

Mirada y voz de mujer (Una lectura de *La pasión según G.H.* y de *Arráncame la vida*)

Judith Gerendas(1)

SÍNTESIS: *Partiendo del análisis de dos novelas, La pasión según G.H. de la brasileña Clarice Lispector, y Arráncame la vida de la mexicana Ángeles Mastretta, la autora llega a la conclusión de que la literatura femenina formula de manera diferente los grandes problemas filosóficos e históricos de la cultura, debido a lo que llama "punto de hablada", esto es, la perspectiva desde donde la mujer dirige su mirada y percibe los hechos, para representarlos también de forma peculiar y con voz propia.*

SÍNTESE: *Partindo da análise de duas novelas, A paixão segundo G.H., da brasileira Clarice Lispector e Arráncame la vida, da mexicana Ángeles Mastretta, a autora chega à conclusão de que a literatura feminina formula de modo diferente os grandes problemas filosóficos e históricos da cultura, por causa do denominado "punto de hablada", isto é, a perspectiva da qual a mulher dirige sua visão e percebe os fatos, para representá-los também de forma peculiar e com voz própria.*

Roland Barthes se permitió afirmar en algún momento que la mujer escritora (*la femme écrivaine*) constituye una especie zoológica notable. Más allá de la evidente *boutade*, del deseo de escandalizar que caracterizaba de vez en cuando al agudo crítico francés, la liviana frase nos ubica en el centro de una de las discusiones más ambiguas y dificultosas del momento, la relativa a la existencia o no de la llamada literatura femenina, aunque muchas veces ello no pareciera ser motivo de duda.

Pero las preguntas no pueden dejar de surgir si nos despojamos de las certezas que pretendemos tener, ya sea en pro o en contra, y entonces, desde esta especie de intemperie teórica y cultural, formulamos las preguntas para escuchar con algo de humildad qué nos responde el propio fenómeno que estamos asediando.

En muchos foros, congresos, revistas, publicaciones y eventos de todo tipo, se da por sentado que existe una literatura femenina o, más matizadamente, lo que se ha dado en llamar una literatura escrita por la mujer. Ahora bien, uno podría reflexionar, junto con la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega, con la brillante irreverencia que la caracteriza, acerca del

¿Por qué no van a preguntarle a los escritores machos lo que piensan del aborto, el incesto, la infidelidad y el divorcio? ¿Por qué no se escriben artículos eruditos sobre las repercusiones literarias de la testosterona en las obras de Borges y García Márquez? (1984: 69-77).

Ella misma se da la respuesta, con esa su mordacidad extrema: no existe nada parecido a una literatura masculina, puesto que para “ellos” sólo existe la literatura sin más, sin epítetos, sin adjetivación alguna, la gran Literatura, así con mayúscula (con “machúscula”, nos dice Ana Lydia), ese hermoso espacio que “ellos” han creado y señoreado, y desde el cual ven a la escritura producida por las mujeres como un mundo *otro*,

la presencia de una otredad que está invadiendo y subvirtiendo ese espacio ya claramente delimitado.

Ahora bien, creo que tampoco podemos quedarnos únicamente con esta apreciación, que se limita a intentar un abordaje a partir de una *ajenidad* que define el fenómeno desde la diferencia. Si, por el contrario, intentamos conocer el fenómeno a partir de su propia presencialidad, de su textura material, y llevamos a cabo una especie de arqueología foucaultiana, es decir, abandonando preconceptos y averiguando cómo es aquello que realmente existe, o que, al menos, está documentado como existente, cuáles son sus características, y levantamos así una topografía de las líneas de continuidad y de los momentos de ruptura, entonces quizás estaremos en condiciones de detectar algunos elementos que nos pueden ayudar a aproximarnos al fenómeno que estamos tratando de delimitar.

Si nos referimos específicamente al caso de la narrativa escrita por mujeres en América Latina, creo que su lectura y puesta en relación nos puede permitir aventurar la afirmación de que en ella se construyen universos imaginarios en los que la visión de lo histórico, lo cultural y lo filosófico se produce desde el mundo de lo cotidiano, es decir, ha tenido lugar un cambio en el punto de vista narrativo, el cual se ubica, con gran frecuencia, en el contexto de una cocina o de un cuarto de servicio, en el mundo de lo doméstico, en general, desde donde parte la mirada que va a abarcar el mundo del afuera, ese macrocosmos que se reconstruye y se representa desde el microcosmos de la intimidad del hogar, desde el espacio de la casa y, también, del cuerpo.

El punto de hablada también se transforma, y la voz de mujer que se pronuncia a partir del punto de mira esbozado va diseñando de una manera contradictoria e irónica, irreverente y subversiva, un discurso en el cual se van borrando las fronteras entre el mundo público y el privado, un discurso en

cuya textura se van entretrejiendo los registros, los matices, las opiniones, las percepciones y los conceptos que van configurando una presencialidad particular y específica en el universo ficticio que se va construyendo de esta manera.

Podríamos revisar muchos ejemplos, desde Teresa de la Parra, María Luisa Bombal o Rosario Castellanos, hasta los más recientes de Laura Esquivel o Ana Teresa Torres. Pero si lo hacemos, en el breve espacio de un artículo, sólo podremos referirnos a la obra de cada una de estas autoras muy someramente, lo cual me parece productivo. Por eso voy a escoger a dos escritoras, cuya obra considero paradigmática, para detenerme más largamente en su análisis, y a partir de ahí intentar llegar a algunas conclusiones: me refiero a la brasileña Clarice Lispector y a la mexicana Ángeles Mastretta.

En mi opinión, Clarice Lispector es una de las más importantes escritoras contemporáneas, una mujer que ha sido capaz de producir una escritura a la vez suntuosa y despojada, desgarrada y juguetona, dramática e irónica, despiadada y tierna, y con todo eso tan contradictorio ha creado una narrativa que concentra en su particularidad un universo entero, tal cual una sola gota de agua contiene dentro de sí un complejísimo biosistema. En uno de sus magistrales cuentos, titulado "El huevo y la gallina", todo el acontecer narrativo se reduce al mínimo e insignificante hecho de la preparación matinal de una tortilla para el desayuno. A partir de ello, que es más bien un casi no-acontecer, se despliega una cosmovisión de profundas resonancias, mediante la cual, tal como lo analiza notablemente la investigadora venezolana Márgara Russotto,

una metáfora de identidad se encanta en la literalidad de la metáfora gallina-mujer hasta el paroxismo y, con perversa ingenuidad, desconstruye el discurso patriarcal sobre la *condición femenina* en el plano socio-familiar, haciendo hincapié en el tópico de la maternidad y asumiendo ora el enfoque dominante ora el subalterno (1996: 167-175).

Quizás más significativa aún en este sentido es la novela **La pasión según G.H.**, probablemente la obra más brillante de la escritora brasileña. El espléndido monólogo de la protagonista puede considerarse como la realización de un viaje hacia el infierno, un desgarrador viaje de iniciación y de despojamiento, durante el cual ella atraviesa la abyección y la nada, para descubrir, al final, el simple y prodigioso hecho de estar crudamente viva. No es un viaje teológico ni filosófico ni poético, y el Virgilio de esta Dante femenina es apenas una mano imaginada, y su infierno, del cual renacerá para asumir su intemperie y su desamparo, es, paradigmáticamente, apenas el cuarto de la sirvienta: el de esa mujer otra, la otredad femenina que se enfrenta a la mujer intelectual. Mucho antes de que empezara toda la actual discusión postmoderna acerca de si el subalterno puede o no hablar, Clarice Lispector nos ofrecía ya en 1964, en **La pasión según G.H.**, la presencia muda de una subalterna, la cual ni siquiera está ahí presente en el universo ficticio, una mujer de la cual nunca escuchamos la voz, pero que ha dejado un dibujo, un mural plasmado en una de las paredes del cuarto de servicio ya vacío para el momento del acontecer narrativo: una presencia que subvierte la cotidianeidad hasta entonces tranquilizadora y estable, la cual de pronto queda desestabilizada por la irrupción de una fuerza oscura que estuvo ahí desde antes, pero que sólo será percibida por la protagonista a lo largo del doloroso viaje infernal que terminará por culminar en una epifanía, la cual, no por serlo, dejará de ser dolorosa también. La criada no ha necesitado del discurso verbal para transgredir el orden establecido: la desnuda presencia de sus dibujos desencadenará el descenso a los infiernos.

La novela llega a una situación límite con una acción que podemos ubicar dentro de lo que se ha denominado literatura de lo abyecto, mediante la cual la protagonista, esa mujer que es a la vez artista y burguesa, una escultora que vive en medio del confort y del lujo, accede a la vocación de la femineidad,

descubriendo y reasumiendo a la mujer que había rechazado de sí misma: la historia llega a su clímax con la repulsiva y horrenda ingestión de una cucaracha, de esa materialidad ancestral y espesa que ha perdurado desde los tiempos de los tiempos, desde millones de años, símbolo de la maternidad que la narradora se ha negado a sí misma.

El viaje dantesco-femenino comienza desde el “fondo” del espacio disponible, desde la última habitación del vasto departamento: el cuarto de la *otra*. El primer elemento subversor será constatar que esa *otra*, en contra de todas las previsiones, no era ni sucia ni caótica; todo lo contrario, la narradora descubrirá el orden, la limpieza y, sobre todo, el despojamiento. Y a través del dibujo descubrirá que también la *otra* era artista, aunque el arte creado por ella no produzca confort ni ninguna belleza convencional, sino un espanto que desgarrar a la receptora de esos dramáticos trazos imperfectos, de ese arte que a primera vista la destinataria, acostumbrada a estereotipos, rechaza como no digno de ese nombre. En oposición a las esculturas de ella, el dibujo de la sirvienta no es un adorno, sino una discursividad que irrumpe inesperadamente: es el discurso de una mujer que invade de pronto la vida apacible de la protagonista, la presencia de una fuerza oscura, como la de un enemigo que estuviese empujando a la narradora fuera de aquello que creía eran sus espacios propios, sus dominios más personales. La única presencia de vida en esa habitación-infierno es la cucaracha, esa materialidad que la narradora equipara con Janair, la criada ausente-presente de una manera avasallante; ambas representan para G.H., la protagonista, la condición femenina más primaria.

La habitación de servicio adquiere vida a partir de la cucaracha, la cual le otorga una potencialidad que hace que ese espacio deje de ser un cuarto muerto. La cucaracha, como hemos dicho, representa la vida más tesonera, más persistente; no es sensual, no es “vital” en el sentido del término como lo enten-

demos generalmente, pero es la vida misma resistiendo y perdurando, es la *ajenidad* femenina invadiendo violentamente un espacio que se había creído asegurado contra ese tipo de invasiones; es la portadora del horror que alcanza a la protagonista, la cual ha entrado al cuarto desprevenidamente, pero que termina por darse cuenta de que está ahí prisionera, atrapada por *ellas*, sus enemigas ocultas e ignoradas, la mujer de servicio y la cucaracha.

La configuración del largo proceso que vive G.H., el cual constituye en sí mismo toda la novela, emparenta brillantemente el texto de Clarice Lispector, aunque sin ecos epigónicos, con la obra de algunos de los más grandes escritores de la modernidad, en particular con la de Dostoievski, Kafka y Camus.

En medio de la libertad desnuda y despiadada de la habitación de la criada se produce el acto de la caída ontológica de la protagonista, en el sentido de un acto de resonancias camusianas: "me dejaban enteramente libre, pues sabían que ya no podría salir más sin tropezar y caer"(1969: 58). En el doloroso proceso de ascensión que constituye la obra y que es, a fin de cuentas, un descanso, aquel que se emprende hacia los infiernos, ella pasará por extremos estados de odio, de violencia y de rechazo, hasta llegar a la intensa etapa final, la de la ingestión de la cucaracha, en fusión plena y humilde, humillada, dostoiésvskiana, con lo más primario, con la materialidad simple de la existencia.

Lautréamontiana, la narradora asume el mal y, lúcida-mente, jubilosa, fascinada, mata a la otra, a la cucaracha, sacrificando de esta manera a la cucaracha-Cristo que va a terminar redimiéndola, ayudándola a alcanzar el despojamiento y la purificación, para poder llegar a sufrir su propia pasión y alcanzar de esta manera la opción para la resurrección. La semejanza con Kafka, aparte de los significativos matices relativos a un mundo alienado, a la incomunicación y a la

absurdidad de la condición humana, se hace bastante obvia en cuanto al motivo central de la presencia de un insecto. Sin embargo, no deja de ser también hartamente diferente: Gregorio Samsa, personaje masculino, se transforma él mismo en insecto, sigue siendo, a pesar de su condición tan degradada, el centro de la metamorfosis que se ha producido. En cambio G.H., personaje femenino, más en un *side line*, se limita a ingerir a la cucaracha y convertirla en su propio cuerpo, para de esta manera comulgar con ella.

Bajtinianamente, dialógicamente, el hecho de matar lleva a la personaje a sentirse viva:

Haber matado abría la aridez de las arenas del cuarto hasta la humedad, al fin, al fin, como si hubiese cavado y cavado con dedos duros y ávidos hasta encontrar en mí un hilo bebible de vida que era el de una muerte. (1969: 63).

De la misma manera contradictoria y polifónica, la cucaracha, destripada y casi muerta, es la propia vida: "lo que veía era la vida mirándome" (1969: 67).

A lo largo de la lectura acompañamos a la protagonista en el agónico debate mediante el cual intenta retroceder, evadirse de la húmeda vida femenina y regresar a lo seco confortable. Pero también vemos, conmovidos, cómo tiene el valor de no hacerlo, cómo va asumiendo el dolor de existir, sin más, cómo va adquiriendo el coraje de abandonar —muy dantescamente— toda esperanza. Al mismo tiempo, percibimos lo que diferencia a Clarice Lispector de todos los grandes autores con los que está emparentada, y a los que ya hemos mencionado —el Dante, Lautréamont, Dostoievski, Kafka, Camus y Sartre, al que no hemos nombrado—: aquello que al comienzo de este trabajo hemos señalado como punto de vista narrativo y como punto de hablada. Es por eso que, en oposición a todos los escritores mencionados, los problemas existenciales y filosóficos plantea-

dos por Clarice se resuelven, al menos en esta novela, mediante la irrupción violenta de la femineidad más ancestral. Nos dice la narradora-protagonista, en su tan dramático y poético monólogo:

Pero reconocía, en un esfuerzo inmemorial de memoria, que ya había sentido esa extrañeza: era la misma que experimentaba cuando veía fuera de mí mi propia sangre, y la sentía extraña. Pues la sangre que veía fuera de mí, aquella sangre la sentía extraña con atracción: era mía (1969: 69).

Entonces, ese punto que estamos asediando, y desde el cual surge la voz y se produce la mirada, está ubicado en medio de los humores del cuerpo que caracterizan a la condición fememina en su sentido más material y orgánico posible, como parte significativa y generadora de significados del proceso vital de la mujer, una materia tan visceral y entrañable como la que surge desde dentro de la cucaracha destripada: "Fue entonces -fue entonces que lentamente como de un tubo fue saliendo lenta la materia de la cucaracha que había sido aplastada" (1969: 73).

Entrañable en el más estricto doble sentido del término: en el metafórico, como algo muy íntimo y absolutamente personal y próximo, y en el real, como algo que está dentro de las entrañas o fluye hacia fuera desde el interior de ellas.

Esta condición no es sólo femenina. También el varón comparte con la mujer el hecho biológico, orgánico y material. Sólo que, por una razón o por otra, pocas veces ha asumido esta nuestra condición que nos emparenta con el resto de los animales y, en los casos en los que lo ha hecho, generalmente ha sido desde una perspectiva muy diferente, más intelectualizada o más erótica, menos visceral y biológica. Pero el sentimiento de prodigio que produce el semen germinal que brota del cuerpo

masculino es equiparable a la perpleja y espléndida extrañeza que siente la narradora al recordar la sangre que fluye periódicamente de su cuerpo; es también equiparable a esa milagrosa leche que mana del pecho materno. Sólo que, con muy pocas excepciones, la literatura masculina, si se me permite utilizar semejante término, no ubica en ese centro la perspectiva de su discurso, ni desde ahí parte la voz que narra.

El viaje de iniciación de G.H., ahí en el cuarto de servicio, es un acercamiento a partir de lo biológico a lo sagrado, pero es también una transgresión a la ley, un arrojarse al vacío, a la nada existencial, un asumirse en la intemperie y un acceso a un conocimiento más auténtico que el racional. El despojamiento permite ir aproximándose a un centro, a un mandala, a un santuario y, mediante un movimiento dialógico extremo, al vacío y a la nada. Luego, a partir del momento de la epifanía, habrá un renacer y un retorno, tal como ha sucedido a lo largo de todos los tiempos en todos los viajes al infierno. La protagonista ha llegado a lo más profundo de sí misma, al recuerdo hasta ahora negado de lo que fue su embarazo y su aborto, y se entrega intensamente a la nostalgia entrañable por lo que estuvo alguna vez, por poco tiempo, dentro de sus entrañas. Al permitir aflorar a la memoria el hecho de que también ella tuvo en el interior de su cuerpo una materia como la de la cucaracha, se produce la plena identificación entre ella y el insecto, a través del dolor insondable por el aborto, que se manifiesta en un cambio de voz, en una apelación que es como una plegaria y como un llanto:

De dentro de la envoltura está saliendo un corazón espeso y blanco y vivo como pus, madre, bendita sois entre las cucarachas, ahora y en la hora de esta tu muerte mía, cucaracha y joya (1969: 112).

Como resulta evidente, la concentración poética genera intensamente el significado.

Finalmente, en la última fase del viaje a los infiernos, se produce el encuentro con lo que podríamos intentar denominar, un poco grandilocuentemente, con el término de *lo absoluto*, el fugaz encuentro con la eternidad, a partir del dibujo de la otra, de esa "hermana" a la que termina por fin aceptando como su par, más allá de lo contingente y de lo inmediato, a través de la inmensidad de los tiempos. Todos los elementos se unimisman dentro de un absoluto que no es, en última instancia, mas que indiferencia, neutralidad y despojamiento. El tiempo se convierte en espacio y distancia, igual que en Proust, y a partir de esta situación extrema se llega a un "aleph", a un punto de concentración de donde ya no se trasciende más, en el cual se produce una consustanciación con la vida en su sentido más elemental. Aquello esencial que se ha buscado termina siendo la simple materia; no la realidad, que es siempre un constructo mental, una representación, sino lo real que está crudamente ahí, obscenamente presente en su mera existencia. El esplendor de vivir, sin más. Es un final inefable, indecible, donde el lenguaje se traba, y el proceso mismo continúa, abierto, fluyendo en el tiempo y en el espacio, puesto que el texto termina balbuceante y con puntos suspensivos: "cómo podré decir sino tímidamente así: la vida se me es. La vida se me es, y no entiendo lo que digo. Y entonces adoro..." (1969: 217).

Finalizando el recorrido que hemos hecho por la magistral novela de Clarice Lispector, podríamos intentar ahora responder una espinosa y difícil pregunta: ¿es esto literatura femenina? ¿o es esto, simplemente, literatura, gran literatura? No nos atrevemos aún a contestar esta interrogante. Será más conveniente, antes de aventurar alguna respuesta, revisar la otra novela latinoamericana escrita por mujer a la que habíamos aludido al comienzo, a **Arráncame la vida**, de Ángeles Mastretta.

Arráncame la vida es una de las obras de los años ochenta más divulgada en lengua española. Se trata también de la historia de una mujer, contada a su vez por una narradora-

protagonista, Cati, aunque esta vez sin los planteamientos ontológicos que se había formulado G.H. En esta novela también nos ubicamos en el punto de vista que surge de una mirada femenina que desde el mundo de su cotidianeidad doméstica y privada observa el desplegarse del acontecer histórico.

La novela de Ángeles Mastretta está escrita en un lenguaje coloquial y cuenta una historia de graves conflictos políticos y sociales, una historia de violencia y de crímenes en el México postrevolucionario. Pero el espacio desde el cual surge la voz que narra, el espacio más reiterado en el universo ficticio, eso que hemos venido llamando el punto de hablada, es el del comedor, o lugar de banquetes o, simplemente, la mesa alrededor de la cual tiene lugar la charla mientras los invitados van comiendo. Es éste, también, el lugar desde el cual se enfoca la mirada, el punto de vista que va a ir percibiendo y reconstruyendo los hechos históricos. La política, los crímenes, la historia toda, son vistos a partir del hecho de la preparación de los alimentos, o de estarlos comiendo. Historia y mundo doméstico se imbrican en un solo proceso, mediante el cual el acontecer político y social entra al ámbito de la casa y penetra incluso hasta la cocina. La actividad cotidiana de la protagonista se concentra en ofrecer cenas y almuerzos, en ser la anfitriona perfecta, organizar la disposición de la comida, seleccionar el menú y decidir el asiento que debe ocupar cada invitado a la mesa, para desde ahí, desde ese punto clave, enterarse de los problemas políticos y sociales, del siniestro ejercicio del poder que lleva a cabo su propio esposo y del cual ella termina por darse cuenta que es cómplice pasiva.

Cati va narrándonos fenómenos relacionados con su vida doméstica de mujer, en un tono conversacional a partir del cual se hace presente una historia siniestra y dramática.

Igual que el comedor y la cocina, también el espacio de la alcoba es ámbito privilegiado en el que se produce la fusión

entre el acontecer privado y el público. Dentro de esta alcoba entra también la violencia histórica y política, en un registro entre trágico y humorístico, en medio del cual se producen a la vez el debate social y el acto sexual.

La protagonista va dándose cuenta, paulatinamente, hasta qué punto su existencia como individuo ha sido anulada y avasallada. Su doloroso proceso de adquisición de conocimiento, de irse adentrando en el mundo de las atrocidades históricas e irse enterando del rol que ejerce su esposo en la ejecución de ellas, se produce con insistente frecuencia en medio del acto de comer, que, en un proceso paralelamente inverso al de la producción de conocimiento, va sufriendo interferencias y bloqueos, tal como lo vemos cuando su enamorado le cuenta:

del día en que Andrés y su padre lo llevaron a ver a los ahorcados, lo pararon debajo de los postes y lo hicieron mirarles las caras moradas y las lenguas de fuera.

- ¿No te asustaste? – pregunté.

- Mucho, pero no se los iba a demostrar a ese par de cabrones que eran mi padre y tu marido.

Ya no pude comerme el pescado ni el pastel. Pedí un coñac y me lo bebí en dos tragos
(1988: 118).

El texto se va haciendo a la vez hilarante y despiadado, como en la escena en la que la violencia política desenfundada hace peligrar la vida de toda una familia, a causa de una actividad tan privada como la de ir la esposa del gobernador a pasear con un enamorado. Creo que este episodio es un punto clave en cuanto al tema de la confluencia de lo público y lo privado desde la perspectiva femenina. Cati va a merendar con el hombre por el que se siente atraída, cuando el chofer del vehículo oficial que los transporta interviene explícitamente:

Sus deseos son órdenes – dijo (el enamorado, J.G.) empujando la puerta de Sanborn's y metiéndose justo en el momento en que Juan (el chofer, J.G.) nos alcanzó y me puso la pistola en el costado:

Lo siento señora, pero tengo familia, así que usted viene conmigo a recoger al general (1988: 123).

Después de la revisión a vuelo de pájaro de la novela de Ángeles Mastretta, podemos volver a intentar formular la pregunta que habíamos dejado en suspenso luego de analizar el texto de Clarice Lispector: ¿es esto literatura femenina? ¿o es esto simplemente parte de la literatura, así, substantiva, sin adjetivación ninguna? ¿Acaso la irreverencia, la ironía y el tono *light* que caracterizan a **Arráncame la vida** no son los rasgos fundamentales, junto con algunos otros, de lo que genéricamente se ha dado en llamar la narrativa de los ochenta o, más ampliamente aún, la narrativa del postboom?

Por otra parte, y para aportar otro elemento de reflexión, recordemos que Biruté Cipliauskaitė, en su obra **La novela femenina contemporánea** (1970-1985), afirma que las mujeres escriben lo que ella denomina *intrahistorias*, utilizando frecuentemente la modalidad de la autobiografía ficticia. Como hemos podido constatar, en los dos casos revisados esta situación se cumple.

Entonces, ¿existe una literatura femenina, o sólo *la* literatura? El amplio campo de lo que reconocemos como literatura ha sido matizado muchas veces, y el término ha estado acompañado frecuentemente por algún otro que lo delimita y lo connota. Así, hablamos de literatura oral, literatura de folletín, literatura indigenista, literatura indígena y literatura testimonial, entre otros ejemplos que podrían aportarse. Incluso gran parte de la literatura grecorromana de la antigüedad podría denominarse con el término de cantos a la guerra de Troya.

Quizás podríamos decir, utilizando una metáfora, no muy original, por cierto, que muchos ríos de distinto color y de caudal diferente van confluyendo a un solo mar. Cada uno de ellos tiene su propia trayectoria, su rumbo específico, su trazado particular y su propia naturaleza, pero todos terminan constituyendo ese único mar en el cual desembocan.

Por otra parte, todos sabemos que los temas de la literatura, y del arte en general, son limitados: en última instancia, tal vez podríamos afirmar que dos grandes temas, el del amor y el de la muerte, engloban a todos los demás, tales como el miedo, los celos, el odio, la ternura, las relaciones paternas y filiales, las conyugales y las fraternas, la amistad, la juventud, la vejez, las guerras, la violencia, el trabajo, los viajes, las aventuras y los nacimientos, y así podríamos continuar, hasta llegar a lo que la teoría de la literatura denomina asuntos y motivos, pero realmente no es eso lo que me interesa en este momento. Me interesa destacar, más bien, que lo que varía en la literatura y en el arte, y ello sí puede modificarse hasta el infinito, al menos teóricamente, es la manera de tratar estos temas, el estilo, los recursos, el lenguaje, el trabajo de construcción del universo ficticio, el tono y, más específicamente, lo que hemos venido llamando en este trabajo el punto de vista y el punto de hablada. No es lo mismo el tema del amor tratado por los trovadores que inventaron la modalidad del amor cortés, o el amor en las obras de Shakespeare, o en las de Georges Bataille, o en **Doña Flor y sus dos maridos**, para dar sólo algunos ejemplos surgidos casi al azar.

Entonces quizás sí podemos por fin atrevernos a esbozar una respuesta a la pregunta formulada al comienzo y afirmar que sí existe un abordaje diferente a los grandes problemas filosóficos e históricos desde la posición en la que se coloca la mujer escritora para hablar y desde donde dirige su mirada y percibe los hechos de una determinada manera, para representarlos también de una forma peculiar y con una voz que le

pertenece. Creo que a partir del análisis que hemos hecho de los dos textos seleccionados, que en cierta forma pueden considerarse paradigmáticos, podemos constatar que ello es así.

Ahora bien, surge también otra cuestión, compleja y delicada, la cual tampoco podemos soslayar en el marco de la reflexión que estamos compartiendo. Voy a terminar este trabajo dejando abierto el problema, planteándolo solamente. Se trata de lo siguiente: ¿es que acaso podemos hablar simplemente de la mujer, en general, en abstracto, así, sin más connotaciones? Quiero decir, más concretamente, ¿es que las mujeres no pertenecen a distintas clases sociales? ¿Puede equipararse G.H. a Janair sin mayores complicaciones? Creo que se trata de una problemática que debiera ser tomada muy en cuenta por todas las personas que se encuentran actualmente estudiando este asunto tan apasionante. En este sentido, no deja de ser dramática la experiencia vivida en un famoso congreso sobre literatura femenina, en el que la invitada de honor fue Domitila Barrios de Chungara, la indígena boliviana trabajadora de las minas de su país, cuya historia se narra en **Si me permiten hablar...**, redactada por Moema Viezzer. Domitila, al tomar la palabra en la última sesión, dinamitó el discurso de las académicas ahí reunidas al afirmar que no se sentía parte de ese “nosotras las mujeres” que ellas estaban empleando.

Todo eso debería ser motivo de debate y de la revisión apasionada/desapasionada de los hechos mismos, de los vínculos que se establecen entre los fenómenos y de las representaciones que construimos en torno a ellos. El compromiso consiste en seguir averiguando lo existente y no dejarnos llevar por estereotipos ni por visiones ideologizadas y ya trilladas.

NOTAS

- (1) Profesora titular de la Universidad Central de Venezuela, donde imparte clases de Teoría de la Literatura y de Crítica e Investigación Literaria. Doctora en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Budapest.

BIBLIOGRAFÍA.

LISPECTOR, Clarice.

1969 **La pasión según G.H.** Caracas: Monta Avila.

MASTRETTA, Ángeles.

1988 **Arráncame la vida.** México: Edic. Océano.

RUSSOTTO, Mágina.

1996 "Encantamiento y compasión: un estudio de *El huevo y la Gallina*". **INTL. Revista de Literatura Hispánica** (Cranston) (43-44): 167-175.

VEGA, Ana Lydia.

1984 "De bípeda desplumada a escritora puertorriqueña con E y P machúscula: testimonios autosensurados" en **Gara-bato** (Lima), I (2): 69-77.