

Todos los caminos llevan hacia nosotros mismos. Otredad, erotismo y
violencia en la construcción narrativa.

Investigación que para obtener el grado de Doctora en Letras presenta:

María Raquel Mosqueda Rivera

Asesora:
Dra. Lourdes Franco Bagnouls

Cotutores:
Dr. Ignacio Díaz Ruiz
Mtra. Valquiria Wey



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.

Para Lourdes Franco: mi maestra, mi
amiga.

Para mi hijo José Pablo: fogata de
amor y días...

Para mi familia: mis padres, mis
hermanos, sobrinos amados, mi tía...
porque somos fuertes así, juntos.

Para mis amigos: Ana Laura, Yli, Itzel,
Paty, Ili, César... porque andar por esta
vida con ustedes hace menos duro el
camino.

El camino misterioso conduce
hacia dentro.
Dentro de nosotros está la
eternidad con sus mundos, el
pasado y el porvenir.

Novalis

Índice

Introducción	5
I. El otro como problema. Breve desarrollo del concepto.	10
1.1 El Otro siempre presente. Otredad y narrativa.	25
1.2 Enfrentarse al otro. Otredad, erotismo y violencia.	31
II. Clarice Lispector, <i>La pasión según G.H.</i> La Otredad o el Dios de-velado.	36
III. Silvina Ocampo, <i>Cornelia frente al espejo</i> . El Otro o el lugar donde la muerte espera.	64
IV. Manuel Puig, <i>El beso de la mujer araña</i> . Entretejer al Otro.	90
V. Luisa Josefina Hernández, <i>Apocalipsis cum figuris</i> . El Otro hasta el fin del mundo.	118
VI. Conclusiones. Los Otros: nosotros.	144
VII. Bibliohemerografía.	154

Introducción:

Todos los días de nuestra vida, a cada paso, en cada momento, los otros nos rodean, nos complementan, nos delimitan, cabe preguntarse, ¿qué tan conscientes somos de esto? ¿En realidad percibimos al Otro como parte de nosotros? Creo que en la misma medida en que el conocimiento del hombre avanza, su capacidad para mirar a los otros, para encontrarse con el otro, ha sufrido un serio retroceso.

No me refiero al simple desinterés por aquellos que no consideramos “nuestros iguales”; hablo de una total pérdida de vínculos con lo más elemental humano, un completo *desasir-se* de cualquier ratificación de la propia presencia en el mundo; un poco como si hubiésemos alcanzado la categoría de dioses autosuficientes, facultados incluso para *conceder-nos* la vida. No es así. Únicamente cuando el Otro accede a mirarnos, a dialogar, puede afirmarse que *somos*.

¿Por qué resulta tan difícil aceptar al Otro? La respuesta es sencilla: porque entonces debe admitirse también que el Otro *nos* confronte, *nos* delate, *nos* cuestione, *nos* duela; es decir, que nos conduzca hacia nosotros mismos.

Lo anterior permite vislumbrar las otras cuestiones que se propone abordar a lo largo de este ensayo: el erotismo y la violencia; esto es: acceder al otro conlleva el reconocimiento inmediato de nuestra discontinuidad, de ahí que, en pos de “sustituir el aislamiento del ser, [...] por un sentimiento de continuidad profunda”,¹ seamos capaces de echar mano de todos los medios a nuestro alcance, inclusive por supuesto, de la violencia.

El presente trabajo intenta demostrar cómo, en tanto sed de otredad, la escritura traduce con precisión los avatares, los riesgos y tropiezos que el recorrido hacia el Otro

¹ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 29.

representa. Con tal propósito, se eligieron cuatro obras de importantes narradores latinoamericanos, pues cada una de ellas expresa un modo distinto de realizar dicha travesía.

El capítulo I indaga en el concepto de Otreidad esbozado a lo largo de distintos momentos y corrientes de pensamiento y su relación con las narraciones objeto de este estudio; debe señalarse que se han dejado fuera ideas interesantes pero que no encontraban eco en los textos abordados. Un aspecto que cabe destacar es la especial apreciación que el término adquiere en nuestro continente pues, para Occidente, América surge como el Continente Otro por antonomasia, de aquí que sea justo a través de esta percepción que Latinoamérica se incluya en el diálogo mundial.

En este mismo apartado se determinan las coordenadas que guiarán nuestro análisis: la relación otreidad-lenguaje, el erotismo como manifestación latente de la sed de otreidad del hombre, y la violencia, como consecuencia lógica e inmediata del encuentro.

También en este primer apartado se establecen los criterios de selección de los autores y escritos donde se llevará a cabo el seguimiento del itinerario otreidad-erotismo-violencia. Por una parte, explicamos que tanto la obra Clarice Lispector como la de Silvina Ocampo, la de Luisa Josefina Hernández y la narrativa Manuel Puig representaron, en su momento, una suerte de ruptura con las tradiciones escriturales de sus respectivos países; por la otra, su condición genérica (mujeres las tres primeras) y sexual (homosexualidad en Puig) cobra especial relevancia al tratarse de lenguajes que abiertamente confrontan al discurso hegemónico. En el cierre de este capítulo se ensaya además una definición del tema propuesto.

El primer acercamiento a la escritura de la brasileña Clarice Lispector nunca es fácil, de hecho, me atrevo a afirmar, sus textos llegan a producir “cierto rechazo”; rechazo

que proviene de sabernos “al descubierto”, revelados mediante una prosa que “atraviesa” por el centro de los personajes mismos y, por supuesto, del lector. Trayectoria perenne, incesante despojarse, *La pasión según G.H.*, para muchos la más importante novela de Lispector,² pone de manifiesto que la búsqueda del Otro debe partir desde la entrañas mismas; por tanto, habrá que ejercer contra sí toda la violencia de que se es capaz. De cómo se lleva a cabo este doloroso itinerario –inserto a su vez en otro recorrido, en una pasión– trata el capítulo II de nuestra investigación.

Todo trabajo que se ocupe de la Otredad debe abordar, en algún punto, al género fantástico pues uno de sus fundamentos consiste justo en el presentimiento de lo Otro como amenaza latente. Los textos que conforman el volumen *Cornelia frente al espejo* de la escritora argentina Silvina Ocampo, expresan con claridad tal cuestión; empero, los personajes de estas historias se resisten a la comparecencia de lo Otro, en tanto que entregarse significa también perder-se un poco. De tal manera, elaboran una suerte de argucia que los exime de ir hacia la otra orilla: hacen de su imagen ese Otro con quien se “completan” sin conceder nada a cambio, o cuando menos, eso es lo que ellos quieren creer. Los cuentos de Silvina Ocampo advierten sobre la imposibilidad de forjar al Otro a partir de nosotros mismos puesto que tal criatura, producto de la imaginación o del deseo, terminará por invadir el espacio del yo hasta devorarlo por completo. Indagar en los mecanismos a través de los cuales el itinerario propuesto se cumple, es el propósito del tercer capítulo.

² Así lo expresa Benedito Nunes en la introducción a la edición crítica de la colección archivos: “A Paixão segundo G.H. ingressa nesta coleção não só como o livro maior de Clarice Lispector –maior no só sentido de ser aquele que amplia os aspectos singulares de sua obra, extremando as possibilidades que nela se concretizam- mas também como um dos textos mais originais da moderna ficção brasileira” (B. Nunes, “Introdução”, en Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, Edição crítica, B. Nunes (coordenador), p. XXIV).

¿Resulta más fácil el encuentro con un Otro de carne y hueso, con quien podría establecerse un verdadero diálogo? *El beso de la mujer araña*, novela del argentino Manuel Puig permite observar que, por el contrario, ante un Otro capaz de desoír nuestra invocación, nuestro llamado, el encuentro conlleva un largo camino, pleno de dudas y recelos, empero, factible. Desde sus respectivas diferencias, –Valentín, preso político y Molina, homosexual segregado por una sociedad moralista e hipócrita– alcanzan la fusión-encuentro con el Otro y, con ello, una forma de libertad. Analizar de qué manera se consigue lo anterior, constituye el asunto del cuarto capítulo.

Por último, en el capítulo cinco de este ensayo, exploramos qué sucede con el Otro en medio de una colectividad, cuando ya todos los caminos se han acabado, cuando se enfrenta el término mismo de los días del hombre sobre la tierra. *Apocalipsis cum figuris* de la escritora mexicana Luisa Josefina Hernández, responde a dicha interrogante. En torno a la Peregrina, figura central de la novela, se reúnen varios personajes, todos en busca de refundar aquello que sus propios pecados y culpas han desterrado del mundo: el sentido sagrado de la existencia. Al parecer, únicamente pueden recuperar este *nexo* mediante un errar incesante hacia el fin de todos los tiempos, es decir, hasta el apocalipsis; empero sólo una vez que ha concluido el peregrinaje se dan cuenta que lo que buscaban estuvo siempre frente a sí mismos: el Otro.

Ahora bien, he mencionado que la escritura constituye el ejercicio humano que más claramente expresa la sed de Otredad que consume al hombre, este proceso no estaría completo si no señalamos la “orilla” hacia la cual se dirige tal llamado: el lector.

¿Leer nos aparta, nos sustrae de los Otros? Sólo en un primer momento, sin duda tras la lectura de obras como las que analizaremos a continuación, no habrá lector que no se sienta confrontado, conmovido. Más allá de este inicial gesto, la lectura nos convoca a

reflexionar sobre el dolor, el engaño, la diferencia, el pecado; es decir, nos obliga a mirar al Otro, vía inmediata hacia nuestros propios dolores, engaños, diferencias y pecados, en suma, hacia nosotros mismos. Revelación fundamental del lenguaje que, aquellos que nos llamamos “humanistas”, debemos tener como consigna: los Otros somos nosotros.

1. El “Otro” como problema. Breve desarrollo del concepto.

¿Quién o qué es el Otro? Lo abrupto de esta cuestión abre paso a una aún más precisa señalada por Maurice Blanchot: “la pregunta ‘¿Quién es el Otro?’ no tiene sentido directo, porque debe reemplazarse por otra ‘¿Qué sucede con la comunidad humana cuando tiene que responder a esta relación de extrañeza entre el hombre y el hombre que induce a presentir la experiencia del lenguaje, relación sin medida común, relación exorbitante?’¹. Tal planteamiento requiere ser analizado con atención; en primera instancia, hoy en día la sociedad, la comunidad humana, atraviesa por una severa crisis en todos los aspectos. El avasallador arribo de la globalización, con sus imposiciones mediáticas y modelos económicos profundamente desiguales, urge al hombre a redefinir conceptos que se creían ya establecidos; empero, pocas nociones tan sujetas al devenir histórico como la aquí expuesta, debido a que los fenómenos mencionados repercuten, casi de manera inmediata, en nuestra relación con los Otros.

Diversas disciplinas han intentado una definición del Otro y sus alcances. Para la psicología por ejemplo, el Otro, “se constituye en relación con el yo sobre la base de la imagen especular y representa, referente al eje imaginario, el objeto de identificación del mismo nombre. El Otro es el polo transindividual del eje simbólico, es decir del lenguaje definido como funcionamiento de una cadena significativa, cuyo punto de sujeción en el cara a cara es el sujeto inconsciente”;² es decir, el Otro representa no sólo el receptor de un mensaje determinado, sino ese para quien (sépallo o no) el discurso se estructura de manera específica. En el ámbito de la sociología, esta idea se encuentra estrechamente vinculada

¹ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 127.

² *Diccionario Akal de Psicología*, pp. 412-413. Esta disciplina define dos tipos de “Otro”: “el otro íntimo”, fantasma del ajeno que cada uno lleva en sí [...] y el otro radical, polo grupal de las identificaciones del yo social” (*Idem*).

con los conceptos de identidad y pertenencia. En consecuencia, los otros son aquellos en los cuales el yo no se reconoce, distintos de él por factores políticos, culturales, raciales e incluso sexuales, el otro parece constituir todo aquello que el yo no es.³ Tal principio se configura a partir de un sistema de opuestos donde, claramente, una de las antípodas se alza con la mayor parte de las prerrogativas, mientras el extremo contrario debe afrontar una serie de prejuicios y segregación constante. De esta forma, oposiciones típicas como lo occidental *versus* lo indígena, lo fuerte contra lo débil o el hombre en antagonismo con la mujer, más que atenuarse, han cobrado nuevos ímpetus y significación en el mundo contemporáneo, erigiéndose incluso como uno de los factores definitorios de la cultura.⁴

No obstante, no es a este discurso –frecuentemente automarginal– que busco remitirme, sino a la otredad como *vehículo de revelación*, en tanto que, como lo afirma Levinas: “Todo se coloca en un orden, en un mundo en el cual cada cosa revela la otra o se revela en función de la otra”.⁵

Con base en el anterior enunciado es que me propongo llevar a cabo una suerte de seguimiento, de diálogo entre determinadas posturas filosóficas y las obras objeto de este estudio, a fin de que las primeras revelen o arrojen luz sobre las segundas.

³ El *Diccionario de sociología* distingue entre el otro generalizado, “[...] considerado como el mayor factor del surgimiento de sí mismo, o bien de la conciencia de ser un ‘yo’ distinto de un ‘mi’”, y el otro significante: “Individuos que implican especial ‘importancia’ para un determinado sujeto”. Asimismo, enumera los factores que definen al otro generalizado: “[...] estructura organizada, percibida en la conciencia a modo de voz, presencia o memoria operante de una persona/ [...] su contenido está formado predominantemente por valoraciones y actitudes egocéntricas y heterocéntricas/ producto de una exposición selectiva a determinados sectores y aspectos de una sociedad/ una vez formado, él mismo es una estructura selectiva de actitudes, creencias opiniones, ideologías, valores [...]” (Luciano Gallino, *Diccionario de Sociología*, pp. 671-676).

⁴ Al decir de Said, “Con el tiempo, la cultura llega asociarse, a veces de manera agresiva, con la nación o el estado; esto es lo que <<nos>> hace diferentes de <<ellos>>, casi siempre con algún grado de xenofobia. En este sentido la cultura es una fuente de identidad; una fuente bien beligerante, como vemos en recientes <<retornos>> a tal cultura o tal tradición. Acompañan a estos retornos códigos rigurosos de conducta intelectual y moral, opuestos a la permisividad asociada con filosofías relativamente liberales [...] En el antiguo mundo colonizado, tales retornos han producido variedades de fundamentalismo religioso y nacionalista” (Edward Said, *Cultura e imperialismo*, p. 14.)

⁵ Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, p. 69.

La pasión según G.H., para muchos la novela más importante de la escritora brasileña Clarice Lispector, a la cual dedicaremos el siguiente capítulo de la investigación, toma como punto de partida el dogma cristiano que prescribe “amar al prójimo como a ti mismo”; de acuerdo con Pedro Laín Entralgo, sólo con el advenimiento del cristianismo es posible formular, al menos de manera virtual, la idea del Otro.⁶ Su juicio obedece a la premisa de que dicha doctrina otorga al individuo la intimidad psicológica, moral y metafísica necesaria para asumirse como un yo y, a continuación, *voltear* hacia su semejante. De lo antedicho, puede suponerse que el conocimiento del Otro (cuando menos en lo que a Occidente respecta) depende del principio fundacional de la conformación del yo.

Es así como G.H., protagonista de la historia, decide abismarse hasta los límites de sí misma en busca de algo sin cuya posesión real y absoluta le resulta imposible el retorno: sí misma. Como trataremos de demostrar, en ambos trayectos del personaje (ida y vuelta, o bien fuera-dentro dentro-fuera.) el Otro, la violencia y el erotismo representan el itinerario que debe efectuarse hasta sus últimas consecuencias, es decir hasta la develación del misterio.⁷

La perplejidad ante la propia existencia, el ser ella el sujeto cuya realidad se cuestiona, representa el primer movimiento hacia la agonía substancial en que se debate G.H., tal inquietud se aproxima, como veremos, a las ideas expresadas por el filósofo francés René Descartes.

⁶ Cf. Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro*. En este importante trabajo Laín Entralgo lleva a cabo un análisis cronológico del concepto de otredad.

⁷ Usamos este término en el sentido propuesto por Octavio Paz para quien: “El misterio —esto es ‘la inaccesibilidad absoluta’— no es sino la expresión de la ‘otredad’, de esto Otro que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros. Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también al no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción” (O. Paz, “La otra orilla” en, *El arco y la lira*, p. 129).

Es sabido que en el centro de la metafísica cartesiana se encuentra la duda; el humanista francés comienza por dudar de la propia existencia y, sólo a través del método propuesto por él mismo, consigue demostrar que precisamente en la capacidad de dudar –de pensar– radica la prueba de la realidad del hombre:

Examiné atentamente lo que era yo, y viendo que podía imaginar que carecía de cuerpo y que no existía nada en que mi ser estuviera, pero que no podía concebir mi no existencia, porque mi mismo pensamiento de dudar de todo constituía la prueba más evidente de que yo –o lo que es lo mismo, el alma- por el cual soy lo que soy, es enteramente distinto del cuerpo y más fácil de conocer que él.⁸

Empero, el pensamiento –el *Cogito*- cartesiano contiene una gran serie de sentidos: “En suma, ¿qué soy? Una cosa que piensa. ¿Y qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, entiende, concibe, afirma, niega, quiere, no quiere, imagina y siente.”⁹ De lo cual se desprende que al igual que yo mismo, el resto de la humanidad la conforman “Cogitos”, cosas que piensan y que existen por esta misma razón; con todo, en tanto seres imperfectos, la certidumbre de ser hombres sólo se confirma en la infinita verdad de Dios.¹⁰ Dicha revelación, la del misterio detrás de sí, representa el fin del tortuoso camino emprendido por G.H.

Hacia el mismo punto pero, a través de la ruta opuesta, se dirigen los tropiezos de Molina y Valentín, figuras centrales de *El beso de la mujer araña*, del argentino Manuel Puig. Paso a paso, estos dos hombres confinados en una prisión alcanzan el reconocimiento de la imaginación, de la libertad, del amor, de la conciencia... Tal recorrido, signado por el erotismo, la violencia y el dolor, consigue su cometido último: el Otro

⁸ René Descartes, *El discurso del método*, p. 21.

⁹ R. Descartes, *Meditaciones metafísicas*. Meditación segunda, p. 60.

¹⁰ Paul Ricoeur, describe este principio como sigue: “Entregado a sí mismo el yo del Cogito es el sísifo condenado a subir constantemente la roca de su certeza cuesta arriba de la duda. Por el contrario, puesto que el me conserva, Dios confiere a la certeza de mí mismo la permanencia que ésta no tiene por sí misma”, Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. XXI.

Ambos personajes ponen a prueba el criterio según el cual, “nuestra certidumbre acerca de la real existencia de los otros es inmediata, primaria e indestructible, y debe constituir el fundamento de toda noción filosófica acerca del yo ajeno”;¹¹ sin embargo, para ellos, el otro existe *in abstracto*, puede ser cualquiera que habite en el mundo. Pronto, tal convicción demuestra su fragilidad cuando deban encarar al otro verdadero, ese que, de tan cercano, se torna casi invisible.

En algunos aspectos, la actuación de Molina se ajusta a lo señalado por Johann Gottlieb Fichte, quien asegura que no es a través del entendimiento que el yo “conquista, reconoce y organiza su propio límite”, sino mediante la imaginación, “una imaginación a la vez creadora y responsable, determinadora del ser y transida de moralidad, de la cual la sensibilidad y el entendimiento son en cierta medida formas consecutivas” de manera tal que, “actuando e imaginando, el hombre se encuentra a sí mismo y encuentra la realidad exterior a él”.¹²

En cambio, el comportamiento de Valentín, preso político acuciado por el deber, se vincula a los principios expuestos por Hegel en *Fenomenología del espíritu*. El filósofo alemán advierte que la vía única para aproximarse a la verdad es la autoconciencia; sin embargo, adquirir esta percepción no es tarea sencilla:

Pero, de hecho, la autoconciencia es la reflexión, que desde el ser del mundo sensible y percibido, es esencialmente el retorno desde el *ser otro*. Como autoconciencia, es movimiento; pero, en cuanto se distingue *solamente a sí mismo como* el sí mismo de sí, la diferencia es *superada* para ella de un modo *inmediato* como un ser otro; la diferencia no *es*, y la *autoconciencia* es solamente la tautología sin movimiento del yo soy yo; en cuanto que para ella la diferencia no tiene tampoco la figura del *ser*, no es autoconciencia.¹³

¹¹ P. Laín Entralgo, *op.cit.*, p. 73.

¹² Citado por P. Laín Entralgo, *op. cit.*, p. 87.

¹³ G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 108.

Para ser verdaderamente autoconciencia hace falta el enfrentamiento con lo Otro, o sea con una/otra autoconciencia fuera de sí: “Para la autoconciencia hay otra autoconciencia; ésta se presenta *fuera de sí*. Hay en esto una doble significación; *en primer lugar*, la autoconciencia se ha perdido a sí misma, pues se encuentra como *otra esencia*; *en segundo lugar*, con ello ha superado a lo otro, pues no ve tampoco lo otro como esencia, sino que se ve *a sí misma* en lo *otro*”;¹⁴ resultado de tal confrontación surge la que, para el autor de *Fenomenología del espíritu*, es la única experiencia posible entre una conciencia de sí y otra conciencia de sí distinta de ella y, en la cual, éstas denotan su carácter antagónico: “una es conciencia independiente que tiene por esencia el ser para sí, otra la conciencia dependiente, cuya esencia es la vida o el ser para otro; la primera es el *señor*, la segunda el *siervo*”.¹⁵ Finalmente, ambas conciencias dirigen este *ser en sí* a un objetivo único: la real existencia de su libertad.

Además de la conciencia, en *El beso de la mujer araña* la búsqueda del Otro se liga indisolublemente a una noción fundamental, me refiero al amor, de acuerdo con Gabriel Marcel:

La realidad del ser amado es esencial en el amor... En este sentido, quizá sea verdadero decir que sólo el amor es un conocimiento real y tal vez sea legítimo aproximar el amor al conocimiento adecuado; es decir, que para el amor, y sólo para el amor, la individualidad del amado no se dispersa, no se desmenuza en no sé qué polvo de elementos abstractos. Pero, por otra parte, esta realidad del amado sólo puede mantenerse porque es puesta por el amor como trascendente a toda explicación, a toda reducción. En este sentido se dice verdad afirmando que el amor no se dirige más que a lo eterno, que inmoviliza al ser amado por encima del mundo de las génesis y las vicisitudes. Y por esto el amor es la negación del conocimiento, que sólo puede ignorar toda trascendencia... El amor afecta a lo que está más allá de la esencia; es el acto mediante el cual un pensamiento se hace libre pensando una libertad.¹⁶

¹⁴ G. Hegel, *op. cit.*, p. 113.

¹⁵ *Ibidem*, p. 117.

¹⁶ Gabriel Marcel citado por L. E., *ibidem*, p. 272.

Por último, conciencia y amor confluyen en la lucha por alcanzar una auténtica libertad puesto que, como lo afirma Karl Jaspers, “yo no puedo llegar a ser yo-mismo si el otro, a su vez, no quiere ser él-mismo, que yo no puedo ser libre si el otro no lo es”.¹⁷

Los relatos que conforman *Cornelia frente al espejo*, de la narradora argentina Silvina Ocampo, parten de una premisa fundamental: la imagen. Ya sea en los espejos, en cuadros, en los sueños o en el recuerdo, el yo es sólo perceptible en el reflejo, en la huella del Otro; por tanto, el destrozo de la imagen cancela la única vía hacia sí mismo.

La hipótesis anterior encuentra amplia resonancia en los conceptos esbozados por José Ortega y Gasset quien contempla al tú como: “un sistema definido de posibilidades concretas y concretas imposibilidades”.¹⁸ El conocido apotegma de “Yo soy yo y mis circunstancias”, cobra sentido en la apertura a la realidad del tú:

Mi mundo está todo él impregnado de mí. Tú mismo antes de serme el preciso Tú que ahora me eres, no me eras extraño: creía que eras como yo -*alter*- otro pero yo, *ego-alter ego*. Mas ahora frente a ti y los otros *tús*, veo que en el mundo hay más que aquel vago, indeterminado *yo*: hay anti-yos. Todos los *Tús* lo son, porque son distintos de mí y diciendo *yo* no soy más que una porciúncula de ese mundo, esa pequeñísima parte que ahora empiezo con precisión a llamar <<yo>>.¹⁹

Desbordarse, ensanchar lo propios límites, salir de sí mismo, perspectiva que sólo a través del Otro se presiente, constituye aparentemente uno de los objetivos de los personajes de las historias de Silvina Ocampo, tal como apunta Mijail Bakhtin: “Al mirarnos uno al otro, dos mundos distintos se reflejan en nuestras pupilas”.²⁰ Para el teórico ruso, el Otro representa el inicio hacia cualquier reconocimiento del yo, pues incluso la

¹⁷ Karl Jaspers citado por L. E., *ibidem*, p. 279.

¹⁸ José Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, p. 185.

¹⁹ J. Ortega y Gasset, *op.cit.*, pp. 193-194.

²⁰ Mijail Bakhtin, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, p. 33.

imagen especular abre el paso al cuestionamiento del sí; sin embargo, debe reconocerse el disimulo implícito en todo reflejo:

Permanecemos dentro de nosotros mismos y vemos tan sólo nuestro reflejo, que no puede convertirse en el momento inmediato de nuestra visión y vivencia del mundo: vemos el reflejo de nuestra apariencia, pero no a nosotros mismos en esa apariencia, la apariencia no me abarca todo, estoy frente al espejo, y no en su interior; el espejo puede proporcionar únicamente la materia para una objetivación del yo, y ni siquiera eso en un aspecto puro. En efecto nuestra postura ante el espejo es siempre, en cierta forma, falsa: puesto que carecemos de un enfoque externo hacia nosotros mismos, resulta que aquí también realizamos una empatía con otro, potencial e indeterminado con cuya ayuda tratamos de hallar una posición axiológica hacia nosotros mismos; así, es a partir del otro como tratamos de dar vida y forma a nosotros mismos [...]²¹

¿Existe un camino fácil, una vía rápida de acceso hacia el Otro, y, por tanto, hacia sí mismos? La respuesta inmediata es no. La Peregrina, figura central de *Apocalipsis cum figuris*, de la escritora mexicana Luisa Josefina Hernández, lo sabe. Cada uno de los personajes que deambulan por el desmesurado espacio de esta novela representa un rostro distinto de esa faz, de ese otro-rostro, único capaz de poner fin a su errar: el rostro de Dios. Novela de madurez, lleva a sus límites una idea esbozada por la autora desde sus primeras obras, el contacto con los otros degrada, pervierte al hombre; empero, sólo mediante este contacto es que el hombre “se vence a sí mismo” y por tanto, consigue reencontrarse.

De alguna manera, el peregrinaje, el andar permanente que constituye la esencia de la obra, traduce el irrefrenable anhelo de totalidad, “la sed de Dios” sugerida por Miguel de Unamuno:

El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, esme como una jaula que me resulta chica, y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma; faltame en él aire que respirar. Más, más y cada vez más; quiero ser yo sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme a la totalidad de las cosas

²¹ M. Bakhtin *op.cit.*, p. 47.

visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada!²²

La existencia de La Peregrina y sus acompañantes asume así un carácter trágico, esencialmente doloroso; pero es justo a través del dolor que se es capaz de distinguir los propios límites y, por ende, acceder al reconocimiento del Otro.

El dolor es el camino de la conciencia y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí. Porque tener conciencia de sí mismo, tener personalidad, es saberse y sentirse distinto de los demás seres, y a sentir esa distinción sólo se llega por el choque, por el dolor más o menos grande, por la sensación del propio límite. La conciencia de sí mismo no es sino la conciencia de la propia limitación. Me siento yo mismo al sentirme que no soy los demás; saber y sentir hasta donde soy, es saber donde acabo de ser, y desde donde no soy.²³

Fruto del dolor surge la compasión, sentimiento que, primariamente dirigido hacia sí mismo, constituye por último el descubrimiento de la realidad del Otro:

El amor espiritual así mismo, la compasión que uno cobra para consigo, podrá acaso llamarse egotismo; pero es lo más opuesto que hay al egotismo vulgar. Porque de este amor o compasión a ti mismo, de esta intensa desesperación, porque así como antes de nacer no fuiste, así tampoco después de morir serás, pasas a compadecer, esto es, a amar a todos tus semejantes y hermanos en aparentialidad miserables sombras que desfilan de su nada a su nada, chispas de conciencia que brillan un momento en las infinitas y eternas tinieblas.²⁴

Puede afirmarse que cada una de las obras que serán analizadas muestran personajes que persiguen, a costa de lo que sea, una existencia “radicalmente auténtica” pues, tal y como lo expresa Heidegger: “Sólo siendo auténticamente –sólo ‘siendo a muerte’ con lúcida, serena y radical resolución– podría uno existir en verdadera compañía y

²² Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 44

²³ M. de Unamuno, *op.cit.*, p. 138.

²⁴ *Ibidem*, p. 136.

dar forma de verdadera prevención a la procura por el otro”;²⁵ dicho de distinto modo, únicamente aquel que *es* con honda certeza, puede acceder a la certidumbre de la existencia de los otros.

La filosofía existencialista de mediados del siglo XX, con Jean-Paul Sartre (cuya influencia es clara tanto en Lispector como en Hernández), insistirá en esta actitud. Sartre expone la obligada consecución del ser-para otro, inmediata o simultánea incluso, del ser-para sí; de hecho, de este ser-para-otro depende la recuperación del propio ser:

Si partimos de la revelación primera del prójimo como *mirada*, hemos de reconocer que experimentamos nuestro ser-para-otro imposible de captar en la forma de una *posesión*. Soy poseído por el prójimo; la mirada ajena modela mi cuerpo en su desnudez, lo hace nacer, lo esculpe, lo produce como es, lo ve como yo no lo veré jamás. El prójimo guarda un secreto: el secreto de lo que soy. Me hace ser y, por eso mismo, me posee, y esta posesión no es nada más que la conciencia de poseerme. Y yo, en el reconocimiento de mi objetividad, experimento que él tiene esa conciencia. A título de conciencia, el prójimo es para mí a la vez lo que me ha robado mi ser y lo que hace que <<haya>> un ser que es el mío. Así, tengo la comprensión de esta estructura ontológica: soy responsable de mi ser-para-otro, pero no su fundamento[...] Así, en la medida en que me develo a mí mismo como responsable de mi ser, *reivindico* este ser que soy; es decir, quiero recuperarlo, o, en términos más exactos, soy proyecto de recuperación de mi ser.²⁶

Condenado a ser libre, sin posibilidad de fuga, pronto el hombre entra en conflicto con aquello que lo contiene, cuestiona y de muchas maneras lo *hace*, es decir con el Otro; lo anterior lleva al filósofo francés a declarar sin titubeos: “El infierno es los Otros”.²⁷ De

²⁵ P. Laín Entralgo, *op.cit.*, p. 259.

²⁶ Jean Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, p. 389.

²⁷ Debe también mencionarse la obra de Maurice Merleau-Ponty, quien, de acuerdo con Laín Entralgo, construye “una fenomenología de la <<conciencia comprometida>> e implica, hasta cierto punto, un cambio en la concepción del otro: “puesto que ser-en-el-mundo es un constitutivo radical de la existencia humana, sólo teniendo en cuenta mi inexorable inserción en el mundo podré yo describir y comprender *mi* conciencia y *la* conciencia” (cf. P. Laín Entralgo, *op.cit.*, p. 315).

este modo, el hombre se incluye en la concepción del mundo más allá de sí mismo y, por tanto, *realmente* sí mismo.²⁸

A reserva de las objeciones que estas ideas puedan suscitar en nosotros, individuos en los comienzos del siglo XXI, resulta claro que, tras el primer acercamiento, la cuestión de la otredad, al implicar tan numerosa cantidad de elementos determinantes para el devenir humano –raciocinio, emociones, conciencia, amor, libertad etcétera– se plantea como un problema en cuyo núcleo se encuentra comprometida incluso la propia existencia; de aquí, tal vez, las diversas vías con que el hombre ha tratado de dilucidar un asunto tan perentorio.

Mencionaré ahora los trascendentales trabajos de Emmanuel Levinas cuyas contribuciones en torno al tema serán de vital importancia para el análisis de las obras arriba señaladas.

En *El tiempo del otro* Levinas afirma: “Si se pudiese poseer, captar y conocer lo otro, no sería lo otro. Poseer, conocer, captar son sinónimos de poder”;²⁹ este breve enunciado advierte de entrada la naturaleza paradójica del problema dado que, justo por ser inasequible, el otro suscita el ansia, el deseo incontrolable: “En el Deseo, el Yo se dirige hacia el Otro [*Autru*] de manera que compromete la soberana identificación del Yo consigo mismo, de la cual la necesidad es solamente la nostalgia y que la conciencia de la necesidad anticipa”.³⁰ A su vez el conflicto del Yo convoca la aparición del rostro, “La puesta en cuestión de sí es, precisamente, la acogida de lo absolutamente otro. La epifanía de lo absolutamente otro es rostro; en él el Otro me interpela y me significa una orden por su

²⁸ El seguimiento cronológico de Laín Entralgo culmina con lo que él llama, “el espíritu comunitario del siglo XX”, ulterior tendencia de la teoría de la otredad según la cual el hombre cada vez más asume su ser como: “conciencia social, conciencia de un mundo objetivo común al propio yo y a los otros yos, y por cuya mediación se desarrolla tal conciencia” (C. C. J. Webb, citado L. E. *ibidem*, p. 343).

²⁹ Emmanuel Levinas, *El tiempo del otro*, p. 125.

³⁰ E. Levinas, *La huella del otro*, p. 58.

misma desnudez, por su indigencia”;³¹ comienza así el movimiento hacia el otro, la búsqueda del encuentro del “ir hacia delante sin consideración de sí.”³² Tal pareciera que el encuentro con el Otro posee la misma inexorabilidad que el destino tuvo para los griegos, de tal manera podríamos afirmar que el destino del hombre es el Otro.

Por igual sugestivas son las interpretaciones de Jacques Derrida y Paul Ricoeur; mientras que el primero cifra en la confluencia la única oportunidad de “salir de sí”:

¿De qué clase es, pues, este encuentro con lo absolutamente otro? [...] A decir verdad, no hay que preguntarse de qué clase es este encuentro: es el encuentro, la única salida, la única aventura fuera de sí, hacia lo imprevisiblemente-otro. Sin esperanza de retorno. En todos los sentidos de esta expresión, y por eso esta escatología que no espera nada parece a veces infinitamente desesperada.³³

El segundo, especifica la naturaleza compartida del Otro y lo Mismo: “Lo Otro no es sólo la contrapartida de lo Mismo, sino que pertenece a la constitución íntima de su sentido [...] las múltiples maneras con que lo otro distinto de sí afecta a la comprensión de sí por sí señalan precisamente la diferencia entre el ego que se pone y el sí que sólo se reconoce a través de estas mismas afecciones”.³⁴

Por último, puesto que las obras que analizaremos responden a algunos de sus presupuestos, cabe preguntarse, ¿qué sucede con el Otro en la llamada posmodernidad?³⁵ Para el crítico francés Gilles Lipovetsky, en la sociedad contemporánea, el individuo moderno se ha constituido en un nuevo Narciso, en un ser por completo *vuelto* hacia sí

³¹ E. Levinas, *op.cit.*, p. 62.

³² *Ibidem*, p. 64.

³³ Jacques Derrida, “Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas”, en *La escritura y la diferencia*, p. 129.

³⁴ P. Ricoeur, *op.cit.*, p. 365.

³⁵ En un texto de 1963 John Barth señala a Jorge Luis Borges como el escritor paradigmático de una nueva actitud ante la realidad, actitud a la que más tarde denominará “posmodernidad”. Si bien cronológicamente las obras seleccionadas para este trabajo, *La pasión según G.H* (1964), *El beso de la mujer araña* (1976), *Cornelia frente al espejo* (1980) y *Apocalipsis cum figuris* (1981) participan ya de la “era posmoderna”, su filiación principal con este fenómeno radica –desde mi perspectiva– en la búsqueda de estrategias para enfrentar dicho discurso cultural.

mismo, quien, a fuerza de informaciones, se ha vaciado de significados. Paradójicamente, el perpetuo acecho de sí mismo trae como consecuencia el “convertir-se” en el Otro: “‘Yo es otro’ anuncia el proceso narcisista, el nacimiento de una nueva alteridad, el fin de la familiaridad del Uno con Uno mismo, cuando el prójimo deja de ser un absolutamente otro: la identidad del Yo vacila cuando la identidad entre individuos se ha cumplido, cuando cualquier ser se convierte en un ‘semejante’”³⁶

Resulta claro que, del yo-pleno de sí mismo de Descartes al yo-insubstancial de Lipovetsky, la extrañeza ante el Otro ha andado un largo trecho, sin embargo, un último viraje se impone. Hasta ahora hemos esbozado la concepción que los europeos han articulado tras varios siglos de reflexiones e hipótesis; resulta necesario entonces realizar una breve consideración sobre el sentido que el problema del Otro posee para los habitantes de “Nuestra América”.

Hemos dejado asentado ya que en cuanto a Occidente se refiere, la búsqueda del Otro parte de la certeza de un yo pleno, asumido por sí mismo como tal y que en el encuentro persigue justo la ratificación de esta verdad. No sucede lo mismo en América; para el resto del mundo, el Continente americano nace en principio como un espacio extraño, diferente, como un “Continente Otro”; territorio cuyo ser auténtico ha tenido que conformarse siguiendo la trayectoria opuesta a la señalada en Europa. Leopoldo Zea expone este conflicto como sigue:

Hasta ahora había sido el europeo, el hombre llamado occidental, el que había estado haciendo patentes formas concretas de lo humano, pero en su expresión europea u occidental; formas concretas que por ser expresiones de lo humano habían sido comprendidas por otros hombres dando a sus expresiones culturales y filosóficas, ese sentido de universalidad reclamado siempre por la cultura europea. Otros hombres, en otras latitudes, habían podido encontrar en esas expresiones de lo humano expresiones propias, por ser también eso, hombres. Pero la experiencia de

³⁶ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 60.

lo humano no podía quedar agotada en las experiencias del hombre europeo. Existían otras experiencias y otros puntos de partida para llegar al hombre; otras formas de captación de lo humano.³⁷

Para Todorov, en la “conquista” o descubrimiento de América subyace el hecho que apuntala la identidad del mundo contemporáneo:

Cierto que la historia del globo está hecha de conquistas y de derrotas, de colonizaciones y de descubrimientos de los otros; pero [...] el descubrimiento de América es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente [...] Todos somos descendientes directos de Colón, con él comienza nuestra genealogía [...] los hombres han descubierto la totalidad de la que forman parte mientras que, hasta entonces, formaban una parte sin todo.³⁸

Es así como la búsqueda de “captar lo humano”, la totalidad, desde una perspectiva americana, da por resultado la fundación de un humanismo incluyente; de acuerdo con Zea, “El latinoamericano se ve así, por obra de este nuevo pensar, de este nuevo humanismo, como en un espejo. Viéndose a sí mismo se ha encontrado a los otros; viendo a los otros, se encuentra a sí mismo”.³⁹ En otras palabras, América Latina, para llegar a *ser* verdaderamente, ha debido comenzar no del encuentro con el Otro, sino desde la percepción de *sí misma como el Otro*.

De tal forma, el Continente americano reafirma su existencia independientemente de la sanción occidental; podría apuntarse que América representa la oportunidad que el viejo mundo encontró para saciar lo que Antonio Machado denomina “sed de otredad”.⁴⁰ Octavio Paz resume este planteamiento como sigue:

Lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad= realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste;

³⁷ Leopoldo Zea, *El pensamiento latinoamericano*, p. 442.

³⁸ Tzvetan Todorov, *La Conquista de América*, p. 15.

³⁹ L. Zea, *op.cit.*, 450.

⁴⁰ De acuerdo a Laín Entralgo, fue el propio Machado quien introdujo este término en el habla hispana. (*cf.* L.E., *op.cit.*, p. 347).

es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía *en lo otro*, en “La esencial Heterogeneidad del ser”, como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno*.

Resulta por demás significativo que tal sea el epígrafe elegido por Paz para su obra *El laberinto de la soledad*, ensayo que persigue, a través de múltiples rostros-otros, aprehender el ser auténtico del mexicano.⁴¹

Más allá de toda definición, concluiré este apartado valiéndome de una imagen clásica. Sí, es cierto que el Otro resume pensamiento, imaginación, libertad, poder, rostro, encuentro; empero, sobre todo, el Otro significa en cuanto búsqueda; es decir el Otro representa el camino a recorrer si se pretende conseguir todo aquello que promete (pensamiento, imaginación, libertad...) Este viaje hacia el Otro semeja en mucho el periplo del Moisés bíblico a quien, como es sabido, sólo se le permite avizorar desde una colina cercana el nuevo hogar de su gente. Para los judíos el desierto fue el espacio a transitar, ¿cuál es para nosotros el camino a recorrer? Ya lo advierte Blanchot en el planteamiento inicial que transcribo de nuevo: “La pregunta ‘¿Quién es el otro?’ no tiene sentido directo, porque debe reemplazarse por otra ‘¿Qué sucede con la comunidad humana cuando tiene que responder a esta relación de extrañeza entre el hombre y el hombre *que induce a presentir la experiencia del lenguaje*, relación sin medida común, relación exorbitante?’” (el subrayado es mío); tal idea indica que es el Otro, nuestra necesidad de acercarnos al Otro, lo que de alguna manera motiva “la experiencia del lenguaje”. El lenguaje se devela así como el trayecto a seguir para vislumbrar, que no alcanzar, la tierra prometida y, a un

⁴¹ Abel Martín, poeta apócrifo, invención de Antonio Machado para exponer ideas tales como la “otredad” (cf. Antonio Machado, *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena, prosas varias*).

tiempo, como la propia promesa. La siguiente sección tendrá como fin atisbar, un poco a la manera de Moisés, desde esta colina.

2. El Otro siempre presente. Otredad y narrativa

El encuentro con el Otro siempre fue, y seguirá siendo, en el fondo, una extraña especie de “obra de arte.”

César Moreno Márquez

Para comenzar el recorrido propuesto es necesario primero detenernos un momento en la relación otredad-lenguaje, o mejor dicho, en todo aquello que implica llevar a cabo “la experiencia del lenguaje”. Según Levinas, sólo mediante el lenguaje el Otro consigue su diferenciación, “La particularidad del otro es el lenguaje, lejos de representar la animalidad o el residuo de una animalidad, constituye la humanización total del otro”;⁴² de tal modo hacer uso de la palabra o consentir en que el otro la tome, significa el reconocimiento por parte del yo de la realidad del Otro y viceversa. Expresado de manera un tanto radical, el lenguaje representa tal vez la única prueba fehaciente de nuestra existencia.

Cuando hablo con el otro, apelo a él. Ante todo, el habla es esta interpelación, esta invocación en la que el invocado permanece fuera del alcance, es respetado, incluso cuando se insulta, e incluso cuando se le intima a callar, está llamado a la presencia del habla, y no queda reducido a lo que digo de él (tema de discurso y de conversación) sino como aquel que está siempre más allá y fuera de mí, superándome y dominándome, ya que le ruego, a él, desconocido, tornarse hacia mí, y a él, extraño extranjero, oírme.⁴³

Pero, ¿qué sucede cuando el otro se niega a voltear hacia mí, cuando se rehúsa a escucharme? Ciertamente este rechazo indica una negativa a dotarme de existencia, negándosela a un tiempo a sí mismo. Puede decirse entonces que no se ha llevado a cabo la experiencia del lenguaje, que el camino hacia el Otro ha sido truncado; empero, resta un excelente subterfugio para inducir el encuentro, me refiero a la escritura.

Sin duda el espacio literario se muestra como la posibilidad latente de establecer un diálogo imposible de ignorar –en tanto que, una vez abierto el libro, se ha puesto en marcha

⁴² Emmanuel Levinas, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, pp. 46-47.

⁴³ M. Blanchot, *op.cit.*, p. 105.

el mecanismo del lenguaje—. Paradójicamente, la escritura que en principio se anuncia como ejercicio individual y hasta cierto punto solipsista (al escribir, cuando menos en un plano espacial, el escritor “da la espalda al mundo” o dicho de otra forma: la escritura es un acto solitario), pareciera un medio para abolir la otredad; nada más alejado de su verdadera naturaleza. Podría afirmarse que escribir es la manifestación humana que más puntualmente traduce la sed de otredad, la necesidad de que la existencia del Otro corrobore la propia; sin embargo, no es en la invención de muchos otros –personajes ficticios al fin y al cabo– donde la experiencia del lenguaje encuentra su completud, sino en la invocación de ese Otro real y concreto hacia quien se dirige el discurso, hablo por supuesto del lector.⁴⁴

No culmina aquí la ruta emprendida, de hecho, puede decirse que recomienza debido a que, aunque el lenguaje ha conseguido invocar/convocar al otro-lector, es también el lenguaje lo que hace posible que tal lector se transforme, se reconozca en los otros, en cada uno de los personajes inventados por el escritor. De acuerdo con César Moreno Márquez, “[mediante la experiencia literaria] me sorprende a mí mismo allí donde no esperaba encontrarme: allí donde no creía poder llegar, allí, en el lugar de Otro, o donde me distinguía de Otro o me separaba de Otro”.⁴⁵ A su vez la realidad, la verosimilitud, la existencia misma de tales personajes se cifra en la capacidad que el escritor ha demostrado para “ponerse en el lugar del Otro”; es decir, para actuar como si él fuera cada una de sus ficciones, multitud de otros que reclaman una vida auténtica.

Es así como el acto de lectura constituye una vía para transformarse en esos *Otros* creados por el escritor y, por tanto, en una suerte de retorno hacia el punto de partida, o sea

⁴⁴ Conforme a Wolfgang Iser, “Se tiene que decir que un texto sólo despierta a la vida cuando es leído. De aquí surge la necesidad de observar el desarrollo del texto por medio de la lectura”, W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto*, pp. 99-100.

⁴⁵ César Moreno Márquez, “El deseo de otro o la fascinación de Proteo” en *Identidad y alteridad*, p. 48.

hacia el propio escritor. Con todo, el camino de vuelta dista mucho de ser idéntico al de ida; es decir, al hacer uso del lenguaje, hemos atravesado ya por una senda imposible de desandar pues, cuando se cree haber llegado hacia el final de la búsqueda de sí mismo a través de los otros, no es un rostro familiar lo que encontramos (el propio), sino una serie de rasgos que, de nuevo, apelan al Otro para llegar a conformar una faz.

Si no nos conduce hacia donde deseamos que lo haga, si por el contrario, en cada uno de sus signos parece traicionarnos, cabe preguntarse, ¿cuál es la finalidad del lenguaje? Conforme a Derrida, “el lenguaje debe entregar el mundo al otro”,⁴⁶ este enunciado posee una doble interpretación puesto que, aunque en primera instancia el verbo entregar significa dar o transmitir, también puede ser entendido como *rendición*, como sometimiento. Según esta última expresión, escribir denotará entonces entablar una contienda con la derrota como consigna; pues, si bien es cierto que con cada palabra se invoca la presencia del Otro, es precisamente con tal demanda que el escritor lleva a cabo la entrega de su muy personal mundo.

Sin embargo, la dimisión nunca es absoluta, ésta representa sólo una argucia, una especie de estratagema para acceder al verdadero espacio al cual aspira la experiencia literaria: el ámbito de lo sagrado, de acuerdo con Octavio Paz: “La experiencia de lo sagrado no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros –dios, demonio, presencia ajena– como un abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese ‘Otro’ escondido.”⁴⁷ Empero, *abrirse* a lo sagrado implica, necesariamente, dar cabida también a una fuerza cuya sola mención suscita sobresalto, me refiero a la violencia:

⁴⁶ Jaques Derrida, “Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas”, en *La escritura y la diferencia*, p. 201

⁴⁷ Octavio Paz, “La otra orilla”, en *El arco y la lira*, p. 140.

Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo. Es, pues, entre otras cosas pero de manera secundaria, las tempestades, los incendios forestales, las epidemias que diezman una población. Pero también es, y, fundamentalmente, aunque de manera más solapada, la violencia de los propios hombres, la violencia planteada como externa al hombre y confundida, a partir de entonces, con todas las demás fuerzas que pesan sobre el hombre desde fuera. *La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado.*⁴⁸

En el terreno del lenguaje, Maurice Blanchot caracteriza esta alianza en los siguientes términos:

Cuando hablo, siempre estoy ejerciendo una relación de poder, pertenezco, sépalo o no, a una red de poderes que utilizo, luchando contra el poder que se afirma contra mí. *Toda palabra es violencia, violencia mucho más temible por secreta* y por el centro secreto de la violencia, violencia que desde ya se ejerce sobre lo que nombra la palabra y sólo puede nombrar retirándoles la presencia [...] El lenguaje es la empresa por la cual la violencia acepta no ser abierta, sino secreta, renunciando a gastarse en una acción brutal para reservarse a los fines de un dominio más poderoso, con lo cual, entonces, ya no se afirma, sino que permanece en el centro de toda afirmación.⁴⁹

La búsqueda del Otro supone así indagar en el centro, violentar las entrañas de la escritura, emprender la ruta donde la experiencia del lenguaje y la de lo sagrado confluyen.

En esta dirección debe considerarse lo señalado por Roger Caillois quien advierte que, si bien en un principio lo sagrado se presenta como un sistema encaminado a la preservación del orden mediante una serie de “prohibiciones”,⁵⁰ también denota, de acuerdo al mismo estudioso, “una actitud profunda del alma”:

Todo criterio exterior parece insuficiente desde el momento en que lo sagrado tiende menos a ser una manifestación objetiva que una pura actitud de conciencia, menos una ceremonia que una conducta profunda. En esas condiciones se emplea con razón la palabra sagrado fuera del terreno propiamente religioso para designar aquello a lo que cada uno consagra lo mejor de su ser, lo que cada uno considera como valor supremo, lo que venera y a lo que sacrificaría incluso su existencia [...]

⁴⁸ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 38.

⁴⁹ M. Blanchot, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁵⁰ Cf. Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*.

Entonces es sagrado el ser, la cosa o la noción por la cual el hombre interrumpe toda su conducta, lo que no consiente en discutir, ni permite que sea objeto de burlas ni bromas, lo que no renegaría ni traicionaría a ningún precio.⁵¹

Ambas acepciones tienen cabida en este estudio pues, ¿qué representa el acto de escritura sino una pretensión de cohesionar, de dar un orden al mundo a través de las palabras?; resulta evidente además que escribir “exige” la asunción de la conducta antes aludida si en verdad se aspira a la trascendencia y no a la mera glosa de ideas.

Hemos señalado ya algunos conceptos fundamentales para revelar al Otro, mencionamos también los grandes alcances que esta búsqueda compromete; no obstante, a tales afanes debe sumarse uno más. En varios sentidos la “sed de otredad”, esta necesidad inaplazable de encontrar al Otro, concuerda en mucho con el esfuerzo orientado a la consecución de lo que Bataille llama “la continuidad perdida” o, lo que es lo mismo, el erotismo: “Somos seres discontinuos, individuos que morimos aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos la nostalgia de la continuidad perdida”;⁵² acaso esta misma nostalgia es la que nos lleva a buscar la completud, a marchar tras la huella del Otro. El paralelismo es claro, partir en pos del Otro significa siempre una manera de perseguirse a sí mismo.

⁵¹ R. Caillois, *op.cit.*, p. 152.

⁵² Georges Bataille, *El erotismo*, p. 28

2.1 Enfrentarse al Otro. Otredad, erotismo y violencia

Ahora el hombre normal sabe que su conciencia tenía que abrirse a lo que más violentamente lo había sublevado: lo que más violentamente nos subleva, está dentro de nosotros.

Georges Bataille

Para Octavio Paz, la otredad es requisito indispensable al hablar de erotismo: “Sin el Otro no hay erotismo porque no hay espejo”.⁵³ Pero, ¿qué es lo que vemos ante el espejo?, o más aún, ¿qué buscamos cada vez que nos colocamos frente a esa lisa superficie?, ¿en qué medida el Otro me completa?, ¿acaso es posible salvar el abismo? Esta serie de interrogantes permite observar que cada vez que el hombre se abre al erotismo da lugar a un profundo cuestionamiento sobre sí mismo y su finitud. Paradójicamente el erotismo, cuya aspiración última es la continuidad, nos pone en contacto con nuestros límites, con nuestros más primigenios temores, entre ellos claro, el miedo a la muerte: “El erotismo abre a la muerte. La muerte abre a la negación de la duración individual. ¿Podríamos, sin violencia interior, asumir una negación que nos conduce al límite de todo lo posible?”;⁵⁴ de tal suerte la violencia aparece de nuevo en escena. Y, de nuevo también, uno de los terrenos donde violencia y erotismo confluyen es el lenguaje: “El erotismo es lenguaje, ya que es expresión y comunicación; nace con él, lo acompaña en su metamorfosis, se sirve de todos sus géneros –del himno a la novela– e inventa algunos”,⁵⁵ así escribir, en tanto acto de creación, resume el afán del hombre por alcanzar al Otro, la orilla deseada. Con todo “el salto” no puede realizarse sino con violencia: “Creación y destrucción se resuelven en violencia. Vencidas las resistencias, la violencia se disipa; para evitar la degradación de la

⁵³ Octavio Paz, *Un más allá erótico: Sade*, p. 44.

⁵⁴ G. Bataille, *op.cit.*, p. 29.

⁵⁵ O. Paz, *op.cit.*, p. 48.

energía, la violencia necesita encarnar, convertirse en substancia eternamente activa y siempre idéntica a sí misma”.⁵⁶

Empero, no se trata de una violencia destructiva, sino fundadora; es decir, una fuerza que actúa no como germen de desconcierto sino por el contrario, como una potencia que al cuestionar el caos desde el caos mismo consigue, hasta cierto punto, contenerlo: “Descubrir la violencia fundadora equivale a entender que lo sagrado une en sí todos los contrarios, no porque difiera de la violencia sino porque la violencia parece diferir de sí misma: unas veces rehace la unanimidad a su alrededor para salvar los hombres y edificar la cultura, otras, al contrario, se empeña en destruir lo que había edificado”.⁵⁷ Dicho de distinta manera, escribir como un ejercicio cuya violencia siempre tendrá un fin que puede calificarse como sagrado: ir hacia el encuentro con los “los *Otros* que somos nosotros”.

Desde esta perspectiva que contempla a la escritura como una búsqueda en la que el erotismo y la violencia se convierten en vías hacia la otredad, es que planteamos estudiar cuatro obras latinoamericanas.

Ahora bien, ¿a qué criterios obedece la selección de esta cuarteta de escritores si, al parecer, la narrativa latinoamericana en su totalidad se funda en el principio de otredad? Primariamente, puede argüirse que desde sus respectivas tradiciones, cada uno de los creadores que serán analizados constituyeron en su momento —en mayor o menor grado— una ruptura, un modo “otro” de hacer literatura. En el Brasil, las novelas de Clarice Lispector marcaron el rechazo del naturalismo imperante en ese país hasta bien entrado el siglo XX. Manuel Puig en Argentina, al incorporar en sus escritos elementos de la llamada cultura de masas, desorienta a la crítica que no sabe dónde situar su propuesta. El caso de

⁵⁶ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁷ R. Girard, *op.cit.*, p. 269.

Silvina Ocampo llama la atención pues, no obstante su cercanía con Borges y el grupo de Sur, ella encuentra la manera de expresar, desde una perspectiva distinta, su peculiar visión sobre lo fantástico. En México, Luisa Josefina Hernández, lejos de bandos o filiaciones culturales, erige la novela que resume tanto sus obsesiones temáticas como narrativas.

En segundo lugar, no puede soslayarse el hecho de que este grupo de autores encarna en sí una cierta marginalidad debida –nos guste o no– a su condición genérica. En esta dirección puede decirse que, tratándose de escritura femenina, se perfilan de entrada tres niveles de otredad: el de la mujer vista desde siempre como el otro;⁵⁸ el de la escritora, que “usurpa” el espacio de la palabra, tradicionalmente asociado al poder y por ende al hombre; por último, consecuencia de las anteriores, el que advierte sobre la necesidad de recurrir a un lenguaje distinto, un “lenguaje-otro”. Conforme con Reina Roffé:

En el supuesto caso de que la mujer sea el Otro, aquello “que es imposible decir”, y en relación con el lenguaje, ese “no todo puede decirse”; y si lo femenino resulta un devenir siempre en movimiento, un género en busca de su identidad y de la letra para designar esa identidad, creo que hoy en día toda mujer que escribe debe trabajar literariamente estas alternativas, ya sea para confirmarlas o rebatirlas, y dar un paso más en el deseo que sustenta de por sí la escritura: la integración de la palabra mirada desde otro lugar pero con estrategias distintas para contar ésta, la “otra” historia.⁵⁹

La homosexualidad de Manuel Puig cobra especial relieve en *El beso de la mujer araña* pues, además de reivindicar a través de Molina su derecho a una sexualidad distinta, aparecen una serie de notas a pie que intentan resumir las teorías que, a lo largo del siglo XX, han considerado a la homosexualidad como producto o resultado de una cierta aberración genética y/o cultural.

⁵⁸ Acorde con Octavio Paz: “La mujer siempre ha sido para el hombre ‘lo otro’, su contrario y complemento. Si una parte de nuestro ser anhela fundirse a ella, otra, no menos imperiosamente, la aparta y excluye. (O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 213).

⁵⁹ Reina Roffé, “Itinerario de una escritura ¿desde dónde escribimos las mujeres?” en, *Mujeres: escrituras y lenguajes*, Sonia Mattalía, Milagros Aleza (eds.), pp. 16-17.

Dicha marginalidad se “transmite” intensificada a los personajes. No sólo Molina sino G.H., La Peregrina, Cornelia...se descubren como seres a la orilla, en la frontera entre sí mismos, en el límite del mundo o de la realidad; lugar desde donde, con violencia y dolor, se buscan incesantemente.

De esta suerte, la confrontación de las distintas formas en que se expresa el itinerario otredad-erotismo-violencia, así como de los recursos empleados por estos cuatro narradores para resolver tal recorrido, nos llevará a confirmar el planteamiento inicial: la persecución del Otro culminará siempre, irremediabilmente, en el encuentro con nosotros mismos.

La otredad es una dimensión del Uno. Doble movimiento: por una parte percepción de lo que no somos nosotros; por otra, esa percepción equivale a internarse en nosotros mismos. La *otra* acude siempre a la cita, a veces como presencia y otras como deseo o nostalgia. No importa: la cita siempre se realiza porque la otredad está en nosotros mismos. Su presencia nos deshabita: nos hace salir de nosotros para unirnos con ella; su ausencia nos habita: al buscarla por los interminables espejos de la ausencia, penetramos en nosotros mismos.⁶⁰

Como ya se anotó cualquier intento por definir de manera categórica la cuestión del Otro resulta arriesgado, no obstante es posible, valiéndonos de lo hasta aquí expuesto, aventurar una reflexión útil para nuestro análisis: el proceso de escritura y el eje que lo conforma (escritor-texto-lector) se encuentra transido, signado por la otredad. Como ya hemos dejado asentado, el lenguaje mismo, materia prima de la escritura, surge a partir de su presentimiento. Así, mientras para el escritor el Otro será siempre la palabra, sus personajes emularán, en una suerte de plano paralelo, esta batalla con el lenguaje (baste citar el comienzo de *La pasión según G.H.* donde la narradora escribe: “vivir no es vivible,

⁶⁰ Octavio Paz, “Nosotros: los otros”, prólogo a *Obras Completas. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, p. 36.

vivir no es narrable”). Por último, toca al lector batirse en ambos frentes, continuar la búsqueda, regresar.

De esta manera, el lenguaje siempre será el Otro, proceso que cobra sentido sólo durante su devenir mismo. El Otro como los pasos pero, también –y quizás con mayor razón aún- como los extravíos del lenguaje, como el lugar del desencuentro y, a un mismo tiempo, de la coincidencia. La escritura como el estanque en cuyo fondo, a la espera, permanece nuestro propio rostro.

II. Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.* La Otredad o el Dios de-velado¹

Pues existe la trayectoria, y la trayectoria no es tan sólo un modo de ir. La trayectoria somos nosotros mismos. En materia de vivir, nunca se puede llegar antes. El viacrucis no es un extravío, es el único pasaje.

C.L.

De acuerdo con Alfredo Bosi, a pesar de que en 1943 *Perto do coração selvagem*, primera novela de la escritora brasileña Clarice Lispector (1926-1977), obtiene el premio Graça Aranh, no es sino hasta 1961, con la publicación de *A maça no escuro*, que su obra “atrae el interés de la mejor crítica”.² Sin embargo, Antonio Cândido designa la aparición de esta inaugural novela y de la joven novelista como el principio de una nueva corriente en la literatura de su país:

Naquele momento, 1943, alguns perceberam que Clarice Lispector estava trazendo uma posição nova, diferente do sólido naturalismo ainda reinante. Diferente, também, do romance psicológico e, ainda, da prosa experimental dos modernistas. Era uma experiência nova, nos dois sentidos: experimento do escritor, compreensão do leitor. A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativas predominantemente em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra. De fato, o narrado ganha realidade porque é instuído adequada da palavra. Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir com força a dignidade própria da linguagem.³

¹ Sin lugar a dudas Clarice Lispector es la escritora brasileña más conocida dentro y fuera de su país; baste citar las palabras de Crisitina Ferreira-Pinto para comprender los alcances de su obra: “Lispector tem tido grande repercussão não só no panorama das lestras brasileiras, mas também no da literatura ocidental, desde América Latina até a Europa e os Estados Unidos. Seu nome, junto ao de Machado de Assis e João Guimarães Rosa, é provavelmente o que com mais frequência comparece em antologias literárias, tanto no Brasil como no exterior, invariavelmente aparecendo em volumes representativos da literatura de autoria feminina” (C. Ferreira-Pinto Bailey, “Clarice Lispector e a crítica”, en *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*, C. Ferreira-Pinto Bailey, Regina Zilberman org., p.7).

² Alfredo Bosi, *Historia concisa de la literatura brasileña*, p. 451.

³ “En aquel momento, 1943, algunos percibieron que Clarice Lispector estaba trazando una posición nueva, diferente del sólido naturalismo todavía imperante. Diferente también de la novela psicológica y, aun, de la prosa experimental de los modernistas. Era una experiencia nueva en doble sentido: en la experimentación del escritor y en la comprensión del lector. La joven novelista, apenas una adolescente, estaba mostrando a las narrativas predominantes en su país, que el mundo de la palabra representa una posibilidad infinita de aventura y que, antes de ser cosa narrada, la narrativa es forma que narra. De hecho, lo narrado gana realidad porque es [...] adecuado a la palabra. Clarice Lispector instauraba las aventuras del verbo, haciendo sentir con fuerza la dignidad propia del lenguaje” (Antonio Cândido “Liminar No começo era de fato o verbo”, en Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, Edição crítica, Benedito Nunes, coordenador, p. XVIII. La traducción es mía).

¿De dónde surge tan original escritora? Lo anoto entre signos de interrogación pues la anterior es una cuestión sobre la cual la crítica aún no termina de ponerse de acuerdo. Así, mientras algunos pretenden insertarla en ciertas líneas de la tradición occidental (surrealismo, novela filosófica, novela psicológica, feminismo),⁴ otros refieren la posible influencia (o cercanía) con la obra de autores como Virginia Woolf, James Joyce y Katherine Mansfield; por último, y ésta me parece una más atinada aproximación, se encuentran aquellos que saben enfrentan una obra singular: “Claro que é uma tentação conter a sua singularidade buscando as influências, as afinidades. Claro que ela confunde. Ela é metaforicamente, sintacticamente, semanticamente estranha. Estrangeira”.⁵

Sin duda la extrañeza, la extranjería representa uno de los signos distintivos de sus personajes, suerte de estigma en la frente que los seguirá donde quiera que *vayan*. Subrayo el verbo porque, tal y como lo advierte el epígrafe, cada uno de los libros de Clarice Lispector significa el comienzo de una trayectoria sin término inminente. Empero, ya no hay manera de desandar el camino; una vez emprendido el viaje resulta imposible dar marcha atrás. Tautológicamente, el punto de partida, el origen del recorrido, radica en el reconocimiento íntimo e innegable de la extrañeza.

Dicho proceso –el de un viaje continuo, incesante– se pone de manifiesto ya en *Perto do coração selvagem*. Para Joana, la protagonista, el periplo inicia en la infancia con el incipiente atisbo de su singularidad:

E daí em diante êle e tôda a família dêle foram felizes. -Pausa - [...]

⁴ Cf. Earl E. Fitz, “O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa”, en *Remate de Males* (9), 1989, pp. 31-37.

⁵ “Claro que es una tentación contener su singularidad buscando las influencias, las afinidades. Claro que ella confunde. Ella es metafórica, sintáctica, semánticamente extraña. Extranjera.” (Claire Varin, “Clarice, olho-de-gato”, en *Remate de Males* [9], 1989, p. 59. La traducción es mía).

Ainda mergulhadas no conto as crianças movianse lentamente, os olhos leves, as bôcas satisfeitas.

-O que é se consegue quando se fica feliz?

sua voz era uma seta clara e fina. A professôra olhou para Joana.

-Repita a pergunta...? [...]

-Quería saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? - repitio a menina com obstinação.

A mulher encarava-a surprêsa.

-Que idéia! Acho que não sei o que você quer dizer, que idéia! Faça a mesma pergunta com outras palavras...

-Ser feliz é para se conseguir o quê?

A professôra enrubesceu- nunca se sabia dizer por que ela avermelhava.⁶

La novela alterna capítulos entre el pasado y el presente de Joana: desde la infancia al lado de su padre, la muerte de éste, el traslado a casa de una tía, hasta el momento en que Joana se ha *convertido* en la esposa de Octavio. De nuevo hago hincapié en un concepto consubstancial a la obra de Lispector: el de la metamorfosis. En el nivel anecdótico la obra concluye cuando Joana y Octavio se separan, sin embargo no son estos hechos, aleatorios al fin y al cabo, los que constituyen el verdadero itinerario del personaje, sino la travesía tortuosa, plagada de desaciertos y rutas equivocadas asumidas con plena conciencia, pues como la propia Joana pregunta: “O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?”⁷ ¿Cuál es el término de la jornada? ¿En qué o en quién busca transmutarse Joana?

“El viaje”, título del último capítulo de la historia responde, hasta cierto punto, la primera de las preguntas, al parecer, el destino del hombre es andar:

⁶ “-Y de ahí en adelante él y toda la familia fueron felices. -Pausa- [...] /Todavía sumergidas en el cuento, las chiquillas se movían lentamente, los ojos risueños, las bocas sonrientes./ -¿Qué es lo que se consigue cuando se es feliz? -su voz era clara y fina. La profesora miró hacia Juana./ -Repita la pregunta...[...]/ -Quería saber qué pasa después de que se es feliz ¿Qué ocurre después? -repitió la niña con obstinación./ La profesora ponía cara de sorpresa./ -¡Qué idea! ¡No entiendo qué quieres decir, vaya una idea! Haz esta misma pregunta con otras palabras a ver.../ -¿Ser feliz para conseguir qué?/ La profesora se puso colorada -no habría sabido decir por qué se ponía colorada.” (Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, p. 26. Tomada de C. L., *Cerca del corazón salvaje*, trad. de Basilio Losada, pp. 33-34).

⁷ “Al final ¿qué importa más: vivir o saber que se está viviendo? (C. L., *Cerca del corazón salvaje*, trad. de Basilio Losada, p. 75).

[...] serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesmo em certos momentos blancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-mêdo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como un cavalo novo.⁸

En cada obra de Lispector, los personajes emprenden un doloroso recorrido hacia su propia transformación. Si bien ignoran la naturaleza del cambio, lo intuyen, lo ansían y, con frecuencia, lo provocan.

Al decir de Vilma Arêas, “É como se Clarice tivesse escrito apenas um livro durante toda a vida, obedecendo a modulações que às vezes quase o desfiguram [...]”.⁹ *A cidade sitiada* (1949) se suma a la escritura de este libro sin fin. De nuevo una trayectoria –la de Lucrécia Neves– sólo que esta vez la trasmutación del personaje es paralela a la de su pequeña ciudad, S. Geraldo, donde cierta muchacha de rostro vulgar indaga en cada uno de los hombres que se cruzan en su camino, búsqueda un tanto a ciegas, guiada sólo por el afán de “no encontrar”:

Então era isso o amor por pessoas, reconheceu ela. Também ese amor era claro e inexplicável. Mas bom –pão e vino e bondade. Sim, sim, ela estava bastante perdida. Bem lhe parecera sempre que antes de mais nada era preciso se perder [...] Se tivesse caído até fim, saberia que fim de queda era estar sob o céu estrelado?¹⁰

⁸ “[...] seré leve y vaga como lo que se siente y no se entiende, me rebasaré en ondas, ah, Dios, y que todo venga y caiga sobre mí, hasta la incompreensión de mí misma en ciertos momentos blancos porque basta cumplirme y entonces nada impedirá mi camino hacia la muerte-sin-miedo, de cualquier lucha o descanso me levantaré fuerte y bella como un caballo nuevo” (C. L., *Cerca del corazón salvaje*, trad. de Basilio Losada, p. 210).

⁹ “Es como si Clarice hubiera escrito apenas un sólo libro durante toda su vida, obedeciendo a modulaciones que, a veces casi consiguen desfigurarlo [...]” (Vilma Arêas, *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, p. 15. La traducción es mía).

¹⁰ Clarice Lispector, *A cidade sitiada*, p. 172. (“Entonces eso era el amor por las personas, reconoció. También ese amor era claro e inexplicable. Pero bueno, pan, vino y bondad. Sí, sí, ella estaba bastante perdida. Siempre le había parecido que antes que nada era necesario perderse [...] Si hubiese caído hasta el final, ¿sabría que el final de la caída era estar bajo el cielo estrelado?”, C. Lispector, *La ciudad sitiada*, tr. de Elena Losada, p. 155).

A maçã no escuro continúa tal propósito, para Martim, figura central de la novela, el trayecto se revela a modo de persecución; empero la huida es sólo un primer movimiento. La división en tres partes (“Como se faz um homem”, “Nascimento do herói” y “A maçã no escuro”) reafirma la idea de una metamorfosis, de un proceso entendido como fin en sí mismo:

Quem sabe se o nosso objetivo estava em sermos o processo. O absurdo dessa verdade então o envolveu. E se assim for, oh Deus –a grande risgnação que se precisa ter em aceitar que nossa beleza maior nos escape, se nós formos apenas o processo.

Assim, pois, sentado, quieto, Martin falhara. O papel estava branco. As sobancelhas franzidas, atentas.¹¹

El supuesto crimen que incita a Martim a la huída constituye un mero pretexto para el encuentro del prófugo con los otros; su llegada a una granja donde dos mujeres solitarias dirigen sus furias y sus miedos hacia él, funciona como parte de la evolución a través de la cual Martim descubre buena parte de su destino:

Fui até onde pude. Mas como é que não compreendi que aquilo que não alcanço em mim... já são outros? Os outros, que são o nosso mais profundo mergulho! Nós que vos somos como vós mesmos não vos sois. Assim, muito concentrado no parto dos outros, num trabalho que só ele podia fazer. Martim estava ali tentado fazer corpo como os que nascerão.¹²

Tras la publicación de dos importantes colecciones de cuentos, *Laços de família* (1960) y *A legião estrangeira* (1964),¹³ Lispector acomete la que para la gran mayoría de la

¹¹ C. Lispector, *A maçã no escuro*, pp. 173-174. (“Quién sabe si nuestro objetivo no es estar siempre en proceso. Lo absurdo de esta verdad lo envolvió entonces. Y si así fuese, oh, Dios, qué gran resignación se necesita para aceptar que nuestra belleza mayor se nos escapa, si nosotros somos sólo el proceso.

Así pues sentado, quieto, Martim había fracasado. El papel estaba en blanco. El entrecejo fruncido, atento”, C. Lispector, *La manzana en la oscuridad*, trad. de Elena Losada, p. 182).

¹² *Ibidem*, p. 310. (“He llegado hasta donde he podido. Pero ¿cómo no he comprendido que aquello que no alcanzo en mí...ya son los otros? Los otros que son nuestra más profunda inmersión. Nosotros que os somos como vosotros mismos no os sois. Así, muy concentrado en el parto de los otros, en un trabajo que sólo él podía hacer, Martim estaba allí intentando ser un solo cuerpo con los que nacerán”, *Ibidem*, pp. 326-327).

¹³ Vilma Arêas establece la división de la escritura de Clarice Lispector en dos etapas o fases (sugeridas a su vez por la propia Lispector); la primera, designada como “de las entrañas”, corresponden las obras arriba

crítica constituye su obra más importante: *A paixão segundo G.H.* (1969), novela donde la trayectoria encuentra su sentido más amplio, su significación más profunda. Sin salir de su apartamento, G.H. realiza un viaje hacia el inicio y, también hacia el final, de los tiempos.

Quizá como presagio de este viaje, la propia G.H. observa sus maletas marcadas precisamente con las iniciales de un nombre que ignoramos; asimismo, son estas valijas rotuladas las que dan pie a una reflexión penetrante sobre la transformación (reducción) de la persona a un nombre, a unas simples grafías:

O resto –o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. (p. 18).¹⁴

La anécdota puede resumirse someramente como el enfrentamiento de una mujer con una cucaracha a la que, por terror, deja aprisionada, a medio morir, quedando ella misma atrapada entre el insecto y su miedo. Lo anterior no expresa nada sobre la agonía del personaje, su desesperada lucha por la sobrevivencia, su disección capa a capa de sí misma; es decir, la trama no “da cuenta” de la pasión de G.H.

Abordaré el itinerario de estudio propuesto (otredad-erotismo-violencia), suerte de peregrinaje hacia un lugar sagrado –como son en la actualidad todos los sitios donde se piensa transcurrieron la vida y muerte de Jesús–, valiéndome del mismo recurso con que Clarice Lispector organiza su relato (recuérdese que cada capítulo de la obra comienza con el final del apartado anterior). Así, retomo lo dicho por Octavio Paz en el cierre del apartado precedente de esta investigación: “la cita siempre se realiza porque la otredad está

mencionadas. *A paixão segundo G.H.*, novela objeto del presente trabajo, cierra, de acuerdo con la misma estudiosa, este primer ciclo. (V. Arêas, “Con la punta de los dedos”, en *Anthropos. Huellas del conocimiento*, Extra 2, 1997).

¹⁴ El resto –el resto eran siempre las organizaciones de mí misma, ahora lo sé, ah, ahora yo lo sé. El resto era el modo como poco a poco me había transformado en la persona que tiene mi nombre. Y terminé siendo mi nombre. Es suficiente observar en el cuero de mis valijas las iniciales G.H., y héme aquí” (p. 27).

en nosotros mismos. Su presencia nos deshabita: nos hace salir de nosotros para unirnos con ella; su ausencia nos habita: al buscarla por los interminables espejos de la ausencia, penetramos en nosotros mismos”. ¿Cómo se cumple en *A paixão segundo G.H.* esta cita, este *compromiso*? ¿Cuáles son los pasos que se siguen hacia el encuentro? Antes de rastrear las huellas del otro en la novela de la escritora brasileña es pertinente una aclaración: abordar desde esta perspectiva un texto tan complejo como *A paixão segundo G.H.* no significa explicarlo, al menos, no en su totalidad; el recorrido sugerido representa sólo un ángulo más desde el cual intentaré una aproximación a la obra de Clarice Lispector.

Previo al inicio de la novela encontramos una expresa solicitud de la autora hacia “los posibles lectores”:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente –atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar.¹⁵

¿Cómo puede interpretarse lo anterior?, ¿a qué se refiere Clarice Lispector cuando habla de “alma ya formada”? Sin duda, detrás de esta aparentemente sencilla demanda se esconde un reto, una suerte de advertencia, ¿qué sucedería en caso de que alguien, cualquiera, decida adentrarse en las páginas de esta novela sin cumplir con tal requisito?, más aún, ¿habrá quien admita siquiera la contingencia de no poseer un “alma ya formada”? Por una parte, tales cuestionamientos confirman lo ya anotado con anterioridad: la escritura como el ejercicio humano que más puntualmente traduce la sed de otredad, la necesidad de que el otro-lector complete el círculo. Por otra, es cierto, sin embargo, que al mismo tiempo

¹⁵ “Este libro es como un libro cualquiera. Pero yo me contentaría si fuese leído solamente por personas de alma ya formada. Aquellas que saben que la aproximación, de lo que sea, se realiza gradual y penosamente — atravesando incluso lo opuesto de aquello a lo cual se va a aproximar”, (Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, Edição crítica, Benedito Nunes, coordenador. A partir de esta nota, las citas de la novela serán tomadas de esta misma edición y sólo se señalará la página correspondiente. La traducción aparecerá en nota al pie y será tomada de Clarice Lispector, *La pasión según G.H.*, versión castellana de Juan García Gayo, anotando la página).

se ha realizado ya una especie de rito iniciático, donde la búsqueda no se encamina en dirección a todos los otros-posibles sino hacia uno en especial, es decir un Otro-lector que acepte la apuesta formulada por Clarice Lispector.¹⁶

Las palabras de Octavio Paz ya citadas cobran nuevo sentido al ser referidas a *La paixão segundo G.H.* En el inicio mismo de la novela, el doble movimiento presencia-deshabitar y ausencia-habitar ha invertido el orden, pues encontramos a G.H. de vuelta ya de su dolorosa búsqueda a través de los “interminables espejos de la ausencia”; es decir lo que ella va a contar al lector son los pasos en falso, las caídas que sufre durante la inmersión en sí misma, durante su *paixão*.

Como todo en la obra de la narradora brasileña el término “pasión” debe comprenderse, explorarse en todos los sentidos, en cada una de sus direcciones. De acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española*, este sustantivo proviene directamente del latín *passio*, acción de padecer; en segundo término advierte: “por antonomasia la de Nuestro señor Jesucristo”. Como es sabido, son los evangelistas, “escritores considerados sagrados”,¹⁷ quienes narran la historia, el padecer de Jesús hacia su Resurrección, momento en que ha dejado atrás su carácter humano para reasumir su naturaleza divina. La explicación anterior resulta necesaria pues nos lleva a plantear varias cuestiones. En primera instancia, es la propia G.H. quien narra la trayectoria de su pasión, lo cual indica que ha sobrevivido a ella. Lo anterior revela, ya de entrada, el carácter transgresor de toda la novela, ¿podríamos imaginar a Cristo “contando” su doloroso camino? La respuesta evidente parece ser no, por varias razones. La primordial de ellas es porque si tal sucediera,

¹⁶ De acuerdo con Octavio Paz, el carácter iniciático es ya una manera de advertir la presencia del Otro: “Pocos realizan la experiencia del salto, a pesar de que el bautismo, la comunión los sacramentos y otros ritos de iniciación o de tránsito están destinados a prepararnos para esa experiencia. Todos ellos tienen en común el cambiarnos, el hacernos ‘otros’” (cf. O.P., “La otra orilla”, en *El arco y la lira*, p. 122).

¹⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*.

si Cristo nos contará su pasión, estaríamos hablando de la palabra divina (pues Cristo resucita ya como Dios y no como hombre); ahora bien, el camino de la pasión de Cristo termina justo con su vuelta al mundo de los vivos donde pide a los apóstoles que sean ellos quienes lleven su mensaje.¹⁸

Desde este punto de vista debe dilucidarse la novela, pues Lispector la ha titulado *A paixão segundo G.H.* y no *El evangelio segundo G.H.*; dicho de otro modo, lo que G.H. cuenta no implica una versión más de los hechos –pese a que la preposición “según” así lo sugiere– sino la más autorizada, la más *fidedigna*. Sin duda, este planteamiento indica una visión profundamente crítica del cristianismo, en tanto que pone de manifiesto un hecho substancial: al parecer, una sola pasión no es suficiente, se requiere de una pasión cotidiana, la de todos y cada uno, pues ser redimidos sólo puede provenir de la propia pasión. Asimismo, la transmisión de los acontecimientos, el testimonio no puede delegarse en terceros, hace falta que éste provenga directamente de quien padece el viacrucis.

Empero, con ser el más directo, este relato resulta también el más profundamente subjetivo; dicha subjetividad funciona como una suerte de trampa, como el artificio mediante el cual Clarice Lispector “aprisiona” para siempre a G.H. en sí misma, *en su pasión*. Otro tanto sucede con el lector, quien, a manera de apóstol, a la par que G.H., corre “o sagrado risco do acaso”(p. 10)¹⁹

Dividida en treinta y tres apartados o capítulos correspondientes a los años en que Jesús vive como hombre, el referente judeo-cristiano nos remite también a una segunda transgresión, pues si bien todos los actos emprendidos por Jesús en su calidad de ser

¹⁸ “Entonces Jesús, acercándose, les habló en estos términos: A mí se me ha dado potestad en el cielo y en la tierra. Id, pues, e instruid a todas las naciones en el camino de la salud, bautizándolas en el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo; enseñándolas a observar todas las cosas que yo he mandado.” (Evangelio según san Mateo, XXVIII, 17-20).

¹⁹ “el sagrado riesgo del acaso” (p. 13).

humano persiguen la redención de los hombres, con la Resurrección como hecho último, Jesús además se despoja de su carácter terrenal y recupera su naturaleza divina. El itinerario de G.H. sigue una trayectoria inversa pues, al contacto con la materia divina, participa un tanto de la divinidad:

É pecado entrar na matéria divina. E esse pecado tem uma punição irremediável: a pessoa que ousa entrar neste segredo, ao perder sua vida individual, desorganiza o mundo humano. Também eu poderia ter deixado minhas sólidas construções no ar, mesmo sabendo que elas eram dismanteláveis —se não tivesse sido pela tentação. E a tentação pode fazer com que não se passe à outra margem. (p. 92).²⁰

Sin embargo, no es compartir la naturaleza divina lo que busca G.H., sino todo lo contrario, con cada paso dado intenta *reasumir-se* humana: “Mas por que não ficar dentro, sem tentar atravessar até a margem oposta? Ficar dentro da coisa é a loucura. Não quero ficar dentro, senão *a minha humanização anterior*, que foi tão gradual, passaria a não ter tido fundamento” (*idem*).²¹

De tal manera, lo que en Jesús es una resurrección, volver a la vida a un muerto, en G.H. se convierte en un revivir, un retomar la vida a través de la pérdida-recuperación de sí misma: “Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver” (p. 15).²²

Añadiré una consideración más sobre el sentido que cobra el término *pação*. Si bien la novela parece comenzar con el relato de los hechos en tiempo pasado, “----estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e

²⁰ “Es pecado entrar en la materia divina. Y ese pecado tiene un castigo irremediable: la persona que osa entrar en este secreto, al perder su vida individual, desorganiza el mundo humano. También yo podría haber dejado mis sólidas construcciones en el aire, aun sabiendo que eran dismantelables —si no hubiese sido por la tentación. Y la tentación puede hacer que no se pase a otra margen” (p. 170).

²¹ “¿Pero por qué no permanecer dentro, sin tratar de atravesar hasta la margen opuesta? Permanecer dentro de la cosa es la locura. No quiero permanecer dentro, si no *mi humanización anterior*, que fue tan gradual, pasaría a no haber tenido fundamento” (Las cursivas son mías, p. 170).

²² “Quiero saber qué más gané al perder. Por ahora no sé: solamente al revivirme voy a vivir” (p. 22).

não sei a quem, mas não quero ficar com o que *vivi*. Não sei que fazer do que *vivi*” (p. 9),²³ de inmediato salta a la vista, a través del empleo de gerundios y el significado mismo de los verbos, que no se nos cuentan situaciones pasadas, sino sucesos que en el presente del personaje buscan su comprensión, pues es justo en el inicio de la novela cuando G.H. no sabe qué hacer. Pocas páginas después invoca-convoca la presencia de alguien a quien dar la mano: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão” (p. 13);²⁴ acto seguido, cambia el tiempo verbal y lo sustituye por el futuro: “Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, *irei sozinha*” (*idem*).²⁵

Por una parte, esta transición de tiempo denota que no es a lo vivido por G.H. a lo que Clarice Lispector llama pasión, sino a la acción de contarlo, sólo hasta ese instante, el de narrar, principia verdaderamente “el calvario”. La escritura, el proceso de creación se muestra así como la auténtica pasión, el doloroso camino de G.H. hacia sí misma: “Vou a criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível” (p. 15).²⁶ No es la vida, las horas de vida durante las cuales esta mujer se encuentra en el cuarto de servicio, confrontada con una cucaracha a medio aplastar, lo que Clarice Lispector considera *la pasión* de G.H., sino la apuesta formidable, el horror absoluto de “escribir y

²³ “...estoy procurando, estoy procurando. Estoy intentando entender. Intentando dar a alguien *lo que viví*. No sé qué hacer de lo que viví” (Las cursivas son mías, p. 11).

²⁴ “Mientras escribo y hablo, voy a tener que fingir que alguien está asegurando mi mano” (p. 19).

²⁵ “Oh, al menos en el comienzo, sólo en el comienzo. Apenas pueda prescindir de ella, *iré sola*” (Las cursivas son mías, *idem*).

²⁶ “Voy a crear lo que me sucedió. Sólo porque vivir no es narrable. Vivir no es vivible” (p. 22). Para Olga de Sá esta idea remite también a la escritura: “a paixão segundo G.H. é o sofrimento de narrar esta experiência, que, passando pela manducação da barata, atinge a própria natureza do ser que faz linguagem: o escritor” (“La pasión según G.H. es el sufrimiento de narrar esta experiencia que, pasando por la ingestión de la cucaracha, alcanza la propia naturaleza del ser que hace el lenguaje: el escritor”. (O. de Sá, “Paródia e metafísica”, en Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica, Benedito Nunes Coord., p. 220. La traducción es mía).

hablar” sobre tales hechos: “Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita” (p. 14).²⁷

Por otra, es patente también que al escribirlo, de cierta manera y con las reservas ya señaladas por la propia narradora, G.H. reelabora su vivencia, repite sus emociones, regresa sobre sus pensamientos; asimismo cada lector, cada lectura pone en marcha el proceso de la creación, en otras palabras, la pasión se vuelve interminable.²⁸

La ruptura del silencio representa entonces la primera de las “estaciones” de la pasión. En este primigenio gesto (que en realidad es el último), en esta inicial enunciación radica la paradoja que, a modo de una herida abierta, surca toda la novela: decir lo indecible, hablar para nadie.²⁹

Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém.

Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a “fazer” um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? (pp.11-12).³⁰

Tras el horror de saberse a sí misma en plena metamorfosis, surge el verdadero interlocutor del relato:

²⁷ “Será preciso coraje para hacer lo que voy a hacer: decir. Y arriesgarme a la enorme sorpresa que sentiré con la pobreza de la cosa dicha” (p. 21).

²⁸ Esta circularidad remite de manera inequívoca al tiempo y espacio del mito; por consiguiente al ámbito de lo sagrado.

²⁹ Sobre esta paradoja Benedito Nunes comenta: “Viver não é relatável: o momento da vivência, instantâneo, escapa à palavra que o expressa. Viver não é vivível: a narrativa, enlace discursivo de significações, recria aquilo que se quis reproduzir. E como reproduzir o instante de êxtase, mudo, sem palavras, que remonta a um mundo não verbalizável?” (“Vivir no es relatable: el momento de la vivencia, instantáneo, escapa a la palabra que lo expresa. Vivir no es vivible: la narrativa, enlace discursivo de significaciones, recrea aquello que se quiere reproducir. ¿Y cómo reproducir un instante de éxtasis, mudo, sin palabras que remonta a un mundo no verbalizable?” [Benedito Nunes, “Introdução do coordenador”, en *A paixão segundo G.H.*, Edição crítica, p. XXVII. La traducción es mía].

³⁰ “Ese esfuerzo que haré ahora para dejar emerger un sentido, cualquiera que sea, ese esfuerzo sería facilitado si fingiese escribir para alguien./ Pero temo comenzar a componer para que pueda ser entendida por ese ser imaginario, temo comenzar a ‘construir’ un sentido, con la misma mansa locura que hasta ayer era mi manera sana de caber en un sistema. ¿Tendré que tener el coraje de usar un corazón desprotegido y de ir hablando para la nada y para nadie?” (p. 16).

Adio a hora *de me falar*. Por medo?

E porque não tenho uma palavra a dizer.

Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez (p. 14).³¹

De una página a otra, Clarice Lispector ha dejado claro que no es un soliloquio, una sola voz la que escucharemos, sino que estamos frente a un diálogo establecido entre la G.H. del pasado, aquella que se desmorona, y la responsable de tal derrumbe; destrucción que despejará el espacio donde G.H. habrá de edificarse de nueva cuenta. Así, resulta impensable la separación de la G.H. enfrentada a la cucaracha y la G.H. que intenta entender lo sucedido. Ambas *son*, existen simultáneamente; sin duda, lo que este desdoblamiento anuncia es la disposición necesaria para el advenimiento del Otro: “el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo”.³² La duplicidad es también clara para Benedito Nunes, quien advierte:

O Outro (vida, mundo, nada), que o sujeito também é, manifesta-se no vácuo do eu desdobrado. É o Outro como presença oblíqua, presentia in absentia dese mesmo eu, que agora passa a existir reflexivamente na forma do Mim. Instâ ambígua do diálogo, nem completamente pessoal (falo de mimi e a mimi como se falasse de un ele), nem inteiramente impessoal (falo a mim mesmo como se falasse aum tu), o Mim será, para GH, o lugar da identidade plena do sujeito e do Outro. Na ausência do primeiro, o segundo é o Tu a quem ela fala, como ao Ele com quem experimenta e quer abolir, é o que se exprime lapidarmente no *tat tuam* asi dos indus (isso que tu és eu sou também) [...] ³³

³¹ “Postergo la hora de *hablarme*. ¿Por miedo?! Y porque no tengo una palabra para decir./ No tengo una palabra para decir. ¿Por qué no me callo, entonces? Pero si yo no fuerzo la palabra, el mutismo me engolfará para siempre en ondas. La palabra y la forma serán la tabla donde flotaré sobre las olas enormes del mutismo” (Las cursivas son mías, p. 21).

³² Juan Bargalló Carraté, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Juan Bargalló (ed.), p. 11.

³³ “El Otro (vida, mundo, nada) que también es el sujeto, se manifiesta en el vacío del ser desdoblado. Es el Otro como presencia oblicua, presencia en ausencia de ese mismo yo, que ahora pasa a existir reflexivamente en la forma de mí. Esta ambigüedad del diálogo, no completamente personal (hablo de mí y hacia mí como si hablase de un él), tampoco enteramente impersonal (hablo de mi mismo como si le hablase a un tú), el mí mismo será para G.H el lugar de la identidad plena del sujeto y del Otro. En ausencia del primero, el segundo

Las primeras líneas del segundo capítulo confirman la inminencia del encuentro:

Ontem de manhã -quando saí da sala para o quarto da empregada- nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranqüila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado. *No entanto nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir* (p. 17).³⁴

Ahora bien, si como anotamos antes escritura=pasión, debe señalarse además la correspondencia entre resurrección y reencuentro, paralelismo que el párrafo anterior pone de manifiesto.

Tras el vaticinio de una futura existencia, G.H. elabora una breve descripción de la vida llevada hasta ese momento, imagen que incluye el símil entre ella misma y su departamento, con lo cual da inicio al desalojo de cada una de las estancias que la conforman:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu vias as misturas de sombras que preludiavam o living. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (p. 21)³⁵

es el tú a quien ella habla, aquel con quien se experimenta y al cual se desea abolir, ser que se expresa lapidariamente no *tat tuam* así de los dos (eso que tú eres lo soy también)” (Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, p. 64. La traducción es mía).

³⁴ “Ayer de mañana —cuando salí de la sala para el cuarto de la sirvienta— nada me hacía suponer que estaba a un paso del descubrimiento de un imperio. A un paso de mí. Mi lucha más primaria por la vida más primaria iba a abrirse con la tranquila ferocidad devoradora de los animales del desierto. Iba a encontrarme cara a cara conmigo misma con un grado de vida tan elemental que estaba próximo de lo inanimado. *Entretanto, ningún gesto mío indicaba que yo, con los labios secos por la sed, iba a existir*” (Las cursivas son mías, p. 25).

³⁵ “El apartamento me refleja. Es en el último piso, lo que se considera una elegancia. Personas de mi ambiente buscan vivir en la llamada ‘terrazza’. Es bastante más que una elegancia. Es un verdadero placer: desde allá se domina una ciudad. Cuando esa elegancia se vulgarice, yo, sin siquiera saber por qué, ¿me mudaré para otra elegancia? Tal vez. Como yo, el apartamento tiene penumbras y luces húmedas, nada aquí

En este capítulo se muestra la abierta fusión entre el nivel estético y el ético que permea toda la novela. Ya en el apartado anterior G. H. descubre que estar “crudamente viva” provoca el derrumbe de su moralidad. Algo semejante, un segundo desplome, acontece con la creación artística de su existencia, con el departamento que es su réplica. Al percatarse de que su vida completa es una graciosa invención, las paredes comienzan a resquebrajarse: “Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira [...] –quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo ‘como se não fosse eu’ era mais amplo do que fosse –uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção” (p. 21).³⁶ Decide entonces limpiar el departamento comenzando por el cuarto que pocos días antes ha abandonado la sirvienta. Si bien esta habitación se encuentra hasta el fondo, separada del resto de la casa por un pasillo oscuro, G.H. pronto vislumbra su pertenencia, su “formar parte” de la vivienda y, por tanto de ella misma. Entra en él esperando tropezar con suciedad y desorden, en lugar de esto, lo que le aguarda es un espacio blanco, perfectamente limpio. Pintadas con carbón en uno de los muros, las figuras de un hombre, una mujer y un perro asisten a su desconcierto. Al juicio implícito que hace la narradora sobre la posible significación de estas figuras, me parece que puede agregarse otra interpretación: las siluetas como una nueva señal, un presagio más del encuentro que se producirá; pues, al igual que éstas, G.H. nunca ha volteado el rostro hacia ese Otro que se halla justo a su lado: “Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as

es brusco: un aposento precede y promete el otro. Desde mi comedor veía las combinaciones de sombras que preludiaban el *living*. Todo aquí es la réplica elegante, irónica y graciosa de una vida que nunca existió en parte alguna: mi casa es una creación apenas artística” (p. 33).

³⁶ “En cuanto a mí misma, sin mentir ni ser verdadera [...] –en cuanto a mí misma, siempre conservé una comilla a mi izquierda y otra a mi derecha. De algún modo 'como si no fuese yo' era más amplio que si lo fuese –una vida inexistente me poseía toda y me ocupaba como una invención” (p. 34).

três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém”. (p. 27)³⁷

De pronto, los escasos indicios que la sirvienta Janair dejó en el cuarto parecen confabularse contra G.H. para demostrarle el desprecio que aquella mujer sentía por ella, para erigirse en una especie de fuerza oscura dentro de su propia casa. Este rechazo se traslada de manera inmediata al cuarto que se convierte entonces en una suerte de enemigo, un territorio hostil.

Resulta interesante observar cómo cada uno de los factores presentes en la novela logran su definición más exacta sólo en el instante en el que la narradora emplea metáforas para hacerlo; asimismo dichas metáforas contribuyen poco a poco a cerrar el espacio hasta llegar a la más extrema forma de “confinamiento” del ser. Tenemos así que para este momento G.H. se ha “transformado” en un elegante departamento compuesto de limpias y frescas habitaciones, empero, hacia el fondo, después de un oscuro pasillo, se encuentra un recinto más, la contraparte de toda la invención que sobre sí misma ha elaborado cuidadosamente. Tal lugar pronto adquiere los contornos de un sistema vivo:

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como seu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, [...] era uma violentação das minhas aspas. Sa aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio. (p. 29).³⁸

³⁷ “Ninguna figura tenía vinculación con la otra, y las tres no formaban un grupo: cada figura miraba hacia el frente, como si nunca hubiese visto a la otra y no supiera que a su lado existía alguien” (p. 46).

³⁸ “El cuarto divergía tanto del resto del apartamento que para entrar en él era como si yo hubiese salido antes de mi casa y llamado a la puerta. El cuarto era lo opuesto de lo que yo creara en mi casa [...] era una violentación de mis comillas, de las comillas que hacían de mí una cita de mí. El cuarto era el retrato de un estómago vacío” (p. 49).

Posteriormente, las vísceras del organismo estallarán. De tal modo, a pesar de su aparente desnudez, en la pieza concurren una serie de elementos —las figuras en la pared, las viejas maletas con las iniciales G.H. casi borradas, mudos testigos de pasados *viajes*, un colchón deteriorado y, por último, el guardarropa donde se esconde el misterio— que, poco a poco, conforman la instauración de un espacio sagrado, en tanto que en él habrá de celebrarse el ritual, el sacrificio mediante al cual G.H. abrirá sus entrañas en busca del Otro.³⁹

De aquí la reticencia de G.H. a entrar y, también de aquí, el que surja una primera violencia: “Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali” (p. 30).⁴⁰ Asimismo, dicha violencia advierte la necesidad de efectuar el siguiente paso del viacrucis:

Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcáreas subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas [...] O que me acontecia? Nunca saberei entender mas há de haver quem entenda. *E é em mim que tenho de criar esse alguém que entenderá (idem).*⁴¹

La concatenación de nociones nos lleva a conjeturar que la última muñeca escondida en esta suerte de matruska no existe aún, pero que, paulatinamente, con el transcurrir de la lectura habrá de moldearse.

En gran medida, el confinamiento externo —G.H. atrapada entre la cama y el guardarropa— se corresponde a su clausura interna. El personaje se encuentra sitiado ya por

³⁹ Octavio Paz afirma que: “La experiencia de lo sagrado no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros —dios, demonio presencia ajena— como un abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese ‘Otro’ escondido” (O. Paz, “La otra orilla”, en *El arco y la lira*, p. 140).

⁴⁰ “Una cólera inexplicable, pero que me llegaba naturalmente, me había invadido: quería matar alguna cosa allí” (p. 51).

⁴¹ “Ya estaba sucediendo entonces y aún no lo sabía, las primeras señales en mí del derrumbe de cavernas calcáreas subterrâneas, que se destrozaban bajo el peso de capas arqueológicas estratificadas [...] ¿Qué me sucedía? Nunca sabré entender pero debe haber quien entienda. *Y es en mí que tengo que crear ese alguien que entenderá*” (Las cursivas son mías, p. 52).

sus propios límites, es decir por G.H.; de tal modo, quedan establecidas las condiciones necesarias para que asome “el enemigo”:

¿Qué papel representa la cucaracha en el marco de la simbología judeo-cristiana ya establecido por Lispector? Renglones atrás escribí “el enemigo” sin embargo, creo más exacto llamarla “el cáliz”.⁴² Frente a esta copa G.H. define con mayor precisión un deseo expresado con anterioridad: “el deseo de matar”. Tal pulsión adquiere la fuerza de un espasmo, crece dentro de ella hasta el punto de desbordarla. Lo que presenciamos ahora es la intersección de dos potencias que se confunden en una sola: el placer y el dolor, sabemos así que hemos irrumpido en el terreno de lo erótico:

E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce —como se enfim eu exoerimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar (p. 35).⁴³

En este punto importa contradecir lo señalado por la estudiosa brasileña Olga da Sá, la cual niega la connotación erótica que, según ella, para el lector común pudiera sugerir el término pasión.⁴⁴ Si no defraudada, la expectativa erótica del lector sí se reorienta hacia un

⁴² Es sabido que en el antiguo testamento el cáliz posee diversas acepciones; si bien Jesús la emplea en distintas oportunidades, por ejemplo en el conocido pasaje de “la última cena”, momento crucial de la liturgia católica en el cual Jesús declara a sus discípulos: “Y tomando el cáliz dio gracias, le bendijo, y dióselo diciendo: Bebed todos de él: Porque esta es mi sangre, que será el sello del nuevo testamento, la cual será derramada por muchos”, y más adelante, “Y os declaro que no beberé ya más desde ahora de este fruto de la vid, hasta el día en que beba con vosotros del el nuevo cáliz de delicias en el reino de mi padre” (Evangelio según san Mateo, XXVI, 27-30). Empero, el sentido que le atribuyo en este trabajo es el de “cáliz amargo”, expresión empleada por Jesús en el pasaje del huerto de Getsemaní. “Y adelantándose algunos pasos, se postró en tierra, caído sobre su rostro, orando y diciendo: Padre mío, si es posible, no me hagas beber este cáliz; pero no obstante, no se haga lo que yo quiero sino lo que tú”. (*Ibidem*, XXVI, 39).

⁴³ “Y me estremecí de extremo gozo como si estuviese provocando la grandeza de un instinto que era perverso, total e infinitamente dulce —como si por fin experimentara, y en mí misma, una grandeza mayor que yo. Me embriagaba por primera vez de un odio tan límpido como de una fuente, me embriagaba con el deseo, justificado o no, de matar (p. 62)

⁴⁴ “Embora o título seja decalcado sobre as narrativas da paixão de Cristo, significando sofrimento, não é esta a expectativa do leitor comum. Acostumado a entender o termo 'paixão' em sentido erótico, sua expectativa frustra-se quando, ao invés de uma experiência amorosa de G.H., encontra-se diante de uma experiência com

erotismo entendido en el sentido propuesto por Bataille, “como una afirmación de la vida aún en la muerte”.⁴⁵

En este estado de arrebató –equiparable al pre-clímax señalado por la propia G.H.–⁴⁶, la narradora avanza hacia una primigenia condición de autoconciencia, hacia la apropiación del “yo”, ejercicio indispensable que anticipa la llegada del otro: “É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu dabor me veio todo à boca.” (p. 36).⁴⁷

Vale la pena resumir el itinerario recorrido por G.H. hasta este momento. En principio, ha deambulado por las distintas habitaciones que integran su casa y a ella misma; al reconocer la cuidadosa artificiosidad empleada en la construcción de tal espacio,

a barata [...] Além disso, a inversão da paixão de Cristo, do plano da transcendência para o plano da imanência, e da expectativa erótica do leitor contrariada por uma resposta ontológica, situa-se entre os procedimentos da paródia.” (“Aunque el título refiere al relato de la pasión de Cristo en su acepción de sufrimiento, no es ésta la expectativa del lector común. Acostumbrado a entender el término pasión en sentido erótico, dicha expectativa se ve frustrada cuando, en lugar de una experiencia amorosa de G.H., se encuentra frente a una experiencia con la cucaracha [...] Además de esto, tanto la inversión de la pasión de Cristo, del plano trascendente al inmanente, como la expectativa erótica del lector contrariada por una respuesta ontológica, se sitúan entre los procedimientos de la parodia.”) [Olga da Sá, art. cit., p. 220. La traducción es mía].

⁴⁵ G. Bataille, *El erotismo*, p. 23.

⁴⁶ Estado de “exaltación” que remite, como ya ha sido señalado por la crítica, al que alcanzan los poetas místicos en su búsqueda de comunión con Dios. (Cf. Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*). Olga da Sá resume las posturas sobre el misticismo en *A paixão segundo G.H.* de la siguiente forma: “Para alguns críticos, como Benedito Nunes, este livro é um itinerário místico, à maneira de São João da Cruz; para outros, como Luís Costa Lima, o itinerário é uma “mística ao revés” [...] Por que se trata realmente de um itinerário místico da pessoa à matéria para *ser* mais vida, alcançando a redenção na própria coisa, uma espécie de “santidade leiga”, profana, que faz desta última uma “mística ao revés” (“Para algunos críticos, como Benedito Nunes, este libro es un itinerario místico, a la manera de San Juan de la Cruz; para otros como Luís Costa Lima, el itinerario es una ‘mística al revés’ [...] Porque se trata realmente de un itinerario místico de la persona hacia la materia para *ser* más vida, alcanzando la redención en la propia cosa, una especie de ‘santidad laica’, profana, que hace de esta última una ‘mística al revés’) [Olga da Sá, art. cit., p. 220. La traducción es mía].

⁴⁷ “Es que en esos instantes, con los ojos cerrados, había cobrado conciencia de mí así como se cobra conciencia de un sabor: toda yo estaba con sabor de acero y cardenillo, toda yo era ácida como un metal en la lengua, como planta verde macerada, mi sabor me vino todo a la boca” (p. 63).

comienza el progresivo desalojar-se.⁴⁸ En esta “casa tomada” G.H., se repliega en un último reducto: el cuarto de la sirvienta, empero, lejos de encontrar refugio, dicho recinto representa la entrada al desierto, al infierno al que G.H. se ha arrojado. ¿Cuál es el pecado que le ha valido la expulsión de su húmedo y luminoso paraíso?, pues precisamente *saber*, percatarse de la naturaleza ilusoria del edén; así, una vez retirada la escenografía queda al desnudo el crudo escenario que la sostiene.

Sólo de esta manera, vacía de sí misma, es que G.H. puede emprender una nueva jornada cuyo fin aún no alcanza a avizorar. La creciente tensión entre los elementos ya mencionados –violencia, miedo, deseo– se vuelca por completo en el enfrentamiento con la cucaracha, confrontación que de acuerdo con Benedito Nunes:

[...] marca o início de uma ruptura não apenas com essa maneira de viver, mas com a engrenagem- com os sistema geral dos hábitos mundanos. Mediador de violenta e completa desorganização do mundo humano, o animal exterioriza as forças triçoeiras que solapam a estabilidade desse mundo e que desalojam GH do círculo da existência cotidiana.⁴⁹

Para la G.H. que anteriormente puso todos sus esfuerzos en no-ser, toca el turno de *ser*. La furia con que cierra la puerta del guardarropa en un intento por aplastar a la cucaracha no es suficiente; al abrir los ojos descubre con indecible horror que la cucaracha continúa viva. Del cuerpo prensado del insecto comienza a brotar una materia blancuzca. Con asco, con dolor, G.H. lleva a cabo un giro sobrehumano, como si toda la habitación

⁴⁸ Desnudar, despojar como procesos de escritura es una de las características fundamentales en la obra de Clarice Lispector señaladas por la crítica, “Puede decirse que [Clarice Lispector] escribe como mira, como ve, como piensa. Es pues, la desnudez, el despojamiento lo que constituye su propia literatura, como secuencia de un hilo inconsciente, fragmentado”, (editorial de *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento. Extraordinarios 2* (1997), p. 4).

⁴⁹ “[...] marca el inicio de una ruptura no tanto con esa manera de vivir, como sí con el engranaje, con el sistema general de los hábitos mundanos. Mediador de violenta y completa desorganización del mundo humano, el animal exterioriza las fuerzas traicioneras que desintegran la estabilidad de ese mundo y que desalojan a GH del círculo de la existencia cotidiana” (B. Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, pp. 48-49. La traducción es mía).

reacomodara sus elementos e invirtiera la perspectiva desde la cual se narra; de cierta manera toma el lugar de la cucaracha, ambas atrapadas, ambas supurando: “E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um puz subia à minha tona a minha mais verdadeira consistência –e eu sentia com susto e nojo que ‘eu ser’ vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana.” (p. 38)⁵⁰

Pese al asco y al sufrimiento G.H. sigue avanzando, cada paso le lleva a reconocerse, a internarse más en sí misma. Sin posibilidad de dar marcha atrás debe por fin voltear el rostro hacia el otro:

Santa Maria, mãe de Deus, ofereço-vos a minha vida em troca de não ser verdade aquele momento de ontem. A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê [...] Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia –no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há varios modos que significam ver: *um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar ali também: tudo isso também significa ver* (p. 50).⁵¹

Por supuesto, no es la cucaracha, sino lo que G.H. comienza a vislumbrar a través de ella, a lo que llamamos lo Otro, lo súbitamente Otro; la pregunta que al respecto plantea Derrida resume un tanto el estado de indecisión, de extrañeza que experimenta G.H.

¿De qué clase es, pues, este encuentro con lo absolutamente otro? [...] A decir verdad, no hay que preguntarse de qué clase es este encuentro: es el encuentro, la única salida, la única aventura fuera de sí, hacia lo imprevisiblemente-otro. Sin

⁵⁰ “Y de repente gemí alto, esa vez oí mi gemido. Es que como un pus subía a mi superficie mi consistencia más verdadera –y sentía con susto y asco que ‘yo ser’ venía de una fuente muy anterior a la humana y, con horror, mucho mayor que la humana” (p. 68).

⁵¹ “Santa María, madre de Dios, os ofrezco mi vida a cambio de que no sea verdad aquel momento de ayer. La cucaracha con la materia blanca me miraba. No sé si ella me veía, no sé lo que una cucaracha ve [...] Pero si sus ojos no me veían, la existencia de ella me existía —en el mundo primario donde yo había entrado, los seres existen los otros como modo de verse. Y en este mundo que estaba conociendo, hay varios modos que significan ver: *un mirar el otro sin verlo, un poseer el otro, un comer el otro, un apenas estar en un rincón y el otro estar allí también significa ver*” (Las cursivas son mías, p. 91).

esperanza de retorno. En todos los sentidos de esta expresión, y por eso esta escatología que no espera nada parece a veces infinitamente desesperada.⁵²

Una vez asumido su “yo ser” G.H. puede completar la metamorfosis, convertirse entera en ese ser inmundo,⁵³ no sólo atravesarla y odiarla sino compartir con la cucaracha su naturaleza viva: “ Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim –eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede- sou cada pedaço infernal de mim” (p. 43).⁵⁴

Los reclamos hacia aquella mano imaginaria se han vuelto constantes, perentorios, tal pareciera que G.H. sufriera la caída en la cual “alguien” le ayuda a levantarse y carga, aunque sea por un breve tramo, su pesada cruz. No obstante, es sólo con el despeño compartido, el de G.H y el de la mano que la sostiene, como consigue distinguir de nuevo el camino:

–Ah, não retires de mim a tua mão, eu prometo que talvez até o fim deste relato impossível tal vez eu entenda, oh talvez pelo caminho do inferno eu chegue a encontrar o que nós precisamos –mas não retires tua mão, mesmo que eu já saiba que encontrar tem que ser pelo caminho daquilo que somos, se eu conseguir não me afundar definitivamente naquilo que somos (p. 48).⁵⁵

⁵² J. Derrida, “Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas”, en *La escritura y la diferencia*, p. 129.

⁵³ Hemos señalado ya a la metamorfosis como concepto substancial en la obra de Lispector; por supuesto la referencia obvia con respecto a *La pasión según G.H.*, debido a la presencia de la cucaracha, resulta *La metamorfosis* de Kafka. Sin embargo, tal referencia es engañosa debido sobre todo a que el relato de Kafka no alude a la evidente metamorfosis sufrida por Gregorio Samsa, quien despierta un día convertido en bicho, sino a la de la gente que lo rodea, a la de su familia, capaz incluso de dejarlo morir. En la novela de Lispector en cambio, la cucaracha funciona primero a manera de vehículo, posteriormente se trasmuta con la figura de G.H. y, por último, ambas formas de vida se fundirán en una misma naturaleza.

⁵⁴ “Yo cuerpo neutro de cucaracha, yo con una vida que finalmente no se me escapa pues al fin la veo fuera de mí –yo soy la cucaracha, soy mi pierna, soy mis cabellos, soy el trecho de luz más blanca en el revoque de la pared– soy cada pedazo infernal de mí” (p. 77).

⁵⁵ “—Ah, no retires de mí tu mano, yo me prometo que tal vez hasta el fin de este relato imposible tal vez entienda, oh, tal vez por el camino del infierno llegue a encontrar lo que precisamos —pero no retires tu mano, aunque ya sepa que encontrar tiene que ser por el camino de aquello que somos, si consigo no hundirme definitivamente en aquello que somos.” (p. 87).

Llegamos así al punto donde concurren y se enlazan de manera indisoluble las preocupaciones objeto de nuestro estudio: previa a la marcha hacia el Otro, una violencia contenida, concentrada se ha apoderado de G.H. llevándola a infringir cada uno de sus límites; con la transgresión viene la ruptura, la puesta en cuestión de sí misma que, de acuerdo con Bataille, funda el erotismo.⁵⁶ Una cucaracha ha sido el motor de todo este engranaje, o mejor dicho, el deseo de matar a la cucaracha que impulsa a G.H.; tal afán evidencia, como lo expone Levinas, la aparición del Otro: “El otro es el único ente cuya negación sólo puede anunciarse como total: el asesinato. El otro es el único ente a quien puedo querer matar”.⁵⁷ En el largo camino de su pasión, de su inmersión en sí misma, G.H. también alcanza a reconocer esta certidumbre:

A vibração do calor era como a vibração de um oratório cantando. Só minha parte auricular sentia. Cântico de boca fechada [...] Cântico de ação de graças pelo assassinato de um ser por outro ser.

Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua (p. 54).⁵⁸

No termina aquí el recorrido, resta la completa rendición del ser, falta llevar cada una de estas fuerzas hasta su exasperación, hasta su más primigenia naturaleza, seguimos tras la huella de un Otro cuyo rostro se resiste a develarse.

Marchar en pos de tal presencia implica para G.H. descubrir, enfrentar otros tantos misterios cuyas puertas se abren ante ella de forma casi inmisericorde.

⁵⁶ “El erotismo [...] es el desequilibrio en el cual el ser se pone así mismo en cuestión, conscientemente” (G. Bataille, *op. cit.*, p. 35).

⁵⁷ E. Levinas, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, p. 21.

⁵⁸ “La vibración del calor era como la vibración de un oratorio cantando. Solamente mi parte auricular sentía. Cántico de boca cerrada [...] Cántico de acción de gracias por el asesinato de un ser por otro ser.

El asesinato más profundo: aquel que es un modo de relación, que es un modo de que un ser existe el otro ser, un modo de vernos y sernos y tenernos, asesinato donde no hay víctima ni verdugo, sino una ligazón de ferocidad mutua” (p. 97).

La vida, la muerte, el amor, la nada, lo neutro, la esperanza, el pecado, la culpa, Dios, el infierno, la aceptación, el rechazo, el destino... son sólo algunas de las *experiencias* que padece G.H. Recalco experiencia pues lo que Lispector entrega al lector no es una serie de conceptos tomados de algún diccionario, sino “momentos de vida pura”, estremecimientos de un ser que cruza de lado a lado los arcanos más profundos, más inaccesibles de la naturaleza humana.

Mientras tanto, de modo casi imperceptible G.H interrumpe el diálogo consigo misma; su atención se dirige ahora hacia el lector. La mano a la que se aferra comienza también a “saber”; tampoco para los lectores hay retorno, caminamos a la par de G.H. hacia nosotros mismos:

-Sei, é ruim segurar minha mão. É ruim ficar sem ar nessa mina desabada para onde eu te trouxe sem piedade por ti, mas por piedade por mim. Mas juro que te tirarei ainda vivo daqui –nem que eu minta,nem que eu minta o que meus olhos viram. Eu te salvarei deste terror onde, por enquanto, eu te preciso. Que piedade agora por ti, a quem me agarrei. Deste-me inocentemente a mão e porque eu a assegurava é que tive coragem de me afundar. Mas não procures entender-me, faze-me apenas companhia. Sei que tua mão me largaria, se soubesse.

Como te compensar? *Pelo menos também usa-me, usa-me pelo menos como túnel escuro –e quando atravesares minha escuridão te encontrarás do outro lado contigo. Não te encontrarás comigo talvez, não sei se atravessarei, mas contigo* (p. 64).⁵⁹

Atravesar a G.H. significa a la vez traspasar las entrañas de la cucaracha; en esta “alquimia infernal” también nosotros ocupamos el lugar del insecto que, partido en dos, secreta su materia viva: “Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser

⁵⁹ “Yo sé, es inútil asegurar mi mano. Es inútil quedar sin aire en esa mina desmoronada a donde te traje sin piedad por ti, pero con piedad por mí. Pero juro que todavía te sacaré vivo de aquí aunque mienta, aunque mienta lo que mis ojos vieron. Te salvaré de este terror donde, por ahora, te preciso. Qué piedad ahora por ti, a quien me agarré. Me diste inocentemente la mano, y porque yo la aseguraba fue que tuve coraje de ahondarme. Pero no procures entenderme, hazme apenas compañía. Sé que tu mano me abandonaría, si supiese.

¿Cómo recompensarte? *Al menos úsame también, úsame al menos como túnel oscuro y cuando hayas atravesado mi oscuridad te encontrarás del otro lado contigo. No te encontrarás conmigo tal vez, no sé si atravesaré, pero contigo.*” (Las cursivas son mías, p. 118)

torturado, sem antes teres que ser bi-partido pela porta de um guarda-roupa, sem antes ter quebrados os teus invólucros de medo [...] se tu puderes saber através de mim [...]” (p. 75).⁶⁰

Al igual que G.H., sabemos que tal cosa no es posible. La repugnancia nos invade entonces, todo nuestro ser se revela ante la perspectiva de apurar el amargo cáliz;⁶¹ es necesario asimismo echar mano de una violencia extraordinaria, de un violentar-se hasta el límite.

Com Deus a gente também pode abrir caminho pela violência. Ele mesmo, quando precisa mais especialmente de um de nós, Ele nos escolhe e nos violenta.

Só que minha violência para com Deus tem que ser comigo mesma. Tenho que me violentar para precisar mais [...] Tenho que me violentar até não ter nada, e precisar de tudo; quando eu precisar, então eu terei, porque sei que é de justiça dar mais a quem pede mais, minha exigência é o meu tamanho, meu vazio é a minha medida. Também se pode violentar Deus diretamente, através de um amor cheio de raiva (p. 97).⁶²

“Penetrar” se confirma como una de la claves de la novela, no existe puente ni atajo imaginable, todo tiene que ser por “en medio de”, por el centro mismo, perforando las entrañas de cada uno.

Anteriormente señalamos que el deseo de matar representa un claro indicio de la presencia del Otro; aunque en principio este impulso se enfoca hacia la cucaracha, más adelante G.H. lo dirigirá hacia sí misma; es claro que no me refiero a un suicidio sino a la completa salida del ser de sí mismo, vía única que le permite observarse como si él fuese el

⁶⁰ “Si tú pudieras saber a través de mí, sin antes precisar ser torturado, sin antes tener que ser partido en dos por la puerta de un guardarropa, sin antes tener rotas tus envolturas de miedo [...] si tú pudieras saber a través de mí [...]” (p. 136).

⁶¹ Cabe mencionar que, de acuerdo con Bataille, “[...] no hay forma de repugnancia en la cual no se pueda discernir afinidad con el deseo” (G. Bataille, *op. cit.*, p. 273).

⁶² “Con Dios el ser humano también puede abrirse camino por la violencia. Él mismo, cuando precisa más especialmente de uno de nosotros, nos escoge y nos violenta.

Sólo que mi violencia para con Dios tiene que ser conmigo misma. Tengo que violentarme para precisar más [...] Tengo que violentarme hasta no tener nada, y precisar de todo; cuando precise, entonces tendré, porque sé que es de justicia dar más a quien pide más, mi exigencia es mi tamaño, mi vacío es mi medida. También se puede violentar a Dios directamente, a través de un amor lleno de rabia” (p. 179).

Otro a quien se desea asesinar. G.H. sabe cómo ha de realizarse este crimen, de nueva cuenta percibe en tal hecho una suerte de tránsito:

Sabia que teria que comer a massa da barata, mas eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la. Só assim teria o que de repente me pareceu que seria o antipecado: comer a massa da barata é o antipecado, pecado seria a minha pureza fácil.

O antipecado. Mas a que preço

Ao preço de atravessar uma sensação de morte.

Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma. (p. 106)⁶³

Comer de la materia blanca de la cucaracha deviene una doble comunión: con lo otro y consigo misma; la renovación del pacto con lo divino pero, de forma más fehaciente aun, con lo humano puesto de manifiesto en la materia animal. Puede afirmarse que, en gran medida se efectúa una de las condiciones planteadas por Bataille para hablar de erotismo: “[...] el erotismo no alcanza su plenitud, no agota la posibilidad que en él se abre más que con la condición de arrastrar alguna degradación cuyo horror evoca la muerte puramente carnal”.⁶⁴

Tras este acto que confunde los límites entre lo sagrado y lo profano, donde el horror y la angustia alcanzan su punto climático, sobreviene una cierta distensión del conflicto, del choque permanente establecido entre la violencia y el erotismo; es decir se acepta ya sin resistencia, de una forma casi dulce, resignada, el advenimiento del Otro. A esta nueva perspectiva sobre sí misma G.H. da el nombre de “despersonalización” y la

⁶³ “Sabía que tendría que comer la masa de la cucaracha, pero toda yo comerla, y también comerla mi propio miedo. Sólo así tendría lo que de repente me pareció que sería el antipecado, pecado asesino de mí misma.

El antipecado. Pero a qué precio.

Al precio de atravesar una sensación de muerte.

Me levante y avancé de una sola vez, con la determinación no de una suicida sino de una asesina de mí misma” (p. 197).

⁶⁴ G. Bataille, *op.cit*, p. 240.

define como, “a destituição do individual inútil –a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim ser” (p. 112).⁶⁵

Difusa luz al final de un túnel que parece no tener salida, movimiento fundamental en nuestra búsqueda del Otro, la despersonalización coincide con la propuesta formulada por Ricoeur respecto a una “exterioridad radical”,⁶⁶ donde se ha expresado una voluntad de separación de sí mismo tan absoluta que hace posible el observar-se, reconocerse en los otros:

A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é acagar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa. (p. 112)⁶⁷

Resta, sin embargo, un último giro, una última consideración para poder afirmar que el encuentro, el salto hacia la otra orilla, se ha llevado a cabo; aún debe alcanzarse una final, definitiva, despersonalización: la de la voz, “Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalização da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz” (*idem*).⁶⁸

⁶⁵ “la destitución de lo individual inútil —la pérdida de todo lo que se puede perder y, aún así, ser” (p. 210).

⁶⁶ P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 373.

⁶⁷ “La despersonalización como la gran objetivación de sí mismo. la más grande exteriorización a la que se llega. Quien se alcanza por la despersonalización reconocerá lo otro bajo cualquier disfraz: el primer paso en relación al otro es encontrar en sí mismo al hombre de todos los hombres. Toda mujer es la mujer de todas las mujeres, todo hombre es el hombre de todos los hombres, y cada uno de ellos podría presentarse donde quiera que se juzgue al hombre. Pero tan sólo es inmanencia, porque solamente algunos alcanzan el grado de, en nosotros, reconocerse. Y entonces, por la simple presencia de la existencia de ellos, revelan la nuestra.” (pp. 210-211).

⁶⁸ “No todos llegan a fracasar porque es tan difícil, antes es preciso subir penosamente hasta alcanzar por fin la altura de poder caer -sólo puedo alcanzar la despersonalización de la mudez si antes he construido una voz” (p. 212).

¿Cómo conseguir esta postrera mudéz que dote de vida plena al Otro? ¿Acaso nos encontramos de nuevo en el inicio del viacrucis? No, si hemos llegado a este punto es porque al igual que a la cucaracha, G.H. nos ha aprisionado mediante su estrategia más poderosa: la voz, el lenguaje.

Eu tenho à medida que designo –e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo com vou buscá-la –e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas –volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem (p. 113).⁶⁹

Principio y fin de la trayectoria –aunque sabemos que la trayectoria no termina nunca– el decir lo indecible, el fracaso continuo, el viacrucis como condición humana. Mediante una palabra que se niega a sí misma, Clarice Lispector “ha entregado su mundo”; *nos* ha llevado hacia el encuentro de nosotros mismos, a sentir una extrañeza profunda ante la presencia del otro; *nos* ha permitido asomarnos a la experiencia del lenguaje. *Nos* ha revelado (de-velado) la pasión.

⁶⁹ “Tengo en la medida en que nombro –y éste es el esplendor de tener un lenguaje. Pero tengo mucho más en la medida en que no consigo designar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla –y como no la encuentro. Pero es del buscar y no encontrar que nace lo que no conocía y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino vuelvo con las manos vacías. Pero –vuelvo con lo indecible. Lo indecible sólo me podrá ser dado a través del fracaso de mi lenguaje” (p. 213).

III. Silvina Ocampo, *Cornelia frente al espejo*. El Otro o el lugar donde la muerte espera

Yo quisiera morir un día de la perfección de un
cuadro o de una música o de un poema
Silvina Ocampo

Al verse en el espejo que lo refleja, el Uno se ve
como dos: se vuelve otro. La dualidad es el
corazón del enigma y es también su respuesta.
Octavio Paz

Del encuentro con la obra de la narradora argentina Silvina Ocampo (1903-1993) una única certeza puede desprenderse: la de estar frente a una escritura equívoca en varios sentidos. Me refiero a la multiplicidad de interpretaciones, al gran margen de duda y asombro, al creciente malestar que su prosa genera en el lector.

Cuentista, poeta, dramaturga, escritora de libros para niños, Silvina Ocampo continúa siendo para muchos la reservada esposa de Adolfo Bioy Casares, la hermana menor de la directora de la mítica revista *Sur*, la amiga de Jorge Luis Borges; incluso hay quien sólo conoce su participación en la ya célebre *Antología de la Literatura fantástica*.

Empero, tal y como lo afirma Rosario Castellanos, Ocampo es: “fundamentalmente la autora de una obra literaria en muchos sentidos excepcional”.¹ También para Julio Cortázar resulta innegable el valor artístico de la producción de la autora de *Viaje olvidado*: “La discreta y distante Silvina Ocampo ha escrito historias memorables que no siempre han obtenido la aceptación dispensada a obras de menor calidad en nuestro continente”.² Diversas pueden ser las causas de tal “descuido”, además de la sombra que, sin intención o con ella, tendieron sobre su obra las grandes figuras mencionadas, la narrativa de esta

¹ Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, en *Obras II. Poesía, Teatro y Ensayo*, p. 960.

² Julio Cortázar, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, en *Obra crítica*/3, pp. 91-111; (*loc. cit.* p. 107).

escritora provoca, todavía en nuestros días, la impresión de enfrentar algo intensamente perturbador.

Lo anterior nos lleva a ahondar sobre la elección del género (cuento fantástico) y del volumen específico que será analizado en el presente ensayo. Respecto al primer punto, parece necesario advertir que todo trabajo cuyo objetivo sea discernir sobre la otredad en la literatura debe, en algún momento, abordar textos de índole fantástica en tanto que, el presentimiento constante de lo Otro, constituye uno de los fundamentos de este subgénero. Así lo advierte Ana María Berrenechea: “[...] basta la descripción minuciosa de los hechos más simples descompuesta en los infinitos movimientos automáticos que se realizan cotidianamente, para verlos sujetos a reglas precisas cuya transgresión amenaza con lanzarnos a lo desconocido, ‘lo otro’ que no se nombra pero queda agazapado y amenazante”.³

Ahora bien, sin duda, existen excelentes ejemplos de novelas de corte fantástico, empero, sobre todo en Latinoamérica, es el cuento el género que mejor traduce la esencia de tal mecanismo pues, en gran medida, la naturaleza del relato definido como “algo que se ve fugazmente con el rabillo del ojo”,⁴ concuerda con el tipo de abordaje crítico que exige lo fantástico: percibir, así sea por un breve instante, una cierta ruptura, ese “algo” apenas discordante que nos obliga a reinterpretar la realidad con base en reglas distintas, otras.

En este sentido insistiré en la manera cómo, dentro de la otredad atribuida al género, Silvina Ocampo consigue asimismo ser otra; es decir, encuentra un modo diferente, alejado del modelo impuesto por Borges o el mismo Cortázar –pese a compartir algunos elementos

³Ana María Berrenechea, “Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, jul.-sep. 1972, núm. 80, pp. 397.

⁴V. S. Pritchett citado por Raymond Carver, “Lo que en esencia se requiere para escribir” en, *El placer y la zozobra. El oficio de escritor*, p. 229.

en común— de introducir y resolver el engranaje fantástico, cuestión a la que regresaremos a lo largo de este apartado.

Debido a la vastedad de la producción de la narradora rioplatense, me detendré, a manera de preámbulo, sólo en dos colecciones de relatos que plasman con claridad sus preocupaciones estéticas. Los textos elegidos en este trabajo concuerdan con tres momentos de su escritura; no obstante, en ellos puede observarse la persistencia de temas y obsesiones sólo que matizados por ciertos “ajustes”. Evidentemente, la obra de Silvina Ocampo se desarrolla, se depura hasta llegar a su libro “más personal”, me refiero por supuesto a *Cornelia frente al espejo*, donde la autora deja atrás una serie de pretensiones y exigencias literarias, para dar rienda suelta a las inquietudes de siempre.⁵

De acuerdo con Cynthia Duncan: “Those critics who have looked at Ocampo's short stories consistently focus on the fantastic elements in her work, on the grotesque nature of her narratives, on the cruelty and violence of her character, and on the disturbing, disquieting effect which her stories have on most readers”.⁶ Si bien la presencia de dichos elementos resulta notoria, creo que es en su empleo preciso, en su insólito equilibrio, de donde surge el singular efecto suscitado en el lector: una extraña mezcla de ansiedad, de rechazo y, a un tiempo, de asombro; nos encontramos pues, ante la fascinación en su sentido más amplio. Así, mientras por una parte nos sabemos víctimas de un delirio o de un engaño; por la otra, nos sentimos irresistiblemente atraídos por dicho artificio.

⁵ La obra cuentística de Silvina Ocampo se encuentra conformada por los siguientes títulos: *Viaje Olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia* (1959), *Las invitadas* (1961), *Informe del cielo y del infierno* (antología de relatos, 1970), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987), *Cornelia frente al espejo* (1988), *Las reglas del secreto* (antología, 1991). Además de varios libros de cuentos infantiles y la novela en colaboración con Bioy Casares, *Los que aman odian* (1946), Silvina Ocampo es autora también de una importante obra poética.

⁶ Cynthia Duncan, “Double or nothing? The fantastic element in Silvina Ocampo's ‘La casa de azúcar’” en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 1991 (20) 64-72 (*loc.cit.* p. 64).

Conuerdo con Duncan en la necesidad de hacer hincapié en los componentes mencionados; no obstante, debe precisarse la particularidad de este empleo de lo fantástico en los relatos de Ocampo, factor determinante para que lo grotesco, la violencia y la crueldad, adquieran un carácter distinto al que tendrían en un referente digamos “real”.

Con base en lo anterior, me parece que el planteamiento para estudiar sus cuentos debe también tomar un sesgo especial; empezaremos así por mencionar las “leyes” del género contravenidas por historias como las que conforman el volumen *Autobiografía de Irene* (1948). Según el crítico David Roas:

[...] lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo.⁷

“El impostor”, incluido en el libro citado, contraría tal presupuesto debido a la *anormalidad* que desde un principio enmarca la historia y, en cuya lógica, rápidamente se ve inmerso el lector.

El relato comienza cuando Luis Maidana (amigo de la familia Heredia) narra su llegada a la estancia *Los cisnes*, con el fin de ganar la confianza de Armando Heredia, joven de quien se rumora, ha perdido la razón. Lo observado por Maidana confirma tal sospecha; Heredia se niega a aceptar la muerte de su amada acaecida cuatro años atrás. Temeroso, Maidana escribe una carta al padre de Armando en los siguientes términos:

Después de haber vivido un mes (que equivale a varios años) con su hijo [...] he descubierto a través de su conducta, de sus actitudes, de sus confianzas, el principio de su locura: Armando está enamorado de una mujer que ha muerto hace cuatro años [...] Sabe que lo he descubierto y me odia. Si no le comunicara a usted

⁷ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, pp. 37-38.

estas cosas inmediatamente, temería no tener suficiente fuerza de voluntad para hacerlo después; temería volverme loco yo mismo, por contagio.⁸

Rómulo Sagasta, otro amigo de la familia, quien llega a la estancia el mismo día en que Armando Heredia se suicida, se encarga de terminar el relato. Por mediación de este personaje nos enteramos que hemos venido leyendo las anotaciones de Maidana tituladas “Mis sueños”; Sagasta descubre que dichas notas pertenecen a Armando y que Luis Maidana fue sólo una invención del propio Heredia:

¿Por qué, suponiendo que esos relatos fueran sueños, Armando fingía ser otro personaje? ¿Fingía o realmente soñaba que era otro, y se veía desde afuera? ¿Lo obsesionaba la idea de no tener sueños, como lo dice en una de las páginas del cuaderno? [...]

Armando Heredia, al suicidarse, ¿creyó matar a Luis Maidana [...]? ¿Quiso, odió, asesinó a un ser imaginario? (“El impostor”, p. 142).

Real o imaginario, no importa; la hábil construcción del cuento ha conseguido crear un espacio donde “lo otro”, lo incierto, lo equívoco son posibles, confirmando así lo expuesto por Irene Bessiere: “Ambivalente, contradictorio, ambiguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico. Se constituye sobre el reconocimiento de la alteridad absoluta, a la cual presupone una racionalidad original, <<otra>> justamente. Más que de la derrota de la razón, extrae su argumento de la alianza de la razón con lo que ésta habitualmente rechaza”.⁹ De tal forma, durante poco más de veinte páginas, Luis Maidana parece a tal punto un personaje por completo *otro* de Armando Heredia, que al lector no se le ocurre cuestionar su existencia; de hecho, sorprende saber que Armando se ha suicidado, pues se esperaba la noticia del asesinato de Maidana perpetrado por Heredia. Tras esta serie de

⁸ Silvina Ocampo, “El impostor” en, *Cuentos completos*, Vol. I, p. 134. En adelante, las citas de los cuentos de Ocampo serán tomadas de este volumen y sólo se anotará entre paréntesis la página correspondiente.

⁹ Irene Bessiere, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en *Teorías de lo fantástico*, pp. 85-99, (*loc.cit.* p. 98).

confusiones cabe preguntarse, ¿quién es el verdadero impostor?, ¿quién ha usurpado una vida que no le pertenece y con qué propósito? Tal vez estas interrogantes encuentren fundamento en una escena “repetida” del cuento; es decir, primero Luis Maidana explica cómo irrumpe a la habitación de María Gismondi (la amada muerta de Armando Heredia):

“María, ahora, por primera vez, podré abrazarte como siempre lo hago en pensamiento”, le dije, en voz baja, con la sensación de decirlo a gritos. Trataba de resguardar mi cuerpo de la luz del espejo que atravesaba la habitación. Retrocedí unos pasos y tropecé con la mesa de luz; cayó el despertador [...] De pronto, como si mi insistente mirada la hubiera despertado, se incorporó en la cama. Me miró con horror. Quiso gritar, pero le tapé la boca. Quiso huir, pero la retuve.

Clareaba el alba cuando me alejé de su casa (“El impostor”, p. 135).

Más tarde, en un “diálogo” con Heredia, éste relata a Maidana, casi en los mismos términos, su encuentro años antes también con María Gismondi:

María Gismondi no murió hace cuatro años. ¿Sabe usted para quién y cómo murió? Hace cuatro años en el mes de febrero yo quería entregarle una carta. Sus padres no debían saberlo. La empresa era casi imposible. Una noche (recuerdo que era domingo), abrumado vagué por el pueblo y resolví entrar, como un ladrón en su cuarto. Pensaba dejar la carta debajo de la colcha de su cama o en el cajón de la mesa y huir sin ser visto. Sobre el piso de madera oí los pasos de unos pies desnudos. María Gismondi entró al cuarto [...] al verme quiso gritar; le tapé la boca. La tuve entre mis brazos por primera vez. Cuando dos personas luchan, parece que se abrazan. Hasta el alba luché con María Gismondi. Después huí de su casa dejándola casi dormida. Al día siguiente me anunciaron su muerte (p. 136).

La pregunta que surge es: ¿ha muerto o no María Gismondi? La cuestión es importante debido a que en ella radica quizás la apuesta fantástica del relato: detener el tiempo mediante la repetición falaz de los mismos hechos. Así, Armando Heredia consigue perpetrar de nuevo, valiéndose de Luis Maidana, la “primera vez” que tuvo a María entre sus brazos.

Con todo, el doble más perturbador para la escritora argentina es aquel que comparte con el personaje no sólo las mismas experiencias, sueños o historias, sino incluso

el mismo cuerpo. ¿De dónde surge una presencia en tal medida similar a nosotros mismos?

La respuesta nos lleva a otra de las constantes en la obra Silvina Ocampo: del espejo.

Importa aclarar que no se trata de la configuración de un doble en su acepción inmediata; resulta más adecuado hablar de “dobletud” en el sentido propuesto por Octavio Paz, para quien “la verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos. Todos estamos solos porque todos somos dos. *El extraño*, el otro, es nuestro doble”.¹⁰ Contrario a lo argumentado por su cercano amigo Jorge Luis Borges, para Ocampo el espejo no “multiplica el número de los hombres”; antes bien, cada espejo representa la anticipada ausencia de alguien, un poco como si el reflejo constituyese una prueba incuestionable de la finitud de su dueño.

“Autobiografía de Irene”,¹¹ narración que da título al libro citado, corrobora lo anterior; en el segundo párrafo del texto, Irene, quien detenta el oscuro don de conocer el futuro, ensaya su muerte frente al espejo:

Varias veces imaginé mi muerte en los espejos, con una rosa de papel en la mano. Hoy tengo esa rosa en la mano [...] Hoy estoy muriéndome con el mismo rostro que veía en los espejos de mi infancia. (Apenas he cambiado. Acumulaciones de cansancios, de llantos y de risas han madurado, formado y deformado mi rostro) (“Autobiografía de Irene”, p. 153).

Después de contarnos episodios de una vida doblemente vivida o mejor dicho, vivida por adelantado (puesto que ella sabía de antemano todo lo que iba a sucederle), Irene encuentra a un desconocido deseoso de escribir su biografía, no obstante, ésta le suplica: “¡Ah! Si usted me ayudase a defraudar el destino no escribiendo mi vida, qué favor me haría. Pero la escribirá. Ya veo las páginas, la letra clara, y mi triste destino. Comenzará

¹⁰ Octavio Paz, “La otra orilla”, en *El arco y la lira*, p. 134.

¹¹ Este cuento contiene gran cantidad de los tópicos, los motivos, las obsesiones que aparecerán en varios relatos de *Cornelia frente al espejo*; quizás, como en el caso de Clarice Lispector, podríamos decir que Silvina Ocampo parece escribir “el mismo libro durante toda su vida”.

así:” (p. 165). El relato termina como empezó; la circularidad remite de nuevo a un tiempo detenido, a un principiar constante, eterno.

Si bien hasta este momento la presencia de lo fantástico en los relatos de Silvina se encuentra enunciada apenas, no será sino hasta *La furia* (1959) donde su narrativa se acerque a la definición sugerida por Cortázar respecto a su propia obra, empero, adecuada también para tratar el caso de Ocampo:

Las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos. Y creo que sin “Ligeia”, sin “La caída de la casa de Usher”, no hubiera tenido *esa disposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de lo otro*. Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica tradicional para su celebrado <<pathos>>, que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al miedo... La irrupción de lo otro ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias [...] ¹²

La irrupción de lo Otro constituye el eje rector de cuentos como “La casa de azúcar”; siguiendo a Cortázar, tampoco en este texto existen advertencias de lo que va a suceder. Se retoma el tema de la impostura sólo que aquí, el artificio literalmente consigue *arrancarle* la vida a alguien más. El relato comienza con el inventario de las supersticiones de Cristina: “Las supersticiones no dejaban vivir a Cristina. Una moneda con la efigie borrada, una mancha de tinta, la luna vista a través de dos vidrios, las iniciales de su nombre grabadas por azar sobre el tronco de un cedro la enloquecían de temor” (“La casa de azúcar”, p. 186). La historia es contada por el esposo de la protagonista quien añade: “Al principio de nuestra relación, estas supersticiones me parecieron encantadoras, pero después empezaron a fastidiarme y a preocuparme seriamente. Cuando nos comprometimos

¹² Julio Cortázar, art. cit., p. 96. Las cursivas son mías.

tuvimos que buscar un departamento nuevo, pues según sus creencias, el destino de los ocupantes anteriores influiría sobre su vida” (*idem*).

Poco a poco, dichos temores se cumplen; la casa de los recién casados fue antes habitada por una mujer de nombre Violeta (el marido conoce tal circunstancia, pero decide ocultarlo). Varios sucesos anuncian la llegada del destino de Violeta a manos de Cristina (un vestido, un perro, un amante); incluso los vecinos contribuyen a consumar la usurpación:

–Gracias, Violeta

–No me llamo Violeta.

–¿Cambió de nombre? Para nosotros usted es Violeta. Siempre la misma misteriosa Violeta (“La casa de Azúcar”, p. 189).

Sin darse cuenta de ello (¿o quizás sí?), Cristina se adueña de un sino que no le corresponde: “–Canto con una voz que no es mía –me dijo Cristina, renovando su aire misterioso–. Antes me hubiera afligido, pero ahora me deleita. Soy otra persona, tal vez más feliz que yo” (p. 191). Al final nos enteramos de lo sucedido con la verdadera Violeta: “Murió de envidia. Repetía sin cesar: ‘Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará caro’” (p. 192). Cristina ha conseguido realizar un deseo que, sin duda, ha cruzado por la mente de muchos: poseer, robar la suerte de otros. Paradójicamente, quien muere de envidia –envidia de su propia vida–, es Violeta. Tal pareciera que se cumplen, un tanto tergiversadas por supuesto, las propiedades físicas de la materia, pues del mismo modo en que “dos cuerpos no pueden ocupar un mismo espacio de forma simultánea”, dos personas no pueden detentar el mismo destino.

Lo hasta aquí expuesto permite distinguir ya de dónde proviene el mencionado malestar provocado por los relatos de Silvina Ocampo. Como si su intención fuese la de,

abiertamente, “turbar el orden o el estado de la cosas”, es decir, la de pervertir.¹³ Perversión que, acentuada por la ironía, y por un fino/frío matiz de humor negro, permea el resto de los relatos de *La furia*.¹⁴

El desarrollo ulterior de la cuentística de Ocampo presupone un nuevo curso en el tratamiento de la irrupción de lo otro; casi puede afirmarse que consigue invertir la trayectoria de dicho embate, dirigiéndolo ahora, con una fuerza mayor, de “dentro hacia dentro”. Las acciones de sus personajes no afectan ya la realidad que los rodea; su mundo empieza y termina en ellos, es absolutamente *suyo*. Así, atrapados en este universo autófago, el *Otro*, lo Otro, siempre será parte de sí mismos. De tal forma, sin justificación ni argucias, Ocampo atraviesa el espejo.¹⁵

Tras cruzar la línea, después de acercarse a lo Otro sin esperar ya su asalto, una constante se mantiene para los protagonistas de las historias de la narradora argentina: la categórica imposibilidad de aproximarse a sí mismos o a los demás directamente; es decir, tanto el Yo como el Otro existen sólo en cuanto *imagen*. Llámese fotografía, máscara, sueño, nube y, por supuesto, espejo, el Yo pareciera escaparse de entre los dedos. El artificio no termina aquí, pues si algo descubre estas imágenes es su falsedad, su naturaleza

¹³ “La perversión consiste en hacer funcionar la ley moral como pura convención, y lo divino como artificio diabólico” (Cf. Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, p. 60).

¹⁴ El sentido del empleo de estos términos respecto a la narrativa de Ocampo se relaciona directamente con el efecto provocado en el lector: una cierta sonrisa empero, en la dimensión trágica de la ironía propuesta por Jankelevicht, “La ironía hace reír, pero ella misma no tiene ganas de reír; bromea fríamente, sin divertirse; es burlona, pero sombría. Mejor aún: desencadena la risa para congelarla inmediatamente. Esto se debe a que entraña algo tortuoso, indirecto y helado, a través de lo cual se deja entrever la inquietante profundidad de la conciencia” (Cf. Wladimir Jankelevicht, *La ironía*, p. 115). En cuanto al humor negro, los relatos de Silvina Ocampo responden a la intención de este recurso señalada por Stilman: “En última instancia, el humorista enfrenta el mal representado por lo racionalmente inexplicable o injustificable. El mal puede ser la muerte, el absurdo de la vida; el inmenso vacío del universo o provenir del hombre mismo: la crueldad, la estupidez, la hipocresía, el mundo asfixiante de las convenciones, son la fábrica permanente del humor negro, esa lucidez que los denuncia” (Cf. *El humor absurdo*, selección y notas de Eduardo Stilman, p. 10).

¹⁵ Decimos “sin justificación” pues, de acuerdo con Cortázar, las historias de Ocampo, “siempre parecen ofrecer tímidamente una excusa, cuando en realidad es la crítica literaria la que debiera excusarse ante ella por no haber sido capaz de colocarla en el lugar que se merece” (J. Cortázar, art.cit., p. 108).

de ocultación y disimulo. De esta suerte, en una especie de acto de prestidigitación, el invento se desbarata, la fotografía perpetra justo ese instante que debiera permanecer en el olvido; la máscara encubre la carencia del rostro; el sueño es más tangible que la vigilia; el azogue refleja un vacío. De acuerdo con Enrique Pezzoni:

Los relatos, los poemas de Silvina Ocampo avanzan por el empeño de situar, sitiar, poseer el propio Yo. Sólo que ese Yo buscado no es, a sabiendas, una subjetividad existente fuera y antes de los textos, sino la que emana de ellos. Es el Yo producido por el ámbito mismo elegido para la busca y el deseo de encuentro: la literatura. Circularidad inexorable: se trata de iniciar una práctica para rastrear en ella precisamente como práctica, como experiencia de busca, con conciencia de que lo que podrá encontrarse no es el productor sino lo producido. El vehículo diseñado para encontrar engendra lo que se anhela encontrar: una sucesión de imágenes abigarradas, de disfraces continuos, una iridiscencia caleidoscópica de un Yo multiforme.¹⁶

Cornelia frente al espejo (1988), último libro de narraciones de Silvina Ocampo corrobora el juicio de Pezzoni. Compuesto por treinta y cinco textos, cuya naturaleza bien podría ser llamada “líquida”, debido a que la mayoría de ellos no contiene una anécdota, otros, parecieran inconclusos; unos más rozan los límites del género hasta confundirse con la poesía; sin embargo, el volumen encuentra unidad en el tratamiento sutil de los trazos antes mencionados: perversión, crueldad e imagen.

En su postrera obra, Ocampo ya no subordina la profundidad al efecto.¹⁷ Sus personajes se manifiestan claramente en constante reclamo, no de una identidad imposible en tanto que nunca existió, sino de algo más primigenio y esencial. Paso a paso, esculpen *la imagen del otro que son* para alcanzar simple y llanamente el *ser*.

¹⁶ Enrique Pezzoni, “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”, en *El texto y sus voces*, pp. 187-188.

¹⁷ De este libro puede observarse lo mismo que respecto a dos grandes autores (Felisberto Hernández y Julio Cortázar) afirma Ana María Berrenechea: “los cuentos comentados [de Hernández y de Cortázar] superan la extrañeza como elemento imaginativo o como variedad introducida para entretener al lector. Esto ocurre por el carácter sistemático de su desarrollo, lo cual da a toda la línea del relato (mantenida sin salirse de lo terreno) una marcada nota de atención centrada en lo inusitado de ese orden, y sugiere la amenaza callada del otro o la sospecha de que quizás en este mundo de los hombres no exista ningún orden” (A. M. Berrenechea, art.cit., pp. 398-399).

Con dicho propósito, llevan a cabo una serie de mudanzas, de “esguinces prodigiosas” encaminadas a trastocar a la vez el tiempo, el espacio y la propia realidad. En cada uno de los escritos que conforman este volumen, se encuentran también las preocupaciones y motivos recurrentes a lo largo de toda la escritura de Ocampo empero, como ya se señaló, dichas inquietudes adquieren un sesgo distinto. En el relato que abre y da título al libro, por ejemplo, el tema del reflejo, visto en sus primeros cuentos como: “una rebelión en contra de la identidad definida por el espejo”,¹⁸ cambia radicalmente de signo. Nada más alejado al propósito de Cornelia para quien esta lisa superficie simboliza la única vía hacia su ser genuino. La historia comienza cuando Cornelia, resuelta a suicidarse, habla, no frente sino *con* un espejo que le responde sin complacencias. Pronto, es éste quien se apodera de la narración e impone su propia voz: “Soy espejo, soy tuyo. Desde que cumpliste seis años, por mi culpa quisiste ser actriz”;¹⁹ de tal modo, el espejo deja de representar “un artificio: un movimiento especular en el que la realidad humana y geográfica se distorsiona y se multiplica en un rompecabezas de piezas infinitas”,²⁰ para erigirse en la única realidad admisible, lejos ya de cualquier engaño:

Quando me ponían en penitencia sufría de no verte, de no tocar tus manos envueltas en una suerte de bruma gelatinosa, esa bruma propia de los espejos. Tu boca es lisa como la boca del agua y fría como la boca de las tijeras. ¡Espejo odiado! Dentro de algunos instantes no me verás más. Te lo juro. Tengo el hábito de mentir, pero nunca a mí misma (“Cornelia frente al espejo”, p. 13).

Cabe preguntarse ¿cuál es el alcance de esta extrañeza, cuál su fin último? Hasta cierto punto, el mecanismo puesto en marcha no se refiere tanto al doble como al

¹⁸ Patricia N. Klingenberg, “Silvina Ocampo frente al espejo”, en *Inti. Revista de Literatura Hispánica*. Número especial, “The Configuration of Feminist Criticism and Theoretical Practices in Hispanic Literary Studies”, Cynthia Duncan (ed.), núm. 40-41, otoño 1994- primavera 1995, pp. 271-286 (*loc.cit.* p. 272).

¹⁹ Silvina Ocampo, *Cornelia frente al espejo*, p. 11. A partir de esta nota, sólo indicaré en paréntesis el título y la página de los relatos que integran este volumen.

²⁰ Danubio Torres Fierro, “Silvina Ocampo. Un retrato parcial” en, *Vuelta*, 19 (224), pp. 29-32, 1995.

desdoblar-se, encontrarse en sí misma o, en palabras de María Zambrano, crear una réplica capaz de resistir a la ausencia del Otro:

Y la cuestión que se presenta es si el hombre puede, en verdad, estar entera, absolutamente, solo. A su lado, va “el otro”, el otro sombra de sí mismo [...] El otro. ¿Quién es <<el otro>>? El hermano invisible, o perdido, aquel que me haría ser de veras si compartiera su existir conmigo; si nos integráramos en un ser único, a quien ya no le podría ser dirigida la pregunta terrible: <<¿Qué has hecho de tu hermano?>>. Los otros que constituyen el infierno en la tragedia de Sartre; en ambos casos, el alguien irreductible y enigmático, réplica y espejo de nuestro enigma. La resistencia no de nada, sino de lo más lejos de la nada, que no es el algo, sino el *alguien*. El alguien que se es, y que halla en el otro espejo y resistencia, siente la ausencia del alguien, sin más. Estar solo es estarlo de ese alguien, dibujado por la ausencia, por el hueco. Más allá de <<el otro>> se extiende el desierto de la ausencia de un alguien.²¹

En el relato en cuestión, el reflejo ocupa ya el lugar de un yo cuya presencia nunca fue tan rotunda como la de su imagen (ausencia). Lo anterior se pone de manifiesto en el hecho de que el espejo detenta recuerdos que Cornelia preferiría olvidar:

–La ira...

–¿La ira? ¿Cuándo?

–El día en que tiraste las alhajas de tu madre al suelo; el día en que rompiste aquel vestido de fiesta. La ira, con sus ojos vidriosos de hiena y sus encantamientos se ha encarnado en ti (pp. 12-13).

A partir de este momento no hay retorno posible, el espejo no sólo es depositario de secretos inconfesables, sino que adquiere el peso de una conciencia acusadora y atroz;²² de manera tal que cuando Cornelia asegura al ladrón –sujeto que ha irrumpido en la casa donde ella piensa suicidarse– “Si usted matara mi imagen en el espejo, me mataría también

²¹ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, pp. 169-170.

²² De acuerdo con Theodore Ziolkowski: “El espejo como imagen comenzó a desempeñar un papel importante en la literatura justo en el momento en que el subjetivismo romántico empezó a descubrir su propia conciencia: en otras palabras cuando el espejo dejó de dirigirse figuradamente al mundo, a Dios o a un congénere del hombre, y el protagonista se sirvió de él para ver literalmente su propia imagen [...] Pero al redescubrirse también durante el periodo romántico la antigua verdad edénica de que la conciencia produce de forma casi ineludible la conciencia, el espejo se convierte simultáneamente en el instrumento ilustrativo de los horrores del propio yo; de ahí que se quiebra con frecuencia cuando pone al descubierto verdades difíciles de admitir.” (T. Ziolkowski, *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*, pp. 139-140).

a mí” (p. 27), y más adelante: “Mi imagen en el espejo es la mejor parte de mí misma” (p. 47), sabemos que no se trata de una metáfora, que ciertamente es la imagen quien ha forjado a Cornelia –y no a la inversa–, más aún: *la imagen es Cornelia*; por lo tanto, la muerte del espejo significa la única concebible y auténtica.

Dicho entramado se consolida en la escritura pues, pese a que sólo hasta el final del relato Cornelia declara:

¿Por qué te tengo tanto miedo, espejo, si antes no te temía? Antes me acercaba, ahora me alejo. ¿Me vas a matar? ¿Te atreverás? Moriré bajo tus cristales. Me arrodillaré a tus pies. Me taparé la cabeza con mis brazos para no ver caer tu cascada de vidrios. Qué porquería eres. Me buscaré a mí misma en todos tus pedazos: un ojo, una mano, un mechón de pelo, mis pies, mi ombligo, mis rodillas, mi espalda, mi nuca tan querida, nunca podré juntarlos (p. 53).

Resulta patente que la historia misma semeja un espejo destrozado cuyos restos, pedazos de Cornelia, únicamente en la fragmentación cobran sentido.

Los sueños constituyen también un espacio “otro”, donde encontramos la legítima existencia de los personajes. Ya en “Cornelia frente al espejo” se anticipa el ámbito de los sueños como un espejo más, como una nueva oportunidad para reflejarse: “Yo sueño siempre conmigo. Cuando era muy niña, tenía conversaciones con mi propia imagen. Le hablaba con un millón de voces” (p. 50).

El cuento titulado “Soñadora compulsiva”²³ prosigue con la conformación de un territorio ambiguo, a medio camino entre la realidad y la ilusión. En este relato no son los sueños o adivinaciones de Luz, niña de once años protagonista de la historia, los que comienzan a invadir la vida diaria; por el contrario, integran una realidad que se anticipa incluso a la propia vivencia. El personaje explica ya en el inicio del texto: “Todas las cosas

²³ Este cuento podría ser una versión depurada de “Autobiografía de Irene”, el tema es el mismo: una joven que prevé el futuro; ambos personajes consiguen atraer el sueño a la vigilia. Irene cuenta: “Vi al perro blanco en una especie de sueño y luego, con insistencia, en la vigilia”. Cuarenta años después Ocampo retoma la obsesión por conocer el futuro, sin embargo, en “Soñadora compulsiva”, no le importa ya dar coherencia o cierre al relato, sin más lo da por terminado.

que aquí relato, o casi todas, las soñé antes de vivirlas” (“Soñadora compulsiva”, p. 55), a continuación expone por qué su madre le prohíbe dedicarse a la adivinación:

–Me han dicho que sos adivina, ¿es verdad?

–Es verdad, pero mamá no me deja serlo. Dice que el mundo es muy inmoral y que no tengo por qué enterarme de lo que hacen las personas mayores. ¿Por qué no voy a enterarme? Si yo adivino, adivino, y nadie me cuenta nada. *En mis sueños descubro todo y los sueños no son pecado* (El subrayado es mío, p. 55).

Más adelante, tras soñar un hermoso perro manchado que la sigue a todas partes, el perro aparece en su casa, ¿cómo interpretar este suceso? En primera instancia, se podría argumentar que los sueños han comenzado a invadir la realidad; empero, poco después, cuando sueña que tropieza de unas escaleras y cae en un vacío sin fin, Luz decide desafiar su sueño con el firme propósito de “no morir”: “Día tras día subí descalza por la escalera del altillo llevando diferentes cosas y cada vez lo hacía más rápidamente, sintiendo el alivio de desobedecer a mi sueño. Mataba mis sueños. Fui destruyendo mi poder de adivinación para no morir jamás” (p. 63). El mundo onírico de esta pequeña devela la materia que lo compone. Si en “Cornelia frente al espejo” la imagen es quien crea al personaje, en este cuento son los sueños o adivinaciones de la soñadora compulsiva los que constituyen una realidad tan concreta que, incluso, puede ser fotografiada:

Soñé que me casaba. El sueño de mi boda quedo fotografiado en las paredes de mi dormitorio. [...]

¿Qué adivina tiene la fotografía anticipada de un amado de ojos azules verdes violetas que me sirven de noche de velador? ¿Qué adivina ha logrado que sus sueños queden fotografiados en las paredes de su dormitorio? Soy una adivina muy especial, sin duda. Y a pesar de ir contra mis sueños, sigo siendo, pobre de mí, una adivina (p. 63).

Debe destacarse también la llaneza con que tales seres acatan la imposición de otra realidad como un hecho consumado, al cual se entregan con docilidad e incluso con entusiasmo, así lo afirma el personaje del cuento “Los libros voladores”, “¿Estaría

soñando? Nunca siento que sueño cuando ocurre algo anómalo. Siento que me he vuelto loco o que el mundo ya no es el mismo y me someto a cualquier tipo de resignación o de fervor” (“Los libros voladores, pp. 80-81).

Lejos de los laberintos intelectuales de Borges, distante también de las raras coincidencias de Cortázar, Ocampo ha sabido construir el peculiar territorio que habitan sus personajes, siempre a un paso de sí, observándose desde esa otra realidad creada por ellos mismos: *sus* imágenes, *sus* fotografías, *sus* sueños.

¿Cómo ser complementamente otro?, pregunta fundamental a la que la autora responde sin titubear: ocultándose detrás de sí. Relatos como “La máscara” o “El banquete” ejemplifican claramente lo anterior.

En “La máscara”, la protagonista confiesa “Soy un mero disfraz de mí misma. Si algún crimen cometí, ¿estaré pagándolo?” (“La máscara, p. 93); enseguida narra cómo años antes, con motivo de una fiesta, se disfraza en pleno verano con un traje de holandesa confeccionado todo de lana a excepción de la careta. En un principio la máscara parece confrontar al rostro: “Se estaba derritiendo mi careta. Me miré en un espejo. No me reconocí. En vano cambié la posición de la careta sobre mi cara [...] La máscara impávida no condescendía a obedecerme y seguía mirándome sin verme, con sus ojos ocultos” (p. 94). Pronto, sin embargo, la careta se revela como la faz auténtica, ante cuya presencia el rostro admite su falsedad:

Poco a poco la careta embelleció un poco; la miré de nuevo en el espejo, creyendo que el cambio se debía a que entonces me miraba en un espejo diferente [...] Sentí renacer el triunfo de una pequeñísima belleza en aquella máscara extraña, porque se había humanizado. Nunca fui tan linda, salvo algún día de extraordinaria felicidad en que tuve una cara idéntica a otra cara que me gustaba (p. 94).

Lo anterior indica que para ser, para existir, el rostro ha tenido que mostrarse “otro”; encubriéndose se ha desnudado. También podría decirse que, de alguna manera, al estar frente a frente, el rostro oculto de la máscara ha *devorado* la faz que encubre.

“El banquete” repite la transfiguración del semblante en disfraz. En este cuento de tintes futuristas, el uso de máscaras se ha vuelto una demanda de la propia sociedad: “Varias veces los gobiernos estuvieron a punto de prohibir el uso de las máscaras a las personas menores de cincuenta años. Pero la ley fue rechazada gracias a las manifestaciones y los actos de violencia que se produjeron. Había gavillas de adolescentes que las usaban a escondidas” (“El banquete”, p. 112). El banquete aludido en el título, se ofrece para *celebrar* la muerte de mil millones de personas debido a lo cual, los sobrevivientes podrán respirar y comer mejor; no obstante, la amenaza de la peste propagada por mosquitos echa a perder el festejo. Elida Fraisjus, la organizadora, siente que la máscara elegida para la ocasión, “color café con leche, para quedar bien con los negros y los blancos” (p. 113), la asfixia, la aprisiona; así que en un acto desesperado: “Se arrancó la máscara para que Dios le viera la cara, la edad de su piel y el color, y para que uno de los mosquitos la picara, pero se preguntó en los últimos momentos ¿por qué este afán por morir? Y su propia voz ronca le respondió <<Ya ves, la eternidad no es distinta>>”, (p. 114). ¿Qué significa esta última reflexión? ¿Quizás las máscaras se multiplican aun en la eternidad? ¿Acaso Dios ya no reconoce el rostro de sus criaturas?

El *sitio* desde donde la escritora cuenta sus historias reafirma a la Otredad como sustento importante de este universo insólito. Espacio bastante similar al que la misma Ocampo eligió ocupar: “[Silvina] prefería hacerse aparte, dar un paso al costado, situarse en

un lugar entre ella misma y cuanto la rodeaba”;²⁴ desde este limbo proviene la auténtica voz narrativa, o mejor dicho, los ecos, las huellas de esta voz. Resulta interesante observar la forma en que la narradora se erige en una suerte de espía de sus creaciones y cómo éstas, paulatinamente, adquieren vida propia hasta el punto de sorprender tanto a su inventora como a los lectores; con todo, en el estupor radica la trascendencia. Silvina Ocampo logró pincelar en vida el “mundo sin mí” del que habla Levinas.²⁵

El tergiversado espacio de sus relatos se encuentra traspasado a su vez por una temporalidad por igual confusa. El señalamiento de estas coordenadas en *Cornelia frente al espejo* podría establecerse de la siguiente manera: al tiempo corresponde ese instante en que la mirada advierte la imagen en el espejo; mientras que al espacio pertenece el minúsculo trecho que separa el cuerpo de su reflejo. De la intersección surge, no un mundo alterno o fantástico, puesto que no existe una “realidad real” que contraponer o ratificar mediante su rechazo. Se trata más bien de la edificación de un *mundo-otro*, debido a que, previo al discernimiento del espacio y tiempo mencionado, la narradora ha establecido ya la realidad de los sueños, de la máscara o del reflejo como la auténtica y única admisible.

Relatos como “Color del tiempo” o “La nube” demuestran lo precedente. En el primero, un personaje sin nombre elabora un largo monólogo pleno de símbolos y de imágenes inusitadas. Ya en las líneas iniciales puede leerse la instauración de una realidad propia: “Me puse mi vestido más precioso azul turquesa, a rayas, con círculos. Me miré en el espejo. Las rayas, contagiadas, aparecieron en mi cara.” (“Color del tiempo”, p. 165). Historia sin anécdota, sin asideros posibles, cifra su lógica en la incomprensión, en la

²⁴ D. Torres Fierro, art. cit., p. 30.

²⁵ “renunciar a ser el contemporáneo del triunfo de la propia obra significa apuntar hacia este mundo sin mí, apuntar a un tiempo más allá del horizonte de mi tiempo. Escatología sin esperanza para sí o liberación respecto de mi tiempo” (Cf. E. Levinas, *op .cit.*, p. 55).

incongruencia de morir viviendo: “y yo río, muero, y no puedo renacer porque sé que existo y que seguiré existiendo mientras exista esta manera rara de comunicarme, este mundo apenas nacido que nadie comprende ni comprenderá” (p. 166). ¿Cuál es el tiempo, cuál el espacio del relato? El título lo anuncia con claridad: el tiempo se define por su color, asimismo el color representa el espacio de la narración, un lugar donde inclusive puede vivirse una muerte falsa: “Moriré, siento el filo del cuchillo. Me alegra morir alguna vez, antes de morir realmente” (p. 165). Por su parte, en “La nube” se extrema la difuminación de fronteras entre un espacio y tiempo de consistencia similar al de la bruma del título. Quedarse en la nube implica convertirse en ella, habitar su existencia incorpórea y errante:

–Soy propietaria de la nube– dijo la más tonta de mis amigas– y es mía. Yo me quedaré hasta que desaparezca [...]

Y quedó para siempre en aquel lugar, que no sé muy bien dónde se encuentra. Nadie lo conoce. Se llama la Nube o se llama descubrimiento de Otro Mundo; pero nadie sabe dónde está, ni en qué estación aparece.” (“La nube”, pp. 155-156).

No obstante, morar fuera de todo límite exige el pago de un tributo que termina por expulsar al personaje-nube de su paraíso celeste:

Nunca supo cuál era el animal que gruñía. ¿Un lobo, un zorro, un jaguar, un tigre? Como estaba tan cerca de las nubes, no podía distinguirlas. Vistas de cerca, las nubes eran enormes... Nunca supo cuál era la bestia, pero sí que esa bestia la mataría si no abandonaba la nube de su invención. Y ésta es la única verdad de este cuento (p. 156).

Puede advertirse que los personajes de estos relatos saben que sólo en el Otro se confirma la existencia del yo; empero, incapaces de salir de sí mismos, crean una serie de simulaciones con el fin de conservar el único rostro en que pueden reconocerse: el propio. Es así como los espejos, los sueños, las máscaras, las fotografías, la escritura y los recuerdos conforman este mundo de artificios verdaderos, de engaños apócrifos a través de los cuales el Otro-sí mismo, devela su realidad.

Resulta casi natural enlazar el tema del erotismo, eslabón de una misma cadena, pues como anota Paz: “Sin el otro no hay erotismo porque no hay espejo”,²⁶ es decir, la presencia constante del Otro-espejo de los cuentos de Silvina Ocampo, convoca de manera inmediata la instauración del vínculo erótico.

Es también este crítico quien señala el paralelismo entre el agua, los espejos y su simbología erótica: “Los espejos y su doble: las fuentes, aparecen en la historia de la poesía erótica como emblemas de caída y de resurrección. Como la mujer que en ellas se contempla, las fuentes son agua de perdición y agua de vida; verse en esas aguas, caer en ellas y salir a flote, es volver a nacer”.²⁷ Ocampo comparte esta percepción sobre la naturaleza acuosa de los espejos: “Eres un compendio de las personas a quien he amado. Estás rodeado de una atmósfera líquida, estás como en el interior del agua, en la luz donde nadan los peces de las grandes profundidades del mar o en la superficie de un lago tranquilo” (“Cornelia frente al espejo”, p. 12); no obstante, sus personajes sólo cumplen con el primer movimiento anunciado por Paz: el de la caída. Siguiendo a Bataille, puede decirse que se encuentran a medio camino entre la culpa (el erotismo) y la redención (la santidad);²⁸ pues si bien admiten la vergüenza y el pecado, no están del todo convencidos de llevar a cabo el tránsito hacia la “gracia”. Quedan entonces atrapados en la ambigüedad, en la indecisión, un poco a la manera del adolescente (mitad niño-mitad adulto); quizás esto explique por qué en varios de los relatos de *Cornelia frente al espejo*, aparecen chiquillas de once años o que sea justo en esta edad cuando enfrentan el deseo:

²⁶ Octavio Paz, “Un más allá erótico”, en *Obras completas. Ideas y costumbres II*, p. 44.

²⁷ O. Paz, *La llama doble*, p. 228.

²⁸ “Por un lado, el erotismo es la culpa solitaria, lo que sólo nos salva en la euforia de una ilusión, ya que, en definitiva, lo que en el erotismo nos ha llevado al grado extremo de la intensidad, nos condena al mismo tiempo a la maldición de la soledad. Por otra parte, la santidad nos aleja de la soledad, pero con la condición de aceptar esta paradoja *-felix culpa-*” (Cf. G. Bataille, *op. cit.*, p. 268).

Tenía once años, tal vez no sea la edad más importante, pero para mí lo fue cuando vi a Pablo por primera vez, en San Fernando. Casi me desmayo; fue en casa de Elena Schleider, una persona a quien yo adoraba. Elena era amiga de mi madre y nos invitaba a veranear. Como yo era muy aniñada, todas las visitas me trataban como a una chiquilina. Sin embargo la actitud de Pablo me parecía diferente (“Cornelia frente al espejo”, p. 36).

Cornelia narra la intensa atracción que siente por el joven, motivo por el cual, cuando descubre que Pablo y Elena mantienen relaciones: “En la penumbra primeramente no vi nada, luego, como la mujer de Barba Azul cuando entró al cuarto prohibido, retrocedí espantada. Pablo y Elena Schleider, como un monstruo mitológico, estaban abrazados, sobre la cama” (p. 41), huye furiosa e inventa una supuesta violación y, posteriormente, un embarazo. Cornelia se acerca así al modo más absoluto del deseo: el afán de destruir el objeto amado:

- ¿Por qué besa su imagen?
- Porque inspira el deseo de besarla
- ¿Y no hay que reprimir los deseos? (p. 47).

Casi todos los personajes se debaten entre ser sometidos por sus deseos o por tratar de burlarlos. El cuento “Él para otra”, permite observar lo anterior: “Esperaba verlo pero no inmediatamente, porque hubiera sido demasiado grande mi perturbación. Siempre postergaba nuestro encuentro, por algún motivo que él entendía o no. [...] Y así pasaron los años” (p. 133). La mujer sabe cuál es la verdadera razón para aplazar indefinidamente el encuentro: “Entonces sintió miedo de que se abriera la puerta y que él apareciera en cualquier momento y que terminaran la postergaciones que mantenían vivo su amor” (p. 134).

En “Jardín de infierno”, se invierte el género de los protagonistas de la leyenda de Barba Azul (aquel hombre que mataba a sus esposas y escondía sus cuerpos en el armario);

es ahora la mujer quien prohíbe a su joven marido entrar en una de las habitaciones de la casa, el esposo inquiriere sobre el motivo de dicha prohibición: “-¿Y me dirá por qué no puedo entrar en ese cuarto?/ -Porque ahí están almacenados todos los tesoros que destina la suerte, pues me he enamorado de vos, y ésta es mi única felicidad” (p. 86).

No satisfecho con la respuesta, el joven decide contravenir la imposición; si en la historia original Barba Azul mata a sus cónyuges al darse cuenta de que han traicionado la promesa de no abrir el cuarto (la llave de la habitación vedada se ha manchado de rojo); en el cuento de Silvina, es el marido quien decide adelantarse a los hechos: “Ella entró como siempre y, con el mismo ímpetu, pidió las llaves. Pero su marido no estaba. Alarmada, fue al cuarto donde las encontró. Abrió la puerta. En un papelito pegado a la pared pudo leer: <<Aquí estoy. Colgado entre otros jóvenes. Prefiero esta compañía. Tú último marido” (p. 87). Lo que estos textos ponen de manifiesto es la abierta ambigüedad del deseo, pues si bien, por una parte los personajes dirigen todos sus esfuerzos a consumarlo; por la otra, ponen igual empeño en frustrarlo, pues de ello depende su continuidad, su pervivencia.

Asimismo, si en general el temor representa la causa principal para no ejecutar los deseos, en el cuento, “El miedo”, éste se muestra como un poderoso incentivo hacia la consecución de un deseo específico: ser dos.

Nace la idea de la salvación, pero no estar sola, porque la salvación está en conseguir que el miedo resida tal vez en gran parte en la soledad. Si una voz no contesta, surge el miedo que responde. Quise ardientemente ser dos personas. Nunca Dios ha desoído mis súplicas. Me apliqué durante años en ser dos personas (p. 168).

El proceso para lograr dicho objetivo resulta por demás arduo; ya sin la presencia de un espejo, el personaje explica detalladamente su camino hacia la dualidad:

¿Cómo se logra esa dualidad? No es fácil. Se logra sin querer, a veces. No son agradables los ejercicios a los que hay que someterse. Se empieza por la sombra proyectada sobre la arena, que se aleja y se acerca, para lograr que la sombra tenga su individualidad; luego, a través del sueño, hay que renunciar a una parte importante de la nutrición; a las naranjas, si te gustan las naranjas, a la espinaca, si te gusta la espinaca, como decía mi amiga, al sentimiento de la posesión absoluta, al placer, a la habilidad para recrear por cualquier arte a la música, a la amistad en el amor. Después de varios años de sacrificio se agrega a nuestro ser como un mellizo que nadie ve pero que está latente con su voz propia, con los apetitos, con su dominio; pero esto se logra después de un número infinito y sucesivo de orgasmos que van formando la vida de ese ser abstruso. De este modo logré el orgullo más absoluto, el de ser dual, no el orgullo de no tener miedo (p. 169).

La narradora, en este caso un remitente anónimo que escribe una carta dirigida a una tal Alejandra,²⁹ ha llegado al centro mismo de su identidad y de su encuentro con el otro, pues al decir de Octavio Paz: “En el interior de la identidad, aparece la otredad. La diferencia no está afuera, en los muchos, sino dentro, en el Uno. La contradicción es más grave que la que opone el Uno al muchos; además, parece insuperable: el ser es otro del que es. La identidad no se rompe o dispersa: ella misma es dualidad pues, sin dejar de ser lo que es, también es otra”.³⁰ Así, se demuestra lo expuesto con anterioridad, los personajes de *Cornelia frente al espejo* siempre van tras la persecución de sí mismos; sin embargo, fascinados por su imagen quedan atrapados a la mitad de la búsqueda. Más aún, Narcisos incapaces ya de diferenciar entre la realidad y el reflejo, optan por este último como único espacio de existencia.

Ahora bien, si es el deseo (o su contención) lo que pone en movimiento al texto, corresponde a la violencia actuar como fuerza de cohesión entre las distintas piezas que conforman el libro. Si, como ya anotamos, desde el primer relato “Cornelia frente al espejo”, la dispersión constituye un factor básico (Cornelia relata, rememora, dialoga,

²⁹ Es conocida la amistad que Silvina Ocampo cultivó con la poeta Alejandra Pizarnick y lo mucho que le afectó la noticia del suicidio de ésta.

³⁰ O. Paz, “Nosotros, los otros”, en *Obras completas. Ideas y costumbres II*, p. 30.

vuelve a recordar, regresa al relato, todo esto sin orden aparente), dicho elemento se convierte en una estrategia común a las otras historias. Los personajes, o la voz narrativa, pasan de un asunto a otro sin una lógica irrestricta; asimismo, varios de estos textos no cuentan con una anécdota o hilo conductor; otros terminan, si no abruptamente, al menos desprovistos de un cierre o un final que dé por concluida la historia. Tal es el caso de “Soñadora compulsiva”,³¹ las últimas líneas del relato no revelan nada, como si el asunto hubiera perdido interés aun para la propia protagonista: “Me olvidé de mi casa, del jardín, de todas las flores: iba a conocer otro mundo, mucho más divertido, otras caras. Si los hombres se estuvieran viendo todo el tiempo tal vez nunca llegarían a quererse. Habría que ver todos los días a personas distintas” (p. 64). Como puede observarse, la violencia aludida no radica en la descripción de algunos pasajes de estos cuentos que pueden parecer hondamente perturbadores (violaciones reales o no, asesinatos perpetrados o no, suicidios, pianos incendiados, maridos celosos tirándoles los dientes a sus esposas, mujeres atacadas por lobos o por gatos, etcétera); sino sobre todo, en la insistencia de la narradora por desconcertar al lector, por sumergirlo en una espiral de preguntas cuyas respuestas no parecieran hallarse. Tal intención pone al descubierto una de las más caras (máscaras) ambiciones de la narradora argentina: el anhelo de callar, de crear historias donde lo no dicho cobre su real significado, su peso específico.

Este empeño resulta notorio en cada uno de los relatos de *Cornelia frente al espejo*, las palabras no fluyen con facilidad, las ideas cambian constantemente de rumbo. En cada línea escrita Silvina, al violentarse a sí misma, –esto es, al escribir pese a sí misma, contra sí misma– violenta sobre todo al lenguaje. Según Pezzoni, en este cruce sustancial entre

³¹ Cuento narrado en primera persona, llega a su final cuando la narradora describe su expectativa ante un viaje ganado en un sorteo, mas nunca relata qué fue lo que pasó con su poder de adivinar y con el joven amado en sueños, pero a quien en la vigilia rechazaba.

lenguaje y silencio se cifra lo que él llama “nostalgia del orden”; es decir, la inclusión de lo mágico o maravilloso pero, “siempre ofrecido como un don inservible o destinado a un empleo que no otorgará a su poseedor el menor poder sobre el mundo”; de aquí entonces que: “La nostalgia del orden adquir[e] una belleza que deslumbra en su desnudez. Despojada de todo, inclusive de lo que le ha permitido nombrarse: el lenguaje transgredido, violentado, resucitado, evoca su propia mudez. La nostalgia del orden encuentra su imagen más sobrecogedora: la tentación del silencio”.³²

Como mencioné antes, es con la consciencia de la escritura, de la obra de arte como un reto trágico, cuando la experiencia de la otredad se concreta. Se establece entonces una contienda con el lenguaje, con ese *otro* que se niega a traducir fielmente aquello que se quiere expresar. Tal vez por lo mismo, la última línea del volumen en cuestión resume el reclamo, la aspiración más paradójica pero al mismo tiempo más congruente de la narradora argentina: “Quisiera escribir un libro sobre nada” (“Anotaciones”, p. 227).

Puede afirmarse que, con *Cornelia frente al espejo* Silvina Ocampo lo consiguió: estos relatos hablan sobre todo y nada; combinan una pasmosa frivolidad con un profundo sentido sombrío de la vida. A través de cada uno de los textos que conforman el volumen, sólo una certidumbre se hace patente: la de perseguir múltiples imágenes de un Yo que no revela nunca su rostro verdadero por la simple razón de que todos lo son (y, simultáneamente, todos son falsos). Como ya se anotó, la obra de Ocampo es circular, tautología que nos conduce hacia el final y principio del recorrido; sus cuentos semejan barcos varados en la mitad de la nada, en una cierta orilla, incapaces de dar el salto debido, sobre todo, a que se debaten entre hacerlo o no; pues en “no llegar nunca” se cifra su único posible modo de ser, de existir:

³² Enrique Pezzoni, “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”, prólogo a *La furia y otros relatos*, p. 23.

Y aquí me quedaré como un ángel que vive de los otros, que vive en un mundo ajeno, incomprensible. Para siempre un barco perdura, navega, llega, no llega, se acerca, así es la vida. El barco se aleja, pero yo nunca, tengo más de mil remos que vuelven a llevar al punto de partida. No volveré. ¡Qué no me esperen! (“Anotaciones”, p. 226).

La búsqueda del Otro, que como ya señalamos en el capítulo I, “supone indagar en el centro, violentar las entrañas de la escritura, emprender la ruta donde la experiencia del lenguaje y la de lo sagrado confluyen” representa para Silvina Ocampo siempre una indagación en sí misma, en su propias entrañas que son también las de su escritura; una escritura que, sin duda, aprehendió el secreto de la poesía: “¿Qué es lo que la poesía anuncia al mundo?: que es lenguaje esencial que abarca toda la extensión del término, que es tanto la ausencia de palabras como el habla, que serle fiel es conciliar voluntad de hablar y silencio. La poesía es silencio porque es lenguaje puro, punto esencial de la certeza poética”.³³

³³ Maurice Blanchot, “Después de Rimbaud”, en *Pasos falsos*, pp. 157-158.

IV. Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*. Entretejer al Otro

Cada expresión literaria, cada forma, es un umbral, una zona en el límite de innumerables elementos, tensiones y movimientos distintos, un desplazamiento de las fronteras semánticas y de las estructuras sintácticas, un continuo desmontar y volver a montar el mundo, sus marcos y sus imágenes, como en un estudio cinematográfico en el que se reajustaran continuamente las escenas y las perspectivas de la realidad. Todo escritor, lo sepa y lo quiera o no, es un hombre de frontera, se mueve a lo largo de ella; deshace, niega y propone valores y significados, articula y desarticula el sentido del mundo con un movimiento.

Claudio Magris

Sin duda, en la actualidad, la obra del narrador rioplatense Manuel Puig (1932-1990) forma parte del canon de la literatura latinoamericana, sin embargo, esto no siempre fue así. Sus primeros escritos, tildados de *kitsch*, cursis, populacheros e, incluso, de mal gusto, enfrentaron un abierto rechazo por parte de cierto sector de la crítica.¹

A *La traición de Rita Hayworth*, publicada en 1968, le seguirán otras siete novelas en las cuales, al decir de Graciela Speranza: “Como ningún otro escritor argentino de las últimas décadas, Puig consiguió reunir el éxito de público, la admiración de sus pares, el interés de la crítica y el reconocimiento internacional, resolviendo a su modo, único e inimitable, la tensión entre novela experimental y novela popular”;² contrario a esta postura, el juicio de Mario Vargas Llosa revela hasta qué punto la narrativa de Puig continúa representando una “provocación” para el mundo de las letras:

Me pregunto si la escritura de Puig tiene la trascendencia revolucionaria que le atribuyen Levine y otros críticos. Me temo que no. Creo que es más ingeniosa y brillante que profunda, más artificial que innovadora, y demasiado dependiente de las modas y los mitos de su época como para alcanzar, alguna vez, la permanencia de las grandes obras literarias, como las de un Borges o un Faulkner [...] La obra de Puig tal vez sea la más representativa de lo que se llamó “literatura liviana”, tan

¹ Un periódico argentino de la época lo califica como “una especie de Corín Tellado con mayor erotismo” (latormentaenunvaso.blogspot/puig por puig)

² Graciela Speranza, “La sonrisa de un enigma” *Clarín*, domingo 2 de julio de 2000 (Tomado de sololiteratura.com/Puig). Las otras novelas de Puig son: *Boquitas pintadas* (1969), *Buenos Aires Affaire* (1973) *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988).

emblemática de nuestro tiempo: una literatura placentera que no exige ni tiene otro fin que entretener.³

Para otros estudiosos sus novelas reflejan de modo paradigmático, “los fantasmas” de nuestro tiempo;⁴ unos más, enfatizan la ruptura total con la tradición literaria de su país: “Puig no se parece a ningún otro narrador argentino contemporáneo a él, entre otras razones, porque ni sus procedimientos, ni su estilo, ni los conflictos culturales dentro de los que se desplaza y que excede, ni la ética que se afirma en las políticas de su literatura remiten, de alguna forma significativa, a Borges.”⁵ No pretendo zanjar tal polémica, no obstante, me parece que esta cuestión se encuentra directamente relacionada con el tema del presente trabajo; resulta evidente que, desde sus inicios, Puig se manifiesta como un escritor distinto, extraño, Otro.

Lo otro, o la otredad ha sido ya identificada por algunos investigadores como un elemento fundamental en la narrativa del autor de *El beso de la mujer araña*, conforme con César Aira, su literatura produce:

<<el efecto de “otra literatura”: la aparición dentro de los límites institucionales de la literatura, de algo irreconocible (o que, por lo menos, hace vacilar los criterios de reconocimiento) desde el punto de vista de las funciones y los valores establecidos, es decir, de lo que en un momento histórico y en un estado de cultura dados se legitima como literatura [...]>>.⁶

³ Mario Vargas Llosa, “Disparen sobre el novelista”, *Clarín*, domingo 7 de enero de 2001 (Tomado de sololiteratura.com/Puig).

⁴ “Las novelas de Puig que van desde Boquitas pintadas han abierto las puertas a todos los fantasmas de la cultura de nuestro siglo: el folletín, lo policiaco, los géneros filmicos y literarios considerados más triviales. Ellos son, más aún que los del arte más noble, el mayor repositorio de los fantasmas de nuestra época.” (cf. José Amícola, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, p. 63)

⁵ Alberto Giordano, “Una literatura fuera de la literatura” en, Manuel Puig, *El beso de la mujer araña Edición crítica*, José Amícola y Jorge Panesi (coord.) p. 465. A partir de esta nota, los textos críticos tomados de esta misma edición se abreviará *EC*.

⁶ César Aira citado por Alberto Giordano, “Una literatura fuera de la literatura” en *EC*, p. 468.

Quizás uno de los adjetivos que mejor se ajusta a la ambigua posición de su obra sea el de *kitsch*, pues, de acuerdo con Calinescu: “Sin importar cómo clasifiquemos sus contextos de uso, *kitsch* siempre implica la noción de *inadecuación estética*. Tal inadecuación se encuentra a menudo en objetos cuyas cualidades formales (materiales, forma, tamaño etc.) son inapropiadas en relación a su contenido cultural o a su intención”;⁷ empero, el mismo crítico advierte sobre el cariz subversivo de este elemento: “Si consideramos el *kitsch* como un <<estilo>> de mal gusto, llegamos a otra paradoja. [...], es decir, la posibilidad anteriormente mencionada de utilizar conscientemente el mal gusto (esto es *kitsch*) para subvertir las convenciones de un <<buen gusto>> que eventualmente conduce a la esclerosis del academicismo”.⁸ Me parece que tal es la intención con que Puig echa mano del cine, del radioteatro, de letras de tangos y boleros, de los recursos del folletín, etcétera, para poner en jaque una cierta norma no escrita que dicta el cómo y el material del que debe valerse un narrador.

Con el propósito de realizar una aproximación al tema que nos ocupa, y tal como hemos venido haciendo hasta ahora, nos detendremos sólo en las novelas que preceden la obra elegida para su análisis, así como en aquellos elementos que, desde distintas perspectivas, apuntan la relevancia del itinerario otredad-erotismo-violencia en la novelística de Manuel Puig.

Construida a partir de los monólogos que los personajes entablan consigo mismos, *La traición de Rita Hayworth* demuestra ya una manera poco convencional de contar. Observamos que, más que ser leído, el texto pide ser escuchado. Esta elección narrativa, la de una escritura conformada principalmente por voces, representa un primer paso hacia el

⁷ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, p. 231.

⁸ M. Calinescu, *op. cit.*, p. 246.

reconocimiento de lo otro; pues, como ya anotamos, sólo al dar voz al otro, éste cobra auténtica realidad.⁹ Percibimos así el murmullo incesante de las largas conversaciones que Toto, Mita, Teté, Héctor, personajes centrales de la novela, sostienen consigo mismos; cada uno de ellos *piensa* como si relatara a alguien más sus reflexiones, contando-*se*, a la manera de un confidente, sus deseos ocultos: salir al mundo, un marido rico, una casa más grande, un amor sublime, aventuras, en fin, anhelos que pueden sintetizarse en uno solo: vivir una vida distinta de la que llevan, una vida “como las del cine”.

La trama de esta novela puede resumirse como sigue: el acontecer diario de una provincia de Argentina donde los habitantes dividen su tiempo entre murmurar sobre los demás y ensoñar con los recientes estrenos filmicos del glamoroso mundo hollywoodense que nada tiene que ver con el suyo.

Anteriormente escribí monólogos, creo más conveniente llamarlos “diálogos en solitario”, donde nunca, o casi nunca, se conoce la réplica del interlocutor. Se transcriben así conversaciones telefónicas, de “un sólo lado de la línea”, o se leen cartas de las cuales se ignora si obtuvieron o no respuesta. Conforme avanza la narración (y el tiempo), la voz de los personajes llega a confundirse con la de sus admiradas heroínas del cine; de tal manera, tanto sus emociones como su propia cotidianidad, se transforma en una suerte de vida en segundo plano, pobre imitación de los romances de la pantalla grande.

Para Ricardo Piglia, “el significado último de esta novela [...] es el vértigo de pertenecer a la clase media. Los riesgos de vivir en una clase sin apoyo en la estructura

⁹ El juicio de Mario Goloboff sobre Puig confirma este presupuesto: “Hablar, por eso, es mucho más que trasladar sentidos o que comunicar mensajes; es a la vez que dar testimonio de mi presencia y de la existencia del otro, darle lugar; darle también, voz”, (M. Goloboff. “El camino a la oralidad” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 634, abril de 2003, Dossier: Manuel Puig, pp. 8–12).

real”;¹⁰ concuerdo con el crítico, no obstante, añadiría que, al dirigir justo hacia esa clase media el gran aparato de la “fábrica de sueños” de Hollywood, resulte natural entonces añorar el atractivo y parafernalia ofrecida por tal industria; por tanto, más que una cierta noción de pertenencia, lo que los personajes transmiten es la angustia por sostener (o alimentar incluso) la serie de mitos que rodean a dicho estamento social, entre éstos, por supuesto, el afán perenne por agradar a los demás.

Todos en Coronel Vallejos (lugar donde transcurre la novela) viven en función de los otros, de la mirada de los otros, como si su existencia misma se encaminara a conseguir el papel capaz de llevarlos hacia el estrellato, de hacerlos merecedores al premio a la mejor vida actuada (la vida como un *casting*).

Lógicamente, el cuerpo y su deseo se encuentran en el centro de esta avidez por la mirada del otro; así, tanto el brutal rito de iniciación erótica de Toto, como la promiscuidad y abusos de Héctor ponen de manifiesto el indisoluble vínculo entre violencia y erotismo ya aludida en los capítulos precedentes de este trabajo, baste como ejemplo citar uno de los muchos pasajes de la novela que aluden al respecto:

El padre duerme al fondo, y en seguida se apagó la luz de la madre, pero la vieja no dormía que de la ventana abierta se sentía la radio, el noticioso con Normandía y que los rusos también atacaban hacia Berlín y me hizo acordar del papelón, la radio de mierda, y la aprieto un poco a la Ñata y estaba toda floja, la primera vez que no arisqueaba, le meto la mano debajo de la ropa y acariciándola llegué a destino por primera vez y sin poder respirar que la madre oía, y no se lo conté a nadie, ni al Toto, y no nos separamos en seguida, bien agarrados, que de tonto se me empezaron a caer la lágrimas y no se avivo me parece. Y dos más este año, la Rulo y la Mari, para la colección de un servidor.¹¹

¹⁰ Ricardo Piglia, “Clase media: cuerpo y destino” en, *Nueva novela latinoamericana 2*, Jorge Lafforgue (comp.) pp. 350–362, loc.cit, 356.

¹¹ Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, (IX Héctor. Verano 1944), p. 167.

La segunda novela de Puig, *Boquitas pintadas* (1969) exhibe sin cortapisas “el modo en que la cultura de masas educa los sentimientos”.¹² Seguimos así los avatares de dos jóvenes provincianas, Nené y Mabel, cuyos intereses se limitan a “encontrar al príncipe azul”, envueltas en un triángulo amoroso con el galán del pueblo, Juan Carlos Etchepare, personaje de tintes hartos románticos. Parodiando los recursos del folletín, la novela se divide en entregas, la primera de ellas comienza con la noticia de la muerte de Juan Carlos, años después, y con la carta que Nené dirige a la madre de éste. A través de varias epístolas más, nos enteramos del nivel de frustración en que vive sumergida Nené. Mabel por su parte, dirime sus conflictos pasionales a través de consultas al buzón sentimental de una revista femenina, ¿qué se esconde detrás de tal conducta? La respuesta es simple: la incapacidad de superar el choque entre la realidad y la imaginación amorosa impuesta por los radioteatros, el cine y las novelas rosa. Curiosamente, aunque pareciera que ambas están en busca de un “otro” a quien amar, su idea de éste es tan falsa, tan “prefabricada” que les resulta imposible distinguir al otro real y concreto que tienen frente a sí.

Bueno, pedí primero que si en el otro mundo después del Juicio Final me perdona Dios, porque a Juan Carlos seguro que lo perdona, entonces que me pueda reunir con él en la otra vida. Y la segunda cosa que pedí es que mis nenes a medida que vayan creciendo se pongan más lindos así los puedo querer más, no digo lindo como Juan Carlos pero no tan feos como el padre. Cuando recién nos casamos no era tan feo, pero con los años y más gordo no se le reconoce.¹³

Con *Buenos Aires affaire* (1973), su tercer novela, Puig inicia un cierto proceso de “economía”, aun cuando echa mano de recursos comunes a sus escritos anteriores (collages de recuerdos, reportes policíacos, cartas, transcripciones de llamadas, encabezados de periódicos, etcétera), serán solamente dos los personajes a quienes dote de una historia

¹² Ricardo Piglia, “Manuel Puig y la magia del relato” en, *La argentina en pedazos*.

¹³ Manuel Puig, *Boquitas pintadas* [Carta de Nené dirigida a Leonor Saldívar de Etchepare] p. 237.

distinguible: Gladis y Leo. Dichas figuras semejan fuerzas cuyo choque resulta prácticamente inevitable. Suerte de fracaso duplicado, cada uno constituye la réplica exacta del otro; más aun, la carencia de uno encuentra cabida perfecta en el hueco del otro. No es gratuito el que ambos mantengan una relación ambigua con el mundo del arte; en el caso de Gladis, su intento por llegar a ser una artista reconocida se frustra primero por su incapacidad creativa, después, por su indolencia. Empero, tras dejarse arrastrar por las circunstancias, son éstas mismas las que propician el encuentro con el material idóneo para esculpir obras originales: los desechos encontrados en la playa.¹⁴

Si en las dos obras anteriores de Puig el aspecto erótico se encuentra permeado por la culpa y las apariencias (ni Toto, ni Héctor, ni Mabel ni Nené admiten abiertamente que “desean”), en *Buenos Aires Affaire* en cambio, el erotismo, presente desde los primeros capítulos de la novela con un relato pormenorizado de las fantasías sexuales de Gladis durante su rito de masturbación, hasta el final, con el juego sadomasoquista en que ambos personajes se confrontan, se convierte en hilo conductor; empero, también desde un principio, transido de violencia.

También el vestido para no arrugárselo al echarse en la cama a descansar un momento, ocupando el lugar de la enferma ausente. Ella sabe que él está desnudo bajo la sábana, porque la burda tela deja adivinar sus formas de hombre o animal. Lo que más se teme es un ataque tan brutal como repentino [...] (*Gladis se ve obligada a detener la acción de su dedo para evitar un orgasmo precipitado).¹⁵

Contrario a esa total colisión entre iguales en *El beso de la mujer araña*, obra en la cual se centrará nuestro análisis, los dos personajes que en principio parecieran ser

¹⁴ Con frecuencia la crítica señala un paralelismo entre forma de creación del personaje y la del propio Puig, debido sobre todo a su particular “asimilación” de varios de los recursos de la cultura de masas.

¹⁵ Manuel Puig, *Buenos Aires Affaire*, p. 66. (Lo escrito entre paréntesis aparece como nota al pie en la novela señalado por un asterisco).

opuestos, terminarán no sólo por reconocerse, sino incluso por confundirse, por *ser* cada uno auténticamente el Otro.

Por diversas circunstancias dos hombres, Valentín, un activista político y Molina un homosexual acusado de corrupción de menores, son compañeros de celda en la prisión de algún país latinoamericano; no obstante, la situación es similar para ambos: los dos padecen en carne propia la intolerancia de una sociedad donde no hay espacio para los ideales y las diferencias. Con todo, entre estos presos se establece un diálogo, un vínculo que los transformará en el Otro; es decir, mediante el re-conocimiento del Otro, cada uno iniciará un camino sin posibilidad de retorno. Tanto para Valentín como para Molina, el Otro representa una suerte de libertad de sí mismos, un modo de “dejarse atrás” y, a un tiempo, la ocasión para suprimir las distancia, tal como lo apunta Bajtin: “para eliminar del todo la diferencia es necesario que los dos se fundan en uno, convirtiéndose en una misma persona”.¹⁶

Ya he explicado que es el Otro, nuestra necesidad de acercarnos al Otro, lo que suscita la llamada experiencia del lenguaje. En *El beso de la mujer araña*, Puig lleva hasta el límite tal supuesto, pues, de conforme con Levinas,

El lenguaje en su función expresiva, se dirige a otro y lo invoca. Ciertamente, no consiste en invocarlo como representado y pensado, pero esto sucede justamente porque el intervalo entre el mismo y el otro –en el que se sostiene el lenguaje– no se reduce a una relación entre conceptos que se imitan el uno al otro, sino que describe la trascendencia en la que el otro ya no recae sobre él mismo sino que solamente le obliga, le responsabiliza, es decir, le convierte en hablante.¹⁷

Puede advertirse que en esta historia el novelista realiza un ejercicio de medida en general, no sólo en el número de personajes, sino que consigue además circunscribir los

¹⁶ Mjkhail Bakhtin, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, p. 33.

¹⁷ Emmanuel Levinas, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, p. 46.

hechos e indagar de manera profunda en el carácter de sus protagonistas; lo anterior pese, o mejor dicho, debido entre otras cosas, a la acotación del espacio y del tiempo. Por una parte, transcurre el lapso en que Molina y Valentín conviven en la celda; por la otra, se encuentra el territorio y el momento del diálogo en el que, a través de la palabra, es posible construir *otro* mundo.¹⁸ A su vez, la palabra dará paso a un sin fin de alternativas, de bifurcaciones que transgreden cualquier límite espacio-temporal.

Conviene detenerse en el proceso que se sigue para lograr lo anterior, dado que la edificación de tal territorio parte de principios diferentes para ambos presos. Paradójicamente es Molina, calificado como un personaje frívolo y egoísta, quien de manera natural, casi inmediata, da cuenta de la presencia del Otro; de hecho, abre la novela con un relato destinado a su compañero de celda, de esta forma será su voz la que descubrirá la presencia de Valentín. Este último inserta una serie de preguntas y comentarios que dan pie a que la narración prosiga, sin embargo, resulta curioso notar cómo algunos de sus cuestionamientos exigen congruencia absoluta a Molina e, incluso, constituyen una especie de reto. Sin intimidarse y haciendo caso omiso de la descalificación implícita en tales razonamientos, Molina consigue lo que realmente parece importarles: mantener la atención del otro, lo cual se plasma ya desde la página inicial con la primera película que narra a Valentín:

—¿No hay gente en el zoológico ese día?

—No, casi nadie. Hace frío, es invierno [...] Un poco más lejos, cerca de las jaulas de las jirafas hay unos chicos con la maestra, pero se van rápido, no aguantan el frío.

—¿Y ella no tiene frío?

¹⁸ En otro sentido, esta extensión del espacio de la celda ha sido pensada por la crítica como una forma de resistencia: “En rigor el espacio de la celda está expandido, sus límites físicos aparecen puestos en entredicho. Esta resistencia toma forma por medio de la figuración de fronteras que han sido franqueadas, por el desentramado de un territorio nacional y la elisión de espacios alternos. Ello invita a la lectura de fronteras porosas, a la vez que pone en libertad una plenitud de significados” (Cf. Francie Masiello, “Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*” en, *EC*, pp. 574-588, loc. cit. 579).

- No, no se acuerda del frío, está como en otro mundo, ensimismada dibujando a la pantera.
- Si está ensimismada no está en otro mundo. Esa es una contradicción.
- Sí, es cierto, ella está ensimismada, metida en el mundo que tiene adentro de ella misma, y que apenas si lo está empezando a descubrir [...] (Las cursivas son mías).¹⁹

Hasta cierto punto, podría afirmarse lo mismo respecto a Valentín, un hombre que comienza a descubrir lo que tiene dentro, hallazgo en el cual Molina fungirá como guía. En este sentido, me interesa objetar lo expresado por José Amícola, pues para el crítico las observaciones de Valentín constituyen un cierto adoctrinamiento:

Es por ello importante cómo introduce Valentín planteos lógicos y precisión en el fluir narrativo de Molina, basado exclusivamente en la magia de los afectos y del inconsciente. Valentín también no deja de subrayar que en el fondo se trata de “macanas”, es decir de algo sin sentido. Aunque cierto es que, más tarde, urgido por el relator de los filmes, se ve forzado a confesar que el entretenimiento le ha gustado. Este cambio de postura y evolución de Valentín es significativo, porque muestra en qué medida este personaje es capaz de mostrarse permeable al discurso del interlocutor.²⁰

Desde mi perspectiva, Amícola incide en uno de los lugares comunes más socorridos cuando se analiza *El beso de la mujer araña*: la diferenciación/oposición entre sentimentalismo, representado por Molina, y raciocinio, propio de Valentín. Más que contradecir dicho juicio, importa puntualizar ciertos aspectos que redimensionan esta tesis, ya que, si por una parte es cierto que Molina dirige especial atención al aspecto superficial

¹⁹ Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, edición crítica, José Amícola y Jorge Panesi (coord.), pp. 7-8. A partir de esta nota, las citas serán tomadas de la misma edición y sólo se consignará en texto la página correspondiente.

²⁰ José Amícola, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, p. 78. En contraparte, Roberto Echavarren anota: “Así, irónicamente, el homosexual aparece como el detentador de una voz que, desde la castración y el desprecio, poco a poco y casi sin proponérselo, va a <<adoctrinar>> al guerrillero Valentín. El guerrillero en cambio quiere rechazar el discurso autoritario, propagandístico, de la clase o grupo en el poder; quiere elaborar un discurso incontaminado, liberador, paralelo a las acciones de combate de la guerrilla urbana. El homosexual no tiene discurso propio, sino que se proyecta en un discurso ya elaborado, que él retoma: resulta así poco visible, tal un camaleón, y parece derrotado de antemano. Su discurso [...] está hecho de deshechos de un discurso ajeno, los productos, ya convertidos en basura, de una cultura de masas” (Cf. R. Echavarren, “El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto” en, *EC*, p. 594).

de sus relatos (peinado y vestido de la protagonista, apariencia viril del galán etcétera), por la otra, es claro que ya desde la selección de la película existe una abierta voluntad de cercanía y reconocimiento de la naturaleza del Otro. Tal pareciera que Molina rápidamente advierte en Valentín no a su opuesto, sino aquella parte de sí que le completa; en otras palabras, encuentra a su doble en el sentido indicado por Juan Bargalló: “El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento”.²¹ Ahora bien, aunque el derrotero de ambos protagonistas hacia el encuentro con el Otro resulta en principio antagónico, no es posible separárseles, pues –en tanto doble– la existencia de uno depende de la del otro. Decir Molina es decir Valentín y a la inversa; por consiguiente los dos procesos deben analizarse de manera simultánea, tema del cual nos ocuparemos a continuación.

Con tal propósito destacaremos en principio la paradoja en que se inscribe el personaje de Molina, ya que, pese a representar un sector altamente marginal de la sociedad, es quien, debido al hecho de ser el único que *sabe*, detenta un grado mayor de poder en la novela; me refiero por supuesto al disimulado juego entablado con las autoridades y con Valentín. Para algunos ensayistas la actuación de Molina se inclina hacia su beneficio personal sin importar el destino de su compañero de celda; sin embargo, tras su progresivo enamoramiento del preso político, dicha actitud cambiará radicalmente. Me parece que esta apreciación resulta errónea, dado que en ningún momento el lector conoce cuáles son las verdaderas intenciones de Molina;²² lo anterior gracias al empleo casi

²¹ Juan Bargalló Carraté, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Juan Bargalló Carraté (ed.), p. 11.

²² Sólo una vez en la novela el lector tiene acceso al pensamiento de Molina cuando éste, enojado por la indiferencia de Valentín, decide *contarse* una película para calmar el dolor de estómago que le aqueja.

exclusivo del diálogo como vía de acceso hacia los personajes. Puede entonces argumentarse que quizás Molina actúa como piensa, por tanto sus actos lo muestran tal como es: un ser sensible, abierto al sufrimiento del otro.²³

Con Valentín sucede lo contrario, su percepción del otro más bien semeja una entelequia, le es más próximo el sufrimiento del pueblo *in abstracto* por el cual lucha, que el de Molina a quien ignora aun teniéndolo frente a sí, de acuerdo con Francie Masiello: “Valentín maneja, por cierto, un libreto cerrado, sin dar lugar a la posibilidad de un pacto discursivo con Molina, lo que también señala la imposibilidad de entrar en la esfera imaginativa del otro”.²⁴

–Para mí es todo lo contrario, quien no actúa políticamente es porque tiene un falso concepto de la responsabilidad. Ante todo mi responsabilidad es que no siga muriendo gente de hambre, y por eso voy a luchar.

–Carne de cañón. Eso es lo que sos.

–Si no entendés nada callate la boca.

–No te gusta que te digan la verdad...

–¡Qué ignorante!, si no sabés no hables.

–Por algo te da tanta rabia...

–¡Basta! Dejame leer.

–Está bien. Algún día que vos estés mal yo te voy a hacer lo mismo.

–¡Molina, callate de una vez! (p. 90).

Observar en Molina exclusivamente el prototipo de homosexual cursi y frívolo reduce con mucho la complejidad del personaje. Debe recordarse que es él quien, con astucia, consigue comida y quien, ante su propio malestar (pues, según su propio testimonio, debe comer la compota envenenada del penal para disimular) encuentra una salida, un modo de autodistraerse. No acontece lo mismo con Valentín, el cual no posee otro recurso más que su férrea voluntad. Así el mote de “mujer araña” que Valentín da a

²³ Debe recordarse que advierte a Valentín sobre el origen de su dolor estomacal: la comida del penal; así en cuanto consigue otros alimentos los comparte con él (por supuesto, en dicho acto hay mucho de remordimiento, de culpa, empero Molina actúa inteligentemente....).

²⁴ Francie Masiello, “Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*” en, *EC*, p. 580.

Molina hacia el final de la obra, adquiere una doble acepción: la primera de ellas corresponde a la sutil manera en que éste último envuelve a su compañero en sus tramas hollywoodenses hasta “seducirlo”; la segunda, es la red de fingimientos que teje ante la autoridad, lo que le permite mejorar sus condiciones de vida en la prisión.

Si bien en el momento de su convivencia tanto Molina como Valentín comparten similares circunstancias de marginalidad, tal situación no es nueva para el homosexual cuya vida ha transcurrido entre la segregación y el desprecio de las “buenas conciencias”.²⁵ Con Valentín sucede lo contrario; un luchador social cuenta con la solidaridad general, suscita admiración y respeto, puede alcanzar inclusive la categoría de mártir o de héroe, es perseguido por el Estado sí, pero no por toda una sociedad. Lo cierto es que ambos representan una amenaza *tangible* para el poder pues, desde sus respectivas posiciones, cada uno socava la supuesta estabilidad de un sistema basado en la homogenización de los individuos y, en dónde pensar o vivir diferente, se castiga con el aislamiento, igual que si se tratara de una enfermedad capaz de corromper o “contaminar” a todo organismo en contacto.

Quizás sea esta condición marginal la que facilita el tránsito de Molina hacia Valentín, no existe nada fortuito en sus acciones, desde la elección de cada película que cuenta, hasta la forma de narrarla, busca tender los puentes que lo conduzcan de manera directa al Otro. Empero, lo que no pudo prever fue que este encuentro se llevaría a cabo a

²⁵ Las notas al pie de la novela dan cuenta de los varios puntos de vista tratados por la psicología respecto a la homosexualidad. La primera de ellas, expuesta en el capítulo tres y atribuida al investigador inglés D.J. West, busca el origen físico de la homosexualidad a la cual califica como “conducta sexual anormal” (pp. 53-55). De acuerdo con Daniel Balderston, estas notas, sin advertencia de quién las escribe, representan el punto de vista del propio Puig: “Puig era famoso por sus esfuerzos por eliminar al narrador (a diferencia de sus coetáneos del Boom, narradores muy conscientes de –y complacidos con- la función de voz central y poderosa en el texto), las notas ofrecen un modo de acceso casi único al punto de vista de su autor” (cf. D. Balderston, <<Sexualidad y revolución>>: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña*, en *EC*, p. 564). Yo agregaría que éstas refieren más bien al diálogo de Puig con distintos enfoques sobre la homosexualidad.

un nivel mucho más profundo, más auténtico, en otras palabras que se produciría *realmente* un encuentro. Sin duda, la intención de Molina, cuando menos en un principio, es sólo la de “pasar el tiempo”; no obstante como afirma Milagros Ezquerro: “Narrar es hacerse dueño del destino, del tiempo, del espacio, de la libertad. Narrar es representar situaciones, deseos, figuras en los que el YO y el OTRO han de reconocerse, han de conocerse como otros, diferentes, auténticos [...] Narrar es tratar de seducir, lo mismo que escuchar, leer, es dejarse seducir”.²⁶

Este proceso de seducción-encuentro inicia con la conciencia clara por parte de Molina del poder del lenguaje; es decir, no sólo conoce historias sino que sabe cómo transmitir las, cómo mantener el interés de su escucha; por tal razón no es caprichoso que sea la noche el espacio privilegiado para “tender sus redes”. A Valentín en tanto le corresponden las horas del día, cuando tal pareciera que no pasa nada o cuando menos que no tiene importancia, como lo demuestra la elisión de lo que ocurre en este lapso, consignado sólo por puntos suspensivos.

No debe perderse de vista el hecho de que Molina *cuenta* las películas; por ende, éstas se encuentran permeadas de subjetividad, luego existe una selección tanto de la información que sí proporciona, como de la que deja fuera.²⁷ Por ejemplo, su manía por los detalles que tanto desespera a Valentín, se aboca a un fin específico: imponer, dejar claro que quien *vio* la historia fue él y que, por mucho que su compañero de celda pretenda intervenir, siempre será Molina quien lleve la voz cantante. El predominio que esta

²⁶ Milagros Ezquerro, “<<Sharazada ha muerto>> Las modalidades narrativas”, en *EC*, p. 491.

²⁷ Para Geneviève Fabry, se establece una clara frontera entre “reproducción oral” e interpretación: “[...] tanto al contar como al interpretar [las películas que narra Molina] la actividad creativa de los hablantes es muy importante. La frontera entre narración y recepción, entre reproducción oral de una película e interpretación tiende a difuminarse; la narración de Molina ya es una interpretación, fruto de una selección según sus criterios personales ‘yo te dije eso porque me gustó’” (Cf. Geneviève Fabry, *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*, p. 83).

circunstancia le confiere no escapa a los ojos de Valentín: “-No, me gusta la película, pero es que vos te divertís contándola y por ahí también yo quiero intervenir un poco, ¿te das cuenta? No soy un tipo que sepa escuchar demasiado ¿sabés, no?, y de golpe me tengo que estarte escuchando callado horas” (p. 15).

Cada nueva historia obliga a Valentín a mirar las cosas desde una perspectiva diferente; a través del lenguaje Molina ha conseguido violentar a Valentín al punto de hacerlo *tornarse* hacia el otro. Con todo, el tránsito es paulatino: *La mujer pantera* (primera película contada por Molina) motiva la identificación de Valentín con uno de los personajes; la segunda película (de propaganda nazi), provoca la confrontación entre ambos y la intrusión de la historia de amor entre Molina y el mozo. Con la tercer película, Molina demuestra su voluntad de acercarse al otro, por tanto, decide relatarle “una [...] de esas películas que les gustan a los hombres”, lo cual, además por supuesto del terrible dolor de estómago que le aqueja, incita una primera confesión de Valentín. La cuarta película (“La mujer zombi”, entremezclada con otra que se desarrolla en un hospital) suscita la apertura del preso político, la petición a su compañero de celda de escribir una carta para su amada. Pese a su posterior arrepentimiento, Valentín ha cedido, ha entregado su mundo al otro. De tal manera, la última película constituirá el medio para admitir abiertamente su relación con Molina, su forma de aceptar al otro.

-¿Sabés una cosa? Pensá en alguna película linda,... y me la empezás a contar cuando termine de estudiar, mientras se hace la comida.

-Bueno...

-....

-¿Y qué película querés que te cuente?

-Una que te guste mucho a vos, no la pienses para mí.

-¿Y si no te gusta?

-No, si te gusta a vos, Molina, me va a gustar a mí, aunque no me guste (p. 204).

En este punto resulta claro que Molina ha seducido ya a Valentín, no me refiero por supuesto al hecho de tener relaciones sexuales con él, sino al reconocimiento anterior por parte del guerrillero de estar frente a un igual. Si, como afirma Lucille Kerr, el proceso de seducción es mutuo,²⁸ cabe preguntarse, ¿en qué momento y cómo ha sido seducido Molina por Valentín?

La respuesta parece clara, aunque quizás sin proponérselo, Valentín ha conseguido la entrega de Molina valiéndose de la contraparte necesaria del acto del habla: escuchando.

Puede afirmarse entonces que Valentín ha accedido al ruego de Molina. En un sentido amplio, personifica al escucha ideal en tanto que permite a este “cuenta cuentos” desplegar sus habilidades narrativas; dicho de otro modo: seduce dejándose seducir; así, varias de sus intervenciones dan pie a que Molina se apropie de las historias concediéndole fantasear más allá de lo visto en pantalla.

–Pero, si no te parece mal, me gustaría que fuéramos comentando un poco la cosa, a medida que vos avanzás, así yo puedo descargarme un poco con algo. Es justo, ¿no te parece?

–Si es para burlarte de una película que a mí me gustó, entonces no.

–No, mirá, podría ser que comentemos simplemente. Por ejemplo: a mí me gustaría preguntarte cómo te la imaginás a la madre del tipo.

–Si es que no te vas a reír más.

–Te lo prometo.

–A ver... no sé, una mujer muy buena. Un encanto de persona, que ha hecho muy feliz a su marido y a sus hijos, muy arreglada siempre.

–¿Te la imaginás fregando la casa?

–No, la veo impecable, con un vestido de cuello alto, la puntilla le disimula las arrugas del cuello. Tiene esa cosa tan linda de algunas mujeres grandes, que es ese poquito de coquetería, dentro de la seriedad, por la edad, pero que se les nota que siguen siendo mujeres y quieren gustar (p. 15).

²⁸ “El diálogo es una red construida por movimientos que parecen generados por relaciones de deseo y poder, y al mismo tiempo devela la estructura de las mismas. En *El beso de la mujer araña* cada uno es seducido y controlado por el otro; cada uno parece ser alternativamente más o menos poderoso que su compañero. A través de los giros que imprimen a su relación cada uno parece diseñar sus movimientos como respuestas a los movimientos del otro” (Cf. Lucille Kerr, “La política de la seducción, *El beso de la mujer araña*”, en *EC*, p. 649).

Incluso, al hacerlo callar le proporciona la oportunidad de “autocontarse” una historia; como ya se mencionó, ésta es una práctica recurrente en los personajes de Puig, sin embargo, no sólo con la elección de una película abiertamente opuesta a los gustos de Valentín, sino también en la forma de narrar-*sela*, sin omitir detalles, dando respuesta a preguntas propias y agregando sus gustos particulares; es decir, al poner en práctica todo aquello que disgusta al otro, Molina no hace sino refrendar su presencia.²⁹

Una cicatriz desde la punta de la frente que corta una ceja, corta el párpado, tajea la nariz y se hunde en el cachete del lado contrario, una tachadura encima de una cara, una mirada torva, mirada de malo, estaba leyendo un libro de filosofía y porque le hice una pregunta me echó una mirada torva, qué feo que alguien te eche una mirada torva, ¿qué es peor, que te echen una mirada torva, o que no te miren nunca? (p. 91)

La indefensión involuntaria de Valentín deviene también arma de seducción; al dejar atrás al revolucionario inquebrantable, se torna en sujeto de cuidado para un oficioso Molina que encuentra entonces la oportunidad de “hacerse querer” tal y como él mismo lo confiesa; no obstante, mientras éste parece destinado a la entrega, Valentín se resiste, busca explicaciones lógicas a su necesidad del otro.

–No sé si me entendés... pero aquí estamos los dos solos, y nuestra relación, ¿cómo podría decirte?, la podemos moldear como queramos, nuestra relación no está presionada por nadie.

–Sí, te escucho.

–En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queramos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí fuera de esta celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador para mi mente... cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio.

–Bueno, eso no sé...

–¿Cómo que no sabés?

²⁹ Para Ricoeur, toda atestación del otro implica una afirmación de sí mismo, “la atestación es fundamentalmente atestación de sí. Esta confianza será, alternativamente, confianza en el poder de decir, en el poder de hacer, en el poder de reconocerse personaje de narración, y, finalmente, en el poder de responder a la acusación con el acusativo: ¡hème aquí!” (Cf. Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. XXXVI).

- No me sé explicar.
- Vamos Molina, no me salgas con ésas. Concentrate, y se te van a aclarar las ideas.
- Bueno, no pienses en nada raro, pero si yo te trato bien...es porque quiero ganarme tu amistad, y por qué no decirlo...tu cariño. Igual que trato bien a mi mamá porque es una persona buena que nunca hizo mal a nadie, porque la quiero, porque es buena, y quiero que ella me quiera...Y vos también sos una persona muy buena, muy desinteresada, que se ha jugado la vida por un ideal muy noble... Y no mires para otro lado, ¿te da vergüenza? (p. 185).

Entrelazados al recorrido hacia el cruce con el Otro es posible distinguir los demás elementos motivo de este trabajo: el erotismo y la violencia. De hecho, no resulta arriesgado afirmar que la novela se define por la tensión presente entrambos factores. Resulta obvio que las circunstancias son abiertamente propicias: dos hombres privados de su libertad obligados a convivir pese a sus diferencias. Más allá de estas condiciones, ambos presos entablan una suerte de batalla “dialógica” destinada a mantener al otro al margen, a establecer límites en el estrecho espacio de la celda.³⁰ De esta manera, la primera trinchera a determinar compete al referido ámbito del lenguaje. Ya se mencionó cómo, a través de éste, surge el reconocimiento, empero, el camino se halla sembrado de escollos, de una serie de descalificaciones por una y otra parte permeadas de alusiones sexuales y de burlas:

- Estábamos en que se va a casar con el de la pipa. Te escucho.
- ¿Por qué ese tonito burlón?
- Nada, contame, dale Molina.
- No, hablame del de la pipa vos, ya que lo conocés mejor que yo, que vi la película.
- No te conviene el de la pipa.
- ¿Por qué?
- ¿Por qué vos los querés con fines no del todo castos, ¿eh?, confesá.
- Claro.

³⁰ De acuerdo con Lucille Kerr, la misma forma de nombrarse entre si establece ya una distancia: “Valentín usa el apellido de Molina precisamente para mantener una relación formal y mantener la distancia entre ambos. Es precisamente esa distancia lo que se pone en tela de juicio a través de todo el texto” (Cf. L. Kerr, “La política de la seducción, *El beso de la mujer araña*” en *EC*, nota 7, p. 643.

–Bueno, a él le gusta Irena porque ella es frígida y no la tiene que atacar, por eso la protege y la lleva a la casa donde está la madre presente; aunque esté muerta está presente, en todos los muebles, y cortinas y porquerías, ¿no lo dijiste vos mismo? (p. 17).

Tal pareciera que ante el sometimiento padecido debido a su condición de escucha, Valentín recurre a la violencia en el lenguaje como un modo de manifestar su descontento.

Por su parte, Molina echa mano de su mayor prerrogativa: interrumpir la narración.

–Después lo comentamos si querés, o mañana.

–Sí, pero seguí un poco más.

–Un poquito no más, me gusta sacarte el dulce en lo mejor, así te gusta más la película. Al público hay que hacerle así, si no no está contento. En la radio antes te hacían siempre eso. Y ahora en las telenovelas [...]

–¿Y?

–Mañana seguimos. Chau, que duermas bien.

–Ya me las vas a pagar.

Hasta mañana.

–Chau (p. 22).

Conforme avanza la narración, la tensión crece; cada noche estos dos hombres se debaten entre la resistencia y la entrega. Mientras mayor es la desaprobación de Valentín, mayor el empeño de Molina en la seducción recurriendo incluso al chantaje y melodrama:

...¿Te gusta la película?

–No sé todavía. ¿A vos por qué te gusta tanto? Estás trasportado.

–Si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría ésta.

–¿Y por qué? Es una inmundicia nazi, ¿o no te das cuenta?

–Mirá...mejor me callo.

–No te calles. Decí lo que ibas a decir, Molina [...]

–No, que la inmundicia será vos y no la película. Y no hablemos más.

–Disculpame.

–...

–De veras, disculpame. No creí que te iba a ofender tanto.

–Me ofendés porque te...te creés que no...no me doy cuenta que es de propaganda na...nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés po...porque no la viste.

–¿Pero estás loco, llorar por eso?

–Voy...voy a...llorar todo lo que se me dé la gana (p. 51).

Por medio de la palabra también se instituye un límite más: la identidad genérica de los protagonistas. Entre tanto Molina insiste en referirse así mismo como mujer (“Que mi verdadero nombre es Carmen, la de Bizet” p. 57), Valentín busca una definición más abarcadora. Es claro que se trata de nuevo de una pugna por la imposición de uno de los dos discursos: el sexual, o mejor dicho el del derecho a ejercer cualquier elección en este terreno, y el ideológico, donde se postula la igualdad entre los hombres lejos de preferencias de cualquier tipo, no obstante, parece evidente también que ambos supuestos, al coincidir en el mismo propósito, terminan por confundirse:

–A ver... contestame, ¿qué es la hombría para vos?

–Uhm... no dejarme basurear...por nadie, ni por el poder...Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal (p. 56).

Tras el posicionamiento en el lenguaje, el siguiente blanco resulta lógicamente el cuerpo en toda su materialidad: punto cardinal de convergencia entre el erotismo y la violencia. Si bien es cierto que el proceso de seducción ha comenzado a través de la palabra, éste se concreta sólo una vez que Valentín “debilitado por el lado físico”, tiene que padecer una serie de humillaciones puramente orgánicas (ser cambiado y lavado por Molina). En gran medida se cumple el objetivo de las autoridades: el preso político comienza a ablandarse, a ceder espacio. De los desahogos sobre su vida íntima pasa a la abierta aceptación del miedo a morir, plasmado en la carta que dicta a Molina: “Es que estoy pidiendo justicia, mirá que absurdo lo que te voy a decir, estoy pidiendo que haya una justicia, que intervenga la providencia... porque yo no me merezco podirme para siempre en esta celda, o ya sé, ahora veo más claro, Marta.... tengo miedo porque estoy enfermo... y tengo miedo... miedo terrible de morirme...” (p. 155). Más adelante, en medio de la

revelación, Molina propone aliviar un poco el malestar del enfermo con un baño. Es curioso observar cómo esta simple sugerencia devuelve al revolucionario a la inmediatez de lo corpóreo; lo anterior confirma la sentencia de Baudrillard, “existir es mucho más urgente cuando la vida carece de sentido”.³¹ Importa hacer notar además el velado lazo que tiende Molina, pues la escena se encuentra enmarcada por un hálito erótico evidente:

- Cuando termines de dictarme recordame que te quiero decir una cosa.
- ¿Qué cosa?
- Bueno, que se podría hacer una cosa...
- ¿Qué? Hablá
- Porque si te bañas en la ducha helada te morís, con lo débil que estás.
- ¿Pero qué se puede hacer?, ¡hablá de una vez, carajo!
- Que yo te podría ayudar a limpiarte. Mirá, en la cacerola calentamos agua y hay dos toallas, a una la enjabonamos y te la pasás vos por delante y te la paso yo por la espalda, y con la otra toalla húmeda te quitás el jabón.
- ¿Y así no me picaría más el cuerpo?
- Claro, vamos de a pedacitos, así no tomás frío, primero el cuello y las orejas, después debajo de los brazos, los brazos, el pecho, después la espalda, y así todo.
- ¿De veras me ayudarías?
- Pero claro hombre (p.156).

De nuevo es Baudrillard quien apunta: “Rodeamos cada seducción de una metamorfosis, y rodeamos cada metamorfosis de un ceremonial. Así es la ley de las apariencias, y el cuerpo resulta el primer objeto atrapado en este juego”.³² Molina y Valentín cumplen este ritual paso a paso hasta llegar a su fin último: la *con-fusión* de los cuerpos, el afán de salvar la discontinuidad del ser:

- Ahora sin querer me llevé la mano a mi ceja, buscándome el lunar.
- ¿Qué lunar?...Yo tengo un lunar, no vos.
- Sí ya sé pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar...que no tengo [...]
- ¿Y sabés qué otra cosa sentí, Valentín? Pero por un minuto, nomás.
- ¿Qué? Hablá, pero quedate así, quietito...
- Por un minuto solo, me pareció que yo no estaba acá,... ni acá, ni afuera...
- ...

³¹ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, p. 26.

³² J. Baudrillard, *op.cit*, p. 40.

–Me pareció que yo no estaba.... que estabas vos solo.
–....
–O que yo no era yo. Que ahora yo... era vos (p. 196)

Sin duda, Molina no sólo ha “dado el salto” hacia el otro, sino que se ha transformado en ese otro, tal y como afirma Baudrillard:

Cabe imaginar, por tanto, que, en la seducción amorosa, el otro es el lugar de nuestro secreto –el otro es quien posee, sin saberlo, lo que jamás nos será dado saber-. No es, por consiguiente (como en el amor), el lugar de nuestra semejanza, ni el tipo ideal de lo que somos, ni el ideal oculto de lo que nos falta, sino el lugar de que se nos escapa, por el cual nos escapamos de nosotros mismos y de nuestra verdad. La seducción no es el lugar del deseo (y por tanto de la alienación), sino del vértigo, del eclipse, de la aparición y la desaparición, en tanto el deseo siempre es un deseo de muerte.³³

Por su parte, Valentín busca una explicación racional a lo sucedido, en franca rebeldía contra la dimisión ante el otro.

Con todo, cada uno de los titubeos, avances o retrocesos en la relación entre ambos prisioneros representa, no sólo su tránsito hacia la atestación del otro, sino un evidente cuestionamiento de los modelos sociales de conducta promovidos por el Estado. Puede afirmarse entonces que la mayor transgresión, la mayor ruptura se ha venido gestando paralelamente a la confluencia de estos dos hombres, en su decisivo enfrentamiento con el discurso del poder; un aparato empero, incapaz de controlar la imaginación del individuo, incapaz asimismo de impedir el encuentro con el Otro.

A través de dos vías diferentes, de distintas formas de resistencia: la imaginación por parte de Molina, y la acción en el caso de Valentín, consiguen cuestionar “desde dentro” la retórica de la opresión.

Para José Amícola:

³³ *Ibidem*, p. 56.

Molina sostiene, en efecto, la concepción de un arte como escape de la realidad y como esfera autónoma sin asideros con su entorno. Pero como bien observa Valentín, ese arte sólo puede llevarlo a la alienación, en la que Molina realmente se debate [...] En rigor el deslumbramiento de Molina por el mundo fílmico tomará luego un aspecto más mesurado, mientras que Valentín, por su parte, estará también más dispuesto a reconocerles a las películas una porción de verdad, a pesar de sus cargas ideológicas.³⁴

Nuevamente debe puntualizarse esta observación de Amícola, opuesto a la “medida” aludida por el crítico, con cada película narrada por Molina, crece la introducción de elementos circunscritos con mayor intensidad al desarrollo de su relación con Valentín, así de representar un ser “intocable” al modo de la mujer pantera de la primera película, Molina culmina personificando a “la mujer araña” que ha envuelto en su tela al preso político. Por tanto, su imaginación no puede ser considerada un mero instrumento de fuga; quizás el mayor mérito de esta facultad no radique tanto en lograr la expansión de los límites espacio-temporales, como los márgenes propios y los de su compañero de celda, esto es: encontrar dentro de sí mismos una forma de libertad-otra, una zona en donde ni siquiera la tortura o el terror tienen acceso.

—Es que cuando estás acá, ya te dije, ya no soy yo, y ese es un alivio. Y después, hasta que me duermo, y aunque vos estés en tu camita, tampoco soy yo. Es una cosa rara... ¿Cómo te explico?

—Decímelo, vamos.

—No me apures, dejame que me concentre... Y es que cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero que se siente...

—...fuera de peligro.

—Sí, ahí está, ¿cómo lo sabés?

—Porque es lo que siento yo (p. 217).

Valentín, en cambio, elige la ruta de la acción. Para él, la condición humana se fundamenta en la sentencia hegeliana, según la cual: “un sujeto consciente que prefiera su

³⁴ J. Amícola, *op.cit.*, p. 124.

vida a su libertad, no es plenamente un hombre, es sólo un *siervo*".³⁵ Cada una de estas concepciones terminará por invadir el terreno de la otra,³⁶ por contaminarse; lo anterior se expresa fehacientemente en el momento de la muerte de cada uno de los protagonistas.

Molina decide *actuar*, sacrificarse por Valentín, la mayor parte de la crítica sugiere que el primero, una vez fuera de prisión, acepta contactar a los compañeros del preso político, únicamente para cumplir con un destino heroico, émulo del de sus divas filmicas.³⁷ De hecho, el propio narrador pone en boca de Valentín, durante su delirio final, una cierta postura al respecto:

bueno... me pregunta si es cierto todo eso que sacaron los diarios, que murió mi compañero de celda, en un tiroteo, y si fue culpa mía, y si no me da vergüenza de haberle traído tanta mala suerte, <<¿qué le contestaste? >>, que fue culpa mía, y que estoy muy triste, pero que no hay que ponerse triste porque el único que sabe es él, si estaba triste o estaba contento de morir así, sacrificándose por una causa buena, eso solamente lo habrá sabido él, y ojalá, Marta, de veras lo deseo con toda mi alma, ojalá se haya muerto contento, <<¿por una causa buena? Ummm...yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película, y nada de eso de una causa buena>>, eso lo sabrá él solo, y hasta es posible que ni él lo sepa (p. 256).

Desde mi perspectiva, Molina se ha entregado por completo al otro, por tanto, se encuentra dispuesto a "pagar" el precio de tal dimisión. Para él, la aceptación, el reconocimiento del preso político ha representado su modo de *ser* realmente, el encuentro

³⁵ Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro*, p. 106.

³⁶ Este mismo proceso se cumple, de acuerdo a Giordano en otra esfera de la novela: "La de Puig no es tanto una literatura de adiciones, de integraciones, como de múltiples desdoblamientos. Lo decisivo en ella no es el modo en que se comunican dos registros heterogéneos (el de la novela experimental y el de las letras de bolero, por dar un ejemplo), sino el trazado de una <<relación no localizable [incierto, indeterminada] que arrastra a los puntos distantes o contiguos, que lleva uno al entorno de otro>>, haciendo aparecer, en su encuentro con lo diverso, la diferencia (la falta de identidad) de cada punto consigo mismo." (Cf. A. Giordano, art.cit., p. 469).

³⁷ Por ejemplo, Enrique Serna anota que debe: "[entender[se] el bovarismo pasivo y tortuoso al que Puig contrapuso más tarde la desesperada frivolidad de Luis Alberto Molina [...] capaz de llegar hasta el heroísmo con tal de vivir una pasión de película." (E. Serna, "La conquista de una realidad paralela", en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, p. 52) También para Milagros Ezquerro, la muerte de Molina deviene "final de película": "Bajo el ojo de una cámara (la vigilancia) Molina se va identificando con una heroína cuyo destino es el sacrificio por el ser amado y la muerte violenta. Su vida por fin, se torna destino." (Cf. M. Ezquerro, art.cit., p. 500).

con aquello por lo cual vale la pena incluso morir: “El individuo se trueca en persona moral cuando emplea sus particulares posibilidades, egregias o mínimas, sirviendo al fin supremo de la especie humana; cuando afirma su individualidad anulándola, cuando su vida es abnegación. Tal es el sentido del ‘sacrificio’”,³⁸ el anterior enunciado perfectamente aplicable al guerrillero, resulta asimismo congruente con la última decisión de Molina, quien muere no por “una causa buena”, sino porque al inmolarse por Valentín, se transforma definitiva y por completo *en él*, en el Otro. El informe que un agente anónimo elabora sobre las actividades de Molina una vez en libertad, confirma que éste sabía del riesgo que corría:

Además, la acción previa del procesado concerniente a su cuenta bancaria, indica que él mismo temía que algo le podía suceder. Más aún, si estaba a sabiendas de que era vigilado, su plan, en caso de ser sorprendido en actitud comprometida por las fuerzas del CISL, pudo haber sido uno de los dos siguientes: o pensaba escapar con los extremistas, o estaba dispuesto a que éstos lo eliminaran. (p. 251)

La opinión de Francie Masiello sobre estos documentos refuerza nuestra postura respecto a la imaginación como una forma de resistencia, de acuerdo con el crítico:

Puig parece decirnos que la puesta en circulación de esos documentos del gobierno (informe sobre las actividades de Molina al salir de prisión) contienen poca parte de <<verdad>> acerca del tránsito de los diferentes deseos: esos escritos fracasan al querer controlar las vidas íntimas y las pasiones de los otros y ni siquiera pueden entrar en relación con distintos sistemas de referencia. La fantasía, en esta ocasión, supera la voluntad del Estado”.³⁹

A su vez, Valentín echará mano de lo que Molina le ha enseñado: el empleo de la fantasía. Es claro que su último ensueño, “corto pero feliz”, no puede reducirse sólo a los efectos de la morfina (paliativo tras una terrible sesión de tortura). Finalmente, Valentín es capaz de “autocontarse” una historia, aun cuando ésta sea una mezcla de aquellas narradas

³⁸ P. Laín Entralgo, *op.cit.*, p. 93 [Laín Entralgo, explica de este modo algunos de los presupuestos Fitchianos sobre la otredad]

³⁹ F. Masiello, “Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*”, en *EC*, p. 580.

por Molina. De este modo, su estrategia final de rebeldía será la invención; sin embargo, a diferencia de Molina, no puede prescindir de cierto interlocutor, por lo cual, la figura de Marta (su primer amor) confundida con la de su ex compañero de celda, le ayudará a asumir, todavía con reticencias, la necesidad del Otro. Puede decirse entonces que Molina logra su propósito, habitar, *ser* el Otro: ⁴⁰

<<sí, éste es un sueño y estamos hablando, así que después también, no tengas miedo, creo que ya nadie nos va a poder separar, porque nos hemos dado cuenta de lo más difícil>>, ¿qué es lo más difícil de darse cuenta?, <<que vivo adentro de tu pensamiento y así te voy a acompañar siempre, nunca vas a estar solo>>, claro que sí, eso es lo que nunca me tengo que olvidar, si los dos pensamos igual vamos a estar juntos, aunque no te pueda ver (p. 257).

A través del reconocimiento estos hombres logran burlar a sus captores; la consecuencia inevitable de tal acto será la inmolación, el sacrificio de ambos, como una suerte de pago, de expiación por haber alcanzado dicho encuentro.

Todo lo antedicho sobre la otredad encuentra un claro paralelismo en la estructura misma de la novela, un novela anómala, alejada de las formas tradicionales del género, sin embargo, tal y como lo observa Milagros Ezquerro, “La peculiaridad de la escritura novelesca de *El beso* [es] que, a pesar de la transgresión constante de las normas narrativas, sigue siendo, inconfundiblemente, una novela”.⁴¹

La gran cantidad de discursos o elementos de diferente índole (cartas, letras de boleros, películas, reportes oficiales, etcétera) que Puig pone en movimiento en *El beso de la mujer araña* no resulta nuevo; uno sólo entre estos elementos destaca: la inclusión de notas a pie de página.

⁴⁰ Es curiosa la observación de Amícola respecto al delirio del preso político al cual se refiere como “la película de Valentín”, (Cf. J. Amícola, *op. cit.*, p. 259).

⁴¹ M Ezquerro, art.cit., p. 498.

También en este punto la crítica postula diversas opiniones, para Daniel Balderston: “Las notas configuran un breve tratado sobre la sexualidad, que enfoca sobre todo la relación entre liberación sexual y el cambio social en general, y que ese tratado merece leerse como tal, y en su totalidad, no apenas en contrapunto a la <<acción principal>> de la novela que ocurre en la parte de arriba”.⁴² Si lo anterior es cierto, resulta pertinente preguntarse, ¿por qué este tratado aparece en notas? Una de las razones podría ser la de acentuar la marginalidad de tal discurso, paralela a la que sufre el personaje homosexual de la novela; es decir, la explicación “científica” de la homosexualidad no encuentra cabida en la novela, de la misma manera en que Molina parece no tener lugar en la sociedad.

Según Roberto Echavarrén: “El propósito fundamental de las notas es enriquecer la visión de la homosexualidad abriendo un campo de posibilidades que rebasa las características concretas del personaje Molina”.⁴³ Más que enriquecer, las notas ponen en juego los distintos esfuerzos planteados por la ciencia para *normalizar* la homosexualidad: “El investigador inglés D–J. West considera que son tres las teorías principales sobre el origen físico de la homosexualidad, y refuta las tres”. (p. 53) Desconozco si existe alguna teoría semejante sobre la heterosexualidad, no obstante, insisto, lo que estas anotaciones revelan es el terrible rechazo que la diferencia suscita, al punto de exigir explicaciones para un hecho que parecería no necesitarlo.⁴⁴

⁴² Daniel Balderston, <<Sexualidad y revolución>>: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña*”, en *EC*, p. 565.

⁴³ Roberto Echavarrén: “*El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto” en *EC*, p. 600.

⁴⁴ En un principio la primera “interpretación” de las notas que pensé desarrollar fue la de un discurso irónico pues, desde mi perspectiva, un lector moderno no podría sino sonreír ante las explicaciones que las distintas disciplinas dan sobre la homosexualidad, posturas tan absurdas como que provenga de “factores hereditarios”. Sin embargo, ante la avanzada de la ultraderecha en México cuyo discurso raya en la estupidez de acusar a los homosexuales del calentamiento global, (*vid. La Jornada*, 29 de febrero de 2008, “Llama Abascal a defender el modelo ‘natural’ de familia”) no me resta sino dar marcha atrás a esta lectura irónica. En pleno siglo XXI, la sociedad sigue intentando “normalizar” la diferencia.

De acuerdo con el propio Puig, las notas ponen en escena una forma más de violencia:

En cuanto a la homosexualidad, la gente no sabe si se trata de un vicio, de una tara hereditaria o de una frivolidad adoptada como un nuevo corte de pelo. Así que introduje todo ese material tal como nos había sido escamoteado, violentamente. Espero que tal violencia quede compensada estilísticamente de algún modo.⁴⁵

Aunado a lo anterior conviene detenerse en la forma “dialógica” empleada por Puig, dado que, si por una parte esta elección narrativa permite establecer la identidad de los personajes a través de sus conversaciones; por otra, dicho intercambio, tal y como lo apunta Roberto Echevarren, casi siempre semeja una construcción “en biombo” donde la referencia a películas les sirve para hablar sobre ellos, pero nunca de manera directa.⁴⁶

Novela híbrida, plural, que desde su estructura echa mano de recursos conocidos pero de manera distinta, otra; representa para el lector un franco recordatorio de cómo, la construcción del Otro es la búsqueda al *límite* en lo más profundo de sí; de igual manera, nos obliga a preguntarnos si contamos con la imaginación o valentía suficiente para dar el salto hacia el Otro, hacia nosotros mismos.

⁴⁵ Puig, citado por R. Echevarren, art.cit., en *EC*, p. 600.

⁴⁶R. Echevarren, art.cit. en *EC*, 594.

V. Luisa Josefina Hernández, *Apocalipsis cum figuris*. El otro hasta el fin del mundo.

Es una maravilla que los seres humanos podamos crear ficciones tan perfectas. Me alejé sin ser descubierto para sobresaltarme a solas, porque yo no me imagino jamás en compañía, ni actúo privadamente la nostalgia, ni olvido mi persona siempre presente y aislada.

Nostalgia de Troya

¡Quién sabe, si en un día nublado cayó Moisés en la cuenta de lo mucho que pedían las Tablas! ¡Quién sabe si pudo sujetarse a ellas, allá en su corazón.

Apocalipsis cum figuris

La vasta producción teatral de Luisa Josefina Hernández (México, 1928) es ampliamente reconocida dentro y fuera de las fronteras del país; sus más de cuarenta obras dramáticas han sido merecedoras de múltiples premios y distinciones. De acuerdo con Estela Leñero:

Luisa Josefina Hernández rompe con la tradición de la dramaturgia femenina de los veinte, cuando se consolida el teatro mexicano frente a la influencia española que permeaba en los escenarios. En la época posrevolucionaria *La Comedia Mexicana* era un grupo conformado principalmente por mujeres como Teresa Farías de Isassi, Amalia Castillo Ledón y Concepción Sada, que impulsaron un teatro nacional, pero que su escritura, curiosamente, no traspasaba el ámbito de lo doméstico y solo hablaban de las mujeres en su casa, las relaciones matrimoniales o el divorcio, sin nunca moverlas del lugar en que la sociedad las había colocado.¹

Discípula de Rodolfo Usigli, compañera de generación de Sergio Magaña, Emilio Carballido y Jorge Ibargüengoitia, Maestra en Letras, profesora de la carrera de arte dramático en la UNAM, colaboradora junto con Efrén Hernández y Rosario Castellanos de la revista *América*, primera mujer becada por el Centro Mexicano de Escritores, Becaria de la Fundación Rockefeller, Premio Nacional de Artes y Ciencias en Lingüística y Literatura (2002), ganadora de la Medalla de oro de Bellas Artes; no obstante todo lo anterior, su

¹ Tomado de: www.estela.dramaturgiamexicana.com

también fecundo (y persistente) quehacer novelístico continúa en espera de un abordaje crítico capaz de situar esta parte de su labor creativa en el lugar que sin duda merece.²

Las opiniones al respecto son encontradas, para críticos como Christopher Domínguez en la mayoría de sus novelas: “[...] leemos un realismo cada vez más sentimentaloides y doméstico, ayuno de invenciones y atrevimientos. Ella [...] tomó la decisión de mantenerse al margen de la aventura ‘modernista’”;³ en cambio, otros estudiosos señalaron en su momento: “[...] ya tiene esta autora una obra considerable; a tal grado, a nuestro juicio, que quizá es ya la escritora mexicana más importante, desde Sor Juana”.⁴

Ambas valoraciones, reduccionistas y hasta superficiales, no toman en cuenta la complejidad de una obra, si bien desigual, plena de aspectos sugestivos. Quizás lo común de las circunstancias que narra o la problemática de personajes demasiado reconocibles, provoquen a primera vista sentencias como las anteriores; sin embargo, es con el análisis detenido de algunas de las inquietudes que atraviesan sus más de quince novelas, cuando la escritura de Luisa Josefina Hernández cobra su dimensión real.

De acuerdo con Martha Robles: “El Yo colectivo, personaje verdadero en la obra de Luisa Josefina, no ve diferencias sino coincidencias. Es el mundo de la monotonía existencial convertido en cuarto de espejos en donde unos y otros se emulan y se miran a través de apariencias y movimientos”.⁵ Este *yo entre otros*, esta forma de buscarse en los rostros y máscaras de los demás, nos lleva de nuevo al eje central del presente trabajo: el

² Algunas de sus novelas son: *El lugar donde crece la hierba* (1959), *La plaza de Puerto Santo* (1961), *Los palacios desiertos* (1963), *La cólera secreta* (1964), *La noche exquisita* (1965), *El valle que elegimos* (1965), *Los trovadores* (1973), *Las fuentes ocultas* (1980), *La cabalgata* (1987), entre otras.

³ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, p. 67.

⁴ Anónimo, “*La cólera secreta* es una novela de la mayor calidad” en *Revista Semanal*, 13 de marzo de 1966, p. 3.

⁵ Martha Robles, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. Tomo II, p. 203.

otro como el lugar del encuentro –o mejor dicho, de la nostalgia del encuentro– como ruptura permanente, como eterno peregrinar.

En cierto sentido, los personajes de Hernández parecen inscribirse en la paradoja del Narciso posmoderno quien, de acuerdo con Lipovestky, se encuentra “[...] demasiado bien programado en absorción en sí mismo para que pueda afectarle el Otro, para salir de sí mismo, y sin embargo insuficientemente programado ya que todavía desea una relación afectiva”.⁶ Lo anterior se pone de manifiesto ya en tres escritos esenciales de su prosa (previos a la publicación de *Apocalipsis cum figuris*): *La cólera secreta* (1964), *La noche exquisita* (1965) y *Nostalgia de Troya* (1970, premio Magda Donato).

Para los amantes, Ana y Miguel, protagonistas de *La cólera secreta*, huir se ha convertido en una forma de existencia, ambos se encuentran cuando ya han abandonado todo aquello que llegó a importarles; en el extremo, Ana ha decidido también *desertar* de la vida:

De eso, de vivir, empecé a hablarle en cuanto la vi, con la sensación de que cometía una impertinencia necesaria: Ana iba a morirse y yo sentí un miedo imposible de ocultar de que ella estuviera en complicidad con su muerte.

–Tienes que curarte, no te deprimas. Tienes que curarte –terminé por decirle, acentuando la palabra “tienes”, y ella me contestó con la calma, con la seriedad de expresión que ahora coincidía con sus palabras.

–No necesariamente, pero puede ser que lo haga.

De manera que en efecto, se trataba de un acto sujeto a su voluntad. A esa voluntad de la que antes no tenía noticia ni sospecha.⁷

¿De qué o de quién escapan?, en primera instancia del pasado, de la memoria que trae consigo el recuerdo de sus anteriores deserciones. No obstante, el principal abandono lo emprenden de sí mismos, intentan por cualquier medio evadirse; lo curioso es que parecieran pretender justo lo contrario: llenar el vacío que los acecha. Cada página

⁶ G. Lipovestky, *La era del vacío*, p. 78.

⁷ Luisa Josefina Hernández, *La cólera secreta*, p. 11.

demuestra el fracaso de tal resolución pues, a punto de cumplirla, ambos advierten el peligro, se aterran y retroceden. “Todo el mundo ha padecido el terror de despertar por la mañana, fumar un cigarro antes de levantarse y sentir el vacío. Mejor dicho, ‘lo vacío’, la nada, la pequeñez. Ese ‘¿qué soy?’ ‘¿qué estoy haciendo y para qué?’”⁸

La fuga se convierte en persecución de lo que creen haber dejado atrás, es decir, de sí mismos. El acoso culmina cuando cada uno de ellos se vuelve para enfrentar a su perseguidor; sólo entonces es posible el reconocimiento en el *otro*. Se confirma así lo citado por Paz:

Chuang-tsé dijo: <<Si no hay otro que no sea yo, no hay tampoco yo. Pero si no hay yo, nada se puede saber, decir o pensar... La verdad es que todo ser es otro y que todo ser es sí mismo. Esta verdad no se percibe a través del otro: se comprenden a partir de uno mismo... El otro sabe del sí mismo pero el sí mismo depende también del otro... Adoptar la afirmación es adoptar la negación>>⁹

Robira, esposo de Ana, juega un papel importante, los móviles de su desconcertante actuación durante toda la novela son descubiertos por Ana, quien finalmente le obliga a desenmascarar su “cólera secreta”:

–Imagínese que yo traté de decirle que la amaba, de hacerle comprender que era todo para mí [...] ¿Sabe qué me contestó? Lo siguiente: “no me amas ni nunca me has amado. Me odias a tal punto que tú mismo te asustas porque el odio se transmite en acciones, en palabras. [...] Eres un perseguido del miedo de que tu odio se descubra y que a su vez siembre un odio que actúe sobre ti”.¹⁰

A través de él, Ana reconoce también su propia ira, su abierta tendencia hacia la destrucción. De aquí, tal vez, el empeño con el que empuja a su primer amante, Armando Suárez a casarse con Julia, mujer vulgar y oportunista, por quien éste siente un profundo desprecio: “Es terrible constatar que en una relación humana alguno de los dos ha

⁸ L. Josefina Hernández, *op. cit.*, p. 47.

⁹ Octavio Paz, *Obras completas. Ideas y costumbres II. La llama doble*, p. 33.

¹⁰ L. Josefina Hernández, *op. cit.*, p. 190.

empuñado un látigo y aunque no haga uso de él, el otro se protege. Eso había hecho yo; era el verdugo para no ser la víctima, pero era demasiado pedirle que lo comprendiera, así es que se limitaba a mirarme”.¹¹

La cita anterior revela que, simultánea al encuentro con el Otro, aparece el segundo punto del itinerario estudiado: la violencia. Anunciada ya desde el título mismo, esta furia encubierta expone abiertamente sus fines: “Podría definirse a la violencia afirmando que es la cualidad propia de una acción que se ejerce sobre el otro para inducir en él por la fuerza –es decir, *a la limite*, mediante una amenaza de muerte– un comportamiento contrario a su voluntad, a su autonomía, que implica su negación como sujeto humano libre”;¹² sin duda, dicho afán de poder y dominio impulsa la actuación de los personajes: Eduardo Robira trata de aniquilar a Ana quien, a su vez, desea destruirse a sí misma y a su amante.

Abiertamente has tratado de hacerme el mayor daño posible y me lo has hecho. Has destruido la persona que yo era, has logrado que yo me convierta en otra, me has llevado a la desesperación y degradación y lo sabes. Odias a todas las mujeres y a todos los hombres del mundo y tienes terror de estar solo, porque sabes allá dentro de tu cabeza, que el odio engendra soledad. Además el odio engendra sufrimiento y miedo a las consecuencias.¹³

Ante el ímpetu de la violencia, Ana y Miguel oponen una fuerza semejante: se rebelan, luchan con igual o mayor vigor; en cierto sentido, consiguen transformar esta potencia en “una búsqueda confusa de ternura y contacto con los demás, [en] la decisión de ser uno mismo y aceptar los accidentes necesarios del destino, la decisión de no ser ultrajados”,¹⁴ evitando así ser devorados por ella.

En *La noche exquisita* el itinerario sigue un curso semejante pero acentuado en la medida en que los personajes han optado por fingir que “no pasa nada”. Para no emprender

¹¹ *Ibidem*, p. 134.

¹² Bolívar Echeverría, “Violencia y modernidad”, en Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *El mundo de la violencia*, pp. 365–382, aquí p. 373.

¹³ L. J. Hernández, *op. cit.*, p. 190.

¹⁴ Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, p. 32.

la huida que los conduciría hacia sí mismos, elaboran una pantomima de felicidad; para encubrir su soledad se agrupan en una colectividad aberrante. Con torpeza e inhabilidad tratan de solapar la violencia que los mantiene unidos, con lo cual no logran si no lo opuesto, la ira contenida abate todo lo que encuentra a su paso.

Impostura y perversión son adjetivos que definen a esta novela. Cada uno de los seres que deambulan por sus páginas han procurado imponer una imagen de sí mismos a los demás; sin embargo, tal afán fracasa estrepitosamente ya que, en esta atmósfera de simulaciones, nadie consigue engañar a nadie, sus disfraces los delatan. Malos actores de sus dramas, pervertidores de sus emociones, confirman desde el inicio el propósito señalado por Fabienne Bradu: “actuar la vida, entonces, para borrar la realidad que nunca se enfrenta, para construir otra realidad y otro orden, para olvidarse de que uno no es capaz de ser, para olvidarse de que uno no existe”.¹⁵

Ya desde la primera página encontramos una de las claves para la interpretación de la obra: la contradicción. El “suceso inenarrable” nos es contado paso a paso. “El grupo” que compulsivamente se reúne noche tras noche, no es tal sino un conjunto de sujetos sin identidad en busca de “pertenecer”. Otra vez la huida es de sí mismos, sólo que en este caso la persecución se vuelca sobre los demás: acorralar al otro es la consigna. Con todo, la anhelada individualidad no aparece por ningún lado, escudados en el grupo consiguen además relativizar el peso de sus acciones.

El desenmascaramiento es sistemático, las “noches exquisitas” constituyen en realidad una serie de noches sórdidas donde todos están a la defensiva, en espera de *no ser ellos* quienes caigan en esa ocasión. Si ya en *La cólera secreta* las palabras comienzan por

¹⁵ Fabienne Bradu, “La vida es teatro”, en *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritores mexicanos del siglo XX*, p. 102.

constituir una barrera: “Por ello, todo se erizó de barreras y las barreras eran las palabras”,¹⁶ en *La noche exquisita* se exhiben en toda su capacidad destructiva; es la verdad, dicha sin miramientos por Rebeca, la causa del suicidio de Teresa Esteban:

Teresa se había llevado las manos a la boca y no apartaba los ojos de Rebeca. Apenas audible, se la escuchó de nuevo:

—Tú me hiciste creer que era tu amiga.

—Soy tu amiga. Ninguno de éstos te diría lo que piensa de ti. Yo te lo digo porque soy tu amiga. Anda, pregunta, que alguno me desmienta. Que diga que no eres una puta y que tus pretensiones no son ridículas.¹⁷

Asimismo, son las palabras que nadie se atreve a decir las que provocan la accidental, pero previsible muerte de la propia Rebeca. De aquí uno de los principales fundamentos estéticos de Luisa Josefina Hernández: el paralelismo entre el hombre y el lenguaje. En *Los palacios desiertos* (1963) enuncia esta idea que desarrollará en sus posteriores novelas: “Los seres humanos no somos perfectos porque somos artificiosos”,¹⁸ ¿y, qué hay más artificioso que el lenguaje? Estamos hechos de palabras que, dichas o no, sellan nuestro destino:

Porque somos frágiles, porque morimos de un golpe en la cabeza, porque somos bárbaros y salvajes, porque estamos locos y decimos mentiras, porque nos arrastramos, nos insultamos y nos herimos, porque somos capaces del asesinato y del dolor, porque hay quien haya enloquecido de arrepentimiento y quien jamás lo siente, *porque nuestras palabras son maléficas* pero pueden no serlo, tiene que haber perdón.¹⁹

La imperfección del hombre no radica en la supuesta marginalidad del clan formado por homosexuales, morfinómanos, hipócritas y ladrones, sino en su denodado esfuerzo por ocultarlo, en su aparente rechazo hacia la superficialidad en la cual se hallan inmersos. Cada uno de ellos quisiera experimentar grandes amores, emociones sublimes, pero lo

¹⁶ L. J. Hernández, *La cólera secreta*, p. 15.

¹⁷ L. J. Hernández, *La noche exquisita*, p. 69.

¹⁸ L. J. Hernández, *Los palacios desiertos*, p. 138.

¹⁹ L. J. Hernández, *La noche exquisita*, p. 179.

único que consiguen es un remedo, una ilusión que los ancla como nunca en la esfera de lo vulgar, de lo humano. Con dicha pretensión en mente, crean una asfixiante atmósfera de simulaciones que resulta cuanto más inútil, en tanto que cada uno de ellos conoce perfectamente lo que el otro trata de encubrir.

De nuevo, la suma de tales potencias negativas, puestas en movimiento a través de las palabras, provoca el surgimiento de la violencia, la cual una vez fuera de control, embiste con toda su capacidad de exterminio:

Porque nosotros formamos un grupo que se tiene confianza y se quiere. Hace años que nos conocemos. Ahora resulta que uno de nosotros se ha vuelto destructivo y peligroso; tenemos que defendernos. Esa noche fue Teresa Esteban y pudo haber sido cualquiera. *Todos tenemos cosas que no nos gustaría que nos dijeran.*²⁰

Así, mediante la contradicción, la novelista recoge cada una de las redes tendidas en un principio. A la supuesta solidaridad y empatía que lleva al grupo a reunirse, opone la idea de una asociación turbia, forjada en el disimulo y el terror de lo que el otro sabe y *puede decir*. A un mismo tiempo, la búsqueda de identidad de los personajes es tan desenfadada que funciona en sentido inverso, los despoja de cualquier vestigio de carácter propio, los exhibe como un solo ser artificioso y vacuo.

Esta “complejidad aparente” se vuelve real en *Nostalgia de Troya*. Lejos de la colectividad, Luisa Josefina Hernández recrea a partir de fragmentos, un ser único y distinguible. La huida adquiere nuevas dimensiones, además de una metáfora, constituye el proceso mismo que da forma a la novela. Nos encontramos así ante una fuga perpetua, un eterno perseguirse. Sin duda el *sino* de René, protagonista de la historia, es escapar; una vez más conviene preguntarse, ¿de qué o de quién? La respuesta es otra vez de sí mismo, de lo cual el propio personaje tiene clara conciencia:

²⁰ *Ibidem*, p. 138. (Las cursivas son mías).

- No, René, a usted no lo matarán las aceptaciones.
 - ¿Qué me matará?
 - Las negativas.
- Me sentí mal, mal de saber que estoy enfermo de renuncias inadmisibles.²¹

El proceso de fuga determina el ritmo de la novela y los recursos empleados.²² Dividida en seis partes narradas por diferentes personajes (un hombre que huye no mira atrás), seguimos paso a paso el mapa trazado por René para conducirnos hacia esa Troya que tampoco él conoce, ¿por qué entonces la nostalgia? En gran medida su comportamiento parece responder a lo dicho por Bataille –citado con anterioridad no obstante, considero pertinente insistir en ello: “Somos seres discontinuos, individuos que morimos aisladamente en una aventura ininteligible, pero tenemos la nostalgia de la continuidad perdida”. Escapar de los otros y, a un mismo tiempo, añorarles infinitamente. Asumir esta contradicción significa tomar la decisión de saltar el abismo, de completar el ser discontinuo que somos.

Hasta este momento me parece que Luisa Josefina Hernández ensayó distintas vías en la búsqueda por aprehender la realidad del otro; ya sea mediante su rechazo como en *La cólera secreta* (negar la existencia de los otros y con ello la propia); a través del ocultamiento y la colectividad como en *La noche exquisita* (mirar a los otros para no mirarse a sí mismo, difuminarse en los otros); e, incluso, valiéndose de la añoranza como en *Nostalgia de Troya* (huir en pos de sí mismo).

Apocalipsis cum figuris (Premio Xavier Villaurrutia 1982) lleva tal empeño a sus últimas consecuencias. La Peregrina, figura emblemática y central de esta historia, sabe (o mejor dicho, concluye por reconocer) que la única vía de redención es asumir al otro

²¹ Luisa Josefina Hernández, *Nostalgia de Troya*, p. 99.

²² Al decir de Christopher Domínguez, en *Nostalgia de Troya*, “la economía de medios, alguna sutileza en el trazo espiritual, el desencanto erótico y la habilidad en los cambios de perspectiva narrativa, lograron una de sus mejores novelas”, (*op.cit.*, p. 67).

porque, como quiera que éste sea –sucio, lujurioso, perverso, sabio, puro o doliente– representa de tal manera parte de sí misma, que torna imposible continuar la marcha sin él. La huida se transmuta en peregrinar, recorrido cuyo destino, aunque lejano, se perfila concreto: andar hasta el límite de los tiempos, recobrar el sentido sagrado de la existencia, *encontrarse* al fin.

Lo anterior no significa que el periplo resulte más fácil, por el contrario, un universo de símbolos que reclaman análisis conforma la estructura de esta novela. El bien, el mal, la lujuria, lo fugaz, la belleza, el amor, el odio, lo sagrado y lo profano... en fin, todo de cuanto puede constar la naturaleza humana, se imbrica en una maraña que sólo puede ser desentrañada durante el andar, con el lento transcurrir de los días.

Importa en este punto retomar una de las ideas centrales del presente trabajo: el otro como viaje, como el fin (e inicio) de un largo trayecto. La imagen de Moisés ya sugerida con anterioridad, expresada en *Apocalipsis cum figuris* mucho más que un referente; constituye una auténtica reinterpretación, puesto que, en varios sentidos, la Peregrina cumple con el mismo importante papel de este personaje del Antiguo Testamento: conducir a un pueblo perseguido hacia la tierra prometida. Sin embargo, a diferencia del patriarca hebreo, la Peregrina no conoce del todo su destino, además... nunca ha hablado con Dios.

La Peregrina pasó el día pensando en la Tierra Prometida. Recordó a Moisés solo entre aquellos que lo seguían, obligado a cada instante a hacer milagros, dar órdenes y recibir instrucciones. ¿Tan insólito resulta este Moisés? ¿Tan espectacular el camino a través del desierto? ¿Tan impertinentes las continuas exigencias de sus seguidores? Solo estaba, es cierto, solo está el que recibe La Palabra y la transmite, pues ese oficio no admite acompañantes: siempre habrá alguno que omita o agregue.²³

²³ Luisa Josefina Hernández, *Apocalipsis cum figuris*, p. 62. A partir de esta nota todas las referencias de la novela serán tomadas de esta edición y sólo se señalará entre paréntesis el número de página.

La novela comienza sin coordenadas espacio temporales fijas, sólo una cosa queda clara: deambular, encontrarse en medio de bosques y parajes desiertos, chocar una y otra vez contra los otros, es el destino, el devenir habitual de los diversos grupos que salen al paso en la historia. La vida misma se constituye así en un irremediable marcharse:

Durante el tiempo que duró el peregrinaje pudo observarse un fenómeno nada especial si se toma en cuenta el hecho de que ordinariamente sucede lo mismo a lo largo de la vida humana: las personas se encontraban, hacían relaciones íntimas aparentemente duraderas y luego se separaban sin cambiar de camino pero sin comunicarse, como si no se conocieran (p. 9).

Dividida en castas, la humanidad entera se encuentra comprometida en tal tarea. De este modo, los viajeros tropezarán con las estatuas grises, cuyo principal signo es el odio; con las amas de casa, desafortunadas e indiferentes; con los cirqueros, obstinados en malabares sin sentido; con la autoritaria pero necesaria casta de los jefes, y, por último, con los espantapájaros, serviles e hipócritas.

En medio del caos reinante, un correlato organiza la errancia de estos seres, me refiero por supuesto a la Biblia y, principalmente, al Antiguo Testamento. Las primeras referencias serán así al génesis, a los iniciales pasos del hombre sobre la tierra; los siguientes pasajes aludidos establecen una correspondencia directa con las acciones de los personajes. En gran medida, y sin que ellos mismos se percaten del todo, su recorrido se encuentra ya previamente definido. Sin embargo, ésta parece ser la segunda ocasión en que la humanidad debe realizar el trayecto hacia el desenlace, hacia el apocalipsis; como si, después del fin de los tiempos, todo comenzara de nuevo desde su principio con la primera pareja:

- ¿Sabes en qué pienso cuando te me apareces? En que vas a decirme algo del principio del mundo. Cuando todas las mujeres fueron Eva. [...]
- Adán era distinto.
- ¿Cómo?

– ¿Cómo quieres que sea? Dios creó el mundo para él y luego a Eva misma, también para él ¿Cómo había de ser? [...]

– Dios no creó el mundo para mí, ni siquiera a Adán. ¿Qué puede esperarse de un ser tan poco favorecido? (p. 16)

Tal es el inaugural diálogo que entabla el Peregrino con la figura alrededor de la cual girará la existencia de los demás:

Entre los géneros surgidos en el trayecto figura el de La Peregrina. Vigilar los pasos de una es conocer a todas y con ellas a los personajes que siempre las acompañan; complemento misterioso y no voluntaria selección, constituyen el meollo de sus tropiezos y de sus aventuras. El Peregrino existe y es su contraparte. Sin ellos, perderíamos los hilos de la humanidad complementaria que se agrupa a su sombra respectiva como si fueran árboles esenciales (p. 10).

El primero que sale al paso de la Peregrina es el fraile, criatura ambigua y amenazante que ya no se separará de su lado, ¿qué representa este personaje y cuál es su función en la novela? Al parecer el propio fraile conoce su cometido: confrontar a la Peregrina con una parte *otra* de sí misma:

–Muy bien –el fraile empezó a hacer caravanas como si se hallara frente a una reina–. ¿Quiere confiarme la digna señora el motivo de su presencia en estos rumbos?

–No. Te lo he dicho otras veces. Mi motivo no es transparente como los tuyos: insolencia, lujuria, desidia, maledicencia, bellaquería en general.

–Encantadora letanía. Pues escucha, aquí no hay uno que no se me parezca. Si esos son mis defectos, esos son los tuyos. Transparentes o no (p.13).

Cada cruce con el fraile implica reconocer en ella conductas, emociones, presencias largamente temidas:

–¿Qué sabes tú?

–¿De los hombres? Y de las mujeres todo. Sólo tú quedas en el misterio. Confiésate conmigo. Dímelo todo. Lujuria, ¿cuántas veces? –el monje se relamió aparatadamente– ¿Deseos ya apagados o latentes? ¿Muerta o viva, señora?

–Si no te callas voy a matarte –habló con la voz ronca y peligrosa; era capaz.

–Violencia, ¿cuántas veces?

–Tantas como he visto y hablado con uno como tú.

–¿Asesinato?

–¿Yo? –agarró del suelo una rama gruesa y empezó a azotarlo, el fraile aullaba, el bosque se desinteresaba de ellos dos. El sol hizo su entrada. El fraile pudo escapar por fin y le gritó de lejos.

–Buenos días te dé Dios (p.17).

Aunque la relación con el personaje se transfigurará a lo largo del trayecto, éste representa sobre todo al enemigo.²⁴ De hecho, en un momento determinado, la Peregrina se encuentra a punto de matarlo, sólo entonces es capaz de advertir que, en la confrontación con el otro, combate consigo misma: “–Qué grave error, matar a un fraile. Qué pecado de cólera. Nunca he sido dueña de mí misma; pobre de aquél que conociéndose, no se posee. Me tomo a mí misma por asalto, me hago trampas, uso mi astucia en mí contra” (p. 35).

El hombrecillo resulta así el objeto privilegiado de su furia. Ya hablamos de su papel de enemigo, toca insistir ahora en su calidad de víctima. En cierto sentido parece cumplirse lo expuesto por Girard: una comunidad cualquiera agobiada por el desastre busca a quién culpar.²⁵ En el fraile confluyen tales pulsiones, no sólo es golpeado por la mujer, sino que además los monos y los espantapájaros lo atormentan; no obstante, para la Peregrina, la violencia dirigida hacia este chivo expiatorio abre la vía para el encuentro consigo misma.

Lo anterior se torna evidente cuando, tras otro episodio de gran violencia con el fraile (casi lo estrangula), tropieza cara a cara con una peregrina idéntica a ella: “No, no me he mirado al espejo y sin embargo me he mirado al espejo. Peregrina del árbol, sé bendita, puesto que yo no lo soy” (p. 37). Pese al rechazo que la Peregrina siente por el fraile y, a su

²⁴ El pasaje bíblico que enmarca el principio de esta relación es el de Jacob y Esaú. Ambos son hijos de Rebeca e Isacc, empero desde el vientre materno, pelean constantemente. Rebeca cuyo favorito es Jacob engaña a Isacc para que le dé su bendición, enfurecido Esaú amenaza con matar a Jacob. (cf. *Génesis* 26: 27).

²⁵ “Cualquier comunidad víctima de la violencia o agobiada por algún desastre se entrega gustosamente a una caza ciega del 'chivo expiatorio'. Instintivamente, se busca un remedio inmediato y violento a la violencia insoportable. Los hombres quieren convencerse de que sus males dependen de un responsable único del cual será fácil desembarazarse” (René Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 88).

vez, el miedo que ésta suscita en el monje, cada uno depende del otro en igual medida. A través del otro, un desterrado, un adversario, la Peregrina alcanza a vislumbrarse, e incluso, merece su propia bendición. Por su parte, el frailecillo intuye que solo nunca llegará al término del peregrinaje; se reconoce atado a esta mujer por el resentimiento y el odio. Ella representa su exacto opuesto: lo que él no tiene, lo que él no es. Empero, la Peregrina significa, como dije, su única posibilidad de llegar al fin del camino: “Repentinamente se llenó de rencor pero su experiencia le demostraba que no era cuerdo agredirlos. Estos peregrinos eran la mierda del mundo: sus ideas, sus violencias, sus hazañas, sus interpretaciones; si ellos no existieran el mundo sería sórdido y tolerable. Con ellos había destellos de luz pero el mundo era intolerable” (p. 82).

Contrario a lo que sucede en sus anteriores novelas, la narradora ha dejado de oponer resistencia a aquello que desprecia en la naturaleza humana, pues si algo se puede inferir de la reunión de personajes tan disímiles es que, para acceder a la gracia, se necesita todo de cuanto conforma al hombre, inclusive del odio.

Casi de manera simultánea al fraile, aparece el siguiente compañero de la Peregrina, su contraparte masculina. Mucho más sabio y sosegado, el Peregrino actúa a modo de “red de contención”; así, a pesar de compartir con la protagonista ciertos rasgos, existe una oposición fundamental:

Ambos enérgicos y aquí la absoluta diferencia entre uno y otra: la energía del Peregrino es una dulce potencia en el ademán y en la mirada, la de ella, algo como un destello nervioso de locura y razón. Ambos son temibles, él conquista y ella seduce; es necesario acatarlos y por eso quedan constituidos como el centro y la base dinámica de estos grupos (p. 10).

Durante la historia, la pareja de peregrinos representan una cierta dualidad: Eva y Adán, Abraham y Sara. Es además el Peregrino quien anuncia, por medio de las referencias

a pasajes bíblicos, lo que va a suceder a la Peregrina; dichas alusiones le sirven además como recurso para detener la furia que constantemente acomete a la mujer:²⁶

–No es posible recibir el perdón si hago lo que odio, si hablo sin sentido, si nadie me ha dado permiso de reformar el mundo. ¿Por qué no es mío el mundo? Somos bufones sin querer, nuestro pan es la vergüenza y siempre tenemos hambre de inmundicia.

–Sara rio cuando el Señor le anunció que iba a ser madre –era el Peregrino [...]

– ¿Y Abraham?

–Abraham no reía nunca. Abraham, una vez, brindó hospitalidad a tres peregrinos. Les ofreció un banquete abundante y generoso.

–¿Y Sara? ¿También rio?

–Sara se afanó en los preparativos.

–¿Qué quieres decir con eso? (p. 21)

La Peregrina/Sara debe dar así “hospitalidad” a tres visitantes: el ya mencionado monje, una payasa y un Pierrot. Esta particular caravana caminará hasta llegar al fin de su éxodo; sin embargo, al momento de reunirse, ninguno sabe cuándo ni de qué manera se producirá dicho desenlace.

Abandonada por una compañía de saltimbanquis, la payasa es acogida por la Peregrina quien se encarga de cuidarla, ya que, además de hallarse enferma y maltrecha, la pequeña ni habla, ni se mueve por cuenta propia. No obstante, no son los esfuerzos de la mujer los que suscitan en la niña la voluntad de actuar por sí misma, sino el encuentro fantástico con un unicornio. Resulta obvio que la payasa representa la antípoda del fraile; de hecho, su pureza la hace merecedora de convertirse en la madre de un pequeño unicornio, cuyo parto ofrece una cierta esperanza a ese cúmulo de criaturas errantes. El

²⁶ Tal y como el propio Peregrino lo declara, su papel en esta apocalíptica historia parece ser el de erigir una y otra vez los muros de Jerusalem: “El Peregrino lloraba porque había nacido, igual que Nehemías, para reconstruir Jerusalem: se sentía poseído de la fuerza de una misión y se veía siempre frustrado. Mil caminos, mil pruebas, mil servicios... jamás había llegado siquiera a las puertas de Jerusalem” (p. 126). Nehemías constituye un libro del Antiguo Testamento, donde se narra los empeños de éste por llevar a cabo la reedificación del templo dedicado a Jehová en Jerusalem (cf. *Nehemías*, 1-13).

claro parangón de este suceso con el nacimiento de Jesús se presta a interpretaciones sobre las cuales ahondaremos más adelante.

El último personaje que se suma al grupo es Pierrot, a quien, al igual que a la payasa, la Peregrina trata como a un hijo. La imagen típica de Pierrot, sus lágrimas, su patetismo, su farsico amor por una bailarina, divergen notoriamente de las verdaderas presencias amorosas que a todo momento fustigan tanto a los Peregrinos como al fraile, tema al que regresaremos adelante.

Ahora bien, con anterioridad el narrador omnisciente ha afirmado que:

Entre ellos [los peregrinos] [...] se dan las grandes promesas: votos de silencio, de pobreza, de castidad; cuando hacen votos de obediencia, no pueden cumplirlos. Todo ello se reduce a un inmenso deseo de vencerse a sí mismos para vivir en paz; *la soledad es su temperatura más adecuada, los otros son su tentación y su pérdida*. Un peregrino dentro de un grupo perderá sus mejores cualidades casi infaliblemente y se mostrará de índole inferior a los otros. Cuando se aíslan se sienten secretamente felices; es su única posibilidad de perfección (p. 28).

Por tanto, el acto de *rodear* al personaje principal de figuras tan equívocas, tan contradictorias entre sí, sugiere dos planteamientos: el primero consiste en establecer la absoluta exigencia de la soledad como condición *a priori* para alcanzar el conocimiento del Otro, tal y como afirma Xavier Zubiri: “En la verdadera soledad están los otros más presentes que nunca [...]; la soledad de la existencia humana consiste en un sentirse solo y, por ello, enfrentarse y encontrarse con el resto del universo entero”.²⁷ En segundo término, ante la imposibilidad de aislarse, se da por sentado el fracaso del anhelo de perfección del ser humano. La colectividad funciona de manera contraria: cada uno de estos individuos se afirma en compañía de los otros, su naturaleza (buena o mala) se intensifica cuanto más cerca se encuentre de los demás. Puede alegarse entonces que únicamente en el error, en la

²⁷ Citado por P. Laín Entralgo en *Teoría y realidad del otro*, p. 347.

inevitable soledad del hombre, se concreta el ser de los otros y, por consiguiente, el de sí mismo.

Una vez integrada “la tribu” se reemprende la marcha. La Peregrina/Moisés/Sara sabe que cualquier éxodo implica una ruptura, que, como el profeta israelita, para llegar al final de la caminata debe valerse de cada uno de los recursos a su alcance y sortear múltiples obstáculos.²⁸ Ya se mencionó que la presencia del fraile suscita la violencia inmediata; no obstante, la Peregrina consigue, a través de violentar-se profundamente, transformar esta potencia en una vía de contacto, en un elemento que cohesiona al grupo. Lo anterior se manifiesta con claridad en un pasaje clave de la historia: el arribo de la caravana frente a una muralla; sin titubeos y absolutamente decidida a proseguir, la Peregrina lanza una consigna, hará lo mismo que Josué delante de los muros de Jericó: dará siete vueltas durante siete días.²⁹ También en esta prueba el fraile debe acompañarla, como un bulto es arrastrado por la furia de la mujer quien parece dispuesta a todo. Cada acción de la Peregrina revela el itinerario de nuestro estudio: condenada a enfrentar al Otro, realiza esfuerzos extraordinarios para dominarse, para vencerse:

Así dieron dos vueltas más, cuando se trató de la cuarta los pies de la Peregrina sangraban y el fraile parecía un guiñapo.

–No puedo más.

–Puedes, tienes que poder [...]

–Ven –la Peregrina se lo puso como un fardo encima de los hombros y empezó a caminar. Más tarde el fraile vio que lloraba.

–¿Por qué lloras Peregrina? ¿Peso mucho?

²⁸ Para poder abandonar Egipto, Jehová, Dios de los hebreos, hubo de causar, por intermediación de Moisés, siete plagas entre el pueblo egipcio; asimismo, durante el trayecto hacia la tierra prometida, Moisés afrontó diversas pruebas. Por último, enojado contra el pueblo, Jehová determinó que ninguno de los que salieron de Egipto viviría en su ansiado nuevo hogar; únicamente entrarían en él los nacidos durante el peregrinaje. Al propio Moisés sólo le es permitido atisbar, desde una colina, los territorios de Jerusalén (cf. *Éxodo* 1-40).

²⁹ Tras la muerte de Moisés, Jehová nombra a Josué como su sucesor para conquistar la tierra prometida. “Ahora; Jericó estaba cerrada, bien cerrada, a causa de los hijos de Israel; nadie entraba ni salía. Más Jehová dijo a Josué: Mira, yo he entregado en tu mano a Jericó y a su rey, con sus varones de guerra. Rodearéis, pues la ciudad todos los hombres de guerra, yendo alrededor una vez; y esto haréis durante seis días. Y siete sacerdotes llevarán siete bocinas de cuernos de carnero delante del arca; y al séptimo día daréis siete vueltas a la ciudad, y los sacerdotes tocarán las bocinas...” (cf. *Josué*, 4-6).

–Lloro de soledad y de cansancio, lloro porque mi esfuerzo me hace llorar.

La Peregrina en las siguientes vueltas no miro siquiera a la payasa y a Pierrot, como si tuviera miedo a quebrarse, mantenía los ojos en el suelo y la boca apretada. El fraile respiraba mejor y no se atrevía a dormir porque esta hazaña le daba miedo y la Peregrina más miedo que esta hazaña. ¿De cuánto sería capaz esta mujer? (pp. 77–78).

Gracias a su determinación y coraje evitan el destino de los otros viajeros transformados en árboles delante de la muralla. Una vez finalizadas las vueltas se produce el derrumbe y se abre el paso para continuar, mas, otras pruebas los esperan.

Una principalmente representa una amenaza para el clan: las presencias amorosas ante quienes se corre el eminente riesgo de sucumbir. Previo a su aparición, la Peregrina manifiesta un cierto estado de aletargamiento conocido como “la brama”:

Ya podía abandonarse. Se quedó quieta y luego estiró el cuerpo. La recorrían sensaciones curiosas parecidas a estremecimientos no exentos de dolor pero fundamentalmente placenteros; la lengua, los labios, las palmas de las manos, todo unido a una especie de repiqueteo de la memoria.

–*Je t'aime, je t'aime*– dijo en voz baja, sonriendo en un gesto ritual, un amago de contracción incontrolable–. *Je t'aime, je t'aime* –repitió (p. 45).

Tal condición puede interpretarse como una suerte de celo lascivo, de búsqueda de placer, no obstante el aspecto erótico va más allá; de nuevo apunta al enfrentamiento de la Peregrina con presencias temidas pero añoradas, con el horror; no obstante, también con la redención, con el total cuestionamiento de sí misma y, a un tiempo, con el modo más absoluto de serlo. Experiencia de lo “completamente otro”, potencia que, al decir de Paz, supera a cualquiera:

Fuerza de gravedad de la muerte, olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros. Esto que me repele, me atrae. Ese Otro es también yo. La fascinación sería inexplicable si el horror ante la 'otredad' no estuviese, desde su raíz, teñido por la sospecha de nuestra final identidad con aquello que de tal manera nos parece extraño y ajeno.³⁰

³⁰ Octavio Paz, “La otra orilla”, en *El arco y la lira*, p. 133.

Tanto la presencia amorosa de la Peregrina como la del fraile son “tres veces prohibidas”, la coincidencia entre las historias de ambos (cada uno conoce a estas figuras de modo similar) lleva a pensar que quizás cada uno de ellos constituya una de las expresiones de tales presencias para el otro. El fraile nota desde la ventana de su celda a la muchacha gris (de la casta de las estatuas), sin importarle nada sale a su paso, pero dicho encuentro sólo lo conduce a la desesperación y al destierro:

“Háblame”, le dije y ella contestó “*Odio*”. Las ortigas vibraron, yo no sabía qué hacer con mi cuerpo. “¿Por qué?” le dije. “Porque tú eres mi padre o mi hijo o mi hermano, pero no eres mi amante” [...] De pronto aquello se acabó, apareció una cerca y yo la salté: estaba desterrado. Luego los desiertos y los bosques. El amor tres veces imposible, porque yo era fraile, porque ella me odiaba, porque habló de una especie de incesto indescifrable para mí todavía... (p. 92)

El relato de la presencia amorosa de la Peregrina cuenta con un pasaje muy semejante, por si esto fuera poco, una de las razones de la prohibición también es el incesto, la verdad le es confesada por la propia boca de su amado: “Hasta este día que me duele y mancillo con mi sola presencia sólo le he revelado su ascendencia y su casta. ‘Peregrina eres’ le he dicho, ‘hija de un caballero y una estatua, nieta de un peregrino’. Nunca le he dicho que el caballero, fraile, desterrado y ciego soy yo y ella es mi hija. Sufre y más sufrirá. Lo mismo digo en lo que a mí concierne” (p.122).

Ambos personajes libran día a día una lucha con tales potencias, huyen, les temen son acosados. Si consiguen derrotarlas es sólo para reiniciar de nuevo la contienda y tratar de recuperarlas. No existe contradicción entre ambos actos: las presencias forman parte también de ellos mismos, combatirlos es un modo de vencerse; empero la querrela se reemprende una y otra vez, sin posibilidad alguna de alzarse con la victoria. De lo anterior

se desprende que, sin duda, el peor enemigo es aquel que nos habita, un rival del cual resulta absurdo intentar huir.

Una noche de esas las presencias amorosas enloquecieron. El fraile y la Peregrina se habían tendido en el suelo, uno a cierta distancia de la otra y el sueño no venía. En vez del sueño vino una especie de terror que los obligó a acercarse, el terror se afianzó en ellos como si tuviera tentáculos, ellos se agarraron las manos como si su equilibrio estuviera en peligro, o más bien el equilibrio de la tierra. Entendieron al unísono que aquello había de terminar en la locura y tuvieron un espanto mayor; empezaron a gritar como gritan los mutilados y los locos, sin la esperanza, no un pedido de auxilio, sino una respuesta natural del ser destrozado y acosado (p. 115).

Tal es lo que enfrentan en la lucha con sus presencias: la desesperación absoluta y el espanto. Se confirma de este modo lo expuesto por Paz:

La estupefacción ante la Presencia extraña es ante todo una suspensión del ánimo, es decir, un interrumpir la respiración, que es el fluir de la vida. El horror pone en entredicho la existencia. Una mano invisible nos tiene en vilo: nada somos y nada es lo que nos rodea. El universo se vuelve abismo y no hay nada frente a nosotros sino esa Presencia inmóvil, que no habla, ni se mueve, ni afirma esto o aquello, sino que sólo está presente. Y ese estar presente sin más engendra el horror.³¹

Con todo, saben que es imposible continuar andando sin ellas. Dicha tensión confirma de nueva cuenta el itinerario objeto de nuestro estudio. El reconocimiento del otro origina la necesidad de sí mismo, el ansia de completud; sin importar cuantos muros haya que derribar, se echará mano de toda la violencia de que se es capaz, aunque ésta se dirija contra ellos mismos:

- Fraile, ¿y no la has vuelto a ver?
- Sí, muchas veces y siempre en un campo de ortigas.
- Yo en cambio lo he visto pocas veces.
- Predilecciones de los dioses.
- Tal vez o quizá yo trato de matarlo en mi alma, no con las manos como te agarré a ti... en mi alma.
- ¿Cómo es eso?

³¹ O. Paz, *op.cit.*, p. 30.

–Igual, sólo que repetidamente. Es matar, matar todos los días y las noches, cortar una maldita planta que no muere, mutilar una hidra que resurge. Odiar en suma o amar apasionadamente y sin resuello (p. 94).

Finalmente, tanto la Peregrina como el fraile “recuperan” sus presencias y pueden continuar el recorrido, ¿cuál es el término, el fin de su peregrinaje?, ¿en qué consiste la revelación que sugiere el título?

Hasta ahora y durante el trayecto la Peregrina ha representado diversos “papeles”: Moisés, Sara, Josué, Esaú; toca el turno al pasaje de Job.³² Una dura prueba de fe se le exige. Tras perder a sus hijos (la payasa ha huido con el unicornio y Pierrot con una bailarina roja) la desolación la embarga; a la espera de algo que ella misma desconoce, sus noches se convierten en una tortura constante, entonces, se lamenta y reniega:

–Peregrino, no somos dueños de nuestra memoria, ni sabemos vaciar ni llenar nuestro corazón. [...] No sabemos nuestra identidad ni la de nuestros sentimientos y al sernos revelada descubrimos también que hemos albergado la vergüenza y la infamia. Somos horribles recipientes de historias inenarrables...[...] El Peregrino se levantó en toda su estatura y vino hacia ella; muy alto parecía, muy viejo y muy cansado.

–“¿Por qué dices palabras sin sentido? ¿Dónde estabas tú cuándo yo construía la tierra? ¿Alguna vez en tu vida has hecho que amanezca? ¿Has llegado hasta el fondo del mar? ¿Sabes el camino que lleva a la casa de la luz y en qué castillo habita la oscuridad?” Peregrina, así respondió Dios a Job (p. 131).

A continuación, la Peregrina descubre a la payasa justo en el momento en que ésta da a luz su pequeño unicornio. Como ya se mencionó, para la Peregrina cada encuentro significa encararse consigo misma de distinta manera. Si ante el mal se supo capaz incluso del crimen, frente a la belleza y a la inocencia se confiesa también dispuesta a recibirla. El nacimiento de esta criatura asombrosa provoca en todos cuantos la rodean extrañeza, respeto y una profunda admiración. La multitud de sujetos errantes vislumbran que se trata

³² En la tradición judeo-cristiana Job constituye el paradigma de la fe pues, a pesar de sufrir grandes desgracias, acepta con humildad los designios divinos, sin embargo sí llega a maldecir el día en que nació. Poco después Dios restablece la prosperidad de Job. (cf. Job, 1-42).

de algún prodigio, de una forma concreta de la esperanza; cabe preguntarse, ¿por qué un unicornio, un animal perteneciente más bien al reino de lo fantástico y no un hombre?

Una interpretación de este hecho podía encontrarse en el paralelismo claro entre la figura de Cristo y la del unicornio, de acuerdo con Nancy Hathaway:

In the Middle Age, the unicorn was a sacrificial symbol; by ist death, it improved the human situation. (The idea that an animal sacrifice could accomplish this goes back to ancient times, but it is represented even in Christianity by the equation of Christ with the lamb –the traditional sacrificial animal– and with the unicorn).³³

Por su parte Pierrot ha engendrado, con su bailarina roja, otro nieto para la Peregrina, se trata de un peregrinito. Tal pareciera que en este segundo éxodo de la humanidad hacia el fin de los tiempos un único nacimiento no basta (¿o quizás un único sacrificio?); se necesita la conjunción de todo lo humano, encarnado en el peregrinillo, con la más absoluta pureza, representada por el unicornio: “El nacimiento de un unicornio es para muchos el primero y el único suceso de sus vidas; para los privilegiados es el último porque este testimonio ha de abrirles la última de sus puertas cerradas y de dar a luz a la más oscura y oculta de sus cavernas” (p. 136).³⁴

Nuevamente el clan se reúne, los peregrinos intuyen que el desenlace se aproxima. Todos comparecen mas ninguno es el mismo; durante el peregrinaje, cada uno de estos seres ha sufrido, blasfemado, ha sido invadido por el odio, por el amor; ha sido tentado, ha estado a punto de sucumbir, sus pecados y culpas los han avergonzado... pero,

³³ Nancy Hathaway, *The unicorn*, p. 168.

³⁴ Destaca asimismo la influencia de la formación de la autora (doctorado en Historia del arte medieval, especializada en iconografía cristiana) en la inclusión de este ser prodigioso como personaje. Respecto a la condición simbólica del unicornio, Hathaway afirma: “But to the men and women of the Middle Ages and the Renaissance, the unicorn was more tan just an animal. At no time was this more true than during the fifteenth century. Prior to that there had been for several centuries a brisk trade in unicorn horns, for the therapeutic (and aphrodisiac) properties of the horn were well now. People were acquainted too with biblical unicorn and the unicorn of physiologus. They knew how a unicorn might be captured, and they knew what the virgin-capture story signified in christianity” (cf. N. Hathaway, *op.cit.*, p. 153).

esencialmente, han comprendido. Sobre todo la Peregrina, cuya consciencia no le da tregua ni respiro; cerca del límite del camino se muestra preparada para aceptar con plenitud, incluso, la necesidad del misterio:

—Peregrino, ¿crees posible llegar al término de nuestros trabajos sin aclarar los misterios que nos rodean?

—Sí. Pienso en Dios como el dueño de todos los misterios y cuando uno se hace tan evidente que nos lleva a la desesperación, pienso que Dios le da vuelta entre sus dedos.

—¿Sin desentrañarlo?

—Conociéndolo y sin desentrañarlo.

—Los misterios entonces no nos han pertenecido jamás.

—Jamás, Peregrina (pp. 150-151).

Enfrentada con el universo entero la Peregrina puede entonces mirar, mirarse. Tal es la revelación: el Otro como final del viaje: “El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos”.³⁵

Justo a través de ese otro que ha estado a su lado desde el principio, la mujer consigue por fin reconocer que se llega juntos —con toda nuestra carga de horror y patetismo, de dulzura y sabiduría, de ira e imposibilidades— o no se llega. Sola nunca hubiera logrado hallarse frente a sí; como su propio nombre y casta lo indican, peregrinar es su sino, cada uno de sus pasos y extravíos fueron inevitables ya que la condujeron hacia *su* propio encuentro. Ahora, en compañía de la tribu, asiste a la última noche del mundo. Los cielos y la tierra se abren con estruendo, multitud de rumores y gemidos surgen de todas partes, el desasosiego se apodera de los corazones:

El fraile se acerco al oído de la Peregrina.

—Tengo miedo y quiero irme.

Pierrot le dijo en la otra oreja:

—Tengo miedo y quiero irme.

³⁵ O. Paz, *op.cit.*, p. 133.

—Lo siento mucho, se acabaron los caminos; nadie puede irse porque hemos llegado. Guardad silencio (p. 153).

Las voces de los ángeles llegan hasta ellos, sus sentencias provocan silencio, llanto y temor, pero también esperanza. Si están ahí, *si todos siguen ahí*, es porque así lo han merecido:

—*El gran día del Señor será un día de penas y de ruinas de tinieblas y oscuridad, de niebla y nubes, de tempestad y gritos de socorro. Espérame el día que me levante para acusarte [...] Después daré a todos los habitantes de la tierra labios nuevos para que todos digan mi nombre.*

Se extendió un silencio enorme. La Peregrina miró a la payasa: su frente era blanca y serena, con los niños en los brazos y agarrada a las crines del Unicornio [...] Sólo el fraile y Pierrot bullían entre sus faldas [...] los dos hicieron la misma pregunta.

—¿También nosotros tendremos labios nuevos? [...]

—Si así no fuera, no estaríais aquí. Os hubierais perdido en el camino. (p. 155).

Revelar al otro no resulta tarea fácil, para guiarnos hasta el fin del los tiempos, para no extraviarnos en el recorrido, Luisa Josefina Hernández ha echado mano de múltiples recursos. Al igual que otras novelas, *Apocalipsis cum figuris* se funda en una contradicción: con insistencia la Peregrina ha declarado que la soledad es su estado idóneo, miente y lo sabe. Del mismo modo que Moisés, para ser escuchado, pide un compañero que transmita la palabra del Señor;³⁶ asimismo, como el profeta, asume la soledad de quien posee la palabra: “Solo estaba, es cierto, solo está el que recibe La Palabra y la transmite, pues ese oficio no admite acompañantes: siempre habrá alguno que omita o agregue”; (p. 19) sin embargo, durante todo el trayecto, la Peregrina nunca se encuentra sola. Más aún, la novela

³⁶ “Entonces dijo Moisés a Jehová: ¡Ay, Señor! Nunca he sido hombre de fácil palabra, ni antes ni desde que tú hablas a tu siervo; porque soy tardo en el habla y torpe de lengua. Y Jehová le respondió: ¿Quién dio la boca al hombre? ¿o quién hizo al mudo y al sordo, al que ve y al ciego? ¿No soy yo Jehová? Ahora pues, ve, y yo estaré con tu boca, y te enseñaré lo que hayas de hablar. Y él le dijo: ¡Ay, Señor! Envía, te ruego, por medio del que debes enviar/ Entonces Jehová se enojó contra Moisés y dijo: ¿No conozco yo a tu hermano Aarón, levita, y que él habla bien? Y he aquí que él saldrá a recibirte, y al verte se alegrará en su corazón” (Éxodo 3,4). Un tanto, éste es el papel asumido por la narradora: el de Aarón, compañía y boca de Moisés.

se resuelve en el diálogo; obviamente para que esto suceda la presencia del Otro es indispensable.³⁷ Por ende, resulta por demás significativo el que, al inicio de la misma, la Peregrina se imponga un voto de silencio: “Tres promesas de silencio había hecho la Peregrina y ninguna había cumplido, mucho se lo reprochaba, más aún porque su necesidad de hablar se hallaba mezclada con una grave dolencia” (p. 11). Esta necesidad de hablar delata la otra gran veta creativa de Luisa Josefina Hernández, la dramaturgia, puesto que, como afirma Bentley: “Lo que está en juego aquí [...] [es] la presunción de que la naturaleza humana es capaz de expresarse a sí misma mediante palabras. Para el dramaturgo los seres humanos son claros en su expresión. Las palabras son los signos y la insignia de su humanidad”.³⁸

Si bien es cierto lo que afirma Bradu, “En lo general, sus novelas realistas se ciñen a las normas tradicionales del realismo, y sin embargo, la visión del mundo y del ser humano que ofrecen, develan siempre un trasfondo de irrealidad, de desajuste irreparable, que implica la concepción de la vida como una continua representación”,³⁹ respecto a esta novela basada en la desmesura y el artificio, el enunciado debe invertir sus términos. En el universo de *Apocalipsis...* enmarcado por bosques delirantes y criaturas monstruosas, el “desajuste” constituye la normalidad; por tanto, la vida ya no es *como*, sino una total y absoluta representación, de aquí la presencia de personajes arquetípicos de la farsa y de la tragedia: caballeros, Pierrot, payasas... Tal pareciera que la escritora ha conseguido un poco (guardando las distancias) lo que Fernando de Rojas con *La Celestina*: una pieza teatral irrepresentable sin por ello dejar de ser, sobre todo, una novela.

³⁷ Otra de las razones por las cuales el unicornio resulta un animal tan excepcional reside en el hecho de que no hablan. “—Los unicornios no dicen nada, ni lloran, ni se rien (Perdona la pregunta, pero, ¿cómo te comunicas con ellos?/ Con el pensamiento [...] / —Es mejor así. ¿No te parece? Siguió la payasa (p. 137).

³⁸ Eric Bentley, *La vida del drama*, p. 83.

³⁹ F. Bradu, *op. cit.*, pp. 101-102.

¿Novela simbólica o alegórica? Si bien diversos estudiosos distinguen entre ambos conceptos, me parece que Luisa Josefina Hernández, tras una larga lista de obras de corte realista, al construir este universo apocalíptico y desmesurado, no se preocupa en diferenciar el sentido de tales elementos, sino en que éstos confluyan en un mismo propósito: evidenciar la naturaleza humana, llevarla a sus última expresión, a través de condiciones también límite.

Ahora bien, el correlato elegido resulta nada menos que la Biblia, las sagradas escrituras; en gran medida en esta obra convergen las propuestas de un principio: si el Otro, nuestra soledad del Otro, motiva la experiencia del lenguaje y si hemos equiparado dicha vivencia con el camino recorrido por los judíos hacia la tierra prometida, con *Apocalipsis cum figuris* realizamos el trayecto en ambos sentidos. No es gratuito por tanto que en el momento en que la Peregrina se encuentra consigo misma, su otra, su gemela, escriba en un pergamino.

Adentro, muy recogida sobre su cuerpo estaba sentada otra peregrina, idéntica a ella, escribiendo activamente sobre un largo pergamino que se enrollaba en los extremos. Usaba pluma de pavorreal y tinta verde que sacaba de un nudo de la corteza. El tronco estaba iluminado y la escritora no dio señales de ver a su gemela.

—¿Quién eres? —la Peregrina estaba aún reconociéndose (p. 37).

Es pues la Peregrina Moisés, la Peregrina Aarón, la Peregrina San Juan quien reescribe las palabras sagradas, aquellas que nos revelan que el final de nuestro peregrinaje hacia el Otro se encuentra cada vez más próximo.

VI. Conclusiones. Los Otros: nosotros¹

Hasta este momento hemos analizado el itinerario: otredad-erotismo-violencia en cuatro obras por demás distintas entre sí, resta preguntarse, ¿hacia dónde se encamina dicha aproximación? Como lo anuncia el título del presente ensayo, el fin último lo constituye el ineludible encuentro con nosotros mismos.

Para conseguir lo anterior establecimos a nuestra vez un itinerario propio. En primera instancia, se indagó en el desarrollo del concepto de otredad, lo cual, a más de arrojar luces sobre las distintas posturas que a lo largo del tiempo se han esgrimido respecto a tal cuestión, permitió determinar vínculos entre las obras objeto de este estudio y diversas corrientes de pensamiento. Más relevante aún, la reflexión sobre el tema desembocó en una noción trascendental para nuestro trabajo: el lenguaje como la vía y, simultáneamente, como el lugar del encuentro con el otro.

En este recorrido, dos potencias significativamente cercanas avanzan de forma paralela al lenguaje: el erotismo y la violencia. De tal manera, la escritura y el eje que la constituye (escritor-texto-lector) se encuentra surcado por las líneas de investigación mencionadas. Esto es, si la experiencia del lenguaje surge precisamente de la necesidad, de la intuición del Otro, afrontarlo, mirar al otro implica, por tanto, el reconocimiento de nuestra incompletud, de nuestra discontinuidad; empero, para llevar a cabo el salto que nos lleve a la “otra orilla”, hace falta echar mano de una fuerza que, con frecuencia, conduce a un callejón sin salida, hablo por supuesto de la violencia.

¹ El encabezado de este último capítulo invierte intencionalmente los términos propuestos por Octavio Paz en su trabajo titulado, “Nosotros: los otros”, pues este estudio busca demostrar, en cierta medida, que el punto de partida hacia nosotros mismos, siempre será el otro. (cf. O. Paz, *Obras completas. Ideas y costumbres II. La llama doble*).

El siguiente punto en esta trayectoria fue la elección de cuatro obras de escritores latinoamericanos sin aparente vínculo entre sí, digo aparente pues ya he señalado cómo, desde sus respectivas tradiciones, cada uno de ellos representa una suerte de ruptura, de marginalidad. Hicieron falta casi veinte años para que la prosa de Clarice Lispector fuera reconocida como una de las más importantes en el Brasil; las novelas de Manuel Puig continúan suscitando la pregunta de si se trata o no de literatura “seria”. Para los estudiosos de Borges o Cortázar, la obra de Silvina Ocampo, comparada con la de éstos, constituye siempre un “esfuerzo menor”; por último, el nombre de Luisa Josefina Hernández se incluye en el canon de narradoras mexicanas, empero, con reveladoras reticencias.

Escritores “otros”, alejados de lo tradicional, cuyas propuestas escriturales coinciden con el planteamiento de esta investigación: la búsqueda del Otro a través del único medio que hace posible dicho encuentro: el lenguaje.

Nuestra propia indagación continúa entonces en el nivel más primigenio e inmediato, aquel que, por obvio, muchas veces se omite: dentro de lo más profundo de sí, a través de un largo, doloroso camino, tal como el personaje de *La pasión según G.H.* de la brasileña Clarice Lispector.

“Vou criar a verdade do que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível (“Voy a crear lo que me sucedió. Sólo porque vivir no es vivible, vivir no es narrable”), dice el personaje central en el comienzo de esta compleja novela; quizás, tal imposibilidad surja del esfuerzo extraordinario que se requiere para contar, paso a paso, la senda amarga de la propia, singular pasión. En esta ardua travesía G.H. no va sola (al menos no del todo), desde la dedicatoria ha exigido ya la comparecencia del lector, le ha tomado de la mano, le ha obligado a vivir también la pasión.

Para Lispector no existe más camino que el camino mismo, todo se resuelve en trayectoria, en un viaje que conlleva una exigencia fundamental: desprenderse de cualquier investidura si se pretende llegar; un tanto como volver a nacer pero, con plena consciencia de estar naciendo.

¿Desde qué perspectiva el enfrentamiento con una cucaracha se relaciona con el itinerario que nos ocupa? Resulta evidente que no es la repugnancia, el miedo suscitado por este insecto lo que provoca en G.H. el “descubrimiento” de su naturaleza más profunda, sino el asco propio, el temor de sí, revelado de manera especular por la cucaracha: “E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um puz subia à mina tona mias verdadeira consistencia – e eu sentía com susto e nojo que ‘eu ser’ vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana” (p. 38).² Este horror determina cada una de las acciones del personaje, de aquí que, sin poder moverse siquiera, paralizada por la angustia, G.H. deba ejercer contra sí misma una violencia brutal. De la misma fuente, del espanto, proviene también la entrega más absoluta, donde el dolor se confunde con la fascinación y aun con el placer; es decir, G.H. ha llevado el vínculo con la cucaracha a un plano visiblemente erótico.

“Fracaso de su lenguaje” dice la narradora hacia el término del viacrucis; la paradoja consiste en que, justo a través de tal fracaso, Lispector ha conducido al lector hasta el final del viaje, hasta su propio encuentro. Ya hemos mencionado que todo en la narrativa de la brasileña deviene un continuo “atravesar”, el lector no podría quedar fuera de dicho proceso; traspasado él mismo, llega a sentir en carne propia el miedo de saber. De hecho, provocar tal temor, parece uno de los objetivos de la narradora: “E agora não estou

² “Y de repente gemí alto, esa vez oí mi gemido. Es que como un pus subía a mi superficie mi consistencia más verdadera- y sentía con susto y asco que ‘yo ser’ venía de una fuente muy anterior a la humana y, con horror, mucho mayor que la humana” (p. 68).

tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão./Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo” (p. 109).³

Consumar la pasión, perderse continuamente, pero volver consigo mismo, tal es una de las consignas que Clarice Lispector deja en manos de nosotros, sus lectores y a la cual, no podemos (aunque así lo quisiésemos), renunciar.

Ahora bien, mientras la obra de Lispector coloca al “ser humano frente a sí mismo”, en la más absoluta indigencia, los relatos de la narradora argentina Silvina Ocampo proponen un subterfugio, una suerte de falsa compañía para culminar el recorrido; es decir, nos contraponen con aquello que los demás perciben de nosotros y que, sin embargo, no somos del todo: nuestra propia imagen. Siguiendo estación del derrotero personal, cada uno de los treinta y cinco textos que conforman *Cornelia frente al espejo* dan cuenta de la manera cómo los personajes hacen de su propio reflejo ese Otro con quien, pese a saberla imposible, intentan llevar a cabo “la experiencia del lenguaje”.

El primer paso para Ocampo es instituir un “orden-otro” donde la ruptura sustituya el equilibrio cotidiano; dicha ruptura proviene, no de la inclusión de un elemento abiertamente discordante (como los conejitos en “Cartas a una señorita en París” de Julio Cortázar), o de laberintos alucinantes (“La Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges, por ejemplo), sino de la ambigüedad misma que, sin preámbulo ni advertencia de ningún tipo, acorrala al lector; un poco como si todos fuésemos los residentes habituales de los extraños mundos creados por Ocampo y, por consiguiente, dar explicaciones resultara por demás ocioso. De tal manera, la realidad del lector se reorganiza también a partir del “desorden natural” establecido por la narradora.

³ “Y ahora no estoy tomado tu mano para mí. Soy yo quien te está dando la mano./ Ahora necesito tu mano, no para que yo no tenga miedo, sino para que tú no tengas miedo” (p. 205).

Este desconcertante marco se corresponde con la manera oblicua, plena de argucias de acercarse al otro. Nada es directo en los relatos de *Cornelia frente al espejo*; si en Lispector debemos avanzar por en medio de nosotros mismos, en Ocampo es necesario descifrar sueños, arrancar máscaras, romper espejos; revelar aquello que la imagen oculta.

Sin embargo, esta iniciativa no se desprende de los personajes quienes, a semejanza de Narcisos contemporáneos, se encuentran por completo subyugados por su propia efigie; a diferencia del mito griego, lo que la fuente devuelve no es el reflejo de seres sublimes, sino de figuras muchas veces rayanas en lo grotesco; esto es, tanto Cornelia como la soñadora compulsiva o Élida Fraisjus (algunas de las protagonistas de los cuentos de Ocampo) han sido cautivadas por el miedo, por el engaño.

Con todo, se empeñan en desdoblarse, en ser dos, en erigirse a sí mismas como ese mellizo del cual es imposible desprenderse; por tanto, son incapaces también de atreverse a dar el salto que las llevaría por completo fuera de sí, lejos de su “doble”. Atrapadas por su imagen simulan, se disfrazan se encubren de nuevo. Refugiadas en el espejo, emblema erótico por antonomasia, invierten, o mejor dicho, *pervierten* los términos propuestos por Bataille: “El erotismo abre a la muerte. La muerte abre a la negación de la duración individual. ¿Podríamos, sin violencia interior, asumir una negación que nos conduce al límite de todo lo posible?”. En efecto, los seres que deambulan por los textos de Ocampo ejercen una profunda violencia interior, mas dirigida, no a negar, sino a ratificar la duración individual. Su deseo no es otro sino el de no morir.

No puede afirmarse lo mismo respecto al lector pues, lo que *Cornelia frente al espejo* le ha revelado es justamente eso: la vacuidad de las imágenes, el artificio detrás de todo azogue. Regresamos así al punto de partida: el lenguaje.

Mientras *La pasión según G.H.* traduce el formidable esfuerzo por “decir lo indecible”, *Cornelia frente al espejo* en cambio, manifiesta la abierta voluntad de guardar silencio, de “escribir un libro sobre nada”. Con todo, ambas obras evidencian la imperiosa necesidad de recrear un lenguaje capaz de entregarse, de transitar la vía hacia lo Otro, por más doloroso que resulte el camino; empero, en el caso de Ocampo, cada cuento parece una negación de tal propósito, un anhelo por no valerse de las palabras; de acuerdo con Blanchot, en dicha contradicción radica una de las características esenciales de la escritura:

uno no está nunca comprendido por otro, ni forma con él un conjunto, ni una dualidad, ni una unidad posible, es extraño a lo otro, sin que esta condición de Extraño Extranjero privilegie a uno o a otro. A esta relación la llamamos neutra, indicando ya con esto que no puede recobrase ni cuando se afirma ni cuando se niega, exigiendo del lenguaje, no una indecisión entre estos dos modos, sino una posibilidad de decir que diría sin decir el ser y sin tampoco negarlo. Y, con esto, quizá caracterizamos uno de los rasgos esenciales del acto literario: el hecho mismo de escribir.⁴

Si bien la búsqueda de nosotros mismos en la más absoluta soledad tal como G.H. arrojó resultados, la prevención contra nuestra propia imagen desliza una duda esencial, ¿cómo será el encuentro con un Otro perfectamente tangible, de carne y hueso quien, incluso puede decidir *no mirarnos*?

El beso de la mujer araña de Manuel Puig, posterior etapa de nuestro viaje, responde a tal pregunta; si en Clarice Lispector o en Silvina Ocampo distinguimos trayectorias unidireccionales, en el caso de Puig observamos dos fuerzas que, partiendo de puntos opuestos, recorren una travesía semejante. En esta ocasión no habrá ruptura, sino un profundo encuentro-fusión con el Otro.

A través del diálogo, del encuentro, Molina y Valentín, personajes centrales de la novela, consiguen hacer de la prisión un espacio de libertad. Para llegar a este punto, ambos

⁴ Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, p. 130.

han desplegado una serie de estrategias que fluctúan entre la resistencia y la entrega. Con el abierto propósito de seducir, Molina ha echado mano de su mayor prerrogativa: el arte de narrar; Valentín por su parte, al escuchar, ha consentido la seducción. A la par con el preso político, el lector se pliega a las exigencias de Molina: calla, “escucha” y, con ello, otorga el poder, el dominio absoluto de la situación a esta suerte de Sherezada contemporánea.

¿Cómo confluyen las dos direcciones señaladas? En consonancia con la palabra, la gran imaginación de Molina abre una vía de acceso hacia el Otro; en sentido opuesto, la conciencia social y política de Valentín, obliga a Molina a advertir el sufrimiento de los demás; de modo tal, ambos reconocen en el Otro esa parte que los completa, que los lleva a emprender el tránsito hacia la otra orilla. Acceder esta noción no fue fácil para ninguno de los dos, en franca correspondencia con la violencia a la que son sometidos por el Estado, tanto Molina como Valentín debieron violentarse, quebrantar una serie de prejuicios derivados de su propia conformación e historia.

Para llegar al Otro –del mismo modo en que una araña entreteje su perfecta y delicada tela– ha sido preciso incluso construirlo. Los cimientos de tal edificación se hallan por supuesto en el lenguaje, territorio de concurrencia pero, también, de disensión. Si de algo da cuenta la narrativa de Puig es que, pese a los múltiples escollos del diálogo, de la constante traición de las palabras, éstas constituyen el único medio para “alcanzar” al Otro.

Ahora bien, para que tal aprendizaje se complete hace falta asimismo responder a la invocación lanzada. Es el lector entonces quien escucha, contesta, contiene, admite y finalmente, termina por *reconocer-se* en alguno de los protagonistas; en otras palabras, el diálogo entre la imaginación y el coraje, entre dos modelos de ser distintos en una sociedad que no tolera las diferencias, nos lleva a cuestionar las propias contradicciones, la propia capacidad para “concluir” el diálogo con nuestros semejantes.

Al Otro dentro de mí (G.H.), al Otro en mi imagen (Cornelia), al Otro frente a mí (Molina y Valentín), debemos agregar al Otro entre Otros, relación que expresa una tentación constante para la Peregrina, personaje central de *Apocalipsis cum figuris* de la mexicana Luisa Josefina Hernández.

Viaje en Lispector, senda ilusoria en Ocampo, cruce de trayectorias en Puig, en Hernández, la búsqueda del Otro se resuelve en peregrinaje, en un errar permanente que sólo puede llegar a su término con el fin de los tiempos, con el colapso del agotado mundo de los hombres.

De esta suerte, la Peregrina se debate constantemente entre su necesidad de los otros y su rechazo hacia aquello de los demás que presiente en sí misma. El peregrinaje representa entonces una suerte de prueba de la cual, sólo quienes se encuentren dispuestos a recibir por completo al Otro, saldrán victoriosos.

Si, como sugerimos en el principio de este trabajo, la búsqueda del Otro puede parangonarse al éxodo emprendido por el pueblo judío tras escapar de Egipto, *Apocalipsis cum figuris* expresa casi literalmente dicho paralelo. La Peregrina y su tribu (un fraile lujurioso, una payasa, un Pierrot y el Peregrino) deambulan sin tregua por caminos y bosques desmesurados, sin saber nunca si llegarán a la Tierra Prometida. Durante tal trayecto unos a otros se enfrentan, se repudian, se interrogan; sólo hacia el final (de la novela y de los tiempos) la Peregrina, quien ha fungido a modo de Moisés para su clan, reconoce la necesidad de todos, *de todo* cuanto consta en el hombre para alcanzar-se a sí misma y, con ello, la salvación.

En *La pasión según G.H.* Clarice Lispector señala: “Mi pregunta, si había una pregunta, no era: ‘qué soy’ sino ‘entre cuáles soy’” (p. 30), *Apocalipsis cum figuris* de

Hernández responde a tal cuestión, *se es* entre los Otros sin importar cómo o qué traigan éstos consigo: el bien, el mal, la lujuria, el deseo, el odio, el terror.

En gran medida, el personaje de la Peregrina resume nuestro itinerario: ella sabe que la búsqueda comienza en sí misma; en un punto del camino enfrenta a su propia imagen pero no se deja engañar; desde el principio ha entablado con el Otro –su opuesto representado por el fraile– una batalla dialógica; no obstante, su deseo de los Otros es tan rotundo que reúne en torno así a una serie de extraños personajes para continuar con el éxodo. Todo lo anterior dentro de un marco por completo desquiciado, en un mundo cuyas pautas han sido de tal modo violentadas que se ha vuelto irreconocible.

De nuevo es el lector quien acompaña a la Peregrina hasta el último día de la creación, también para él, los caminos se han acabado.

Cuatro formas de aproximarse al Otro: desde la entrañas, a través de la imagen, de uno frente a uno, en medio de la colectividad; rutas todas cuyo origen y mecanismo esencial ha sido el lenguaje. A la par, estas obras han puesto de manifiesto la sed de continuidad, principio axial del erotismo. Sagrado en Lispector, superficial en Ocampo; pleno en Puig, humano en Hernández, el deseo del Otro nos llevará siempre a intentar el salto hacia esa otra orilla por más lejana que ésta se encuentre.

De igual forma, la violencia se ha ejercido de distintas maneras: contra sí misma (*La pasión según G.H.*), hacia el propio reflejo (*Cornelia frente al espejo*), contra el otro (*El beso de la mujer araña*) contra todo lo Otro, el mundo y lo divino (*Apocalipsis cum figuris*), lo anterior determina que la comparecencia del Otro motiva el irremediable anhelo de poseerlo y, por tanto, en pos de tal afán, el ser humano es capaz de destruir todo cuanto se interponga entre él y su deseo.

Sin embargo, en conjunción con el lenguaje, la violencia funciona también como vehículo hacia el Otro, es decir, que no podría ser sino ejerciendo esta potencia que el camino hacia el Otro se “abre”.

Una vez reunidos otredad-erotismo-violencia podemos aventurar una respuesta a la duda formulada por Blanchot y que vale la pena recordar: “la pregunta ‘¿Quién es el Otro?’ no tiene sentido directo, porque debe reemplazarse por otra ‘¿Qué sucede con la comunidad humana cuando tiene que responder a esta relación de extrañeza entre el hombre y el hombre que induce a presentir la experiencia del lenguaje, relación sin medida común, relación exorbitante?’”⁵

Hace tiempo ya que la comunidad humana, nosotros, hemos perdido la capacidad de mirar al Otro, sin percatarnos siquiera que tal pérdida significa tanto como perder-*nos* también. No mirar al otro, por consiguiente, supone no sólo “la extrañeza entre el hombre y el hombre”, sino entre el hombre consigo mismo. De seguir en tal derrotero podríamos llegar incluso a excluir la necesidad de llevar a cabo la experiencia del lenguaje. Vacíos de nosotros mismos, mudos, los hombres pondrían en peligro su pervivencia misma.

La escritura acusa entonces su trascendental papel: recordarnos constantemente que el lenguaje tiene como principal finalidad revelar al otro, un Otro sagrado en tanto su presencia en el mundo hace posible la propia. Una vez alcanzada tal convicción, la trayectoria culmina, hemos llegado *hasta* nosotros mismos.

⁵ Maurice Blanchot, *op.cit.*, p. 127.

VII. Bibliohemerografía:

a) Otredad, erotismo y violencia:

Bakhtin, Mikhail Mikahailovich, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, selec., tr., comentarios y prólogo de Tatiana Bubnova. México, Taurus, 2000.

Bargalló Carraté, Juan (ed.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar, 1991.

—————, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis” en, Juan Bargalló (ed.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar, 1994 (Investigación y ensayo, 80).

Bataille Georges, *El erotismo*, tr. de Toni Vicens. Barcelona, Tusquets, 1979.

Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Joaquín Jordá trad. Barcelona, Anagrama, 1988.

-----, *Figuras de la alteridad*, trad. Victoria Torres. México, Taurus, 2000. .

Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento, antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, revisada por Cipriano de Valera, 1602. Asunción, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.

Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, 2a ed., trad. de Pierre de Place. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.

—————, “Después de Rimbaud” en *Pasos Falsos*, trad. de Ana Aibar Guerra. Madrid, Pre-Textos, 1977, pp. 155-160.

Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, trad. de Juan José Dumechina. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Derrida Jaques, “Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas” en, *La escritura y la diferencia*, tr. de Patricio Panalver. Barcelona, Anthropos, 1989.

Descartes René, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas. Reglas para la dirección del espíritu. Principios de filosofía*, estudio introductivo, análisis de las obras y notas al texto por Francisco Larroyo, 10ª ed. México, Editorial Porrúa, 1990. (Sepán cuántos... 177).

Diccionario Akal de Psicología, Roland Doron (dir.) Madrid, Akal, c1998.

Diccionario de Sociología, Luciano Gallino, trad. de Stella Mastrongelo. México, Siglo XXI, 1995.

Dorfman, Ariel, *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile. Universitaria, 1970, (Letras de América, 26).

Girard, René, *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 1983.

Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, edición y traducción de Manuel Jiménez Redondo. Valencia, Pre-textos, 2006.

Iser, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos" en Rall, Dietrich, (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Laín Entralgo Pedro, *Teoría y realidad del otro*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Levinas, Emmanuel, *La huella del otro*, tr. Esther Cohen, Silvana Rabinovich y Manrico Montero. México, Taurus, 2000.

—————, *El tiempo y el otro*, intr. Félix duque, tr. José Luis Pardo. Barcelona, Paidós/Universidad Autónoma de Barcelona. Instituto de Ciencias de la educación, 1993 (Pensamiento contemporáneo).

—————, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, versión castellana de José Luis Pardo. Valencia, Pretextos, 1993.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1986.

Magris, Claudio, "Desde el otro lado. Consideraciones fronterizas" en, *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, 2a ed., tr. de J.A. González Sainz. Barcelona, Anagrama, 2001.

Machado Antonio, Abel Martín, Cancionero de Juan de Mairena. Prosas varias. Buenos Aires Losada, 1953 (Biblioteca contemporánea).

Moreno Márquez, César, "El deseo de otro o la fascinación de Proteo" en, Juan Bargalló (ed.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*.

Ortega y Gasset, José, *En torno a Galileo; el hombre y la gente*, prolog. de Ramón Xirau. México, Porrúa, 1985 (Sepan cuantos...)

Paz, Octavio, *Los signos en rotación y otros ensayos*, prólogo de Carlos Fuentes. Madrid, Alianza, c1983.

—————, “La otra orilla”, en, *El arco y la lira*, 2a ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 117-136.

—————, *Un más allá erótico: Sade*. México, Vuelta/Heliopolis, c1993.

—————. “Nosotros: los otros”, prólogo a *Obras Completas. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. Edición del autor, 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*. México, Siglo veintiuno editores, 1996.

Sartre Jean Paul, *El ser y la nada. Ensayo de Ontología fenomenológica*, vers. española de Juan Valmar. Madrid, Alianza, 1984.

Said Edward, *Cultura e imperialismo*, tr. De Nora Catelli. Barcelona, Anagrama, 1996.

Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*, 4ª ed. tr. de Flora Botton Burlá. México, Siglo XXI editores, 1992.

Unamuno, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, 11ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1967.

Zea Leopoldo, *El pensamiento latinoamericano*. México, Ariel, 1976. (Demos).

b) Clarice Lispector:

Antropos: huellas del conocimiento. Extraordinarios 2 (1997).

Arêas, Vilma, *Clarice Lispector, com a ponta dos dedos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

Bosi Alfredo, *Historia concisa de la literatura brasileña*. México, Fondo de Cultura Económica, c1982.

Candido, Antonio “Liminar No começo era de fato o verbo” en, Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, Edição crítica, Benedito Nunes, coordenador.

Iannace, Ricardo, *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo, Edusp/ Fapesp, 2001 (Ensaio de cultura; 18).

Ferrera-Pinto Bailey, Cristina, “Clarice Lispector e a crítica” en, *Clarice Lispector. Novos aportes críticos*, Cristina Ferrera-Pinto Bailey, Regina Zilberman (org.). Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007 (Serie Antonio Cornejo Polar, 4).

Fitz, Earl Eugene, O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa”, en *Remate de Males* (9), 1989, pp. 31-37.

Freixas Laura, *Clarice Lispector*. Barcelona, Omega, 2001.

Lispector Clarice, *La pasión según G.H.*, versión castellana Juan García Gayo. Venezuela, Monte Ávila, 1969.

—————, *A paixão Segundo G. H.*, Edição crítica, Benedito Nunes coordenador. Paris, Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, 1988 (Coleção Arquivos; 13).

—————, *La manzana en la oscuridad*, tr. Elena Losada. Madrid, Siruela 2003.

—————, *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

—————, *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

—————, *La ciudad sitiada*, tr. Elena Losada. Madrid, Siruela, 2006.

—————, *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro. Sabia, c1994.

—————, *Cerca del corazón salvaje*, tr. Basilio Losada. Madrid, Siruela, 2005

Nunes, Benedito, *Leitura de Clarice Lispector*. Sao Paulo, Quiron, 1973.

Sa Olga de, *A escritura de Clarice Lispector*. Petropolis, Vozes, 1979.

Varin, Claire, “Clarice, olho-de-gato”, en *Remate de Males* [9], 1989, p. 59

c) Silvina Ocampo:

Ana María Berrenechea, “Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, jul.-sep. 1972, núm. 80, pp. 391-403.

Carver, Raymond, "Lo que se requiere para escribir" en, *El placer y la zozobra. El oficio de escritor*, tr. Ignacio Quirarte. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades, 1996) (Colección Poemas y ensayos).

Castellanos Rosario, *Mujer que sabe latín*, en *Obras II. Poesía, Teatro y Ensayo*, compilación y notas de Eduardo Mejía. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Cortázar Julio, "Estado actual de la narrativa hispanoamericana" en, *la isla final: Julio Cortázar*, Jaime Alazraki (edit.), tr. Monserrat Conill. Madrid, Ultramar, 1983.

Duncan, Cyntia, "Double or nothing? The fantastic element in Silvina Ocampo's 'La casa de azúcar'" en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 1991 (20) 64-72.

El humor absurdo, selección y notas Eduardo Stilman. Buenos Aires, Siglo XX, 1977.

Jankelevitch, Vladimir. *La ironía*, versión castellana de Ricardo Pochtar. Madrid, Taurus, 1986. (Ensayistas, 225).

Klingenberg, Patricia Nisbet, *Fantasies of the feminine: the short stories of Silvina Ocampo*. Lewisburg [Pa.], Bucknell University, c1999, 289 pp.

—————, "Silvina Ocampo frente al espejo", *Inti*, Cranston, RI. 1994 Fall-1995 Spring; 40-41: 271-86 .

—————, "The Mad Double in the Stories of Silvina Ocampo" ————— *Latin America Literary Review*, Pittsburgh, PA. 1988 July-Dec.; 16(32): 29-40.

Le fantastique Argentin : Silvina Ocampo, Julio Cortázar. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, 364 pp. (América. Cahiers du CRICCAL, 17).

Molloy Silvia, "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", *Lexis*, Lima 21, Perú. 19; 2: 241.

—————, "Silvina Ocampo: La exageración como lenguaje", *Sur*, Buenos Aires, Argentina. 19; 3: 15.

Noullez, Lucien "Silvina desesperée", *Courrier du Centre International d' Etudes Poétiques*. Brussels, Belgium. 1999 Jan-Mar; 221: 23-29.

Ocampo, Silvina, *Cornelia frente al espejo*. Barcelona, Tusquets, c1988 (La flauta mágica, 11).

—————, *La furia y otros cuentos*, prólogo de Enrique Pezzoni. Madrid, Alianza, 1982, 229 pp. (Alianza tres, 84)

—————, *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Emecé, 1999.

Pezzoni, Enrique, “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social” en, *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, c1986.

Roffe, Reina, “Silvina Ocampo: La voz cautiva”, en *Quimera*, 1994; 123: 42-43

Teorías de lo fantástico, introducción, compilación de textos y bibliografía, David Roas. Madrid, Arco/Libros, 2001 (Biblioteca Philologica. Serie Lecturas).

Torres Fierro, Danubio, “Silvina Ocampo: Un retrato parcial”, *Vuelta*, México. 1995 July; 19(224): 29-32.

Zambrano María, *El hombre y lo divino*. Madrid, Siruela, 1991.

Ziolkowski, Theodore, *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*, versión española de Aurelio Martínez Benito. Madrid, Taurus, 1980.

Zapata, Mónica, “Rire: Entre le plaisir et l'horreur: Les Recits courts de Silvina Ocampo”, *Etudes Littéraires*, Canada. 1995 Summer; 28(1): 9-19.

d) Manuel Puig:

Amícola, José, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector: estudio sobre El beso de la mujer araña en su relación con los procesos receptivos y con una continuidad literaria contestataria*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, c1992.

Bacarisse, Pamela, *Impossible choices: the implications of the cultural references in the novels of Manuel Puig*. Calgary, University of Calgary, c1993.

Balderston Daniel, <<Sexualidad y revolución>>: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña*” en, *EC*, pp. 564-573.

Calinescu, Matei, “Kitsch”, en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia Kitsch, posmodernismo*, trad. María Teresa Beguiristain. Madrid, Tecnos, 1991, pp. 221-255.

Echevarren, Roberto, “El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto” en, *EC*, pp. 593- 600.

Encuentro Internacional Manuel Puig, José Amícola, Graciela Speranza (coord.). La Plata, Argentina, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1994.

Encuentro Internacional Manuel Puig: 1997: La Plata, Argentina, José Amícola, Graciela Speranza, (comp.) Rosario, Argentina, B. Viterbo, 1998, (Orbis tertius. Publicación especial, 3)

Ezquerro, Milagros, “<<Sharazada ha muerto>> Las modalidades narrativas”, en *EC*, pp. 487-502.

Fabry, Geneviève, *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*. Frankfurt am Main, VervuertMadrid/ Iberoamericana, c1998.

Giordano, Alberto, *Manuel Puig: la conversación infinita*. Buenos Aires, B.V. Editora, c2001.

———, “Una literatura fuera de la literatura” en, *EC*, pp. 463-471.

Goloboff, Mario, “El camino a la oralidad” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 634, abril de 2003, Dossier: Manuel Puig, pp. 8–12.

Jessen, Patricia B., *La realidad en la novelística de Manuel Puig*. Madrid, Pliegos, 1990, (Pliegos de ensayo, 56).

La literatura es una película: revisiones sobre Manuel Puig, Sandra Lorenzano (coord.). México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 (Serie Nuestra América, 56).

Martí-Peña, Guadalupe, *Manuel Puig ante la crítica: bibliografía analítica y comentada (1968-1996)*. Frankfurt am Main, VervuertMadrid, Iberoamericana, 1997.

Masiello Francine, “Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*” en, *EC*, pp. 574-588.

Piglia, Ricardo, “Clase media: cuerpo y destino” en, *Nueva novela latinoamericana 2*, Jorge Lafforgue (comp.). Buenos Aires, Paidós, 1974, pp. 350-362.

—————, “Manuel Puig y la magia del relato” en *La Argentina en pedazos*, (tomado de www.sololiteratura.com/puig/puigylamagia.htm)

Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña. Edición Crítica*, José Amícola, Jorge Panesi (coord.) Nanterre Cedex, Francia. Signatarios del acuerdo Archivos, ALLCA XX, Université Paris X, 2002 (Colección Archivos, 42).

—————, *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona, Seix Barral, 1971. (Nueva Narrativa Hispánica).

—————, *The Buenos Aires affair*. México, Joaquín Mortiz, 1973. (Nueva Narrativa Hispánica).

—————, *Boquitas pintadas*. Barcelona, Seix Barral, 1972. (Nueva Narrativa Hispánica).

Serna, Enrique “La conquista de una realidad paralela”, en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, pp. 49-59.

Speranza, Graciela “La sonrisa de un enigma” en, *Clarín*, domingo 2 de julio de 2000 (Tomado de sololiteratura.com/Puig).

Vargas Llosa, Mario, “Disparen sobre novelista”, *Clarín*, domingo 7 de enero de 2001. (Tomado de www.sololiteratura.com/puig/puigdisparenobre.htm).

e) Luisa Josefina Hernández:

Bentley, Eric, *La vida del drama*. México, Paidós, 1998, (Studio, 23).

Bradú, Fabienne, “Luisa Josefina Hernández. La vida es teatro” en, *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 101-117.

Bolívar Echeverría, “Violencia y modernidad” en, Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *El mundo de la violencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras/Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 365-382.

Domínguez Michael Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México, FCE, 1987, pp. 66, 67, 322.

Hathaway, Nancy, *The unicorn*. New York, Avenel Books, 1984.

Hernández, Luisa Josefina, *Apocalipsis cum figuris*. Xalapa, universidad Veracruzana, 1982, 160 pp. (Ficción).

—————, *Los palacios desiertos*. México, Joaquín Mortiz, 1963, 178 pp. (Serie del volador).

—————, *La cólera secreta*. México, Universidad Veracruzana, 1964, 196 pp. (Ficción, 60)

—————, *La noche exquisita*. México, Universidad Veracruzana, 1965, 179 pp. (Ficción, 65)

—————, *Nostalgia de Troya*. México, Siglo XXI, 1970, 200 pp.

Magnarelli, Sharon, “Una entrevista con Luisa Josefina Hernández”, *Alba de América. Revista literaria*, 1989, July; 7(12-13): 395-404.

Miller Beth, “Testimonios. Seis escritoras mexicanas frente al feminismo” en, *Mujeres en la literatura*. México, Fleischer Editora, 1978, pp. 83-86.

Pfeiffer Erna, “El placer de la escritura. Indagación sobre el proceso de creación en algunas escritoras mexicanas contemporáneas” en Karl Kohut (ed.), *Literatura Mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt/ Madrid, Vervuet/ Iberoamericana, 1995, pp. 130-140.

Reisz de Rivarola Susana, “Cuando las mujeres cantan tango...” en, Karl Kohut (ed.), *Literatura Mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt/ Madrid, Vervuet/ Iberoamericana, 1995, pp. 141-156.

Robles Martha, “Luisa Josefina Hernández” en, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. Tomo II. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 193- 216.

Rodríguez, Teresa, “Entrevista con Luisa Josefina Hernández”, *Chasqui*, Tempe, AZ. 1987 Feb.; 16(1): 77-82.