



EL OTRO EN LA IDENTIDAD FEMENINA DEL DISCURSO LITARARIO

Laura Antillano

Hablar del “otro” en la identidad femenina, nos confronta a varias visiones de un tema generalizador. Por una parte podría enfocarse como el otro / la otra / que hay en quien escribe; desde otra perspectiva sería el otro frente al cual lo femenino realiza su definición por contraste o jerarquización, y de aquí podemos partir hacia una infinidad de caracterizaciones todas entrelazadas bajo el mismo enunciado.

Elegimos situarnos en la especificidad de lo literario, la escritura del discurso de la mujer, tomando en cuenta la voz que lo emite y la red que ese mismo discurso crea como espejo en la búsqueda de una definición propia frente al sistema social de la cultura institucionalizada.

Todo ser humano necesita ser reconocido como “totalidad autodeterminante”, independiente del serlo de manera parcial en diversos roles o aspectos de si mismo. Se trata de superar existir como amante, hija, madre, esposa, amiga, reina o sierva para ser admitida por el “otro” como ente-totalidad.

Las relaciones parciales con los otros, que hacen aparecer un rol del individuo responden a una forma de transgresión del ser en su unidad, lo social obliga a las categorizaciones estableciendo un acto de violencia.

El reconocimiento del "otro", de arriba abajo o/a la inversa:

"Se trata de un reconocimiento jerárquico del rango que cada cual ocupa en la gradación social: la desigualdad es de rigor y tenderá a enraizarse lo más posible en lo "necesario" (...) la reciprocidad de prestaciones es obviamente asimétrica y está codificada de un modo siempre coactivo, que sólo se modifica tras nuevos choques "violentos" (Savater Fernando, 1982. p.33).

Dentro del ámbito social ese otro que es la mujer aparece esencialmente como "disponibilidad sexual". Un orden androcéntrico establece su espacio y su función.

"El hombre aparece como objeto para la mujer en cuanto sujeto de saber-poder (así no lo ejerza como individuo); la mujer aparece como objeto para el hombre en cuanto objeto de placer" (Mena Lonte, José. 1987. p.121).

Esta circunstancia, la categoriza frente al grupo, ella es la subalterna, secundaria, lo asuma o no, la transgresión de su ser como igual, autogestionante está anunciada desde su nacimiento.

La apropiación de la palabra por la escritora en el acto de la creación es un proceso que incluye no sólo su lucha con la actividad gestadora -matriz en la conformación de la obra, sino el conflicto con la "aceptación institucional" que ontológicamente la niega a ese derecho.

En ese empeño por ser no cosa, la escritora toma la palabra instrumentalizando la construcción de si misma como sujeto, y a través de ello conforma una entidad lingüística, que ocupa el lugar de la búsqueda de ese "objeto perdido" en el que transcribe el ejercicio mismo de la acción creadora.

Toma conciencia de la posibilidad de reconocimiento en el otro y no sólo del otro.

"Quien accede a poner incluso su voluntad de dominio en palabras ya está aceptando una cierta igualdad con su interlocutor y por lo tanto comienza a alejarse de la violencia, pues ésta se ejerce contra lo otro, mientras que el lenguaje descubre lo mismo del otro" (Savater, 1982. p.37).

En esa búsqueda de encuentro con el otro, el acto mismo de la escritura ejerce una labor liberadora en dos direcciones, por una parte la escritura descubre el otro que hay en ella, el yo creador, por otra la voluntad del ejercicio de la misma la pone frente al otro como espejo, sin embargo, el proceso de reconocimiento institucional se mueve por vías que le son ajenas y que la obligan a un confuso tanteo de desviaciones, que nada tienen que ver con el acto mismo de la creación.

"Sus testimonios son una secuencia de máscaras y disfraces de cuidadosas estrategias y hábiles justificaciones a la hora de elaborar su interpretación del mundo y de si misma, moviéndose con cautela, gracia o torpeza, entre los márgenes permitidos por sus guardianes y/o libertadores, o por lo que ella misma se ha impuesto para su propia preservación en un mun-

do de valores masculinos. Los desvíos, regresiones y transformaciones son, pues, un movimiento constante, que debe alertar contra las generalizaciones" (Russotto, 1993. p.68-69).

En este camino de búsquedas para la constitución de sí misma frente al otro, los determinantes históricos vienen cumpliendo su labor. No vale la pena aquí desarrollar un ejercicio diacrónico sobre el resultado literario de ese camino de transformación, hemos considerado más cónsono con las circunstancias la selección de algunas muestras textuales correspondientes a la presente década de los noventa, para revisar las características comunes que pueden abordarse en esta sincronía, y su inserción en la constitución del otro en la identidad femenina transcrita al discurso literario.

Escogemos la fecha de publicación más que la fecha de escritura, calculando que no debe haber demasiada distancia entre una y otra. Nos referiremos a tres autoras latinoamericanas: Ana Teresa Torres (1992) con *Doña Inés Contra el Olvido*, Laura Esquivel (1990) con *Como Agua para Chocolate* y Lucía Guerra con *Muñeca Brava* (1993).

Estas novelas revelan un construir el universo de la obra a partir del reforzamiento de estructuras o elementos acusados socialmente como "femeninos", y adquiriendo con ello una dimensión comunicacional que nace de la transgresión del modelo androcéntrico.

Ello se produce a partir de la elaboración del propio discurso o de la conformación de trama y personajes.

Veamos los ejemplos ya particularizados.

Doña Inés Contra el Olvido es la exitosa novela de Ana Teresa Torres que continuará **El Exilio del Tiempo**, texto en el cual la escritora iniciara el estilo confesional en tono de "oralidad monologal" que caracteriza también esta segunda novela.

Doña Inés habla a su marido fallecido: Alejandro, y su discurso recorre varios siglos de la historia de Venezuela. Doña Inés habla sin esperar respuesta, su discurso se asemeja al de la queja del enfermo que emite sonidos para saber que existe o al del enajenado mental que revisa en voz alta las relaciones de significados de la totalidad de su léxico. Pero el discurso de Doña Inés tiene una lúcida lectura cuando nos enfrentamos a la revisión histórica de un país que pierde sus raíces en el olvido.

Doña Inés es una mantuana del tiempo de las fundaciones, podríamos decir que es un alma sin reposo que deambula llevando cuenta como observadora y apuntadora de las cosas que ocurren a las generaciones de su familia que definen línea de continuidad desde la Colonia hasta finales del siglo XX.

Doña Inés es una voz femenina que habla sin descanso, una muerta que habla de un muerto, su marido, Alejandro. Ella no cesa en ese discurso para sordo porque se sabe muerta con "el sufrimiento de la historia" auestas.

Al definirse así está estableciendo una conciencia de sí como memoria. Por ello la novela de A.T. Torres es la confluencia de varias novelas en una, cada paso por la historia del país es un paso de lo que constituye la vivencia en suma de una generación de los Martínez de Villegas.

La autora insiste en tres personajes: la voz que habla, su marido Alejandro y Juan del Rosario. Este último es un hijo de su

esposo tenido con una esclava de la hacienda, y es quien constituirá el tronco matriz del mestizaje (iniciado por Alejandro) no sólo en términos de linaje sino en la adquisición de la heterogeneidad social, en el derecho mismo de propiedad de la tierra y adquisición del poder político. Porque Doña Inés cuenta una historia: la de Venezuela, explicando la conformación por movimiento de los grupos sociales que del siglo XVIII al XX, han ido produciendo la mezcla de esa diversidad que es hoy el país.

Es una novela que abarca la totalidad de un tiempo y un espacio dados pero dentro de un universo en el cual la ficción y la "historia oficial" se entrelazan, se intercambian, se cuestionan.

Ese otro de la identidad femenina se traduce en la construcción de un discurso monologal dirigido a un interlocutor fantasma, que se enuncia aún sabiéndose sin escucha ("En este país de la desmemoria yo soy puro recuerdo" A. T. Torres, 1992. p. 238).

Para esta voz femenina, continuamente en función fáctica para asegurar el canal del comunicador, emisor que busca receptores con desesperanza disfrazada, la historia del país es la historia de la tierra y con ello la de sus diez partos, y es la historia de las mujeres que le sucedieron, desde Manuela su hija hasta Isabel, su bisnieta, o aún Belén, prototipo de las avanzadas de las décadas del 20 y 30 de este siglo.

El relato se compone de retazos de la intimidad más cercana a muertes familiares y nacimientos. Vemos recorrer a través de la voz de Doña Inés, los acontecimientos más triviales (recibir de las visitas, ir a misa, servir el desayuno) hasta la repartición de tierras en las guerras montoneras, el despojo, las violaciones, los asesinatos, las traiciones, las sequías, las sucesiones gubernamentales y un

sin fin de interrelatos los que en encadenamiento nos cuentan el episodio profundo de lo que el país es hoy a partir de su génesis.

Estos sucesos son vividos por Doña Inés personalmente o por las mujeres de su descendencia, y la justificación de tanta solitaria sobrevivencia femenina parece explicarse al decir: *"Sabes que en nuestros tiempos las viudas casaban dos o tres veces y que yo fui hija del segundo matrimonio de mi madre; los hombres morían muy jóvenes o las mujeres resistíamos más la enfermedad"* (p. 155).

Esta voz enloquecida que revisa papeles y documentos buscando una pista que le permita recuperar la tierra, habitará la casa matriz para siempre.

Ella misma es esa casa y ese útero contenedor de vida y muerte. Su desesperación reside en la no aprehensión de sí misma, lo que ella busca con la recuperación de la tierra es reunirse consigo misma, ella útero de todos, llora por la pérdida, el desperdigarse del todo. La novela está signada por esa sensación, memoria y pérdida, la ausencia es el vacío. Isabel, personaje casada con un nieto de Doña Inés, es la heroína trágica de la Emigración a Oriente. En su soledad de mujer mantuana, despojada de todo, sólo rodeada de hijos a quienes no alcanzará a proteger en esa contienda, frente a la debacle producida por la guerra de Independencia, revisa interiormente las dimensiones de su drama y comprende los límites de su dolor siempre signados por la sangre.

"Todo el miedo que recuerda es el inicio de sus ritos de sangre, sangre de niña, sangre de desfloración, sangre que le corre por las piernas cuando la primera cabeza la abre el útero y oye a sus alrededores los gritos de alegría de toda la casa: "ha sido un varón"" (p. 62).

La compañía que le da Daría, su esclava y posterior salvadora de su hija, bisnieta de Doña Inés, es la única posible en aquel recorrido angustioso hacia el Oriente, detrás de Bolívar; sólo encontrará violencia y hasta su propia muerte y la de los suyos. Daría es entonces la salvadora de la descendencia al huir con la niña. Otra mujer preserva la continuación de la línea familiar.

Voz unificadora y testimonial de la historia, defensora del legado familiar y nacional, Doña Inés representa en su función narrativa un elemento ordenador, coordinador y unificador, ella es la casa y su afán por "los papeles" está ligado a la letra como asentadora de la historia, si bien en una parte de la novela Isabel dice a Daría, quien desea aprender a leer y escribir "*No creas tú, Daría, que todas las blancas escriben, escribir no es misión de las mujeres. Yo te prometo que cuando termine la guerra te enseñaré*" (p. 57). Pero ocurrió que al terminar la guerra Isabel estaba muerta y Daría apremiada por demasiadas cosas para aprender a leer.

Por ello Doña Inés es una voz que habla y cuenta y busca desesperada confirmar en esos papeles, los documentos de propiedad, el testimonio de sus posesiones.

El capítulo titulado: "El Regalo de Don Heliodoro" en el cual se resuelve la pugna entre los descendientes de Doña Inés y los de Juan del Rosario por la tierra, es una conversación de "hombres" acerca de lo que verdaderamente queda del país. Al final de la novela Doña Inés se resigna, renuncia ya a su empeño: "Hoy que me despido de mi paisaje, ya muerto hace mucho, y que mis ojos de cadáver recorren la ausencia de lo que tanto amé, sé que todo mi empeño ha sido crear una voz inútil, voz de cadáver para oídos de cadáver, pero acaso la memoria sea la

más inútil de nuestras cualidades. Cuánto peso, Alejandro, cuánto fardo he llevado a mis espaldas (...)" (p. 238).

Mujer preservadora de la historia, discurso oral sin respuesta pero en plena vigencia en la escritura, Ana Teresa Torres crea una obra en la cual un voz de mujer pronuncia la queja infinita acerca de lo que ha sido el proceso de devastación de un país, partiendo de elementos conformadores de una mirada con profundo arraigo en su otro femenino.

En el caso de **Muñeca Brava** de la chilena Lucía Guerra y **Como Agua para Chocolate** de la mexicana Laura Esquivel, una serie de circunstancias emparentan dos novelas que parecen establecer un predicado consciente de la búsqueda de esa otredad mujer.

En ambas novelas una presencia femenina más antigua ligada a los secretos de la cocina y a ciertos caracteres esotéricos se convierte en la transmisora de una forma de sabiduría intuitiva y mágica. Me refiero a Nacha en **Como Agua para Chocolate** y Martina en **Muñeca Brava**. En la novela de Torres tendríamos un personaje hasta cierto punto equivalente, en Vicenta, quien sirviera por años en la casa de Belén (descendiente de Doña Inés) y cuyo nieto se convirtiera en elemento fundamental del desenlace de la novela.

Son mujeres ya entrada en años, abuelas, ancianas quienes transmiten una sabiduría nacida del paso de las generaciones, intuitivas, hacendosas y magas en una medida.

Las recetas de cocina en la novelas de Esquivel tienen una función más presencial que en **Muñeca Brava** pues no sólo

nominan capítulos y definen el carácter de lo narrado sino que la ejecución de cada plato influye en los cambios de la historia.

En Muñeca Brava lo que ocurre en el fuego de la cocina se relaciona con el convocar de un precedente femenino de la vida de la vieja Martina, Rosa, quien a su vez da recetas de pócimas de amor y otros asuntos para que Martina las pase a las más jóvenes.

En ambas novelas una atmósfera femenina define su perspectiva del universo circundante y actúa conforme a sus sentimientos e intuiciones, las historias de amor tienen un peso específico en el avance de ambas tramas.

En Como Agua para Chocolate el amor de Tita por Pedro no tiene fronteras, es el hilo hilvanador, el sostén de la existencia de la muchacha.

En Muñeca Brava protagonizada por tres mujeres: Alda, Meche y Martina, las historias de amor son contadas y vueltas a contar pero no podríamos decir que una en particular sea el tronco generador. Aquí entra un elemento peculiar: se cuenta acerca de un grupo de prostitutas (ello implica una relación con lo "amoroso-sexualizado" distinta a la dicotomía conservadora). En tiempos de la Dictadura estas mujeres son sometidas a un experimento por un oficial fascista pervertido y reprimido, la novela se inicia con esa situación que da pie al primer contacto que tienen las prostitutas con el movimiento de subversión contra el Gobierno. Este es el centro matriz de la historia que nos será contada, entre amor, clandestinidad y subversión. Las protagonistas viven un proceso de concientización política a distintos grados, lo que las coloca al final de la historia en una circunstancia de heroicidad.

Las mujeres aquí asumen su sexo como instrumento a través del cual pueden ejercer el poder sometiendo a las presencias masculinas. Alda así, sabiéndose deseada por el oficial Arreola (ejecutor del experimento) lo doblega a partir de la atracción que él siente por ella. Con ello pasa a cumplir un importante papel dentro del movimiento subversivo. Meche por su parte, se enamora de un militante activista revolucionario y comprende con él la necesidad de participar ella igualmente.

La autora crea una poética de lo marginal, lo rechazado socialmente, lo que está en situación de marginalidad institucional. Así lo femenino con su alimento intuitivo, su lógica interna cercana a la magia y a los poderes de la intimidad, se conjuga, por ejemplo, con el candor entusiasta lúdico de los payasos del circo (también perseguidos por los militares). De un lado están los marginales (amorosos, mágicos, esenciales) del otro los opresores (torturadores, verdugos, reprimidos, calculadores).

La sagrado y lo profano se intercambian en función de otra escala de valores, la prostituta Débora es asesinada en el campo de concentración pasa a ser una imagen a la que se reza y colocan velas, en acto de exaltación santificadora. Alda seduciendo al oficial Arreola, es la heroína de la lucha y la que se sacrifica por su pueblo al ejecutar el atentado que intenta matar al general.

Hay una trasgresión del orden del discurso institucional pero a partir de una mirada femenina revalorizada.

En *Como Agua para Chocolate*, Tita, hija menor, es torturada y acorralada por la madre como representante de un orden conservador (las costumbres acerca de la hija menor, la explotación de sus virtudes culinarias, etc.). El espacio de la liberación es

interior, se centra en su amor por Pedro contra el cual, ni siquiera los sucesos exteriores logran causar mayor estrago. Así Esquivel instrumentaliza una concepción femenina de lo amoroso en la cual la fuerza del sentimiento rebasa hasta la realización de una respuesta en el terreno de lo real.

Pedro como personaje resulta pálido, insustancial frente a la fuerza de definición de Tita, la protagonista. En ambas novelas la vertiente de lo amoroso, la relación de los pequeños detalles, y una concepción muy particular del acontecimiento producen la enunciación de un discurso en el cual lo femenino toma las riendas.

Nos parece que novelas como éstas reflejan los cambios implementados por los procesos históricos en cuanto al derecho asumir la propia voz, digamos que se traduce en dejar de ser hablada y adoptar modelos enmascaradores (al decir de Margara Russotto) para encontrar su propia escritura y con ello la circunstancia de un espejo que le devuelva el otro yo de su imagen complementaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ESQUIVEL, Laura (1990). *Como Agua para Chocolate*. Editorial Planeta. México. (Séptima edición).
- GUERRA, Lucia (1993). *Muñeca Brava*. Editorial MonteAvila. Caracas.
- MENA LORITE, José (1987). *El Orden Femenino Origen de un Simulacro Cultural*. Editorial Anthropos. Barcelona.
- RUSSOTTO, Margara (1993). *Tópicos de Retórica Femenina*. Editorial MonteAvila. Caracas.
- SAVATER, Fernando (1982). *Invitación a la Ética*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- TORRES, Ana Teresa (1992). *Doña Inés Contra el Olvido*. Editorial MonteAvila. Caracas.