguir a una mujer hasta la superficie, abordarla y entablar con ella una tibia relación. Marie-Claude es el nombre de esta mujer de carne y hueso que encarna la posibilidad amorosa. Antes de ser Marie-Claude, el personaje había nombrado a la mirada femenina reflejada en la ventanilla como Margrit, y a la pasajera sentada frente a él, Ana. Una misma figura escindida entre reflejo y corporeidad que en la calle toma forma y voz. Pero esta ruptura del ritual entraña dos peligros: se han infringido las leyes del juego y del amor, los dos, uno mismo para el relato. Acercarse a una mujer puede destruir también el juego del eterno masculino.

El encantamiento erótico dura exactamente el tiempo en que el enamorado es capaz de ver en su amada la imagen primigenia. El fin de esta dicha es inevitable, pues hasta la mujer más hermosa pierde su secreto, una vez poseída (Muschg:514).

Para un jugador de póquer las pulsiones del deseo hacen incurable su ludopatía, para el jugador amoroso de Cortázar también lo son. El amor subterráneo, cuyo espacio está predestinado a la ruptura, no puede consentir una ruptura en sus azarosos itinerarios. No basta que Marie-Claude, la encarnación de su imaginario, sea el objeto elegido. Las arañas y el pozo llevan de nuevo su búsqueda a los terrenos de su intrincada telaraña del metro. Esta vez para jugar de un modo suicida incluyendo a Marie-Claude, de rostro nítido, para entregarla al laberinto del minotauro e intentar hallarla, durante quince días, así más deseada y más amada.

La modernidad parece haber perdido la partida, el caballero ha decidido continuar su empresa como la que una vez emprendió Lanzarote del Lago en *El Caballero de la carreta* para recuperar a Ginebra, con la misma vehemencia con que Dante emprende el camino hacia la muerta Beatriz en la *Divina comedia*. El placer destructivo de buscar las interminables combinatorias de los recorridos, el azar que deja a más de uno sentado en una banca de las estaciones, esperando desesperanzado, son los enemigos. Derrotado el personaje de este viaje confiesa:

Porque todavía espero en este banco de la estación Chemin Vert, con esta libreta en la que una mano escribe para inventarse un tiempo que no sea solamente esa interminable ráfaga que me lanza hacia el sábado en que acaso todo habrá concluido, en que volveré solo y las sentiré despertarse y morder, sus pinzas rabiosas exigiéndome el nuevo juego, otras Marie-Claudes, otras Paulas, la reiteración después de cada fracaso, el recomienzo canceroso (Cortázar, 1974:63).

El título del relato es una clave para conocer el fin último del viaje, de lo que en inglés se aglutina en la palabra *quest*.³⁴ El buscador, se intuye, se tira bajo las ruedas del metro³⁵ apagando la desazón y la pulsión de las arañas y el pozo (metáforas las dos del subterráneo). Hay algo lúcido y también turbio en el personaje de “Manuscrito hallado en un bolsillo”. Podemos inferir, acaso, que intenta recuperar la experiencia amorosa única, singularizada, la que para Benjamin ha sufrido en su naturaleza la misma atrofia, el mismo empobrecimiento. Podemos también inferir que ha sido capaz de atisbar lo extraordinario que se oculta en lo prosaico de las ciudades y está dispuesto a develarlo. Pero la compulsión de esa búsqueda es un signo de la compulsión del jugador que narra Benjamin en sus notas sobre Baudelaire: “los jugadores

³⁴ *A long search; an attempt to find something*. Larga búsqueda; un intento por encontrar algo (*Diccionario of Contemporary English*, Logman, England, 1990).

³⁵ “‘Manuscrito hallado en un bolsillo’ [...] trata de un hombre que se impone una regla de juego en la búsqueda de una mujer y ganará o perderá según que esa mujer elija o no una determinada correspondencia. Él tiene que cumplir la regla y pierde. El título indica que se tiró bajo las ruedas del metro” (Cortázar en Yurkievich, 1994: 71).

se entregan en el juego [éste] se adueña de sus cuerpos y de sus almas, por lo cual incluso en su fuero interno, por fuerte que sea la pasión que los agita, no pueden obrar más que automáticamente” (Benjamín, 1999: 27).

La avidez de jugar es el motor, la pasión proyectada en una mujer —lo extraordinario del encuentro amoroso— es sólo la inspiración del viaje. La estructura cortesana, la del amor trovadoresco, la del caballero, ha sobrevivido, reelaborado.³⁶ Los personajes, el viaje, el posible encuentro, empobrecidos. Mas la dama pervive “Lo esencialmente lejano es inaccesible: la inaccesibilidad es una característica esencial de la imagen del culto” (Benjamín, 1999: 36). Tan depauperada como en la Edad Media, ella sigue siendo ese objeto fantasmal sujeto al devenir masculino, a las decisiones arbitrarias, al camino trazado, pero con el ingrediente decimonónico que ha producido una imagen femenina imposible de poseer.³⁷ Si esto no fuera suficiente para el desaliento, también el personaje masculino de Cortázar, masificado por la metrópoli, está sujeto a una ruta, una estación y un camino, ahí “donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura”, aquí.

³⁶ “Ya Kendrick ha estudiado la creación poética de los primeros trovadores como un ‘juego’ entre poetas que compiten a través de sus acrobacias verbales por el lugar del ‘mejor poeta’. El objeto de este ‘juego del amor’ no es conquistar a la dama, sino superar a los rivales en la manipulación de la palabra poética” (Azuela: 282).

³⁷ Por fantasmal, evanescente, escurridiza que recuerda a la imposibilidad de poseer a su dama de los trovadores provenzales, aunque esta imposibilidad sea distinta, no así en el *roman* cortés cuyo galardón era la posesión física de la dama.

YURKIEVICH, Saúl, “*Eros ludens* (juego, amor, humor según *Rayuela*)” en *Suma crítica*, FCE, México, 1997.

——, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Anaya, Madrid, 1994.

ZINK, Michel, “Un nuevo arte de amar” en *El arte de amar en la Edad Media*, Medievalia, Barcelona, 2000.

Memoria desde la muerte

La amortajada de María Luisa Bombal

Una muerta que cuenta su vida

*Desde qué ruinas tengo que hablar,
de qué derrumbe os estoy gritando.
En viva cal me extingo lentamente...*

*Fingiré ser invierno silencioso,
eternamente cerraré las puertas.
Y sin embargo escucharán mi voz...*

ANNA AJMÁTOVA

Están velando a una mujer, le han soltado las trenzas, han dejado que su cabello, amorosamente acicalado, enmarque un rostro maduro; le han unido las manos, “como dos palomas sosegadas” sobre el pecho en donde sostiene un crucifijo. Ha muerto quizá de esas muertes sin escándalos ni sorpresas. Está en su casa, en presencia de su casa que está hecha de objetos y rostros de familia. Cada uno de sus pares pasa a oficiar su propio luto, incapaces de contar la historia de la amortajada. La memoria es de ella y de su vida pueril, sin destellos, sin gloria. Sólo ella es capaz de reconstruirse. Desde la muerte, Ana María mira su propia muerte y reedifica la vida junto a los que han ido a presenciar su no ser en el mundo.

La amortajada (1938) de María Luisa Bombal (Chile, 1910-1980) resultó singular en un contexto en donde prevalecía una literatura, la chilena y en general latinoamericana, más dada al realismo costumbrista.³⁸ Acotarla como novela fantástica remite a una discusión taxonómica. Tentativamente nos adherimos a la definición en que “lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos [realidad/ficción, vigilia/sueño, razón/locura], transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo” (Bravo: 33). En esta disposición de relaciones con uno y otro mundo se verifica una tensión con lo verosímil, las más de la veces resuelta en la literatura precisamente en la naturaleza *absolutamente otra* de cada uno de los mundos invadidos. En *La amortajada*, sin embargo, los ámbitos no están diferenciados, es decir, la tensión y el límite se tienen que definir en un plano de realidad: una muerta cuenta su vida *in situ*, en el mismo tiempo, espacio y realidad de los vivos que la acompañan y, por otro lado, su relato no perturba, niega, tacha o aniquila al plano real, porque en ella no interactúan la muerta y los vivos. Esta condición “especial” de la novela no anula su condición de relato fantástico, lo coloca en una relación con la perturbación del límite de realidad/ficción con el lector, más que con la congruencia entre la muerta y los vivos dentro del relato: una muerta nos/se cuenta su vida y más allá de un recuento biográfico, su vida con los otros.

³⁸ En esa década publicaban novelistas consagrados como Mariano Azuela, Miguel Ángel Asturias o Rómulo Gallegos, frente a la emergente generación de Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges y Juan Carlos Onetti.

Esta singularidad nos remite a preocupaciones literarias de décadas posteriores: *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo³⁹ o *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, que tal vez son deudoras de los hallazgos narrativos de Bombal. La publicación de la novela estuvo cobijada por escritores como Jorge Luis Borges⁴⁰ —dispuesto en la otra orilla de la narrativa latinoamericana— y por la misma educación que recibió la escritora en la Francia de las vanguardias, que le permitió las lecturas del surrealismo. Un cobijo, como el de *La amortajada*, para una voz íntima, resguardada en los intersticios destinados a la mujer: el sueño, la casa, el matrimonio y los rituales eróticos y tanáticos.

Ana María y su muerte son el personaje de *La amortajada*. Escindidos y a la vez necesariamente unificados. Un acontecimiento paradójico porque no es desde el viviente desde donde se mira. La muerte para esta mujer marchita es el sitio al que pertenece sin rebeldía, pues en este caso es el único lugar donde se tiene voz, lo único que resulta habitable y desde el que puede erigir el testimonio de la memoria. La escisión de Ana María y su muerte es lo que da cabida a la unidad de una mujer que ha vivido circulando entre los otros como

³⁹ Prueba de ello es el recuerdo de José Bianco: "Años después, conversando con un escritor mexicano de gran talento, menor que María Luisa, menor que yo, y autor de una obra tan breve como admirable, me dijo, creo recordar que *La amortajada* era un libro que lo había impresionado mucho en su juventud. Ese escritor es Juan Rulfo. Quizá en *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, podríamos discernir alguna influencia de *La amortajada*". Homenaje a María Luisa Bombal, Centro Cultural General San Martín, Argentina, el día 29 de mayo de 1984. <http://www.letras.s5.com/index.html>

⁴⁰ Borges hizo una crítica de *La amortajada* en el número 47 de *Sur*. Allí decía que los libros de María Luisa Bombal eran esencialmente poéticos y éste en particular un "Libro de triste magia, deliberadamente *suranné*, libro de oculta organización eficaz, libro que no olvidará nuestra América."

un fantasma. Es lo que le devuelve sustancia y sentido. A diferencia de nuestra imposibilidad de hablar desde la propia muerte, para ella la muerte es el único lugar que le posibilita el testimonio.

Algo llama la atención de este estado de vigilia. No es la agonía, paso casi obligado del fin último; no es la palabra del otro que nos ha conocido y que tras nuestro deceso nos resignifica; no es tampoco otra muerte la que nos ha hecho intuir la inminencia de la muerte nuestra. ¿Por qué una mujer madura “sin atributos” tiene su momento y *memento*⁴¹ más substancial justo cuando ya no es para los otros?

Y, sin dejar de ser contradictorio, ese estado que permite la propia reconstrucción es para Ana María el espacio del otro. Los recuerdos son de los que están a su lado, anonadados ante su muerte. Sus rostros evocan los instantes y la convivencia. Sobre todo de ellos, de sus hombres, por los que ha gravitado y sigue gravitando aún desde su muerte.

Los otros constituyen estereotipos varoniles del imaginario de la pareja: el amante temprano, el esposo y el confidente. A los tres se les rinde culto en esta narración, porque parece ineludible que la vida y también la muerte de Ana María giren alrededor del referente masculino. Una mujer contenida en una casa, en la maternidad y en la pareja hasta la separación última, como reza la frase lapidaria dicha en los ritos matrimoniales cristianos. La amortajada es ante

⁴¹ Del latín *memento*: acuérdate. Cada una de las dos partes del canon de la misa, en que se hace conmemoración de los fieles vivos y de los difuntos. *Detenerse a discurrir con particular atención y estudio lo que le importa* (RAE., t II, 1992: 1352, el subrayado es mío).

todo una esposa, un rol buscado como tabla de salvación, estancia necesaria y cárcel de su espíritu.

Matrimonio y mortaja

*Esposo,
la otra noche soñé
que te cortaban las manos y los pies.
Esposo,
ahora los dos estamos incompletos,
susurraste.*

ANNE SEXTON

La amortajada es el devenir de una mujer que padece la imposibilidad de asir el objeto amoroso. Invertiendo la sintaxis, es también el relato de la imposibilidad de una mujer de ser asida por el objeto amoroso. Ana María tiene esa postura pasiva ante los acontecimientos propia del estereotipado personaje femenino y a la vez una rebeldía interior que no encuentra otro cauce que sí misma. Ella vive en un entorno rural. Es dueña de cada bosque y cada llano porque los ha recorrido en su temprana vida. Parecería que sólo en la naturaleza su espíritu vagara libremente, mientras que el contacto amoroso con el otro le labra una prisión. Es ella la que se enamora, en la primera juventud de Ricardo, un vecino de la Estancia donde vive.

Esa noche me entregué a ti, nada más que por sentirte ciñéndome la cintura.

Durante tres vacaciones fui tuya.

Tú me hallabas fría porque nunca lograste que compartiera tu frenesí, porque me colmaba el olor a oscuro clavel silvestre de tu beso. Aquel brusco, aquel cobarde abandono tuyo, ¿respondió a una orden perentoria de tus padres o a alguna rebeldía de tu impetuoso carácter? No sé (Bombal:104).

En esta cita hay frases hechas: “me entregué a ti”, “fui tuya” y “abandono”. Lo femenino se otorga al otro como una condición sin la que es imposible el encuentro amoroso. Ana María sufrirá el desamparo de la pérdida de su primer amor, y casi ya fantasma de sí misma se casará por despecho con Antonio.

El engaño se perpetra para los dos cónyuges: Antonio está enamorado de la imagen de una esposa desconocida; Ana María pertenece a una imagen (Ricardo) desvanecida de su pasado. Los primeros meses del matrimonio serán un descubrir del deseo en ella que, paradójicamente, en la medida que crece va provocando el desamor de su marido; y tras meses de separación volverán a reunirse, ella enamorada y él indiferente: “Entonces había conocido la peor de las soledades; la que en un amplio lecho se apodera de la carne estrechamente unida a otra carne adorada y distraída” (Bombal:141). A partir de entonces vivirá el estado más importante de la amortajada, el del matrimonio. El de siempre, el que ha recorrido la historia de la pareja en su devenir por el mundo.

Para comprender la voz de Ana María que desde la muerte se erige en un sitio de absoluta libertad, habría que ver en su más larga prisión, su matrimonio, el eco de la historia de otras mujeres desposadas.

Matrimonio histórico

La institución matrimonial se funda sobre principios utilitarios: preservar los bienes, legitimar la descendencia y crear unidades sociales. Desde la Grecia Antigua hasta nuestros días, con sutiles distancias, los ritos matrimoniales persiguen este fin y las palabras *dote* y *ajuar*, en algunos grupos y estratos sociales, siguen siendo de uso común. Para Jean Pierre Vernant, el estudioso francés de la sociedad griega, “El matrimonio es a la niña lo que la guerra es al varón: para ambos marcan el cumplimiento de su naturaleza respectiva al salir de un estado en que todavía cada uno participa del otro” (en Pauline Schitt Pantel: 269). Este cumplimiento de “su naturaleza” en la mujer se traduce en la sedentarización de su existencia cuidando del hogar, de los hijos y del marido. El interior le pertenece como el ancho mundo pertenece al otro.

Pandora es la primera novia en el imaginario griego. Los hombres han sido engañados al recibirla en matrimonio pues en la bella apariencia de esta mujer, inventada por los dioses, se esconden todos los males del mundo. Pandora da los perjuicios simbólicamente, como en la vida pública las mujeres griegas daban al matrimonio parte de los bienes de la casa paterna. El verbo dar se multiplica en la pareja humana, pero siempre a través de la figura masculina: el padre da en matrimonio a su hija, hace los arreglos financieros, la entrega.

Dios, en la tradición judeocristiana, crea al primer hombre a su imagen y semejanza: Adán y le otorga a Eva, subordinada, nacida de su costilla, “un

reflejo de esa imagen, un reflejo secundario [...] lo que le sitúa en una posición menor” (Duby:1982:23). Pero antes que Eva, Lilit es la primera mujer de Adán según la Cábala judeoespañola. Ella es la mítica trasgresora, hija de Dios como Adán:

Este rasgo de igualdad, motivo de su separación y huída, la lleva a no aceptar la relación amorosa en una única posición. Cuando solicita de su compañero invertir las posiciones en la cópula, Lilit va más allá de lo previsto por su creador. No hay lugar en ese paraíso para dos iguales (Cohen:1994:98).

Lilit y su libre sexualidad se exilian al mundo de los caídos, propagando males por el mundo como Pandora. Eva no sale mejor librada que su predecesora: más dócil, inferior a Adán y manipulada por la serpiente provoca con su “concupiscencia” la expulsión irrevocable del paraíso. La sexualidad es la fuente del poder femenino y su peligro, porque se opone al espíritu en su carnalidad. Al menos así fue considerada por los padres de la Iglesia medieval, que veían en la mujer al mal encarnado. El matrimonio cristiano se instituyó como una forma de control de la sensualidad y de la mujer. Para san Agustín, mas no en sus palabras

El matrimonio es bueno, ante todo porque hace que se multipliquen los hombres y así permite que se repueble el Paraíso, reemplazando por elegidos los ángeles caídos; es bueno sobre todo porque es el medio de refrenar la sensualidad, es decir, a la mujer [...] Por el matrimonio puede restablecerse la jerarquía primitiva, la dominación de la carne por el espíritu (Duby, 1982:27).

Aunque los matrimonios estaban, en un principio, relegados a los rituales profanos, la iglesia incorporó paulatinamente la práctica a sus terrenos. La monogamia y la prohibición de contraer matrimonio con parientes cercanos, fueron algunas de sus imposiciones, pero sobre todo, supieron adaptarse a las necesidades del estamento de la nobleza que requería de un sistema más vigilado para heredar y legitimizar a su prole.

El contrato vasallático se extrapola a las relaciones conyugales en donde el esposo es vasallo de Dios y la mujer de su esposo y de Dios. Dado el sentido de control en el que se funda el matrimonio, los arreglos se hacen a través de las figuras masculinas y el amor, entendido entonces como deseo,⁴² no se perfila como condición del enlace:

El amor no puede desarrollar sus formas entre dos cónyuges, porque los amantes son mutuamente generosos en todo, gratuitamente, sin

⁵ “Lo que los escritos de esa época (siglo XII) llaman ‘amor’ en latín o en los dialectos, es simplemente el deseo, el deseo de un hombre, y sus proezas sexuales. Incluso en las novelas que se dicen corteses” (Duby, 1982:186) .

razón de necesidad, mientras que los cónyuges están obligados por deber a obedecer mutuamente a su voluntad y a no rehusarse nada (André le Chapelain en Duby, 1982:183).

En este nuevo orden, consagrado exclusivamente a la nobleza, hay un retorno al pensamiento clásico —Platón, Aristóteles, pseudo-Aristóteles— en donde el modelo matrimonial forma parte de un modelo más elevado: “la ciudad con las leyes o las costumbres necesarias para su sobrevivencia y para su prosperidad, la casa con la organización que permite su mantenimiento o su enriquecimiento” (Foucault: 137). El matrimonio cristiano, cimentado en la Edad Media y presente hasta el siglo xx, se subsume en un sistema social, político y económico, pero su bienestar compete a una pareja en su microcosmos de normas de convivencia que someten la sexualidad, la reproducción, la voluntad y los derechos civiles de las mujeres al arbitrio del marido.

La revisión de los derechos femeninos hecha por la Ilustración (siglo xviii) no concreta en el siglo siguiente una verdadera emancipación.⁴³ El siglo xix, centuria de una paulatina secularización y de una, también paulatina y aparente, emancipación femenina, ve crecer al capitalismo galopante en su Revolución Industrial. Sus fábricas asimilan el trabajo femenino en masa; sus grandes ciudades exhalan mujeres de consumo en todos los estratos sociales: amantes, prostitutas, mujeres-adorno. Se arma un nuevo imaginario femenino,

⁴³ “El propio Napoleón escribía en su Memorial de Sainte Helène: ‘La mujer es dada al hombre para tener niños; ella es pues su propiedad como el árbol frutal es propiedad del jardinero’”. (M.A. Piettre, *en* José Ricardo Chaves)

con enorme carga sexual, que será la confitura de afiches y carteles y que dejará su impronta, hasta nuestros días, en la publicidad. La literaria *belle dame sans merci* agita su látigo frente al espejo de una *femme fragile*; crueldad y dulzura como dos caras de lo femenino finisecular, que evocan la dicotomía cristiana de la pecadora vs. la virtuosa: Eva vs. María.⁴⁴

En este nuevo “contrato social” del siglo XIX, la mujer reivindica una libertad sobre el matrimonio: la elección del marido y el derecho al divorcio. Como correlato, perpetúa sus antiguos deberes: sumisión y obediencia al marido, el deber de la reproducción y su incapacidad para ejercer derechos civiles como el voto o la administración de sus bienes. Incluso el desarrollo profesional debe contar con el consentimiento de su marido.⁴⁵

En tanto el ámbito familiar permanece incólume, el mundo exterior va permitiendo cierta movilidad a la mujer. Esta movilidad no es del todo gratuita. La necesidad de mano de obra barata y las guerras europeas y americanas durante el siglo antepasado crean los espacios económicos para mujeres de ciertas clases sociales que, lejos de permitir su pleno desarrollo, reproducen con eficacia los mecanismos del matrimonio en oficios como institutriz, enfermera, secretaria u obrera (dibujada esta última por Victor Hugo en *Los miserables* en la figura de la desdichada Fantine).

⁴⁴ “No es necesario abundar en la doble percepción de la mujer para el cristianismo – ese doble modelo femenino basado en la oposición entre la Virgen María y Eva (Ave y Eva)–, que lleva a una mitificación contradictoria de la mujer, quien será idealizada como María y como la Dama trovadoresca, o satanizada y satirizada como Eva” (Azuela: 284).

⁴⁵ Cfr. Nicole Arnaud-Duc.

Parecería que frente a las “adaptaciones” sociales de lo público, lo privado sigue encorsetado en las más antiguas fórmulas. Aun hoy los rituales matrimoniales conllevan esa marca de sujeción, actualmente quizá rota en números significativos por el divorcio. La mujer casada, en el ámbito privado o fuera de él, se encuentra todavía sujeta a un código de sumisión: “Ser esposa es ser sierva conyugal en la reproducción. La obediencia, la sujeción, y la pertenencia –ser de–, caracterizan políticamente a la esposa a partir de su dependencia vital del esposo” (Lagarde: 445).

Matrimonio literario

Si la literatura del siglo XIX nos legó heroínas matrimoniadas como Madam Bovary (Flaubert) o Ana Karenina (Tolstoi): jóvenes, rebeldes, perdidas en sus hallazgos y castigadas socialmente con la muerte; la figura moderna de Ana María, la amortajada, encarna a la mujer madura, confiada a un destino poco aventurero, labrado en el desgaste del día a día matrimonial. Su memoria íntima de mujer en la desesperanza es a la vez la memoria de una institución que Occidente adoptó como célula social, controladora de bienes y vidas en pareja. Dentro de ese modelo Ana María, mujer económica, social y sentimentalmente sometida, construye su identidad desde la muerte que se hace voz y toma por asalto un espacio dedicado al silencio, lo único que el personaje puede rescatar de una vida dedicada a los otros. Esta narradora ultraterrena puede hablar desde la reapropiación de su estatuto de persona, sin etiquetas de madre, esposa, amante o confidente. Su estatura se eleva desde esa mujer “ya entrada en años” que ha vivido a expensas de las decisiones masculinas: su padre, su primer amor, su marido y su confidente.

Dos novelas escritas por mujeres en el siglo XX, a décadas cercanas y distantes de *La amortajada* (que, recordemos, fue publicada en 1938), abordan también a este personaje deslavado y prisionero de la esposa de edad madura. *Al faro* (1927) de Virginia Woolf y *La mujer rota* (1967) de Simone de Beauvoir. En ellas corre el hilo de la tradición matrimonial, desgastando relaciones y colocando a sus personajes protagónicos (La Sra. Ramsay en *Al faro* y Monique

en *La mujer rota*) en el lugar desprotegido de la esposa desdibujada. La Sra. Ramsay pensará de su marido: “No había nadie por quien sintiera mayor reverencia. Estaba convencida de que no era digna de atarle los cordones de los zapatos” o Monique declarará: “Difícilmente soportaría no estar totalmente a disposición de quienes me necesitan”. En estas novelas melancólicas se contempla el desmoronamiento de un modelo social, aunque sean estos personajes femeninos los más preocupados por preservarlo. Asistimos a sus vidas desencantadas como a una clase de lo que no se debe hacer, lo que no se puede permitir y lo que no se debe vivir. Su discurso vive dentro del matrimonio, con todas sus contradicciones, dejando a los lectores el trabajo de interesarse (Beauvoir *dixit*) “por aquellas que, de un modo u otro, han fracasado y, en general, por esa parte de fracaso que hay en toda existencia”. En la otra orilla, pero desde el mismo discurso, la amortajada puede verse a sí misma, en su pequeñez y su miseria liberada. Esa reflexión desde el lugar en donde ya nada importa es la última oportunidad de hablar antes de ir al silencio de la muerte absoluta.

Lo juro. No tentó a la amortajada el menor deseo de incorporarse.
Sola, podría, al fin, descansar, morir.
Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión
total, la segunda muerte: la muerte de los muertos (Bombal:162).

“Sola, podría, al fin, descansar, morir” como si este estar para los otros, condición y estatuto de la doble función femenina en el matrimonio: esposa/madre se definiera por el cansancio. A una distancia considerable de todas las esposas muertas que pueblan las letras del XIX:⁴⁶ jóvenes, frágiles, llenas de santidad y virtudes, con una belleza que la palidez de la muerte exagera, Ana María es un personaje complejo cuya riqueza psicológica y ambigüedad nos hacen resistirnos a considerarla un mero estereotipo de la esposa occidental. Y tal vez lo sea en el sentido de que por encima de su complejidad hay una repetición exacta de roles, usos y costumbres y asunción de un lugar que le fue asignado sin que ella ofreciera resistencia. Como la Sra. Ramsay y Monique, esta muerta melancólica resume las piezas de un plato roto.

⁴⁶ Algunas de ellas en las páginas de: *Brujas, la muerte* de Georges Rodenbach, “Vera” de Villiers De L’isle-Adam, “Ligeia” de Edgar Allan Poe o *La amada inmóvil* de Amado Nervo en donde “la mujer es, ante todo, carencia de mujer, y la condición para amarla está en relación directa con su ausencia, su alejamiento, su silencio o su muerte” (Molloy:108).

La muerte de las muertas

*Triste desencantada,
amparada en tu muerte más alta que el
desdén,
allá, donde no eres el deslumbrante luto que
guardas
por ti misma,
sino aquella que rompe la envoltura del tiempo
y dice todavía:
Yo no morí de muerte...
Morí de un corazón hecho cenizas.*

OLGA OROZCO

La amortajada no sólo construye su memoria desde el fin último, siente y mira desde ese fin último:

A la llama de los altos cirios, cuantos la velaban se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar. Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que Ella los veía. Porque Ella veía y sentía (Bombal:95).

El narrador omnisciente que introduce esta paradoja en la novela abrirá el camino a una narradora en primera persona (Ana María) y sus recuerdos.

Las dos voces se irán intercalando en la narración. La afirmación aristotélica de que “es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble” (Aristóteles: 1460a) parece concretarse en esas páginas en donde todavía la muerta no ha muerto de su muerte y por eso le es dado hablar y ser hablada por ese observador omnisciente que la acompaña.

“¿Qué sabemos de la muerte, qué es la muerte?” se pregunta en su clase del 14 de noviembre de 1975 el filósofo lituano Emmanuel Levinas. Sabemos nombrarla con frases como: “separación irremediable”, “lo inevitable”, “la única certeza”, pero para Levinas sólo nos es posible experimentarla a través de los otros. Esta afirmación quizás haría palidecer a Heidegger, para quien la muerte del otro no puede explicar nuestra propia existencia.

El acudir al morir de los otros como tema sustitutivo del análisis ontológico del “estado de concluso” y totalidad del “ser ahí” en un supuesto del que puede mostrarse que desconoce totalmente la forma de ser del “ser ahí”. Este supuesto estriba en pensar que un “ser ahí” puede sustituirse a capricho por otro, de tal manera que lo que resulta inexperimentable en el particular “ser ahí” sería accesible en el ajeno (Heidegger: §47: 261).

En la filosofía levinasiana no hay sustitución del que muere sino relación con la muerte a través del otro y esa relación revela el impacto que nos produce. En esta muerte experimentada en el otro “se expresa alguien, otro que

no soy yo, diferente de mí, que se manifiesta hasta el punto de no serme indiferente, de ser alguien que me afecta” (Levinas: 22).

En *La amortajada* sería posible,⁴⁷ desde la paradójica conversión del sistema muerte y vida, colocarnos ficcionalmente en la otra orilla. El lugar donde se habla es la muerte y ese “otro que no soy yo y que me afecta” está en la vida. Porque, siguiendo la reflexión de Levinas,

La relación con mi propia muerte no tiene el sentido de saber o experiencia, ni siquiera como presentimiento, como presciencia. No se sabe, no se puede asistir al propio anonadamiento [...], y ello se debe, no sólo a la nada que puede darse como acontecimiento tematizable (véase Epicuro: “Si tú estás, no está la muerte; si está ella, no estás tú.”). Mi relación con mi muerte consiste en no saber sobre el hecho de morir, un no saber que, sin embargo, no es una ausencia de relación (Levinas: 30).

No es una ausencia de relación porque ésta se hace posible a través de la muerte del otro. Desde el texto de Bombal es posible extrapolar esta dimensión de la experiencia. No se trata de un relato de fantasmas, ánimas o aparecidos como en *Sombras suele vestir* (1941) de José Bianco. Ni siquiera de una presencia abstracta como en “La casa tomada” (1946) de Julio Cortázar o

⁴⁷ Filosofía y literatura desde Platón (en el libro X de *La República*, Sócrates afirma “el arte mimético está sin duda lejos de la verdad” y por tanto inferior a las elevadas virtudes de la verdad filosófica) mantienen una relación de distancias, pero también de afinidades que les permiten dialogar.

de un efecto visual como en *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares.⁴⁸ Los planos de vida y muerte en la novela que aquí describimos están en un mismo nivel de “realidad”, pero se han invertido los papeles y se ha exacerbado la tensión de lo verosímil. La que habla, la que tiene relación con su propia muerte sí tiene “el sentido de saber o experiencia”. En ese lugar, curiosamente, la memoria no opera desde el yo confesional, que podría convertir a la novela en una suerte de auto-tanato-grafía, en donde su absoluta mismidad diera cuenta de su paso por el tiempo. El otro, aquí, adquiere no sólo una proyección en el discurso, sino que es el punto en donde gravita la protagonista.

El escenario es la recámara donde se vela a una mujer que ve y siente hasta que es llevada al cementerio y puede por fin remontarse al silencio. Desde su lecho, con los ojos entreabiertos, pero muertos, asiste a sus homenajes póstumos. Ricardo, su primer amor, está de pie, mirándola. “Su presencia anula de golpe los largos años baldíos, las horas y los días, que el destino interpuso entre ellos” (Bombal: 98). Y se detona la memoria como si estuviera hablándole a un muerto: “Te recuerdo, te recuerdo adolescente. Recuerdo tu pupila clara, tu tez de rubio curtida por el sol de la hacienda, tu cuerpo entonces, afilado y nervioso” (Bombal: 98). Ahí seguirán encadenándose escenas de su vida en común. Tras el duelo de Ricardo, verá a su hermana Alicia y a su hijo, a los que apenas dibuja. Fernando, su confidente, se acerca al cuerpo de Ana María para confesar cuánto la ha querido desde la distancia. En

⁴⁸ Mencionadas aquí porque forman parte del *corpus* de la literatura fantástica del siglo XX, como *La amortajada*.

él está el correlato de su vida pequeña, él lo es en su mezquindad y en esa falta de carácter que lo emparenta con la muerte y que parece envilecer a los dos. El relato rompe, con él, su estructura y le da un espacio, a través del narrador omnisciente por única vez a los vivos. Fernando se siente aliviado con la muerte de Ana María, necesaria para romper con ese hilo que las relaciones no concretadas provocan. Otro hijo, el favorito, se detiene ante su madre, pero el punto nodal del relato está en manos de Antonio, su marido, al que “han dejado solo, dueño y señor de aquella muerte” (Bombal: 132).

Amén de los pensamientos de su confidente, *alter ego* de la protagonista, no sabremos qué hay detrás de las presencias que velan. Antonio acompaña, sin embargo, el periplo sentimental de Ana María. Si Ricardo y Fernando suman el amor inconcluso, Antonio es el viaje por todos los estados anímicos. Del desamor de una joven recién casada, que apenas conoce a su pareja, irá descubriendo la pasión “¡El placer! ¡Con que era eso el placer! ¡Ese estremecimiento, ese inmenso aletazo y ese recaer unidos en la misma vergüenza!”. (Bombal: 134) Asistimos al paso del deseo al rechazo de su marido; luego, la separación de los amantes y su reencuentro con la paulatina indiferencia de Antonio y la construcción, casi defensiva, de una forma de odio que Ana María profesa amorosamente a su esposo. El espíritu libre que se atisba en sus primeros años, la rebeldía que sugieren sus aventuras por los alrededores de su hacienda chilena en su adolescencia, se apagan ante un matrimonio en apariencia triste y plano, edulcorado con todos los matices del

“corazón femenino”. Al final, la muerte anula todo sentimiento, como cuando se perdona, al que muere, todas las imperfecciones que tuviera en vida.

La novela no propone un “ajuste de cuentas” con el pasado, sino crear el espacio para “saldar las cuentas” con el otro. Como en la muerte levinasiana, la amortajada asume una responsabilidad, esta vez sobre la vida:

El prójimo me caracteriza como individuo por la responsabilidad que tengo sobre él. La muerte del otro que muere me afecta en mi propia identidad como responsable, identidad no substancial, no simple coherencia de los diversos actos de identificación, sino formada por la responsabilidad inefable. El hecho de que me vea afectado por la muerte del otro constituye mi relación con la muerte. (Levinas: 23)

A la responsabilidad del sobreviviente levinasiana se contrapone en la novela de Bombal una “responsabilidad” del que muere. Responsabilidad de un ser que ha vivido para los otros y que en su muerte es para los otros. La identidad femenina se dibuja en su condición de presencia/ausencia. La experiencia de la muerte no es completamente suya hasta que se entregue al absoluto silencio, negación, en otro sentido, de sí misma. Su memoria, su testimonio, su espacio de finitud están ocupados –como parece que siempre han estado- por el otro. Lejos del acto ético levinasiano, para la amortajada la muerte –y también la vida- es una responsabilidad impuesta como modelo

social por la cultura a las mujeres. Una condición que en las páginas de María Luisa Bombal no puede escapar aun en la muerte.

¿Por qué la amortajada asume en su recorrido memorioso hablar del otro, antes que de ella? La aproximación histórica al matrimonio y la posición femenina en esa institución en Occidente explicaría la sumisión y el olvido de sí misma, ese volcarse en la comprensión del otro de la protagonista.

¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?

Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa (Bombal: 142).

Esta declaración de principios –al que podríamos discutirle frases como “la naturaleza de la mujer” o “el destino de la mujer”– ilustra una postura, no del todo rebasada por el discurso femenino en la literatura contemporánea,⁴⁹ que tiene correspondencias con fórmulas sociales, perpetuadas precisamente en la literatura. *La amortajada* es un “Libro de triste magia, deliberadamente *suranné*, libro de oculta organización eficaz, libro que no olvidará nuestra América” como fue apostillada por Jorge Luis Borges, es también parte de un *corpus* histórico de dos imaginarios femeninos: la muerta y la esposa, presentes en su ausencia.

⁴⁹ Autoras epígonas como Isabel Allende (*Cfr. La casa de los espíritus*, 1982), Laura Esquivel (*Cfr. Como agua para chocolate*, 1989) o Marcela Serrano (*Cfr. El albergue de las mujeres tristes*, 1997) repiten una visión estereotipada de lo femenino.

La memoria de la mujer, el amor y la historia

Aura de Carlos Fuentes

En el comienzo de la *novella*⁵⁰ *Aura* (1962) de Carlos Fuentes el personaje Felipe Montero realiza una acción primera: leer un anuncio en el que se solicita un historiador, con dominio del francés, que parece retratar sus cualidades. Pero ese primer día no acudirá a la cita, convencido de que el azar y la suerte no están de su lado. Un tiempo cíclico hace que a la mañana siguiente retorne al mismo café, a la misma hora y lea de nuevo el anuncio en el periódico. Esta vez, han variado las cifras del sueldo y Montero —en una narración en segunda persona del singular, que ha despertado las más diversas interpretaciones⁵¹— encamina o reencamina, como después se verá, su destino hacia una vieja casona de la calle de Donceles. El personaje se adentra en la oscuridad de un patio. Al intentar encender un fósforo la voz anciana de Consuelo le indica el camino hacia ella, que es también un acceso a las memorias de su esposo, el

⁵⁰ El texto de Carlos Fuentes es, estrictamente hablando, una novela corta. Georgina Gutiérrez la nombra novelita (sustantivo que no escapa a una connotación peyorativa). Tomamos el término italiano *novella* que se opone al *romanzo* (novela de considerable extensión) por razones de economía y porque en español no existe una palabra que tenga este sentido exacto.

⁵¹ Cfr. García Gutiérrez: 103-104, Ramírez Mattei: 286-291, Durán:68, Perozo Naveda : 49.

General Llorente y a los ojos luminosos de Aura, su sobrina. La anciana Consuelo ha invocado a la juventud para embelesar a un joven historiador, que es a la vez la encarnación de su difunto general Llorente. Felipe ignora los mecanismos de la historia y juega un doble papel: es el caballero que pretende salvar a la bella Aura de las garras de su “tía” Consuelo, a la vez que es la tenue sombra de un personaje del México afrancesado. Un entorno gótico guía la inexplicable relación entre dos mujeres: la bruja Consuelo y Aura la dama, que son una. Consuelo hace nacer de sí, sólo durante tres días, a la imagen silenciosa de su juventud, para hacer recordar a Felipe Montero su compromiso de amor más allá de la vida, más allá de sí mismo. *Aura* es la verdad evocada, la belleza de una memoria detenida en el daguerrotipo.

Un epígrafe memorioso

El epígrafe tomado del texto *La bruja* del historiador francés del siglo XIX Jules Michelet, antecede a la novela.

El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación [...] Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer... (Michelet *en* Fuentes: 13)

Esta cita es el preámbulo necesario del viaje de Felipe Montero hacia ese cosmos femenino que dibuja Michelet: la representación de un estereotipo que va hacia dos direcciones del imaginario: la mujer poderosa y la mujer quimera. “La mujer intriga y sueña”: en estas dos acciones hay una dicotomía interesante. Si atendemos la acepción de la Real Academia de la Lengua, *intriga* significa “manejo cauteloso, acción que se ejecuta con astucia y ocultamente, para conseguir un fin” (RAE: 1183) y si seguimos el mismo curso con *soñar* encontraremos como figura: “discurrir fantásticamente y dar por cierto y seguro lo que no lo es” (RAE: 1904). En la intriga hay ocultamiento y astucia, que a las luces del relato de Fuentes se destinan a la figura de la anciana

Consuelo, la bruja, poseedora del saber⁵² y, por tanto, peligrosa, como sus predecesoras del siglo xv europeo:

Desto son causa unas viejas matronas, malditas de Dios e de sus santos, enemigas de la virgen Santa María, que, desde ellas non son para el mundo, nin las quieren, en tanto que a sí mesmas en los tiempos pasados destruyeron e difamaron e perpetualmente se condepnaron a las penas ynfemales por los ynormes pecados que cometieron en este aucto, e así fenescieron e continuaron fasta ser de tal hedad quel mundo las aborresce e ya ninguno non las desea nin las quiere; e entonce toman oficio de alcayuetas, fechizeras e adivinadoras por fazer perder las otras como ellas. ¡O, malditas descomulgadas, disfamadoras, traydoras, alevosas, dignas de todas byvas ser quemadas! (Martínez de Toledo: 172)

Esta muestra de literatura misógina de 1438 es el espejo de otra realidad de su época. No podemos olvidar que las mujeres con etiqueta de *bruja* sufrieron el primer feminicidio⁵³ de la historia en Occidente. Bajo la inspiración, entre otros, del manual *Malleus Maleficarum* (o *El martillo de la brujas*) de

⁵² Es interesante observar en una cita de Georges Duby acerca de Leonor de Aquitania un correlato de este atributo femenino: “Tras la menopausia, ocupó su puesto de matrona, utilizando su ascendiente sobre sus hijos, tiranizando a sus nueras, dejando que sus intendentes administraran su pensión matrimonial, maquinando el matrimonio de sus nietas [...] tiene por primera vez en la vida verdadero poder y lo disfruta. (Duby, 1996: 29 y 34)

⁵³ Feminicidio es un término de uso reciente. Nacido en los estudios feministas norteamericanos se refiere al genocidio específicamente perpetrado contra las mujeres. Aunque los medios de comunicación social la usan para referirse a los asesinatos individuales de mujeres, el sentido más exacto se puede aplicar al lamentable caso de “Las muertas de Juárez”.

1484, escrito por los dominicos alemanes Kraemer y Sprenger, las hogueras renacentistas ardieron con los cuerpos de mujeres inocentes cuya sexualidad las colocó del lado del mal:

Cada época enfrenta de manera particular el problema del mal [...] Para los autores del *Malleus*, el argumento central parece girar alrededor de una sexualidad pervertida y desbocada [...] la fantasía diabólico-sexual no era del todo ajena a la mentalidad de los siglos XV y XVI, más allá de ser un producto de la mente desviada de un par de dominicos, el *Malleus* tocó cuerdas sensibles de ese imaginario que vio en la bruja la personificación del mal. [...] Creyeron purificar al mundo purificándose ellos mismos de sus propios deseos, de sus propios raptos, es decir, del diablo en el cuerpo (Cohen, 2003: 41-42).

Sueño, fantasía, imaginación y deseo, son también rasgos de un estereotipo de mujer, la joven, la dama, entregada al amor; que más que soñar provoca la fantasía.

[...] el enamorado cortés da a su deseo una dirección que le hace superar la simple búsqueda del placer. El amor es la escuela del dolor; el deseo es el fuego que quema para transformar, para *afinar* al hombre. El corazón prendado se hace más puro, se convierte en oro *fino*. Pero esta historia, en la que tanto se habla de la Dama, es una historia de hombres. No es el objeto del deseo lo que importa, sino el sujeto que desea, el Yo heroico, que se forja en el sufrimiento (Poirion:151).

El epígrafe de *Aura* concluye: “Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer”. Nacer y morir colocan al universo femenino en dos distancias: la madre y la amante. Dos espacios de construcción cultural en donde la primera da la vida y ejerce gobierno sobre los otros y la segunda es la depositaria de los deseos de los otros. *Aura* es el periplo de Felipe Montero hacia el pecho de una mujer, escindida en sus extremos de anciana y joven, intrigante y soñadora, hacia el deseo amoroso, en esa construcción occidental nacida en la Edad Media que observó Denis de Rougemont en *Amor y Occidente*.

Después de Denis de Rougemont resulta trivial que se sitúe en el siglo XII [...] la invención [...] la revelación del amor, por lo menos de esa manera de amar que distingue a nuestra cultura de todas las otras del mundo. Trivial, pero verdadero: en esa época, en el momento mismo en que se reforzaban las armaduras de la institución matrimonial tal como las quería la Iglesia, y se imponían desde entonces por muchos siglos, numerosos y seguros documentos muestran los elementos de un ritual que codificaba una manera nueva de imaginar, fuera del marco conyugal, las relaciones afectivas y carnales entre ambos sexos, y quizás una manera nueva de vivirlas [...] (Duby, 1998:133).

Memoria del amor en *Aura*

Todos los indicios de la existencia del amor cortés, dice el historiador francés George Duby, “proceden de obras literarias, de obras cuyo objeto era divertir y transportaban entonces la acción fuera de lo habitual, de lo cotidiano, de lo vivido [...] Tal como las vidas de santos, la literatura de entretenimiento proponía modelos.” (Duby, 1998:133-135) De la literatura de *fin’amors* se propuso un modelo femenino: la dama. De las primeras expresiones literarias del siglo XII, los cantos trovadorescos, muy pronto se escribieron los *roman de caballerías*. *El caballero de la carreta* escrito en gran parte por Chretien de Troyes inicia en el siglo XII el ciclo artúrico: aventuras sin fin de caballeros que homenajean con sus trabajos a una dama, las más de las veces casada, para acceder al premio superior de sus cuerpos. Sólo después de haber sufrido le es dado el gozo, aun cuando en el fondo sólo en la lejanía se desean los atributos imaginados más allá de un sujeto, tal y como Aura es deseada por Felipe.

Pero Felipe Montero irá renunciando al aspecto volitivo de la masculinidad. El poder pertenece a Consuelo, mujer que concretiza al estereotipo de la bruja. El espacio del caballero se irá reduciendo al deseo de poseer a la joven Aura, esa dama-quimera que debe ser salvada de las garras de la anciana. El ámbito de la *novella* lejos de ubicarse en los sitios propios de las novelas de caballería: el bosque, el castillo, los caminos..., se construye en

un entorno cerrado, asfixiante, propio de las novelas del siglo XIX. Julia Kristeva en *Historias de amor* señala como condición del amor cortés el encantamiento: “la dama rara vez es definida y eclipsándose entre presencia retenida y ausencia, es simplemente un destinatario imaginario, pretexto del encantamiento” (Kristeva, 252).

El sentido de lo medieval no llega a *Aura* sin un devenir de diversos modelos y representaciones literarias. Lo que en la Edad Media es gozo y carnalidad, en el siglo XX se vuelve imposibilidad y lejanía. No hay disfrute pleno del amor en *Aura*, hay angustia confundida con el deseo.⁵⁴

La misma Kristeva concluye: “Habrá que esperar a los románticos para que la cortesanía nos afecte de nuevo, pero esta vez como ideal imposible, si no maléfico” (Kristeva: 260).

Felipe Montero desea a una pálida y fantasmal representación femenina, aun cuando lo que observa en ella sólo sean frases hechas, movimientos mecánicos y una voluntad que pertenece a Consuelo. La presencia de Aura es intermitente y misteriosa y por alguna de estas razones su *caballero* se pregunta “si la señora [Consuelo] no poseerá una fuerza secreta sobre la muchacha” (Fuentes: 26). Montero encuentra la justificación para emprender la aventura en la intuición de que Consuelo ejerce un efecto maligno en Aura y en

⁵⁴ Habría que señalar que el gozo y la carnalidad se dan en el *roman* cortés, no así en la lírica trovadoresca: “El sufrimiento amoroso del trovador se transforma en canción y al humillarse y rebajarse ante su dama, al sufrir por su pasión, compone más canciones, se hace más merecedor de ese amor, y espera una recompensa mayor...” (Azuela: 278).

su capacidad (masculina) para salvar a la joven del encierro y la represión de la anciana.

Permaneces allí, olvidado de los papeles amarillos, de tus propias cuartillas anotadas, pensando sólo en la belleza inasible de *tu* Aura — mientras más pienses en ella, más tuya la harás, no sólo porque piensas en su belleza y la deseas, sino porque ahora la deseas para liberarla: habrás encontrado una razón moral para tu deseo; te sentirás inocente y satisfecho. (Fuentes: 27)

En esta aventura impuesta, en esta invención del motivo del caballero, la magia cobra el lugar de la imposibilidad por poseer su trofeo. El elemento mágico, femenino y masculino, en la literatura caballerescas (Urganda, Merlín, Morgana) posibilita el arribo del modelo de la dama y la bruja.

Es absolutamente notable, en esa época cortés, la intrusión de la femineidad en las costumbres gracias a lo maravilloso. En todos los textos literarios de los siglos XII y XIII, en efecto, la imagen del hada es la que se impone como modelo a la dama cantada por los trovadores. Los romances artúricos son recorridos por esas “doncellas” dotadas de misteriosos poderes, y el destino del mundo puede ser manipulado por personajes como Viviana, la “Dama del Lago” y Morgana, la temible y atractiva “Hada de la isla de Avalón” (Markale: 17-18).

Entre 1492 y 1504, *Amadís de Gaula* da continuidad al modelo literario del ciclo artúrico, incluyendo dentro del argumento la presencia, entre otros

personajes fantásticos, de Urganda, la Desconocida (deudora de Circe y de Morgana), señora de un saber mágico que hará apariciones puntuales ayudando y aconsejando a Amadís.

Esta presencia de lo femenino-mágico hará su arribo de manera más procaz en la obra de Fernando de Rojas, *La Celestina* (1499). La tragicomedia hace un contrapunto entre la historia de amor de Calixto y Melibea y las intrigas de la Celestina, bruja, anciana, sabia y terrible, y sus criados. Hay en *Aura* una relación intertextual clara con *La Celestina*.⁵⁵ la figura de Consuelo exhala ese mismo perfume repulsivo del acabamiento, a la vez que su presencia es indispensable como *medium* para que el caballero (Felipe Montero) tenga una dama a la cual codiciar.

La bruja de *Aura* se desdobra para ser, en dos sentidos del imaginario, la que intriga y la que hace soñar. Pero también la que hace recordar a Felipe su identidad de Llorente. El personaje masculino se encuentra inmerso en la vorágine femenina, asediado, llevado de la mano hacia la revelación. Es la magia de la bruja⁵⁶ la que causa el estupor en él: visiones de gatos ardiendo, machos cabríos desollados, imágenes religiosas y demoníacas, plantas curativas y sobre todo la simultaneidad de acciones de la joven y la anciana. En

⁵⁵ “Consuelo es, además de bruja, un personaje complicado con atributos de la Sibila y de Circe, así como de Celestina, que se descubren por su capacidad de “ver” el futuro, de doblegar al hombre (por medio de Aura); de servir de intermediaria entre Felipe y la joven”. (García Gutiérrez: 125)

⁵⁶ Esta figura, arquetípica en la literatura y en la historia de la ignominia (*Cfr. Con el diablo en el cuerpo*, Esther Cohen) en la novela de Fuentes es una lectura atenta del libro de Michelet, *La bruja* de 1862. De él toma Fuentes el nombre de *Aura*, los sacrificios, el recurrente color verde e incluso el apellido Llorente.

este proceso de *anagnórisis* a la vez que *anámnesis* del héroe, éste se transforma de caballero medieval, dispuesto a vencer a la bruja para salvar a la dama, en héroe romántico, acechado por fuerzas que desconoce y de las que es imposible huir.

El romanticismo se filtra en [...] *Aura*; en ésta se pueden localizar motivos, ambientación y aspectos de la construcción de los personajes, que provienen de la literatura romántica; de tal modo, esta novelita gótica moderna asimila detalles de varios autores, que la inscriben en una línea fantástica y de misterio. (García Gutiérrez: 111)

Aura, el joven conjuro de Consuelo, es el objeto que permite recordar, sin ella sería imposible la revelación; su personaje a la vez nos recuerda a otras mujeres-objeto de la literatura: Olimpia (*El hombre de arena*, 1817, de Hoffman), Hadaly (*La Eva futura*, 1886, de L'isle Adam) y Faustine (*Invenición de Morel*, 1940, de Bioy Casares), representaciones femeninas venidas desde lo decimonónico a la modernidad. Más allá de las influencias, ampliamente estudiadas alrededor de la *novella* de Fuentes, en donde se le emparenta con *Los Papeles de Aspern*, 1880, de Henry James, *La reina de espadas*, 1834, de Pushkin⁵⁷ o con *Olalla*, 1887, de Stevenson, *Aura* convoca a esos personajes fantasmales, evanescentes, imposibles de poseer plenamente que la literatura decimonónica reconstruye a partir del modelo medieval, en parte del *roman*,

⁵⁷ Cfr. García Gutiérrez: 117-120.

pero sobre todo de la lírica trovadoresca. En más de un sentido la memoria se construye sobre sí misma.

La memoria de la memoria

Felipe y Aura, después de un primer encuentro amoroso, se entregan la segunda noche y Montero descubre que ha hecho el amor a Aura ante la presencia de Consuelo. Al día siguiente Felipe estupefacto reunirá las piezas (el diario de Llorente y las fotografías en donde aparecen Aura-Consuelo y él mismo-Llorente) para recordar el pasado y entender un presente que no pertenece más que a esa casa amurallada de Donceles.

Aura es a la vez una reflexión del olvido y la memoria; el misterio y el reconocimiento, el morir y el renacer de la mano de una figura que por antonomasia conserva todo, recuerda todo.⁵⁸ la mujer. Planteados como opuestos binarios, este olvido y esta memoria, este misterio y este reconocimiento, son ríos que corren paralelos y se bifurcan para mostrarnos todos los sutiles matices que hay entre el blanco y el negro, entre un extremo y otro, en el devenir del relato.

En el principio de la *novella*, Consuelo invita al joven historiador a descifrar las memorias de un general mexicano, participante de las vicisitudes del segundo imperio, exiliado en París. En la penumbra, la luz mortecina de unas veladoras dibuja apenas una habitación en cuyo espacio el tiempo se ha

⁵⁸ Hablo en un sentido estrictamente empírico. El archivo institucional es resguardado por los hombres, el archivo privado (álbum de fotos, historias de familia, recetas de cocina familiar, cumpleaños...) es resguardado por las mujeres.

detenido, no así el polvo y el acabamiento. Uno advierte, junto con Felipe Montero, la entrada de la joven Aura a la habitación de la anciana. Esta irrupción de lo joven, lo bello, lo femenino, se revela como antítesis de un entorno vetusto y su deslumbrante contraste es el punto focal de la decisión de Felipe Montero de permanecer ahí. Un instante define los objetos y los motivos en la penumbra del mundo de la anciana Consuelo: Montero mira en la hermosa Aura la razón para quedarse.

—Es el señor Montero. Va a vivir con nosotras.

Te moverás unos pasos para que la luz de las veladoras no te ciegue. La muchacha mantiene los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre un muslo: no te mira [...] Al fin podrás ver esos ojos de mar que fluye, se hacen espuma, vuelven a la calma verde [...] tú los ves y te repites que no es cierto [...] esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear.

—Sí. Voy a vivir con ustedes (Fuentes: 18).

El juego amoroso se comienza a revelar en la mente de Felipe, múltiple personaje masculino: pasivo y reflexivo. Permitiendo que el tiempo reinvente dimensiones, se entrega al deseo de poseer la belleza de Aura. El general Llorente, que parece quedar de lado en el relato, es el descubrimiento de otra pareja: Felipe Montero es el general Llorente, y Llorente pertenece a Consuelo, como Felipe a Aura. La pareja del siglo XIX: el general Llorente y Consuelo se repetirán en la pareja moderna de Felipe Montero y Aura; aquellos a su vez son

una suerte de evocación de Maximiliano y Carlota.⁵⁹ No es gratuito que el general Llorente, esposo de Consuelo, haya pertenecido al ejército del Segundo Imperio mexicano y que este pasaje de nuestra historia se evoque como algo que imperdonablemente se ha dejado de lado.

Se trata de los papeles de mi marido, el general Llorente. Deben ser ordenados antes de que muera. Deben ser publicados [...] Murió hace sesenta años, señor. Son sus memorias inconclusas. Deben ser completadas (Fuentes: 16).

¿Cómo se pueden completar las memorias inconclusas de un general mexicano del siglo XIX? Consuelo revela una clave en su imperativo “Deben”: sólo Felipe Montero tiene la capacidad de completarlas, él fue invocado para hacerlo. Estas memorias constituyen un archivo que no necesariamente está sujeto a las leyes del falogocentrismo⁶⁰ occidental. Jacques Derrida en *Mal de*

⁵⁹ La fascinación de Fuentes por la figura de Carlota, ya se había anunciado en su relato “Tlactocatzine, del Jardín de Flandes” (antecesora de *Aura*): “Esa obsesión nació en mí cuando tenía siete años y, después de visitar el castillo de Chapultepec y ver el cuadro de la joven Carlota de Bélgica, encontré en el archivo Casasola la fotografía de esa misma mujer, ahora vieja, muerta [...] Las dos Carlotas: Aura y Consuelo. Quizás Carlota nunca supo que envejecía. Hasta el fin le escribía cartas de amor a Maximiliano. Correspondencia entre fantasmas. Es toda una parte de nuestra historia y de nuestra vida: la historia de todo lo que no puede morir porque jamás ha vivido” (en Durán: 209-210). Confróntense las páginas 107-108 de García Gutiérrez en donde se emprende una completa reflexión sobre la figura de Carlota y Maximiliano en *Aura*.

⁶⁰ Jacques Derrida explica: “Con este término [falogocentrismo] trato de absorber, de hacer desaparecer el guión mismo que une y vuelve pertinentes el uno para con la otra aquello que he denominado, por una parte, *logocentrismo* y, por otra, allí donde opera, la estratagema *falocéntrica*. Se trata de un único y mismo sistema: erección del logos paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-

archivo señala tres condiciones para la constitución de un acervo: el lugar o soporte del archivo, la ley o autoridad que lo resguarda y el poder de consignación o reunión del acervo. Estás son las condiciones institucionales, que se revelan, por otra parte, como la única forma de preservar la memoria histórica de Occidente: desde los arcontes griegos, hasta los gobiernos modernos que resguardan, en bibliotecas y archivos, documentos del paso del hombre por el tiempo. El archivo de Consuelo, las memorias de su marido, es un acervo marginal de la historia. En él se puede leer la fascinación del general Llorente por su joven esposa, entregada al deseo de la maternidad, a la magia sincrética de lo prehispánico y lo europeo, al deseo de que el tiempo se detenga para no ser olvidado. El archivo femenino está conformado de detalles nimios y por esta misma razón, fundamentales.

Los documentos que guarda Consuelo recogen también el mapa vital del general Llorente: una precaria biografía sin la cual sería imposible que Felipe Montero recuerde a pesar de él mismo.

Lees esa misma noche los papeles amarillos [...] Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración

hablo, etc.) y del falo como «significante privilegiado» (Lacan). En los textos que publiqué entre 1964 y 1967, el análisis del falocentrismo estaba únicamente preparado. Siempre va de la desconstrucción práctica del motivo trascendental en sus formas clásicas (significado trascendental, idealismo trascendental) o modernas (el falo o significante trascendental del psicoanálisis lacaniano o el «materialismo» «trascendental», incluso el «inconsciente trascendental» de El *Antiedipo*)”. Entrevista de Lucette Finas con Jacques Derrida en *La Quinzaine littéraire*, 16-30 de noviembre de 1972 en Peretti:40. Los subrayados son míos.

difusa de los hechos pasados: la infancia en una hacienda oaxaqueña del siglo XIX, los estudios militares en Francia, la amistad con el Duque de Morny, con el círculo íntimo de Napoleón III, el regreso a México en el estado mayor de Maximiliano, las ceremonias y veladas del Imperio, las batallas, el derrumbe, el Cerro de las Campanas, el exilio en París. Nada que no hayan contado otros. Te desnudas pensando en el capricho deformado de la anciana, en el falso valor que atribuye a estas memorias (Fuentes: 23).

El falso valor se disemina entre la narración difusa de Llorente, su pobre estilo; unos hechos que ya han sido consignados profusamente en los anales de la historia nacional y aquí reside seguramente el equívoco del historiador Felipe Montero, porque a la vez que consignados, archivados, padecen el mal de su custodia, el olvido:

El archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anámnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario estructural de dicha memoria. (Derrida, 1997: 19)

“El capricho deformado de la anciana” es el capricho de una memoria que quiere ser vindicada para salvarse de un presente que se edifica sobre sí mismo, rechazando la posibilidad de convocar a los fantasmas:

—Ah, sí... Es que yo estoy tan acostumbrada a las tinieblas [...] Es que nos amurallaron, señor Montero. Han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz. Han querido obligarme a vender. Muertas, antes. Esta casa está llena de recuerdos para nosotras. Sólo muerta me sacarán de aquí... (Fuentes: 23).

¿Qué es lo que pide rescatar Consuelo? Es esa historia de un México amurallado por la modernidad y al mismo tiempo la memoria del amor y el deseo amurallados por la cárcel de un cuerpo viejo, sin brillo. En ese último rescate, la historia amorosa se celebra en una continua repetición, es el encuentro de la dama y el caballero, siempre el mismo y, sin embargo, diferente. Esta condición, en el juego de Fuentes, produce una suerte de tiempo circular, sin punto fijo. La pareja estará viviendo infinitamente una especie de simulacro de comunión.

Felipe Montero va al encuentro de su propia memoria, a través de dos elementos: los documentos autobiográficos del general Llorente y la segunda persona del singular usada como recurso de narración. Éste es uno de los elementos que distinguen a la *novella* de Fuentes y a la vez causan una zona de indeterminación en ella. De todas las interpretaciones que pueden darse a ese “tú” (segunda persona, voz del relato) de *Aura*, unas se inclinan por pensar en la voz de Consuelo, voz del encantamiento hipnótico y del poder para manipular el devenir de Felipe; otras en la de un narrador testigo y sabedor, guiando al personaje masculino a un destino de antemano conocido.⁶¹ Sin

⁶¹ Cfr. García Gutiérrez: 115-126.

desechar ninguna de las dos interpretaciones, tal vez podríamos abrir el espectro y pensar que esa segunda persona del singular es una forma de memoria en construcción. Una especie de voz del tiempo del propio Montero, a la vez que de Llorente, de Consuelo, y hasta del mismo lector cómplice para permitir recobrar otra dimensión cronológica: la que convive con la vida y la muerte. Se le dice a esta segunda persona en *Aura*:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir (Fuentes: 59).

Es verdad que el tiempo que ningún reloj puede medir es el de la propia vida. Y sin embargo, el tiempo en *Aura* habla a través de la segunda persona, para mostrarnos su propio divagar entre el mundo de los muertos y de los vivos. ¿Qué es la memoria si no este deseo de permanencia, de rescate sobre el olvido en *Aura*? ¿Y cómo se puede cumplir ese deseo de la mejor manera, sino a través de la segunda persona? Ese tú que obliga, nos obliga, a recordar en tiempo presente: ¿Recuerdas?⁶²

⁶² Pregunta (“¿recuerdas?”) con la que inicia la novela *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo donde también la segunda persona es parte de su ejercicio experimental.

El llamado de Montero aparece a través de las memorias de un general del segundo imperio, a las órdenes de Napoleón tercero y Maximiliano: ahí opera una memoria histórica. El propio joven historiador personifica una forma del recuerdo ancestral, en el sentido de que él mismo es la reencarnación de Llorente. Una especie de trasmigración de almas que, como diría Borges, es “ciertamente más poética y más interesante que la otra [la inmortalidad], la de seguir siendo quienes somos, recordando lo que fuimos” (Borges: 26).

El amor, la mujer y la historia son tres ejes que giran alrededor del juego memorioso que es *Aura*. Dice Emilio Lledó, a propósito del lenguaje, que éste rompe la necesidad de comunicarse con lo inmediato, para inventar la asombrosa estructura de la *mediación*. “Para sumergirse en el ámbito del tiempo, para crear el tiempo”. “Las palabras —concluye el filósofo español— nombran lo ausente, lo distante, lo que ha de venir”. (Lledó:26) La escritura parece atrapar la memoria, aunque también la violenta o la hunda en el olvido al fijarla (como bien podrían decir Platón y Derrida).⁶³ El texto literario, sin embargo, cumple esa condición del lenguaje de crear el tiempo. Y el tiempo en *Aura* es el de la memoria: se recuerda y se vive el amor; se recuerda y se dialoga con dos estereotipos de la mujer: la más execrable, la peligrosa decrepitud de la bruja y la más deseable que es la de la juventud de la dama; se recuerda y se recupera un momento histórico, punto focal del nacimiento de un

⁶³ Tanto en el *Fedro* de Platón como en la lectura que de este diálogo que hace Jacques Derrida en *La farmacia de Platón*, se emprende la discusión acerca de la escritura, la memoria y el olvido.

México propio, nacionalista (que la modernidad en donde transcurre ficticiamente la novela parece haber olvidado). La disquisición en *Aura* es sobre el pasado que se escribe junto al olvido. Una memoria invocada que está hecha de piel fresca y arrugas. Muerta y viva, finalmente se impone sobre un hoy que parece eludir sus compromisos con su propia identidad.

Consuelo y Aura son la memoria de cómo han sido representadas las mujeres en la literatura occidental a partir del amor cortés y la misoginia medievales: la dama y la bruja. Una memoria literaria que ha arrastrado demonios y fantasmas inexplicablemente presentes en el olvido de su historia.

Conclusiones

“Manuscrito hallado en un bolsillo” de Julio Cortázar; la novela *La amortajada* de María Luisa Bombal y la *novella* de Carlos Fuentes, *Aura* son tres relatos fracturados por la imposibilidad amorosa, porque lo femenino se ha construido como el absolutamente otro, como un objeto lejano, muerto o mágico que es inaccesible. El origen de este estado de lo femenino tal vez se encuentre en el modo en que Occidente construyó literariamente las relaciones de pareja. Los personajes femeninos de estas obras evocan representaciones que desde la Edad Media están presentes en los textos literarios occidentales: la dama, la esposa y la bruja. Cada una pertenece a los campos del amor cortés, el matrimonio y la misoginia cristiana, respectivamente, que se conforman en las sociedades de Occidente en la Edad Media. Esa cultura medieval, apenas valorada por el Humanismo y la Ilustración, es recuperada vindicativamente durante el siglo XIX.⁶⁴ Podríamos explicar el porqué del viaje de estas representaciones femeninas, que va de la Edad Media al siglo XIX europeo y se bifurca en la modernidad latinoamericana, en el hecho de que la literatura

⁶⁴ “Desde el Renacimiento, la actitud de quienes pueden considerarse como portavoces de la Edad Moderna había tendido a ser antagónica al espíritu del medievalismo. Rabelais ya había tildado a la Edad Media de ser una época de tinieblas [...] Durante la Época de la Ilustración, el antagonismo se convirtió en hostilidad violenta, especial pero no exclusivamente de parte de Voltaire. Kant consideró a la Edad Media como una incomprensible aberración del espíritu humano. [...] en la Época Romántica, el péndulo avanzó decididamente en la dirección opuesta, de modo que los románticos han sido acusados, no sin justicia, de haber contemplado sin espíritu crítico la Edad Media” (Schenk:67).

fantástica latinoamericana del siglo xx es deudora de las obras de los autores decimonónicos. Escritores como E.T.A. Hoffman, Edgar Alan Poe, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Gerard de Nerval, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Gilbert Keith Chesterton, Henry James y Robert Louis Balfour Stevenson son deudores a su vez de la reconstrucción de la cultura medieval emprendida por el Romanticismo que exagera una visión de lo femenino hacia lo fantasmal, lo inasible, lo maléfico y lo esquemático.

La naturaleza de esta representación de la mujer como objeto, destinatario imaginario de seducción, de las obligaciones conyugales o de la destrucción tiene su correlato en el contexto histórico y social en que, tanto las obras literarias de la Edad Media y del siglo xix, fueron creadas. No podemos negar que entre las construcciones ficcionales y su momento histórico existe una relación no siempre bien entendida, en tanto:

La representación es siempre, por una parte, interpretativa del modo en que una cultura se representa y, por la otra, es siempre una metaforización, por la propiedad de lo escrito, de esta representación. Queda excluida de una asignación objetiva o ideológica única. Sistema construido de símbolos, la obra se comprende en el conjunto social y cognitivo de una cultura y de una Historia de la que propone un paradigma de lectura. La actualidad de la obra es un juicio y un analizador de la Historia. Por esto la ficción es siempre mediadora – representación y contrarrepresentación (Bressière: 368-369).

Esta ficción mediadora de la representación de la mujer en la Edad Media se explica por la paulatina desfuncionalización estamentaria de la nobleza. El amor cortés surge en los círculos de la nobleza ociosa que no ejerce, del todo, su función guerrera y que, por otro lado, tiene serias dificultades para asimilar a los jóvenes nobles que no tienen derecho a la sucesión de bienes. De la mano de la institución del matrimonio establecida como contrato cristiano y en donde el amor no tiene cabida, el amor clandestino prefigura dos caras de un mismo rostro femenino: la dama (en la literatura) y la esposa (en el contrato social). Este modelo, cuya existencia sólo se constata en los textos literarios,⁶⁵ crea una nueva forma amor de pareja en donde la mujer ocupa, paradójicamente, un lugar central a la vez que accesorio. “Tal alzamiento de la mujer no se considera hoy en absoluto ‘feminista’, ya que, es obvio, la dama del amor cortés no es sino un objeto de la codicia masculina” (Blanco Aguinaga: 185) o un pretexto para la creación literaria. Y las numerosas obras de misoginia medieval dan cuenta de una realidad poco idealizada.⁶⁶

Los últimos siglos de lo que se considera Edad Media producen dos obras: *La Divina Comedia* (siglo XIV) de Dante Alighieri y *La Celestina* (siglo XV) del judío converso Fernando de Rojas. *La Divina Comedia* eleva a la figura femenina a lugares celestiales, limitando a la mujer a lo imposible absoluto; *La*

⁶⁵ Cfr. Duby, 1998: 133-134.

⁶⁶ “Los escritores misóginos no toleran la atribución de tan aristocráticas perfecciones a un ser humano que consideran inferior y pecaminoso [...] De ahí que en la Castilla del siglo XV, como antes en el resto de Europa, coincidiendo con la descomposición del orden tradicional, haga su aparición toda una corriente de literatura antifeminista en que el rebajamiento de la mujer alcanza límites inauditos” (Blanco Aguinaga: 186).

Celestina introduce la figura de la mujer anciana manipuladora y maléfica.⁶⁷ La representación de Dante y de Rojas, diametralmente opuestas, son dos caras de una misma moneda: una representación femenina estereotipada.

¿Cuáles son las circunstancias del cultivo de estos modelos femeninos en el siglo XIX? A finales del siglo XVIII se había puesto en marcha, en Inglaterra, el proceso de industrialización. Proceso que cobraría paulatinamente, en las capitales del mundo occidental, un alto precio a sus habitantes. Masificación y una vida ahora esclavizada por los relojes que no paran en el incesante ritmo de producir. La mujer se integra a las actividades productivas, pero siempre en el lugar de subordinada: obrera, costurera, enfermera, secretaria, institutriz, modelo de artistas.

Justo en un periodo de cambios vertiginosos que ponen en tela de juicio la individualidad y los nuevos roles asignados a los géneros, el siglo XIX recupera la historia medieval de Occidente:

Podemos igualmente preguntarnos qué tienen en común los hechiceros, los espectros, los grifos, los fosos, los fantasmas, los murciélagos farfulleros circundando castillos medievales, los espectros de manos sangrantes y las temibles y profundas voces que nos acechan desde toda clase de barrancos temibles y misteriosos. ¿Qué tienen en común estas cosas con ese gran espectáculo pacífico de la era orgánica medieval, con sus torneos, sus heraldos, su clero, sus personajes de la realeza, y con su aristocracia, tranquila, solemne, inalterable y, esencialmente, en paz consigo misma. (Ambos tipos de fenómenos

⁶⁷ Un modelo preexistente en la Edad Media, antecedente de la cruel persecución a las brujas en el Renacimiento.

constituyen la moneda corriente de los escritores románticos). La respuesta es que ambos, una vez enfrentados a la realidad diaria del temprano desarrollo industrial de ciudades como Lyon o Birmingham, la ponen en peligro (Berlin: 180).

En esta huida al pasado, inquietante y tranquilizadora a la vez, la figura femenina aparece más inasible y peligrosa que su predecesora medieval. Sigue siendo el pretexto de los afanes amorosos masculinos, pero su cualidad de objeto literalmente se materializa: Olimpia, la mujer deseada por Nathaniel en "El Hombre de arena" de Hoffman es una autómatas; Hadaly, la mujer ideal de *La eva futura* de Villiers de L'isle Adam es una androide. No sólo se huye de las nuevas condiciones sociales de la industrialización, se huye de unas nuevas relaciones sociales que ésta produce: una mujer, circunstancialmente –mientras el matrimonio no llegue–, independiente.

Hemos de reconocer que, para el grupo dominante, elevar a sus subordinados a un pedestal no es más que un juego [...] tanto el amor cortés como el amor romántico son 'concesiones' que hace el hombre de su poder total [...] en su tendencia a atribuir virtudes imposibles a las mujeres, han terminado por confinarlas a una esfera de comportamiento estrecha y proscrita" (Millet: 37).

La postura radical de Kate Millet no soslaya dos hechos: la relación entre el amor cortés y el amor romántico como elementos literarios que producen, a

su vez, modelos de representación femenina y la estereotipia de esa representación, que confina no a las mujeres, como señala Millet, sino a los *personajes* mujeres a “una esfera de comportamiento estrecha y proscrita”. Hacer esta distinción no significa que las mujeres de la Edad Media y del siglo XIX europeo gozaran de libertad e igualdad; los correlatos de esa *metaforización* de la literatura son aún más lamentables. La literatura no es la responsable de la creación de modelos sociales, sino de la creación de modelos literarios que tienen una relación de tensión o mediación (como la misma literatura fantástica) con el mundo *real*. Corresponde a la literatura este ejercicio mediador y testimonial, que escapa, a la vez que se ancla, en la temporalidad histórica. Lo universal de las obras, lo clásico intemporal, tiene que ver con esa cualidad de reanudación y reforma de la cultura que se simboliza en la literatura, como menciona Bressière.

¿Qué produce la aparición del relato fantástico y de esta representación femenina, que ya hemos mencionado, en Latinoamérica? Dicha aparición está determinada, en un sentido, por el viaje de influencias desde la Europa decimonónica a las plumas de autores como Lucio V. Mansilla, Carlos Olivera, Martín García Merou⁶⁸ en el mismo siglo antepasado, para luego reverberar con más fuerza en los textos de Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, José Bianco, Felisberto Hernández, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Elena Garro y Francisco Tario, entre otros, en el siglo XX.

⁶⁸ Cfr. Verdevoye, 1991: 116.

Rosalba Campra anota: “la función de lo fantástico, hoy como en el siglo XIX, pero a través de mecanismos bien distintos –que indican un cambio de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes–, sigue siendo la de iluminar por un instante los abismos de lo conocible” (Campra en Verdeboye: 97). Este cambio de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes, se vive en la modernidad latinoamericana vertiginosamente en las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del XX. Los temas recurrentes de la literatura europea: la muerte, el sueño y sus fronteras quebrantadas, el pasado como leyenda, el doble, pero sobre todo el carácter inquietante del amor –patente en la concepción masculina de la dualidad construida: mujer-ángel/mujer-demonio– se recupera en la literatura fantástica de nuestro continente: “Se insinúa [...] un tema que también es muy frecuente en la literatura fantástica latinoamericana, que es el desencuentro, la imposibilidad de comunicar, el amor imposible” (Verdeloye, 1980: 289). En este amor, la representación femenina es de nuevo el fantasma inasible, la muerta, la imagen, la muñeca, la esposa inmaculada, la maléfica, la bruja. Son reconstrucciones de modelos literarios que conforman, en su devenir, un imaginario donde la mujer, como concreción de la absoluta alteridad, se convierte en depositaria de los temores que produce una época de rupturas y transformaciones.

“Manuscrito hallado en un bolsillo” de Julio Cortázar; la novela *La amortajada* de María Luisa Bombal y la *novella* de Carlos Fuentes, *Aura* concretan estos memoriosos modelos de la representación femenina en la narrativa. Cada una habla de lo femenino desde su unicidad. Cada una nos

permite dialogar de manera plural y abierta, resistiéndose a ser sometidas a *una* lectura.⁶⁹

La representación de la mujer en la literatura hace posible observar la construcción de un modelo desde la mirada masculina. La sociedad se ha simbolizado y metaforizado en la literatura y la misma literatura se simboliza y metaforiza a través de la urdimbre que compone el conjunto de sus obras, sin renunciar a su responsabilidad de testimonio.

⁶⁹ Prueba de ello son los innumerables trabajos de reflexión que han suscitado.

Bibliografía General

ADORNO, Teodor W., *Notas de literatura*, Ariel, Barcelona, 1962.

ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Cátedra-Universitat de València, Madrid, 2001.

ARISTÓTELES, *Poética*, Trad. Juan David García Bacca, UNAM, México, 2000.

ARNAUD-DUC, Nicole, "Las contradicciones del derecho" en *Historia de la mujeres*, T. IV, Taurus, Madrid, 2000.

AZUELA, Cristina, "Apuntes para una discusión sobre la representación de la mujeres en la literatura medieval francesa: entre los trovadores y los *fabliaux* en *Jornadas Filológicas 1998. Memoria*, UNAM, México, 1999.

BARBOSA, Joao Alexandre, *La literatura y la sociedad de fin de siglo*, IIF, UNAM, México, 1997.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, Alianza editorial, Madrid, 1982.

BENJAMIN, Walter, "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyaocán, México, 1999.

———, "Baudelaire o las calles de París" en *Para una crítica de la violencia*, Premiá, México, 1977.

———, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.

BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000.

- BLANCO** Aguinaga, Carlos, *et.al.*, *Historia social de la literatura española*, V. I, Castalia, Madrid, 1979.
- BLOOM**, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford U. P., New York, 1973.
- BOMBAL**, María Luisa, *La última niebla, La amortajada y otros relatos*, Planeta, México, 1999.
- BORGES**, Jorge Luis, “La inmortalidad” en *Borges Oral*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- BOTTON BURLÁ**, Flora, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México, 1994.
- BRAVO**, Víctor Antonio, *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988.
- BRESSIÈRE**, Jean, “Literatura y representación” en *Lingüística y teoría literaria*, Marc Angenot, *et.al.*, Siglo XXI, México, 1993.
- BRUSHWOOD**, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX*, FCE, México, 1984.
- CERECEDA**, Miguel, *El origen de la mujer sujeto*, Tecnos, Madrid, 1996.
- CHAVES**, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, UNAM, México, 1997.
- COHEN**, Esther, “Lilit, el lado oscuro de Dios” en *La palabra inconclusa*, Taurus, México, 1994.
- , *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, Taurus, UNAM, México, 2003.

- CORTÁZAR**, Julio, "Manuscrito hallado en un bolsillo" en *Octaedro*, Alianza, Madrid, 1974.
- , *París, ritmos de una ciudad*, Edhasa, Barcelona, 1981.
- , "Bajo nivel" en *La Jornada Semanal*, núm.53, México, 10 de marzo de 1996.
- DANTE**, Alighieri, *La divina comedia y Vida nueva en Obras completas de Dante Alighieri*, BAC, Madrid, 2002.
- DERRIDA**, Jacques, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Pre-Textos, Valencia, 1981.
- , *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Trotta, Madrid, 1997.
- DUBY**, Georges, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1990.
- , *El caballero, la mujer y el cura*, Taurus, Madrid, 1982.
- , *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Taurus, Madrid, 1992.
- , *Historia de las mujeres, El siglo XIX*, T. IV (Dirección de Georges Duby y Michelle Perrot), Taurus, Madrid, 2000.
- , *Mujeres del siglo XII*, V. III, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998.
- DUCROT**, Oswald / Todorov, Tzvetan: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.

DURÁN, Gloria, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, UNAM [Facultad de Filosofía y Letras], México, 1976.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de término literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

FERRE, Rosario, *La filiación romántica en los cuentos de Cortázar*, Tesis de grado de Doctor of Philosophy, University de Maryland College Park, Michigan, 1987.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, T. III, Siglo XXI, 12^a ed., México, 2001.

FREUDE, Corina A., *Facetas temáticas de Octaedro, de Julio Cortázar*, Tesis de grado de Master of arts and hispanic literatures, University of Alberta, Michigan, 1992.

FUENTES, Carlos, *Mal del tiempo V. I. Aura, Cumpleaños, Una familia lejana*, México, Alfaguara, 1994.

GARCÍA Gutiérrez, Georgina, *Los disfraces, la obra mestiza de Carlos Fuentes*, El Colegio de México, México, 1981.

HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Trad. J. Gaos, FCE, México, 1974.

HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1990.

HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1984.

KRISTEVA, Julia, *Historias de amor*, Traducción Araceli Ramos Martín, Siglo XXI, México, 1987.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, 2ª reimpresión, México, 2003.

LAGMANOVICH, David, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Ediciones Hispam, Barcelona, 1975.

LEVINAS, Emmanuel, *Dios, la muerte y el tiempo*, Cátedra, Madrid, 1994.

LLEDÓ, Emilio, *El silencio de la escritura*, Madrid, Austral, 1998.

MARKALE, Jean, *El amor cortés o la pareja infernal*, Medievalia, Barcelona, 1987.

MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Castalia, Madrid, 1970.

MICHELET, Jules, *La bruja*, prólogo de Robert Mandrou, Barcelona, Labor, 1984.

MILLET, Kate, *Sexual Politics*, Sphere, Londres, 1971.

MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1988.

MOLINA, Mauricio, "El juego del doble" en *Años luz*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1995.

- MOLLOY**, Sylvia, "Sentimentalidad y género: notas para una lectura de Nervo" en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, Colegio de México, México, 2001.
- MUSCHG**, Walter, *Historia trágica de la literatura. Literatura alemana, historia y crítica*, FCE, México, 1965.
- NAVARRO**, Desiderio (selección y traducción), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC, Casa de la Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.
- PEROZO NAVEDA**, Blas, "Aura" en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, núm. 2, 1972.
- PIMENTEL**, Luz Aurora, "Tematología y transtextualidad" en *Nueva revista de filología hispánica*, t XLI, núm. 1, Colegio de México, México, 1993.
- POIRION**, Daniel, "El espejo mágico" en *El arte de amar en la Edad Media*, Medievalia, Barcelona, 2000.
- RAMÍREZ MATTEI**, Aida, *La narrativa de Carlos Fuentes*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1982.
- ROUGEMONT**, Denis de, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1978.
- SCHENK**, H. G., *El espíritu de los románticos europeos*, FCE, México, 1983.
- SCHITT PANTEL**, Pauline, *Historia de la mujeres*, T. I, Taurus, Madrid, 2000.
- TODOROV**, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1981.

TROYES, Chrétien de, *El caballero de la carreta*, Alianza editorial, Madrid, 1983.

——, *Erec y Enid*, Ediciones Siruela, Madrid, 1987.

VARGAS LLOSA, Mario, “Viejos y nuevos libros de caballerías” en Rico, Francisco (ed.), *Historia crítica de la literatura española*, Deyermond, Alan, *Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1980.

VERDEVOYE, Paul, “Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo xx”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Enriqueta Morillas Ventura (ed.), Siruela, Madrid, 1991.

——, “Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata”, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, Homenaje a Francisco Sánchez Castaner, III-9, Universidad Complutense, Madrid, 1980.

YURKIEVICH, Saúl, “*Eros ludens* (juego, amor, humor según *Rayuela*)” en *Suma crítica*, FCE, México, 1997.

——, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Anaya, Madrid, 1994.

ZINK, Michel, “Un nuevo arte de amar” en *El arte de amar en la Edad Media*, Medievalia, Barcelona, 2000.