



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

FACULTAD DE HUMANIDADES

CAMPUS VI



**Significaciones del cuerpo de la mujer en
tres escritoras mexicanas del siglo XX:
Mastretta, Esquivel y Clavel**

Tesis

Que para obtener el grado de
Maestro en Estudios Culturales

Presenta

Francisco Gabriel Ruiz Sosa

Directora de tesis

Dra. María Esther Pérez Pechá

Co- Directora

Dra. Leticia Romero Chumacero

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Julio de 2014



Este trabajo fue realizado gracias al financiamiento otorgado que recibí como becario (Número 277014) de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Autónoma de Chiapas, otorgado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología durante el período agosto 2012/julio 2014.



FACULTAD DE HUMANIDADES CAMPUS VI
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
ÁREA DE TITULACIÓN



F-FHCIP-TM-016

AUTORIZACIÓN/IMPRESIÓN DE TESIS

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, a 07 de Julio de 2014.

Oficio No. CIP/736/14.

C. FRANCISCO GABRIEL RUIZ SOSA

Promoción: SEGUNDA

Matrícula: 12061023

Sede: TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS.

Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del JURADO para el examen de grado del Programa de Maestría en: ESTUDIOS CULTURALES, para la defensa de la tesis intitulada:

SIGNIFICACIONES DEL CUERPO DE LA MUJER EN TRES ESCRITORAS MEXICANAS DEL SIGLO XX:
MASTRETTA, ESQUIVEL Y CLAVEL.

Se lo autoriza la impresión de seis ejemplares impresos y tres electrónicos (CDs), los cuales deberá entregar:

- Una tesis y un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Cinco tesis: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregados a los Sinodales.
- Un CD: Coordinador del Programa de Maestría.

Se anexa oficio con los requisitos de entrega de tesis, emitido por la Dirección de Desarrollo Bibliotecario.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

Atentamente

*Por la Conciencia de la Necesidad de Servir**

MTRO. GONZALO ESTEBAN GIRON AGUIAR

Director

DR. EMILIO ROSA ROBLES VILLATORO
Coordinadora



C.c.p.- Expediente/Minutario.
GEGA/EJR/mcm:d*

DEDICATORIA

A Carles Puyol Saforcada

Puyol pone la cara donde a cualquiera le daría miedo meter el pie.

FRANCO BARESI

AGRADECIMIENTOS

Alguna vez, Monkey D Luffy, dijo que necesitamos de los demás para ayudarse a sí mismo. Para un botón de muestra, este trabajo no habría sido posible sin el auxilio de las personas especializadas en la investigación, quienes, con su experiencia me orientaron en este proceso indagativo. Las personas que colaboraron conmigo en esta tesis, y a las que estoy muy agradecido son:

1) La doctora María Esther Pérez Pechá, quien me proporcionó incondicionalmente un vasto material bibliográfico, todos ellos libros; los textos que me prestó no son fácilmente asequibles en México, algunos sólo pueden ser adquiridos en Europa. Este material proporcionó una gran riqueza al contenido de la presente tesis. Por otro lado, todo el tiempo estuvo ahí para apoyarme y orientarme, así también, me dio la libertad para pensar cómo quería que fuera mi tesis. Le estoy muy agradecido por todo el apoyo recibido, el cual estuvo más allá de lo académico.

2) La doctora Leticia Romero Chumacero, quien atenta y amablemente desde la distancia me proporcionó su ayuda con observaciones minuciosas, muy sesudas, y estupendas recomendaciones. Todas ellas me sirvieron en demasía. El apoyo brindado resultó útilmente enriquecedor.

3) El doctor Armando Adolfo Altamira Rodríguez, quien estuvo pendiente de mi desarrollo, durante año y medio, en un área al que era ajeno, pero al que ahora pertenezco.

4) La doctora Leticia Pons Bonals, cuyos consejos perfeccionaron esta investigación. Así también, le agradezco por la clase de “Culturas de género”, ya que en ésta descubrí el enfoque teórico para trabajar la teoría del cuerpo.

5) Y la doctora Karla Jeanette Chacón Reynosa, quien con la clase de “Cuerpo y Cultura”, me proporcionó los componentes teóricos del cuerpo, lo cuales pasaron a constituir el corpus del primer capítulo de esta tesis.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia, a mis padres y hermanas, por el apoyo incondicional de siempre y por su comprensión en este trabajo de investigación, y a mi amigo César Leonel Hernández Godínez, por hacerse cargo del diseño de la portada de esta tesis. Y un agradecimiento especial a mi querida Yoloxóchitl García Santamaría; y a mis estimados amigos Juan Carlos Cabrera Pons, Daniela Gómez Chávez y Joselito López Toalá, por su compañía, amistad y cariño especial.

A todos y a cada uno de ustedes: *gracias*.

ÍNDICE

Dedicatoria	i
Agradecimientos	iii
Introducción	v
Capítulo I. Cuerpo femenino en literatura.....	13
I.1. Exposición del cuerpo desde el dualismo	14
I.2. Exposición del cuerpo desde el monismo	19
I.3. La imagen de la mujer en la literatura occidental	22
I.4. La corporización de la mujer en el discurso literario	24
Capítulo II. Las metodologías de análisis y las figuras en las narrativas	31
II. 1. El análisis del discurso	31
II. 1.1. El modelo semiótico diegético de Manuel Jofré.....	33
II.2. La tematología	42
II.2.1. El análisis de los motivos y argumentos de Gerhard Kaiser.....	42
II.3. La metáfora y la sinécdoque en la geografía del cuerpo femenino	45
II.3.1. La sinécdoque del cuerpo: la lengua.....	46
II.3.2. La metáfora de la mujer/espejo.....	49
Capítulo III. Significaciones del cuerpo de la mujer en tres escritoras mexicanas del siglo XX:	
Mastretta, Esquivel y Clavel	53
III. 1. El cuerpo femenino como lugar de decisión en <i>Mujeres de ojos grandes</i> de Ángeles Mastretta.....	53
III.1.1. El sentido de la vida visto por unos ojos grandes.....	56
III.1.2. Descripción del cuerpo femenino en <i>Mujeres de ojos grandes</i>	59
III.2. La sinécdoque del cuerpo femenino en <i>Malinche</i> de Laura Esquivel	65
III.2.1. Exposición de los componentes del lenguaje y mundo en la novela <i>Malinche</i>	67
III.2.2. El cuerpo de Malinalli como sinécdoque	72
III.3. El cuerpo femenino como lugar del Paraíso en <i>Las ninfas a veces sonríen</i> de Ana Clavel .	75
III.3.1. Exposición de los componentes del lenguaje y mundo en la novela <i>Las ninfas a veces sonríen</i>	78
III.3.2. El Paraíso en el cuerpo	80
III.4. Resignificación del personaje femenino. Una interpretación de lo masculino/femenino en el mito judeocristiano desde la narrativa de Mastretta, Esquivel y Clavel.....	86

III.4.1. La Eva transgresora en la figura de la tía Leonor en <i>Mujeres de ojos grandes</i> de Ángeles Mastretta.....	87
III.4.2. Aarón y el Verbo en la figura de Malinalli en <i>Malinche</i> de Laura Esquivel.....	90
III.4.3. Adán, Eva y Cristo en la figura de Ada en <i>Las ninfas a veces sonríen</i> de Ana Clavel .	93
Conclusiones	101
Referencias de consulta.....	109
Anexos.....	117
Sinopsis de las narrativas	117
<i>Mujeres de ojos grandes</i> de Ángeles Mastretta.....	117
<i>Malinche</i> de Laura Esquivel.....	117
<i>Las ninfas a veces sonríen</i> de Ana Clavel.....	118

INTRODUCCIÓN

La presente tesis ha sido escrita con el fin de descubrir las significaciones que tres escritoras mexicanas (Mastretta, Esquivel y Clavel) asignan al cuerpo femenino de sus personajes, en el entendido de que la corporalidad es un instrumento de expresión de nuestra propia personalidad (Martínez Barreiro, 2004). Personalidad que se construye históricamente. Una historia que responde, en este caso, a la dominación, la subordinación, la colonización, la exclusión, la marginalidad, la alteridad, etcétera. Este es el caso de las escritoras, quienes pretenden, en el espacio literario salir del anonimato.

Los estudios culturales atienden las problemáticas antedichas, proponiendo considerar lo personal como político, lo cual permite analizar el texto como lugar de representación y de resistencia, para así establecer las relaciones que mantiene éste con otros discursos (Mateo del Pino, 2009). En los discursos se hace patente el poder; pero también la oportunidad de inventar estrategias de lectura que implican respuestas activas a los textos, respuestas que pueden contradecir lo que los textos significan para otros lectores o para sus autores (Sarlo, 1997). Tales discursos pueden refutar el canon literario, dominado por varones blancos, dueños del arte. Los discursos son un reflejo de los cambios sociales y el discurso literario no es una excepción. Se entiende, entonces, que la obra literaria de las escritoras mexicanas nacidas en el siglo XX, escapa de los estereotipos contruidos y atribuidos a las mujeres, a lo largo de la historia de la humanidad.

La mujer fue considerada inferior al hombre en fe, por el metarrelato religioso medieval; y en inteligencia, por el pensamiento aristotélico y la ciencia darwiniana del siglo XIX. Esta apreciación se consolidó tan fuertemente que se naturalizó. De esta manera, la mujer, constituyó, la otredad, la cual no gozaba de protagonismo en ningún espacio, instituyendo el patriarcado como sistema de dominación socio-cultural.

Cuando dieron comienzo los estudios del cuerpo femenino (a partir del feminismo de la diferencia), en pensadoras de la talla de Cixous, Kristeva e Irigaray, se presentaron interesantes reflexiones en torno al cuerpo de las escritoras. Este cuerpo no se refería al que denominamos físico, sino a la escritura de las mujeres, que era invisible en el patriarcado, pero que podía corporizarse. Cixous criticó esta idea en *La llegada a la escritura*, y afirmó que las mujeres son amantes de la escritura; además, este proceso convierte a las escritoras en madres al dar a luz un cuerpo escrito, el cual gozan continuamente. Este tipo de críticas surgieron porque en el espacio literario (en general) no se valoraba la importancia de la escritura femenina.

En la literatura escrita por hombres, la mujer se la construye como objeto, como instrumento y como paisaje; ha sido inventada, dibujada y desdibujada por la literatura masculina, producto del sexismo (Monsiváis, 2012). El sexismo según Monsiváis no tiene fronteras: es una problemática generalizada e ideológica.

El patriarcado, a través del sexismo, asigna roles al género masculino y al femenino que se cumplen en la obra literaria. De acuerdo con el sexismo, la mujer dispondrá de la ternura, el recato, la paciencia, la dulzura, la intuición, la abnegación, la resistencia al dolor, la pasividad entregada, la inercia, la falta de iniciativa, la frivolidad, la incapacidad de avenirse con la Historia, la decisión de entrever la realidad a través del chisme (Monsiváis, 2012, p. 138).

Desde el sexismo, se difunde la idea de que la mujer supera al hombre en malicia e imprudencia, ésta se patentiza en el *Fausto* de Goethe, cuando en la noche de Walpurgis, las brujas preceden a los brujos (Vias Mahou, 2000); y en la obra de Shakespeare, también son las brujas y lady Macbeth, quienes, urden la tragedia en *Macbeth*.

Un ejemplo más, en la *Divina Comedia*, Dante estando en el Purgatorio, echa en cara a Eva el hecho de que no pudiera permanecer obediente (Vias Mahou, 2000). Para ser más precisos, en el *Canto vigésimo noveno*, Dante canta:

...por lo cual mi buen celo me hizo renegar del atrevimiento de Eva, mujer sola y poco antes formada, que allí donde le obedecían la Tierra y el Cielo, no se resignó a desconocer lo que oculta algún velo, ante el cual, si devota se hubiera detenido, yo habría sentido antes y más agudamente aquellas maravillosas delicias (Alighieri, 2007, p. 194).

A la mujer se la representa “según la lógica binaria como la santa y la puta, el ángel y el monstruo, la dulce heroína y la loca rabiosa” (Gómez Cañoles, 2001, p. 27, citado en Dos Santos, 2011, p. 239). Los polos de esta lógica son radicalmente opuestos.

El nacimiento de esta ideología encuentra un antecedente en la literatura de la antigüedad grecolatina, donde se etiquetaron a las mujeres como imprudentes. Las principales representantes de este mote son Eva, Pandora o Psique. En la *Iliada* de Homero, Helena de Troya –arquetipo de la belleza–, es acusada de provocar una de las más terribles guerras de la Historia, castigando mortalmente a ambos bandos (Vias Mahou, 2000).

Sin embargo, Penélope es el ejemplo que no cabe en la categoría de mujer imprudente, aun como objeto de la propiedad del hombre, representa la prudencia (Vias Mahou, 2000).

Como ejemplos de la mujer beata, puede enumerarse a Beatriz en la *Divina Comedia* de Dante como la idealización del amor que trasciende el estado físico hacia el espiritual, y a Dulcinea sumamente idealizada por parte del Quijote de Miguel de Cervantes como la poseedora de una belleza sobrehumana (Vias Mahou, 2000).

En la literatura mexicana, Carlos Monsiváis, dice que la mujer asume el papel de paisaje, y que según como le vaya le toca: la dignidad o la sinuosidad. Como madre, todo lo sufre; como esposa, todo lo perdona; y, como prostituta, todo lo degrada. En palabra de Monsiváis (2012, p. 141): “Es, por necesidad, un pretexto o una ocasión”.

Partiendo de la estrategia literaria, las mujeres pueden destruir y reconstruir las imágenes de la mujer que se ha heredado de la literatura masculina (Dos Santos, 2011).

La literatura puede ser un arma más, para implantar estrategias de resistencia al patriarcado, a fin de subvertir la línea de dominación masculina que existe en los textos de la tradición literaria (Dos Santos, 2011, p. 239).

Los análisis, que se hacen en esta tesis, de tres narrativas estudiadas, cumplen con la función de identificar la voz femenina que se construye desde la subalternidad, a partir de los comportamientos, las personalidades y las emociones del personaje femenino como corporalidad. La estrategia de análisis parte de la descripción y apreciación de un cuerpo vivido. El cuerpo vivido es aquel que se forma en nuestra corporalidad, que se manifiesta en nuestras relaciones humanas y en la socialización (Martínez Barreiro, 2014).

Las acotaciones para la selección de las narrativas respondieron a los siguientes criterios: una narrativa construida por escritoras mexicanas, nacidas a mediados del siglo XX; que la protagonista de la obra sea transgresora del modelo patriarcal; que el título sugiera una referencia corporal (ojos, lengua y boca); y, que en algún espacio de la narrativa, se haga una invitación al erotismo.

Algunas obras sugerían en el título una alusión al cuerpo, pero no reunían los demás requisitos de selección para esta investigación, ya sea porque el protagonista era un varón, o porque las intenciones de la historia no se centraban en la trasgresión de la norma patriarcal, o bien por tratarse de un ensayo, a saber: *Las manos de mamá* de Nellie Campobello (1937); *La lengua florida: antología sefardí* de Angelina Muñiz Huberman (1989); *La Malinche: sus padres y sus hijos* de Margo Glantz (1994, ensayo); *Un corazón en un bote de basura* de Elena Garro (1996); *La piel del cielo* de Elena Poniatowska (2001); y, *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel (2011).

Las novelas que cumplieron con lo requerido fueron: *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta (1990); *Malinche* de Laura Esquivel (2006); y, *Las ninfas a veces sonríen* de Ana Clavel (2012). Estas obras sujetas al análisis son narrativas de distinto subgénero: la primera, es un volumen de cuentos; la segunda, es una novela; y, la última, es una novela corta.

Desde la concepción del cuerpo como lo vivencial, se ejecutaron las interpretaciones correspondientes, para dar con las conclusiones que revelaron las posiciones que han asumido Ángeles Mastretta, Laura Esquivel y Ana Clavel en su obra; reconociendo en ella, el lugar de la transgresión a los cánones patriarcales de la tradición literaria masculina.

La pregunta que orientó la investigación fue la siguiente:

¿Cuáles son las interpretaciones que se deducen de la descripción del cuerpo femenino y del deseo femenino en *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta, *Malinche* de Laura Esquivel, y en *Las ninfas a veces sonríen* de Ana Clavel?

Los objetivos de esta investigación fueron los siguientes:

Analizar si el discurso literario de las escritoras se materializa a través de su escritura en el momento de describir un cuerpo femenino y en el momento de exponer el deseo femenino en las tres obras seleccionadas.

Identificar si la descripción que hacen las escritoras del cuerpo femenino en las tres obras seleccionadas, se realiza a partir del deseo y el placer, u otros sentimientos de las protagonistas.

Analizar si el discurso literario de las escritoras se aparta de la norma patriarcal en las tres obras seleccionadas.

Analizar si hay o no diferencia, a partir de un motivo específico, entre las tres obras seleccionadas, con respecto a la comparación que se hace del deseo femenino.

La investigación encuentra sustento en el feminismo de la diferencia; éste sostiene la importancia de elaborar un discurso propio de la mujer, respetando el derecho a ser iguales en la diferencia, y de esta forma encontrar su voz desde la subalternidad. Para ello, la interpretación parte de la teoría literaria feminista de la escuela francesa, representada por Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray, quienes conciben el cuerpo como lenguaje propio de la Voz de la Madre; siendo el cuerpo, el texto mismo en la mujer (Vivero Marín, 2008).

Asimismo, con el presente estudio se pretendió ampliar y reafirmar la condición de la mujer para expresarse libremente a través de la literatura.

Los resultados de la investigación aportarán mayores conocimientos acerca del despliegue de la literatura escrita por mujeres, y el reconocimiento de la pluma femenina como un ámbito de ser respetado, aceptado y reconocido dentro de la literatura y la investigación literaria; además, de valorar la voz femenina que se oye a través de la escritura hecha carne por la mujer, constituyendo de esta manera una aportación para los estudios culturales, los cuales son concebidos por Restrepo (2011, p. 15) como:

un proyecto intelectual y político que: 1) concibe la cultura-como-poder y el poder-como-cultural; 2) suponen un enfoque no reduccionista que se expresa en una actitud transdisciplinaria; 3) implican una vocación política que busca intervenir sobre el mundo; y 4) su encuadre es el contextualismo radical (con respecto a su forma de teorización, a las metodologías utilizadas, a su conceptualización de la política y su propio proyecto).

El paradigma que orientó la investigación fue la hermenéutica, porque la intención primordialmente de ésta, estriba en la interpretación que hacen las escritoras del cuerpo femenino, y la forma en cómo lo expresan en la obra literaria. Interesan las significaciones que en el discurso literario dicen del cuerpo femenino.

Autores como Ricoeur sostienen que la hermenéutica, se concibe como la “facultad de representar lo real por medio de signos, y de comprender los signos como representaciones de lo real” (citado por Michel, 1996, p. 32).

Según León Trujillo (2010), la hermenéutica es la herramienta imprescindible para hacer inteligible y encontrar sentido a todo lo que acontece en este mundo mediado por el significado.

La hermenéutica permite la interpretación en los textos con los que hace contacto; permite descifrar las subjetividades que las escritoras, implícita y explícitamente, enuncian por escrito en su obra. La realidad estudiada, posee significaciones que requieren ser leídas más allá de lo que en lo gráfico se expresa. Encontrar el sentido de esas significaciones es el objetivo primordial de este trabajo.

El tipo de investigación fue analítica, comparativa e interpretativa pero posee intenciones proyectivas, porque se insinúa la idea de promover estudios posteriores con este proyecto. Es analítica en dos niveles. El nivel de análisis semiótico

diegético de Jofré (1990) se ocupa de cada obra de manera específica. Se hace un análisis por cada narrativa con la propuesta del profesor Jofré. Y, en segundo lugar es analítica (además, es comparativa) porque se eligió un motivo en común para ejecutar la comparación (la resignificación de lo masculino/femenino) de las tres obras como un todo. Para tales fines, se acudió al análisis de motivos y argumentos, ejemplificado por Kaiser (2003).

La estrategia metodológica consistió en el método de investigación documental. La aproximación al objeto de estudio recayó directamente en las narrativas a estudiarse.

La teoría social del cuerpo proporcionó la lente de observación para acercarse al análisis e interpretación del cuerpo femenino como discurso literario y a la corporalidad del personaje femenino.

La investigación cumplió, para el logro de los resultados, con ciertos requisitos a precisar por etapas: en primer lugar, la realización de las lecturas de género y de cuerpo como punto de partida, para encontrar el enfoque de la investigación y la teoría que la sustenta; segundo, la lectura de las tres narrativas; en tercer lugar, la elaboración del marco teórico, a partir de la búsqueda de la información pertinente que van desde las lecturas señaladas hasta la revisión teórica que sustentó la investigación; en cuarto lugar, la aplicación metodológica del análisis del discurso y de la tematología como procedimientos para precisar las interpretaciones; y, finalmente, la exposición de los resultados en el capítulo final.

Con lo anterior se conforma la estructura de la tesis en tres capítulos: el primero, *Cuerpo femenino en literatura*, en éste se hace una exposición de la genealogía del cuerpo desde el monismo y el dualismo, desembocando en una perspectiva del discurso literario, el cual posiciona a la escritora en el espacio público como una escritura que se visibiliza, esta corporización se forma en la literatura; el segundo, *Las metodologías de análisis y las figuras en las narrativas*, aborda los dos niveles de análisis que sirvieron para trabajar las narrativas de Ángeles Mastretta, de Laura Esquivel y de Ana Clavel: se trató del modelo

semiótico diegético de Jofré (1990) y el análisis temático de los motivos y argumentos de Kaiser (2003). Así también, reúne la exposición de dos figuras retóricas presentes en las narrativas: la metáfora y la sinécdoque; y, el tercero, *Significaciones del cuerpo de la mujer en tres escritoras mexicanas del siglo XX: Mastretta, Esquivel y Clavel*, que comprende los análisis de cada obra, de manera individualizada, excepto el análisis temático que establece una comparación de las obras, privilegiando las diferencias encontradas entre las tres narrativas. Al final se incluyen las secciones correspondientes a las conclusiones, referencias de consulta y anexos.

En las conclusiones se presenta, en síntesis, lo expuesto en el capítulo 1 y, preferentemente, los resultados de los análisis derivados del capítulo 3, de manera organizada (según año de publicación de la obra); incluye los resultados de la aplicación de la metodología expuesta en el capítulo 2 y, en la parte final, expone los resultados planteados en los objetivos. Las referencias de consulta, indicadas en la parte final de esta tesis, sustentaron esta investigación. Se encuentran ordenadas alfabéticamente, y son de carácter variado: libros, revistas, tesis, entrevistas, un vídeo, un blog; 33% de estos archivos proceden de la internet, sin embargo se le otorgó mayor prioridad a los libros y a las revistas. En los anexos se incluyen las sinopsis de cada narrativa, obtenidas de la contraportada de las narrativas.

CAPÍTULO I. CUERPO FEMENINO EN LITERATURA

No existe ninguna idea, por antigua y absurda que sea, que no pueda mejorar el conocimiento. Toda la historia del pensamiento está subsumida en la ciencia y se usa para mejorar cada teoría particular.

PAUL FEYERABEND. *Tratado contra el método*, Cap. 4.

Históricamente se excluyó a las mujeres de los registros históricos y sociales: Hélène Cixous da testimonio de este hecho y dice: “no tengo lugar dónde escribir. Ningún lugar legítimo, ni tierra, ni patria, ni historia que sean mías” (Cixous, 2006, p. 29) y en otro ensayo dice: “Soy yo ese no-cuerpo [...] mantenido apartado de la Historia de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina o al de la cama” (Cixous, 2001, p. 22).

Por su parte Rosario Castellanos dice que las mujeres fueron: “expulsadas del mundo de la cultura” (Castellanos, 2012, p. 175); mundo que hegemonícamente perteneció exclusivamente a los hombres; sin embargo, a través de la escritura es como las escritoras se hacen notar; gracias a esta estrategia las escritoras pueden construirse históricamente; por lo que la literatura es el camino para construirse a sí mismas.

Se creyó que las mujeres -sostiene Castellanos- eran incapaces de crear, por lo que “en vez de escribir libros, de investigar verdades, de hacer estatuas, tienen hijos” (Castellanos, 2012, p. 181). Esta posición sumamente sexista estuvo fuertemente marcada sobre todo en los colonialismos que según Grosfoguel (2012, p. 92) son: “la jerarquía religiosa cristianocéntrica global y la jerarquía etno/racial occidentalocéntrica global del «sistema-mundo capitalista/patriarcal occidentalocéntrico/cristianocéntico moderno/colonial»”.

Esta exclusión histórica hacia las mujeres comenzó con la negación corporal de la mujer, ubicadas en la zona del no-ser (Figari, 2009) según la perspectiva dualista que despreciaba el cuerpo y dignificaba la razón. En esta apreciación la mujer no era racional ni corporal, era invisible.

Toca poner sobre la mesa una brevísima comparación histórica de las dos posturas filosóficas que han delimitado la concepción del cuerpo en términos generales, para luego en concreto referirlo al cuerpo de la mujer; estas dos posturas son el monismo y el dualismo. Estas posturas han explicado lo que entienden por la relación mente-cuerpo: relación de dualidad, para el dualismo; y relación de unidad, para el monismo.

El porqué el cuerpo se rechaza y se desdeña responde más bien a los principios de la concepción dualista sostenida principalmente por Platón y Descartes (esta manera de percibir la mente y el cuerpo predomina en el pensamiento occidental); sin embargo, otros pensadores se oponen a esta visión, entre ellos se pueden enumerar principalmente a Aristóteles y a Spinoza y más recientemente y con otras significaciones a Marcel Mauss (1996) y a García Selgas (2004).

El cuerpo, es un constructo cultural que se diversifica, define, explica y entiende en términos de los contextos en los que se gesta.

I.1. Exposición del cuerpo desde el dualismo

El cuerpo es algo más que una extensión, más que una materia; en realidad se refiere a la persona; pero en primer lugar cabe acudir a una definición dualista del cuerpo que es entendido según Descartes como “todo aquello que puede estar delimitado por una figura, estar situado en un lugar y llenar un espacio, de suerte que todo otro cuerpo quede excluido” (Descartes, 2006, p. 117).

La perspectiva dualista mente-cuerpo ha perdurado, o al menos se le ha asignado una mayor atención en el contexto occidental, se trata del pensamiento dualista mente-cuerpo. El pensamiento dualista pondera una separación del cuerpo y de la mente, asignándole un puesto de protagonismo a esta última, como única digna de atención; desdeñando de esta manera al cuerpo.

Entre los pensadores que caben dentro del dualismo puede señalarse principalmente a Platón y a Descartes como sus principales representantes. Platón fue el primero en considerar la separación mente-cuerpo: en su famoso pasaje de la

caverna, plantea que los sentidos son engañosos a la hora de conocer la realidad; estos sentidos toman por real lo ilusorio y pasajero (Tuñón, 2008). Platón, hostilmente, decía que el cuerpo era una prisión que dificultaba el filosofar; impedía acceder al mundo de las Ideas (Planella, 2006).

René Descartes, no fue muy lejos y precisó también que los sentidos son engañosos; que el cuerpo es engañoso: “quimeras de mi espíritu” dirá el filósofo francés (Descartes, 2006); mas no así el alma, ésta es la única fuente de certeza, de ahí su *cogito, ergo sum* (Descartes, 2006). Sostuvo que la *res cogitans* está separada de la *res extensa* (Descartes, 2006). Es decir: que mente y cuerpo están separados.

Descartes contribuyó con su obra para que en la modernidad se comparase el cuerpo con una máquina, como un reloj, y al mismo tiempo la doctrina evangélica se fue encargando de ir construyendo la idea del cuerpo como inscripción del mal (Planella, 2006), cuyo antecedente proviene de las religiones órficas.

Pitágoras es uno de los primeros que habla de la necesidad de purificar el cuerpo pero, a diferencia de Platón, para los pitagóricos es necesaria la fusión de una vida ascética, esto es, una alimentación vegetariana y ejercicios tipo meditación, y el desarrollo del conocimiento, en este caso, el matemático de tendencias metafísicas, pues éste no es lo que actualmente se conoce como matemática.

Luego Platón habla del “soma sema”, o cuerpo sepulcro, el cuerpo como sepulcro del alma, pero subrayando lo engañoso que es el mundo sensible. Sin embargo, es a través del contacto con ese mundo (y esto sólo se puede dar a través del cuerpo), donde cabe la posibilidad de lograr que el alma alcance la anamnesis, esto es, la reminiscencia de aquello que se conoció en el mundo de las Ideas.

Hay un desprecio del cuerpo, porque el mal radica en el receptáculo material que es el cuerpo, donde el alma se instala, pero ésta tiene que purificarse a través de la filosofía, esto es la búsqueda de lo bueno, lo bello y lo perfecto, en suma, lo verdadero, que es el mundo de las Ideas, según Platón.

Posteriormente el cristianismo se encargó, con la reformulación paulina, de establecer la separación entre el alma y el cuerpo como la entidad pecaminosa; entidad que encarna el mal, que también se manifiesta en Plotino y San Agustín.

El famoso “soma sema”, sea de Platón o recogido de Pitágoras, curiosamente, dio pie a que sema se convirtiera en una unidad mínima de significado. De cuerpo sepulcro a cuerpo significado o, tal vez, cuerpo significante. De tal modo que aquí se aprecia la inversión de este dualismo a las tendencias monistas.

En la modernidad sigue predominando el dualismo, sin embargo, existen otros antecedentes que permiten entender por qué el cuerpo ha sido objeto de rechazo: como el lugar donde se ejecutan las pasiones; lugar donde se expresa y ejecuta el pecado.

El cuerpo, de acuerdo al pensamiento medieval, estaba asociado a lo impuro, por lo que era intocable; hasta que, anatomistas de la talla de Andrés Vesalio aparecieron, y con sus disecciones anatómicas dieron vuelta a la concepción impura del cuerpo según el dogma de las Sagradas Escrituras y las obras de Galeno; estas últimas habían sido erigidas como el equivalente de las Sagradas Escrituras médicas; asimismo contenían numerosos errores que solo pudieron ser descubiertos por Vesalio, cuando tuvo acceso a disecciones con cuerpos humanos, otorgados por el juez de la corte criminal de Padua, quien le enviaba a Vesalio los cadáveres de los ajusticiados, con la autorización previa de del Papa Sixto IV en el siglo XV.

La concepción impura del cuerpo fue sustituida entonces por la de exploración científica de éste: cuyo interés estriba en conocer mejor la estructura y funcionamiento del cuerpo humano; esto dio pie a la revolución anatómica (Pérez Tamayo, 2003b); de esto se deduce que es solo mediante la exploración de la naturaleza, es decir en la práctica y no en la teoría la única manera, el único método (científico) para hacer ciencia; puesto que Galeno había desarrollado su obra en disecciones de animales y no de hombres, creyéndose infalible (Pérez Tamayo, 2003a).

Pérez Tamayo subraya que la revolución anatómica no la dieron únicamente los médicos sino también los artistas que dejaron dibujos de sus estudios sobre disecciones anatómicas en cadáveres humanos, entre los grandes maestros se enumeran Verrochio, Mantegna, Miguel Ángel, Rafael, Durero y Leonardo da Vinci (Pérez Tamayo, 2003b).

Cabe mencionar que durante el medioevo se gestaron los “martillos”, manuales de brujería que permitieron la caza y tortura del cuerpo de las mujeres; el más representativo es el *Malleus Maleficarum*, que fue autorizado en una bula por el Papa Inocencio VIII, quien ofreció a los inquisidores Krämer y Sprenger, todos los medios a su alcance en la lucha contra el mal. Esta obra de carácter misógino autorizaba la tortura del cuerpo de las mujeres, justificándose en la idea de que eran sacerdotisas de las tinieblas, que pecaban sexualmente con el Diablo, que habían traicionado a Dios, que habían emprendido una rebelión femenina entregándose a los placeres del cuerpo y que en éste se contenía la maldad humana (Krämer & Sprenger, s.f.; Herradón, s.f.; Velázquez Rodríguez & Quintero Soto, 2013). Es decir, para los dominicos, la mujer era la concubina del Diablo, y se creía que las mujeres malas tenían tres vicios generales: la infidelidad, la ambición y la lujuria (Herradón, s.f.); vicios a los cuales las mujeres no podían escapar y que era necesario erradicar a como diera lugar.

La pintura ofrece testimonios de la “existencia” de las brujas, en caso concreto *Las cuatro brujas*, de Durero; *Dos brujas*, de Hans Baldung; y *El aquelarre de las brujas*, de Goya. En los cuadros la figura de la mujer que pacta con el Diablo siempre tuvo un contenido erótico (Herradón, s.f.). De hecho la brujería y la sexualidad femenina tenían un estrecho vínculo, porque se creía que el Diablo seducía a las mujeres y que éstas tendían hacia los placeres carnales, debido a su desordenada afición y disposición a los deleites y placeres corporales (Krämer & Sprenger, s.f.; Velázquez Rodríguez & Quintero Soto, 2013).

Las mujeres eran consideradas como seres inferiores; inclusive se decía que el término fémina según el *Malleus* “proviene de Fe y Minus, ya que es muy débil

para mantener y conservar la fe” (Krämer & Sprenger, s.f. p. 50). Es decir: se creía que la mujer era la que menos fe tenía y de ahí su tendencia hacia los placeres carnales.

El cuerpo era la marca delatora de la mujer, por lo que eran sospechosas de prácticas mágicas; asimismo, eran consideradas impuras: su cuerpo resultaba repugnante, no solo por el apetito sexual desmedido sino por sus excreciones menstruales; cabe agregar que se las consideraba peligrosas, repugnantes y poderosas por la magia de su cuerpo (Krämer & Sprenger, s.f.; Velázquez Rodríguez & Quintero Soto, 2013).

Categorizar a las mujeres como repugnantes según Nussbaum (2006 en Figari, 2009, pp. 133 y 135), es situarlas “en el campo del asco, de aquello que nos remite a lo pútrido de la muerte, al no ser y a la falta de humanidad [...] De ahí que esta pérdida de humanidad habilite la humillación y la tortura”.

Por otro lado, las ideas que se tenían del cuerpo femenino desde el Occidente del siglo IV a. C. hasta el XVIII d. C., es decir, desde Aristóteles a Galeno, asumían “que los embriones femeninos se conformaban como tales por la ausencia de calor suficiente, que impedía a los órganos de la reproducción de madurar y salir del cuerpo, y hacía a las mujeres más pequeñas y frágiles, con un cerebro menos desarrollado, de donde derivaba una mayor debilidad mental y moral” (Tuñón, 2008, p. 45).

En el siglo XIX, según Julia Tuñón (2008), cuando Darwin publicó *El origen de las especies* (1871), el científico inglés, unificó religión y ciencia (como lo hizo Galeno) en el discurso tradicional sobre las mujeres. En este sentido ciencia y religión estaban de acuerdo. La autora dice que en el texto de Darwin se planteaba que las hembras no evolucionaron porque en el gasto de su potencial reproductivo limitó su desarrollo físico y mental, por lo que quedaron fijadas a las pasiones y a las emociones, con poca posibilidad para ejercer la justicia y la moral.

I.2. Exposición del cuerpo desde el monismo

El monismo defendido por Aristóteles, Spinoza y Santo Tomás de Aquino, plantea una unidad mente-cuerpo; aunque para Aristóteles, la mente siga teniendo una jerarquía de mayor peso, considera a ésta junto con el cuerpo como una unidad, donde el cuerpo y el alma son una misma cosa.

Spinoza, desde esta posición monista, entiende por “cuerpo un modo que expresa la esencia de Dios” (Spinoza, 2007, p. 44). Y añade que: “Dios es cosa pensante y cosa extensa”, es decir, que la “sustancia pensante y sustancia extensa es una sola y misma sustancia comprendida” (Spinoza, 2007, pp. 45, 46 y 49).

Nietzsche escribe la importancia del cuerpo sobre el alma, en respuesta a quienes desprecian el cuerpo, y literalmente dice: “el hombre que está despierto, el inteligente dice: Yo soy solamente un cuerpo, y el alma es simplemente una palabra para nombrar algo del cuerpo [...] esa realidad [...] en la que tú te niegas a creer, es tu cuerpo” (Nietzsche, 2010, p. 27).

Merleau Ponty (1976, citado por Martínez Barreiro, 2004, p. 135) dice: “Nuestros cuerpos no son sólo el lugar desde el cual llegamos a experimentar el mundo, sino que a través de ellos llegamos a ser vistos en él”.

En su ensayo *El estudio del cuerpo en las ciencias sociales*, Mary Luz Esteban (2004), observa minuciosamente la aportación de la teoría social al estudio del cuerpo. Plantea que, -según Douglas- Marcel Mauss, fue el primero que intenta una teoría socio-antropológica del cuerpo de manera general, el primero en plantear una hipótesis que explica las variantes culturales.

Marcel Mauss (1996) precisa el término de *técnicas corporales*; él las define como “los modos en que, de una sociedad a otra, los hombres saben cómo utilizar sus cuerpos” (p. 385); en otra definición Mauss (1971, citado por Esteban, 2004, p. 19) propone que: “no hay un comportamiento natural en relación con el cuerpo y que convertirse en un individuo social implica un determinado aprendizaje corporal”.

Marcel Mauss (1996) indica que las técnicas corporales son distintas en la práctica según el contexto, y varían según el sexo y la edad; estas técnicas que son aprendidas en el contexto en el que se practican resultan a veces sorprendentes; otras veces, *sui generis*, cuando las comparamos con la propia; por esta razón la manera de comer, de beber, de bailar, de descansar, de pararse, de comportarse, de escribir, y de erotizar son distintas de una cultura a otra.

En el sentido de lo social, Foucault (1987) proporcionó una brillante explicación de cómo lo corporal ha sido procesado social y políticamente en contextos diferentes, sin embargo se le reprocha no haber atendido la práctica corporal (Esteban, 2004); además, la explicación de Foucault sobre el cuerpo y su relación con el poder no satisface a feministas como McNay (1992) y Ramazanoglu (1993), quienes, le recriminan no tener presente la cuestión del género, que es vital para la explicación del cuerpo y sobre cómo éste se ve manipulado por el poder. Incluso el poder no es equitativo respecto a los cuerpos femeninos y los masculinos, existe una dominación patriarcal del cuerpo de la mujer (Esteban, 2004).

Bourdieu (1988) aportó con la noción de *embodiment*, una superación de que lo social se inscribe en el cuerpo, para hablar de lo corporal como auténtico campo cultural, como un proceso material de interacción social (Esteban, 2004).

A fin de superar los dualismos y las reducciones en cualquiera de los polos de los dualismos, García Selgas (2004) propone reapropiarse del concepto encarnación, pero secularizado de todo significado religioso. En sus indagaciones descubre que la teología cristiana dominante que tanto había alimentado la dualidad alma-cuerpo se encontraba la unidad de ambas con el concepto de encarnación: la encarnación de Jesucristo; concepto que se encargó de liberar de todo contenido eclesiástico; este concepto ya secularizado permite entender al cuerpo como *corporeidad* (comportamiento, hábito, corazón) cargada de sentido, es decir: de significado, deseo, sociabilidad y emotividad; como agentividad que va más allá de la piel, en un continuo social y material.

Para García Selgas (2004), el cuerpo, “o, mejor dicho, la constitución social y constante de la corporalidad, es una solidificación básica del trasfondo, que posibilita la configuración de marcos de sentido para las diferentes acciones” (p. 42).

En esta misma perspectiva que busca la ruptura dualista, Lyon y Barbalet (1994, citado en Esteban, 2004, p. 21) observan que “el cuerpo es visto como un ser biológico pero también como una entidad consciente, experiencial, actuante e interpretadora”.

Para Porter (1994, p. 269 en Tuñón, 2008, p. 31): “el cuerpo no puede ser tratado por el historiador como algo biológicamente dado, sino que se ha de considerar como algo mediado por los sistemas de signos culturales”.

Y agrega: “La distribución de funciones y responsabilidades entre cuerpo y mente, cuerpo y alma, difiere notablemente según los siglos, clases, circunstancias y cultura y las sociedades poseen a menudo una pluralidad de interpretaciones contrapuestas” (Porter, 1994, pp. 269-270 en Tuñón, 2008, pp. 31-32).

En sus ensayos Cristóbal Pera (2012) desarrolla unos estudios harto interesantes sobre el cuerpo, a través de diversas miradas entre ellas la literaria, la lingüística, la médica, la sociológica, etcétera. En sus investigaciones destaca lo que entiende por cuerpo: “ese territorio en el que se asientan el hombre y la mujer, y del que arrancan sus más amplias y rigurosas posibilidades” (Pera, 2012, p. 21).

Pero sobre todo destaca para esta investigación la siguiente observación: “el cuerpo se comporta como un objeto semiótico, como un texto que se escribe con varios lenguajes: sus gestos, sus palabras, sus posturas, sus movimientos, es decir, el cuerpo como representación” (Pera, 2012, p. 23).

Finalmente, Esteban (2004, p. 24) define que el cuerpo es:

como un objeto de estudio priorizado, como una manera diferente y alternativa de acceder al análisis de la existencia humana y la cultura, de las relaciones entre sujeto, cuerpo y sociedad, entre naturaleza y cultura, entre lo orgánico y lo cultural, de la constitución pero también de la fragmentación del sujeto. Es un cuerpo, como señala el mismo Foucault, prisionero de un dispositivo de dominación pero libre al mismo tiempo del mismo; un cuerpo identificado pero libre de identidades limitantes, un cuerpo que probablemente son muchos cuerpos (según la disciplina o el campo de estudio de que se trate), muchos cuerpos

que discuten entre ellos. Pero un cuerpo todavía huérfano epistemológicamente, que apenas estamos aprendiendo a pensar y a escribir.

I.3. La imagen de la mujer en la literatura occidental

Después de las exposiciones del cuerpo desde el dualismo y del monismo, atañe realizar un rápido recorrido en el tiempo, de la imagen de la mujer en la literatura occidental, a fin de identificar los cambios que ocurrieron en las corrientes literarias, respecto de lo que se escribió de la mujer. Es notable, en esta línea temporal, la dominación de la perspectiva dualista:

En la Alta Edad Media, la mujer representa el mal, la tentación de la carne. En este periodo se perfilan dos constantes que la sociedad patriarcal considera intrínseco de lo femenino: espacios interiores, apartados del poder y ser responsable única del honor familiar: la castidad (Diezma Criado, s.f., p. 17).

En el Renacimiento, la mujer ya no es tanto una mala tentación cuando la invitan al placer. No obstante muchas veces parece poco corpórea o, en todo caso, tampoco se le reconoce el deseo: es una figura más celeste que humana, siempre esquiva y fría (Diezma Criado, s.f., p. 18).

En el Barroco, la mujer es objeto de amor, las constantes calificadas en la mujer son su falta de sinceridad y su esencia engañosa (Diezma Criado, s.f., p. 18). En este periodo las opciones para las mujeres eran el matrimonio o el convento. Las mujeres que toman la pluma por mandato confesional y que justifican su escritura presentándose como místicas, luchan por el poder de interpretar, por la posibilidad de escribirse como mujer y de escribir su deseo, se muestran como actos desafiantes que deben buscar modos de expresión alternativos, actos que quedan confinados en los “géneros menores”, espacio de clausura literaria, que se suma a otras muchas clausuras femeninas (Ferrús Antón, 2011).

La mujer habría de vivir clausurada, recogida, alejada de cualquier tipo de educación letrada, que “sólo despertaría en ella la incomprensión o la tentación”. El sexo actúa como censura. Las mujeres son cuerpo-monjas, en tanto cuerpo virgen, pretendidamente angélico, cuyo único valor es el de llevar prendida un alma. Es la

historia de un cuerpo censurado y clausurado, pero también la de una voz silenciada, lo que nos legan las vidas de monjas (Ferrús Antón, 2011).

En el Romanticismo, las imágenes predominantes que constituyen una constante en la mujer son tres: la mujer espiritualizada (<<musa mística>>), la mujer pura objeto de amor (<<musa romántica>>) y la mujer perniciosa (<<mujer fatal>>) (Sánchez, 2005, p. 69). Además en el espacio literario la mujer asume otros papeles: caprichosa, bella pero distante, incluso a veces deja de ser una mujer para convertirse en un sueño. Callada está más mona. Es la mujer-ángel. (Diezma Criado, s.f., p. 19).

En el Realismo, se perciben notorios cambios en los escritores menos conservadores –Clarín, Pardo Bazán, Galdós- éstos denuncian la situación precaria e injusta de la mujer; sin embargo hay autores que se aferran a los tópicos tradicionales, en donde la mujer es insinuante, coqueta, frescachona (Diezma Criado, s.f., p. 19); es el ángel del hogar, la depositaria de la honra (esta idea –dice Ferrús Antón, 2011- ya se identificaba durante el Renacimiento y el Barroco, como un ser tentado al “pecado de la carne” y alejado del espacio de la razón, y por eso se la confina al mundo de lo doméstico y a la continua vigilancia masculina); es el instrumento de la reproducción, está destinada a perpetuar la especie. Este discurso médico se basó en una radical naturalización de la diferencia sexual. La mujer tiene éxito si se mantiene dentro de los cánones establecidos: la casa, la familia y la iglesia (Rivero-Moreno, 2004, pp. 144-145).

En la modernidad, la idea patriarcal de lo femenino –pasiva reserva moral, reina del hogar, intuitiva que no inteligente, sentimental [...]– se va desmoronando poco a poco. Las mujeres empiezan a desempeñar tareas que eran exclusivas del género masculino (Diezma Criado, s.f., p.20).

Estas evoluciones acerca de la concepción de la mujer en las corrientes literarias permitieron considerar la posibilidad de que las mujeres se corporicen en un discurso propio, un discurso que se aparte del masculino.

I.4. La corporización de la mujer en el discurso literario

Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra.

HÉLÈNE CIXOUS, *La risa de la medusa*

El cuerpo de la mujer como construcción cultural y no como un asunto meramente biológico, permite reconocer esa otredad que es invisibilizada en el discurso literario, o el otro en la zona del no-ser diría Figari (2009); pero que gracias a feministas de la talla de Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous, entre otras, halla presencia en el discurso, en la literatura predominantemente.

La literatura, dice Virginia Woolf (en Castellanos, 2012, p. 203), es la única carrera que ha estado permanentemente abierta para la mujer; sobre este asunto, Rosario Castellanos anota:

que si las mujeres querían escribir podían hacerlo porque no era demasiado difícil conseguir los elementos adecuados: el papel, la pluma, la cera y hasta, digamos remontándonos a épocas improbables, el barro cocido. En tanto que si una mujer pretendía pintar o esculpir, no con desearlo obtenía las telas y los colores (éstos no se expedían como hoy tan fácilmente y su composición y combinación eran secretos de los maestros que experimentaban con ellos hasta dar con la fórmula mejor) ni el mármol ni los cinces. Ni podían asistir a academias o talleres donde aprender la técnica de estas artes ni le estaba permitido tener modelos humanos (muchos menos si éstos eran desnudos) (Castellanos, 2012, p. 204).

Esto puede parecer excesivo para el presente, sin embargo, el espacio educativo y político para la mujer es reciente, pareciera que siempre han participado en ellos pero no es así. Julia Tuñón (2008) anota que hasta tiempos muy recientes como era fundamental incrementar la población, las mujeres estaban marcadas por su potencial para la reproducción de la especie; esta posición determinó que la historia de las mujeres fuese de exclusión y opresión; de ahí sus esfuerzos por emanciparse.

La historia de las mujeres escritoras en la literatura es reciente, fue hasta el último cuarto del siglo XIX que poetisas, narradoras, dramaturgas y ensayistas publicaron algo, la mayoría de ellas fueron duramente criticadas por hacer pública su creatividad.

Según Rosario Castellanos, se les permite a las mujeres hacer literatura, puesto que no es difícil de hacer, únicamente deben imitar la literatura hecha por los hombres; aunque ésta les permitió exiliarse de la maternidad. Esta labor no es accesible del todo para las mujeres, Rosario Castellanos (2012) dice que, “por lo general, la mujer que escribe pertenece a las clases más cultas y elevadas en su medio” (p. 210).

Para entender al cuerpo de la mujer como una construcción cultural, primero debe precisarse que es a través del discurso como puede corporizarse. Para esto, tomo la metáfora del receptáculo femenino que dadas sus caracterizaciones ejemplifica cómo desde el ejercicio del discurso literario, las escritoras ocupan un espacio público, es decir: son cuerpo.

Es Judith Butler (2002) quien ofrece una interesantísima interpretación del receptáculo aparecido originalmente en el *Timeo* de Platón pero recuperado por Irigaray, como una analogía del cuerpo de la mujer en construcción por medio del discurso.

El receptáculo en sí (conocido también como la *chora*), ininteligible, innombrable nombrado, sin forma ninguna, como la mujer lo fue en su discurso. Aunque (dice Zavala, 1993) “no se trata de que se excluyera totalmente a la mujer de la cultura dominante, sino de que cuando se la incorporaba, como *ciudadana de segunda categoría de las repúblicas de las letras*, su función era subalterna” (p. 33). Subalterna en tanto que, el otro, el segundo sexo (la mujer), solo sirve para justificar el porqué del predominio masculino.

Fue Platón, por ejemplo, quien a fin de evitar cualquier parangón de semejanza entre lo masculino y lo femenino, introduce la idea de un receptáculo femenino al que se le prohíbe asemejarse a ninguna forma. Para Platón la función del receptáculo “es recibir, *dechesthai*, tomar, aceptar, acoger, incluir y hasta abarcar” las formas que entran y salen (citado en Butler, 2002, p. 73). Puede entenderse que el receptáculo reúne precisamente las funciones del útero.

Aunque para Irigaray es equívoca esta interpretación; la feminista francesa define que: el receptáculo/nodriz [...] es una desfiguración que emerge en las fronteras de lo humano, como su condición misma y también como la insistente amenaza de su deformación; no puede adquirir una forma, una *morphe* y, en ese sentido, no puede ser un cuerpo (Irigaray citada por Butler 2002, p. 75).

Dadas las contradicciones que giran en torno del receptáculo como lo “innombrable” que siempre debe ser llamado de la misma forma (Platón), Butler (2002, p. 80) concluye que “es una penetración de este receptáculo que a la vez constituye una supresión violenta que se establece como un sitio imposible pero necesario para todas las demás inscripciones”. Este receptáculo o *chora* era nombrado pero no quería ser pensado; si se le nombraba era para su exclusión, de la cual puede entenderse al propio ser.

Esta conclusión no es gratuita: deriva del análisis mismo que Butler ejecuta de las reflexiones previas de Luce Irigaray, quien plantea desplazar el discurso patriarcal. El camino estriba en la mimetización discursiva.

Sin embargo, el receptáculo se materializa, se hace cuerpo con la respuesta que Irigaray otorga al falogocentrismo:

Muy bien, de todos modos, no quiero estar en tu economía, y te mostraré lo que este receptáculo ininteligible puede hacerle a tu sistema; no seré una pobre copia en tu sistema y, sin embargo, me asemejaré a ti imitando los pasajes textuales mediante los cuales construyes tu sistema y demostrándote que lo que no puede entrar en él ya está dentro de él y haré la pantomima y repetiré los gestos de tu operación hasta que la aparición del exterior en el interior del sistema ponga en tela de juicio su clausura sistemática y su pretensión de estar autosustentado (Irigaray citada en Butler, 2002, p. 81).

Este receptáculo materializado que ha penetrado al sistema, es el cuerpo femenino que habla subversivamente. Cabe agregar que el lenguaje se corporiza, cuando se convierte en un artefacto material; esto acontece cuando el lenguaje verbal pasa al escrito; este proceso se realiza mediante y sobre otros artefactos: tinta, pluma, lápiz, papel y computadora (Pera, 2012).

La idea más idónea que se deriva del receptáculo y la posible función del discurso femenino que, mimetizado desplaza el discurso patriarcal, es la ocupación

de un lugar de protagonismo compartido entre hombres y mujeres en el ámbito literario, desde esas diferentes intenciones discursivas.

Puesto que en el discurso patriarcal se omite la presencia de la mujer, Butler, a través de las reflexiones de Irigaray sugiere imitar el discurso masculino que como hegemónico-canónico define los criterios para determinar cuándo un discurso es válido –o no. Showalter (1999) dice: “todo lenguaje es el lenguaje del orden dominante, y las mujeres, en caso de que hablen, deben hacerlo a través de él” (p. 103).

Esta manera de proceder, en tanto estrategia mimética permite con la adopción del discurso masculino, una suerte de recursos válidos (validados por el sistema hegemónico mismo) para la mujer; estos recursos ejercen una labor de camuflaje mediante la imitación del discurso aceptado, a fin de que subrepticamente, la mujer construya un discurso propio. Un discurso que Rosario Castellanos

exige a la mujer escritora que profundice en su experiencia para decirse auténticamente al margen de las “falsas imágenes” de la feminidad creada convencionalmente por los varones; debe descubrir un discurso propio, que permita a las mujeres apartarse de la norma patriarcal para crear una auténtica imagen en el texto de sí misma (López González, 1995, p. 32).

Asimismo Hélène Cixous sobre este asunto declara: “Es necesario que la mujer escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia” (Cixous citada en Vivero Marín, 2008, p. 59).

Para la construcción del discurso propio de la mujer, primeramente deben ser aceptadas bajo las condiciones que el discurso hegemónico legitima. Este lenguaje imitado (que no les pertenece a las mujeres), cuestiona (dice Butler, 2002) “las reglas excluyentes de lo que es apropiado y lo que no lo es que gobiernan el uso de ese discurso” (p. 69).

El discurso propio de la mujer se construye desde la subalternidad, por tal razón se trata de una voz distinta, subversiva: los temas de interés y la importancia en cómo se aborden por consecuencia serán distintos.

Lo que se conoce como el hablar-mujer es una de las categorías de análisis que como punto de partida constituirá el análisis y la explicación de las diferencias entre los textos escritos por hombres y por mujeres (Vivero Marín, 2008). Puesto que el lenguaje es dinámico, diverso, se colige que la mujer construya un texto propio, un texto que hable de sí misma.

Las diferencias discursivas entre hombres y mujeres no tienen nada que ver con asuntos biológicos, sino con asuntos culturales: “la diferencia de la escritura femenina solo, entonces, podrá entenderse en términos de esta relación cultural, compleja y enraizada en la historia” (Showalter, 1999, p. 106) e incluso es distinta entre las mujeres mismas: “una teoría de la cultura reconoce que existen diferencias importantes entre las mujeres como escritoras: clase social, raza, nacionalidad e historia constituyen determinantes literarios tan significantes como el género” (Showalter, 1999, p. 100).

El texto femenino se construye en los espacios negados con las temáticas también negadas como la erotización del cuerpo femenino. En la cultura occidental (dice Tuñón, 2008) “lo primero que se prohíbe es la sexualidad y la política” (p. 23), por ello, una posible primera acción de la mujer escritora es es-des-cribir el cuerpo femenino desde una perspectiva intencionalmente provocadora y provocativa: desde la escritura de un cuerpo erotizado.

Hélène Cixous (2001) observa que las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad, es decir de su compleja erotización y de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos.

Las escritoras al escribir sobre un cuerpo erotizado ficticio, expresan un mensaje que indica la materialización de su propio lenguaje, es decir se hacen cuerpo con el discurso literario. En palabras de Cixous (2001): “las mujeres son

cuerpos, y lo son más que el hombre [...] Más cuerpo, por tanto, más escritura” (p. 58).

Pensar que las mujeres únicamente ocupaban los lugares privados, como “ángel del hogar” y ahora ocupan un espacio público como escritoras que con licencias propias se reservan desarrollar ciertos temas que escandalosos –o no, precisa una libertad en el lenguaje; ya no se trata de mujeres que están destinadas para la reproducción o la crianza de los hijos; es decir eran “invisibles en calidad de humanos pero percibidos en calidad de instrumentos” (Cixous, 2001, p. 24); sino que como escritoras encuentran un espacio a través de la literatura, donde expresan su corporalidad mediante la construcción de una voz propia abordando temáticas diversas, de un discurso propio, de un discurso cultural.

Cixous sostiene que la liberación del cuerpo es la clave para el nacimiento de una palabra distinta que modifica las estructuras tradicionales de la escritura y que ejecuta una nueva forma de leer, pensar y hacer literatura (Cixous en Vivero Marín, 2008).

La escritura se convierte en el espacio en el que la perspectiva femenina “puede poner a prueba la libertad para encontrar un lenguaje para [sus] propios deseos y anhelos” (Sigrid Weigel citada en López González, 1995, p. 45).

En uno de sus ensayos Cixous, atendiendo este menester de que la mujer persiga el derecho de escribir de su sexualidad y las consecuencias de este acto, dice: “Escribir, acto que no sólo <<realizará>> la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados” (Cixous, 2001, p. 61).

A partir de estas consideraciones Cixous (2001 citada en Vivero Marín, 2008) recomendó a las mujeres: “Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír.”

La libertad que las escritoras tienen de escribir del cuerpo de la mujer como personas pensantes, sintientes y sexuadas, hace comprensible la noción del cuerpo como esa unidad de pensamientos, emociones y sentimientos que constituyen una

persona armoniosa y conectada consigo misma; esta concepción delimita lo que las mujeres conciben del cuerpo femenino: no como cosas abyectas, no como algo impuro o pecaminoso (Figari, 2009) sino lo que son, personas valiosas.

Puesto que escribir es amarse: “En el amor la letra se hace carne amada leída, multiplicada en todos los cuerpos y textos que el amor porta y espera del amor” (Cixous, 2006, p. 67). Este acto amoroso es la voz de la mujer que “cuenta sus leyendas hasta ahora mudas” (Cixous, 2006, p. 68).

En sí, el amor engendra hijos, Cixous, dice que la mujer es “madre” para ella misma y para el otro; lo es en la medida en que ese amor crea cuerpo:

Siento que soy amada por la escritura. ¿Cómo no voy a amarla? Soy mujer, hago el amor, el amor me hace, nos viene un *Tercer Cuerpo*, una tercera vista, y nuestros otros oídos, -entre nuestros dos cuerpos nuestro tercer cuerpo surge, vuela y va a ver más alto la cúspide de las cosas y en la cúspide de las cosas y en la cúspide se alza en dirección de las más altas cosas; se sumerge, nada entre nuestras aguas, desciende, explora el fondo de los cuerpos, desprende y corona cada órgano, conoce lo ínfimo y lo invisible –pero para que se escriba el tercer cuerpo es preciso que el exterior entre y que el interior se abra. Si me tapas los oídos, si cierras mi cuerpo a la música exterior-interior, si interceptas el canto, entonces todo es silencio, el amor se queda sin aliento, se ensombrece, ya no me oigo gozar, estoy rota perdida. Lo que cae sobre el papel es lo que me entró en todo el texto por los oídos (Cixous, 2006, p. 83).

Este amor que escribe el tercer cuerpo, es equivalente al ternario que Eliphas Levi, alguna vez definió como “el fin y la expresión suprema del amor”, que busca no a dos sino a tres (Eliphas Levi, 2011, p. 42).

Las escritoras están materializándose a través del discurso literario; éste corporizado, es una unidad de pensamientos y de sensaciones, por lo que para tratar de entender o escribir sobre la historia, el estilo, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres (Showalter, 1999, p. 82) es entender, quizás, un discurso literario que parte del erotismo del cuerpo de la mujer, visto por una mujer.

Aquí cabe la posibilidad de que el erotismo como temática sea la estrategia para penetrar el discurso dominante, a fin de hacerse por este medio de un espacio en el canon literario y que luego esta temática sea trascendida por otras temáticas de interés para las escritoras.

CAPÍTULO II. LAS METODOLOGÍAS DE ANÁLISIS Y LAS FIGURAS EN LAS NARRATIVAS

El científico que esté interesado en el máximo contenido empírico, y que desee comprender todos los aspectos posibles de su teoría, tendrá que adoptar, en consecuencia, una metodología pluralista.

PAUL FEYERABEND, *Tratado contra el método*, Cap. 4

Para ejecutar el análisis de las tres obras narrativas: *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta, *Malinche* de Laura Esquivel y *Las ninfas a veces sonríen* de Ana Clavel, se hace necesario acudir a dos métodos que proceden, uno de la lingüística; el otro, de la literatura comparada; de tal modo que la investigación adquiera una complejidad de análisis suficientemente sólida.

En primer lugar cabe desarrollar en términos generales lo que se entiende por análisis del discurso literario, que el profesor Jofré (1990) denomina análisis textual; para luego concretar el método de análisis que éste propone, y finalmente comparar las narrativas a partir de un motivo que permita la comparación y la reagrupación de éstas; para ello, se opta por la tematología, concretamente en la investigación de motivos y argumentos, sugerido por Kaiser (2003).

II. 1. El análisis del discurso

Uno de los procedimientos para abordar el análisis textual, es el análisis del discurso; éste, según Calsamiglia (2007, p. 13) “es un instrumento que permite entender las prácticas discursivas que se producen en todas las esferas de la vida social en las que el uso de la palabra –oral y escrita- forma parte de las actividades que en ellas se desarrollan”. Según este autor, el discurso es parte de la vida social y la crea.

El alcance del análisis del discurso es amplísimo, no se reduce únicamente a la antedicha definición, el mismo autor, anota que este procedimiento

se puede convertir en un medio valiosísimo al servicio de la crítica y del cambio, a favor de quienes tienen negado el acceso a los medios de difusión de la palabra; de manera que no sólo los discursos dominantes sino también aquellos en los que se expresa la marginación o la resistencia puedan hacerse escuchar (Calsamiglia, 2007, p. 13).

De esto se deducen dos efectos que obtenidos mediante el análisis del discurso, se encaminan a diferentes objetivos en su aplicación: entender las prácticas discursivas a través del uso de la palabra; difundir la palabra negada, o bien, ambas.

Calsamiglia dice que: “Desde el punto de vista discursivo hablar o escribir no es otra cosa que construir piezas textuales orientadas a unos fines y que se dan en interdependencia con el contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural)” (2007, p. 1).

Para que las prácticas discursivas puedan ser entendidas, se hace necesario establecer las conexiones contextuales que la alimentan, y que le dieron origen. En palabras de Calsamiglia (2007, pp. 4 y 5, las cursivas son del autor):

Todo texto debe ser entendido como un *evento* (o acontecimiento) *comunicativo* que se da en el transcurso de un devenir espacio-temporal... Lo que define al *evento* es que es imprescindible el uso de la palabra para que se realice y, también, que se suele asociar a un *tiempo* y a un *espacio*.

El análisis del discurso trabajado y aplicado al texto, de acuerdo a la apreciación en la que se orienta, permite centrarse en la sintaxis o en los significados del texto. La apreciación estructuralista del análisis del relato entiende que

leer un discurso es, en efecto [...] organizarlo en briznas de estructuras, es esforzarse para llegar a nombres que “resumen” más o menos la profusa sucesión de las señalizaciones, es proceder en uno mismo, en el momento mismo en que uno <<devora>> la historia, a realizar ajustes nominales, es domesticar incesantemente lo que uno lee, apelando para ello a nombres conocidos, surgidos del vasto código anterior de la lectura. (Barthes, 1990, p. 208 citado en Alonso & Fernández Rodríguez, 2006, p. 17)

El análisis estructural del relato de Barthes, por ejemplo, proporciona una metodología reducida; es eficaz para una taxonomización, pero es limitado a la hora de interpretar el texto; en sí no se interesa por el contenido sino en la extracción de una estructura; se interesa en la sintaxis, no en los significados (Alonso & Fernández Rodríguez, 2006).

El propósito de esta investigación consiste en acudir a una interpretación del contenido de las narrativas, identificar lo que subyace en el discurso literario, para ello, el análisis estructural del relato no se presta al estudio, porque al limitarse a la

sintaxis, no atiende el objeto de interés, que es entender los significados de las prácticas discursivas de las escritoras y la difusión que a través de la palabra negada, ahora como posibilidad se presenta.

II. 1.1. El modelo semiótico diegético de Manuel Jofré¹

El modelo semiótico diegético, fue creado en Chile por el profesor Manuel Jofré, a fines de los ochentas; éste, recopiló los conocimientos adquiridos a partir de los grandes semiólogos de la historia (Saussure, Pierce, Barthes, etcétera); de este modo creó distintos sistemas en los cuales el texto literario es el gran sistema a analizar: la gran producción de signos (Astaburuaga & Constanza Pinto, 2001).

La narrativa es un texto literario de tipo diegético, por lo que el modelo semiótico propuesto por Jofré se ajusta a las intenciones de investigación, que consisten en atender las significaciones e interpretaciones que coexisten en el texto literario; además porque permite observar lo que se dice del cuerpo femenino, a través de un lenguaje y de una concepción del mundo presente en las narrativas de las escritoras.

Jofré observa que el discurso de tipo diegético es una panestructura lingüística y literaria, que se caracteriza por un emisor que narra un evento a alguien. Esta estructura se percibe usualmente en su nivel externo como una narración, o relato.

El autor indica que si se examina hacia el interior del texto, se descubren cuatro estratos que se patentizan articuladamente. Estos estratos, que son caracterizados semiótica y comunicológicamente, son los siguientes: El hablante, el lenguaje, el mundo, y el lector.

De los cuatro estratos interesan únicamente dos de ellos, los concernientes al lenguaje y al mundo; porque son los que se centran en la relación entre el lenguaje y

¹ De aquí en adelante el contenido teórico en su mayor parte, que comprende *El lenguaje como medio* y *Las objetividades del mundo representado* (se respetan los subtítulos originales), procede de un único texto de Manuel Jofré (1990, pp. 116-123), por lo que no se sujeta en este escrito en específico permanente y rigurosamente el aparato crítico del APA, a fin de no parecer excesivamente repetitivo.

el cuerpo: en el discurso literario, las escritoras hacen referencias al cuerpo de la mujer.

El hablante o la voz diegética del yo, usa un lenguaje; un lenguaje que puede ser como un discurso gráfico, fónico y sintáctico, que sirve como medio de comunicación elegido por el emisor; además que es dentro de éste donde se plasma.

El lenguaje utilizado por el hablante en un texto diegético comunica o representa ciertas objetividades que desde el punto de vista comunicativo pueden ser vistas como unidades de información, que evidencian el carácter léxico-semántico de este estrato.

Jofré anota que la literatura, es palabra, y el medio para comunicar literariamente es el lenguaje; éste es visto desde varias perspectivas, sin embargo, ahora se mira el lenguaje como un canal comunicativo, como un discurso constituido por múltiples mecanismos; puede decirse que apunta al estudio del significante del signo literario que es el texto, al focalizar la atención en la expresión del lenguaje, en su materialidad discursiva, donde es decisiva la relación entre signo y signo. Este lenguaje, que transmite un mundo posible, es una síntesis de lo subjetivo (el hablante) y lo objetivo (el mundo).

II.1.1.1. El lenguaje como medio

De acuerdo a este programa metodológico de análisis para tratar un texto diegético, Jofré sugiere:

En primer lugar, señalar que los modos narrativos de un texto diegético pueden ser: directos, cuando habla el personaje sin la intervención del narrador, e indirectos, cuando quien habla es el narrador o hablante mismo.

En segundo lugar, dice que las personas verbales del discurso se establecen a partir de la enunciación, es decir donde se funda el *yo*, el *tú*, y el *él*.

En tercer lugar, las formas diegéticas básicas son la narración (ésta se entiende como el transcurso dinámico de las acciones), y la descripción (consistente en el describir estático de un fenómeno).

Como cuarto dato indica que tener presentes en el análisis a las modalidades verbales de la expresión significa estar atento al discurso como una sucesión de oraciones unas tras otras donde cada predicado nuevo trae nueva información.

En quinto lugar el estilo del texto tiene que ver con todos los aspectos idiolécticos del lenguaje, esto se incluye en el análisis de títulos, subtítulos, epígrafes, notas de pie de página, y en especial una actitud estilística dirigida tanto hacia la estructura de la oración, y a las estructuras perifrásticas mayores, como el párrafo.

Dentro de la frontera del lenguaje y mundo, Jofré observa que el lenguaje y los niveles de realidad son un área donde lo central es la relación entre el nivel de estilo (que puede ser sublime u ordinario) y el nivel de representación de la realidad que construye (que puede ser elevado, medio, o bajo).

Dentro de un texto diegético, se manifiesta el temple de ánimo, entendido como la atmósfera que emana del discurso, como la manera peculiar de cada texto de transparentar una actitud global vital mediante la cual el lenguaje se abre al mundo y a la verdad.

No puede faltar la subjetividad, lo subjetivo en el lenguaje son formas expresivas como el monólogo interior, entendido como alteración de la conciencia, con participación del subconsciente; la corriente de la conciencia, vista como la totalidad de la vida psíquica con la inserción en el lenguaje del medio lingüístico; la descripción onírica que canaliza la expresión de los sueños; la visión, que explicita las cualidades irreales atribuidas a algo; y finalmente la escritura automática, que es la expresión de una psiquis no controlada.

Lo simbólico del lenguaje se manifiesta a nivel lingüístico mediante la presencia de símbolos, emblemas, claves y alegorías.

Referente al lenguaje y composición, Jofré dice que la disposición de la narración implica el examen de las posibles estructuras temporales que puede asumir la narración, que básicamente pueden ser: *ab ovo*, ordenación cronológica no alterada, es decir, de comienzo hacia fin; *in media res*, cuando la narración parte de

un punto intermedio de un proceso; y de ahí retrocede hacia el inicio para retomar el presente posteriormente; e *in extrema res*, cuando se parte narrando desde el final de un proceso acaecido para luego volver a los momentos anteriores. Recupera la relación entre formas externas, formas internas y actitudes diegéticas. Las formaciones que asume cada texto tienen que ver con su pertenencia a un género, y con su relación con ciertos códigos.

En cuanto al montaje y la expresión narrativa apunta a las alteraciones temporales y a las yuxtaposiciones de espacios, tiempos o historias.

A nivel lingüístico-formal el montaje implica un proceso de cambios en la continuidad y ordenación que se venía siguiendo; los montajes más frecuentes tienen que ver con los cambios temporales implicados en el flash-back (racconto breve) y flash-forward (anticipación), los cambios de formas externas, o de los estilos (entendidos como modos de dicción).

Cabe decir que el lenguaje como forma literaria implica la atención a las diferentes formas poéticas (tales como el soneto), las diversas estrofas, los distintos tipos de versos y otros recursos formales tales como la rima, los metros internos del verso y la acentuación; en la prosa, se examinan los ritmos, la estructura de la frase y la coherencia del párrafo.

Referente a lo retórico en el lenguaje del texto significa profundizar en los mecanismos lingüísticos de índole conceptual propios del nivel del significado como en los recursos lingüísticos de índole formal pertenecientes al estrato del significante. Es decir, se trata de tropos de pensamiento y de dicción.

Respectivamente del lenguaje e integración global, Jofré observa que las funciones del lenguaje y el nivel formal del texto implica examinar primero en qué relación coexisten las diferentes funciones lingüísticas en un texto, si hay la primacía de una de ellas, ya sea poética, fática, referencial, metalingüística, emotiva o conativa.

En la expresión lingüística figura el plano gráfico, fónico, morfosintáctico y pragmático. Éstos corresponden a la patentización de un texto diegético que tiene

que ver, con la materialidad del lenguaje (visual o acústica); lo morfosintáctico apunta a la íntima relación entre la forma lingüística y su función combinatoria en la cadena paradigmática del discurso.

Respecto a la relación lengua, habla, norma e idiolecto, en el interior de un texto diegético, viene a explicitar al fenómeno literario como multidimensional, donde estos diferentes niveles se yuxtaponen, articulándose y rearticulándose entre sí.

II.1.1.2. Las objetividades del mundo representado

Tocante al asunto del mundo como estrato de contextualización de la historia de la que se habla, mediante el lenguaje escrito, Jofré, anota que de partida, se encuentra aquí el foco central en la lectura: el personaje; un relato no puede ser concebido sin éste, sin incluir la idea de desarrollo cronológico y lo que realiza, como agente, es desarrollar, impulsar y conformar eventos, acontecimientos, conductas y acciones, en una palabra, procesos.

Es decir, el personaje hace algo en el espacio del mundo, en el ámbito material, social, cultural que lo rodea y oficia de contexto.

Las tres instancias clásicas, los personajes, los acontecimientos y el espacio, se dan indisolublemente ligadas y en proceso de constante rearticulación. Estos aspectos son decisivos y están relacionados con la significación de la diégesis; tienen que ver con la modalidad de representación utilizada, con la visión de mundo configurada, con la proyección última del texto literario hacia áreas de interés humano.

Aunque es posible precisar que el referente de un texto literario es de carácter imaginario; sin embargo toda producción simbólica es leída y descifrada, en relación con códigos muy referidos a lo real.

En palabras de Bourdieu (1985), los discursos como signos de riqueza están destinados a ser valorados y apreciados; y como signos de autoridad, a ser creídos y obedecidos (en Alonso & Fernández Rodríguez, 2006).

A continuación se exponen brevemente aquellos aspectos correspondientes al nivel de las objetividades:

Dentro de los datos básicos, Jofré anota la estructura sincrónica. Una de las maneras de abordar lo enunciado en la historia es como sincronía, es decir, mediante la construcción de un modelo totalizador que sirve para describir integradamente diferentes trazos simultáneos del mundo representado: aquí se percibe la lectura como un todo; otra manera de abordar lo enunciado en la historia es como estructura diacrónica del mundo, ésta provee de una manera segura de establecer el proceso de la historia.

Esta construcción emerge de una suma de momentos coyunturales, significativos, en el desenvolvimiento lineal de la obra; se apunta ahora a percibir lo cambiante, la estructuración cronológica de la historia.

La estructura del mundo, ya sea sincrónica, se realiza mediante el examen del personaje que revela el mundo, el acontecimiento que condensa el mundo, y el espacio que contextualiza apropiadamente el mundo.

Cuando uno de estos tres elementos predomina, se habla de un tipo de estructura determinada, de personaje, por ejemplo: aquí puede precisarse la novela de personaje, de acontecimiento y de espacio.

Cabe agregar la ley de estructura como la formación de una oposición de índole netamente estructuralista que conforma alrededor de un determinado eje semántico una oposición binaria que capta las matrices polares que organizan el mundo.

Ejemplo son las siguientes leyes de estructura: apariencia/realidad, ilusión/desengaño, civilización/barbarie, real/irreal, autenticidad/inautenticidad, orden/caos, etcétera.

Es importante en este sistema considerar la visión de mundo, como esa manera sintética de presentar los rasgos centrales resultantes de la realidad entre la estructura sincrónica y la estructura diacrónica de lo representado: en la *imago*

mundi, sin embargo, lo humano tiene un rol preferencial; en la *imago mundi* descansa la idea de la obra, el discurrir de la misma, lo que representa en sí.

En el mundo y personajes, se precisa una tipología de personajes, ésta es necesaria para taxonomizar los entes del mundo ficticio, es decir, los personajes protagónicos, o antagónicos, para ello se pueden usar oposiciones tales como tipos y arquetipos, personajes planos y redondos, principales y secundarios, actantes, etcétera.

Los factores determinantes en los personajes deberían recibir una especial consideración, en cuanto son una *imago homini*, una visión de lo humano, indagándose en sus motivaciones, su contexto semiótico-cultural, su posicionamiento entre lo individual y lo colectivo; esto implica examinar la relación entre el espacio y el personaje, frecuentemente mediada por la acción.

La diferenciación entre actantes y personajes actores es esencial para organizar otros elementos del relato. El actante, realiza o experimenta un acto, es diferente al actor o personaje oficial, es más bien una categoría conformadora del relato; tiene una fuerte carga de energía discursiva.

Éstos pueden ser categorizados en tres tipos: primero, las del sujeto y objeto, donde el predicado o vinculación es el deseo; segundo, la del remitente y destinatario, donde la vinculación es mediante el saber y la comunicación; y finalmente las de ayudante y opositor, donde el predicado es el poder y la participación.

En el análisis en este rubro es importante identificar todos los actantes en cada secuencia diegética que corresponda a un evento significativo en el texto. Asimismo la obra responde a unos motivos literarios que impulsan la acción, éstos son fuerzas dinámicas que condensadamente representan valores, es decir, conductas humanas puestas en abstracto.

Como instancias diegéticas desenvuelven el relato, mediante secuencias y nudos de acción, hacia una resolución.

[...] el mundo como escenario de diferencias implica percibir al mundo literario o ficticio como conflicto y convergencia de valores, estructurado por fuerzas y tensiones concentradas en cada elemento, nivel o momento del texto, entendido como el lugar de encuentro de diferentes voces, códigos y discursos. El mundo representado es como una arena donde luchan las visiones con el conflicto de las interpretaciones, concretadas en las diferentes opciones implicadas en los motivos o valores de la acción. Hay que examinar aquí, también, la relación entre conflicto central y conflictos secundarios. Esencial para la significación de la historia es la resolución del conflicto a través de los valores o motivos conformados por el personaje y su acción. La resolución final implica que un tipo de realidad ha sido rechazado y relativizado mientras otro tipo de realidad ha sido aceptado y valorizado positivamente. El conflicto, las fuerzas participantes, y el modo de resolución definen decisivamente a la visión de mundo y al modo de representación de lo real en la obra (Jofré, 1990, p. 122).

En este mundo como escenario, se puede precisar una modificación del escenario; sus transformaciones son diversas, pueden modificarse el paisaje, el ambiente; o bien, pueden recrearse la tierra del autor, inclusive puede describirse sin referentes precisos un determinado lugar.

El tema de un texto literario es frecuentemente una idea sumaria de la acción, que se condensa en un minitexto, éste representa la proyección última de la obra en cuanto concentración de interés humano.

En el mundo y espacio, Jofré observa que los niveles del mundo tienen relación con los modos de experiencia del mundo, con la visión de mundo, con los modos de representación lingüísticos-literarios.

Estos diferentes niveles de realidad (recuerdo, imaginación, deseo, ensueño, etcétera, son parte de la vida cotidiana), se deben consignar a los diversos tipos de existencia complementarios y a los diferentes tipos de conciencia con respecto a los diferentes niveles o esferas de la realidad.

Los escenarios y paisajes son dos ámbitos diferenciados dentro de la descripción del espacio que se hace en el texto. Estos son tipos de ambientes básicos, uno creado por el hombre, artificial, y el otro, donde se manifiesta la naturaleza, deben ser analizados y comprobados.

Las unidades básicas de la diégesis son aquellos segmentos o conjuntos de elementos que comunican el espacio; se distinguen la escena, que siempre narra, con presencia de diálogo, y transcurso del tiempo; el cuadro, donde predomina la

descripción y lo estático; y entre ambas formas puede ubicarse el tableau, como una combinación intermedia, hecha para ser vista, que aunque mantiene rasgos de estaticidad ya permite un poco más el transcurso temporal.

La temporalidad en el texto literario es otro criterio a considerar dentro del análisis; es una de las cuestiones más complejas; primero se considera que existe un tiempo real reflejado en el transcurso de los días, en el envejecer de los personajes, en el desenvolvimiento de una serie de acciones, entre otros sucesos; el problema central es la relación, proporción o correspondencia entre la temporalidad de la historia y la temporalidad del discurso, es decir, lo que sucede en el tiempo real no sucede con el de la diégesis; estos son dos tipos de tiempo diferentes a la temporalidad de la enunciación y a la temporalidad de la lectura.

En cuanto al orden de la temporalidad se precisan las retrospecciones o analepsis, y las prospecciones o prolepsis. Ahora bien, el tiempo, desde el punto de vista de la duración, incluye por lo menos cuatro formas posibles: la pausa o suspensión del tiempo, la elipsis u omisión de un periodo; la escena, con su coincidencia entre tiempo real y tiempo discursivo; y el resumen, donde el tiempo del discurso es más corto que lo que presenta.

La temporalidad, desde el punto de vista de la frecuencia, posibilita distinguir en primer lugar entre el relato singulativo donde un único discurso evoca un único evento, o donde muchos discursos se refieren a muchos discursos; en segundo lugar, el relato repetitivo, donde muchos discursos evocan un solo evento único; y tercero y último, el relato iterativo, donde un discurso único evoca una pluralidad de eventos. Aquí se refiere al tiempo del narrador dentro de la diégesis.

El mundo sobre todo es un espacio social, un ámbito para la manifestación del ser humano y sus representaciones, en su estado de interrelación con otros seres similares.

Estas relaciones interpersonales, como *imago homini*, deben ser examinadas en la diégesis. En el caso de la novela puede percibírsela como representación social, como psicológica, etcétera.

II.2. La tematología

La tematología es una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los *temas* y los *motivos* que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios (Pimentel, s.f. p. 215).

Es un método comparativo que sirve para establecer diferencias en vez de ser un instrumento de adición (Kaiser, 2003).

Joachim Schulze (2003, p. 160) observa que la “tematología trata detalles como las características de los personajes y momentos de la acción, y las correspondientes combinaciones complejas de rasgos característicos”.

La tematología opera como una especie de *reagrupación* de los textos literarios desde una perspectiva temática (Pimentel, s.f.).

Un tema se define como “asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc.” Tiene un valor abstracto, es la materia prima a desarrollar en un discurso (Pimentel, s.f.).

El motivo se define polisémicamente según distintas disciplinas, sin embargo, se le entiende “como un principio estructural, como la idea dominante de una obra” (Pimentel, s.f. p. 216).

En una composición literaria se distingue el tema del motivo; en que el tema *orienta* una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo; el motivo se le distingue del tema por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad* (Pimentel, s.f.).

II.2.1. El análisis de los motivos y argumentos de Gerhard Kaiser

Estudios históricos de argumentos y motivos en autores importantes (siguiendo a Kaiser, 2003) demuestran sin excepción que en la similitud del material se esconde

una temática diferente.² Su valor científico, por lo tanto, consiste básicamente en que aportan importantes indicios para determinar la especificidad histórica y estética de cada una de las obras a través de un análisis contrastivo. Funcionan como un recurso. Los estudios, que aspiran a más, o bien emplean un concepto discutible de dependencia, o bien degeneran en especulaciones antropológicas, de todas formas no dan cuenta de la dependencia de las producciones estéticas de sus condiciones históricas.

Si somos conscientes de esa limitación fundamental, entonces las posibilidades de comprensión, que a pesar de todo ofrece la investigación de los motivos y argumentos, podrán ser utilizadas de un modo más productivo, teniendo en cuenta que:

1. Los motivos y argumentos perduran durante siglos, incluso durante milenios con muy diferentes formaciones sociales y literarias; su polivalencia desafía siempre de nuevo a la interpretación. Sin embargo, sus apariciones con una mayor frecuencia en determinados momentos históricos han de entenderse como el signo o la marca particular de las respectivas épocas.

2. No es la unidad de los motivos/argumentos, sino de la temática, la de las técnicas literarias y la de la estructura perceptiva, la que forma la unidad de una obra individual o incluso la de una época. Pero esto significa también que la misma temática puede ser tratada en muchos motivos/argumentos distintos [...] se puede afirmar tanto que un motivo o argumento puede servir en épocas distintas para establecer temáticas diferentes, como que los autores pueden expayar un tema a través de diferentes motivos/argumentos.

3. No es posible clasificar claramente los motivos/argumentos en formas y géneros, mientras que sí se pueden reconocer claramente afinidades de género [...] La tarea de la interpretación consiste en revelar estas afinidades de género

² A partir de aquí todo el contenido teórico es trabajo de Gerhard Kaiser (2003, pp. 253-256), que como en el caso anterior, procede de un único documento, por lo que no es necesario citar una y otra vez el sistema APA.

conjuntamente con las de la época, ya que el dominio o la forma específica de algunos géneros varía por su parte también en función de la época. Bastante productivo también resulta interrogarse acerca de la posible conexión existente entre el descubrimiento de nuevos campos temáticos como el mar, la gran ciudad o la navegación aérea y las variaciones en la perspectiva literaria.

4. Se deberían intentar unir, con más empeño que hasta ahora, los análisis de los argumentos literarios con la correspondiente práctica poética o programática poetológica. Se deberían considerar en especial que hasta la ruptura con la poética normativa en el siglo XVIII la originalidad del argumento tenía muy poco valor, mientras que la disposición formal importaba mucho. Pero el análisis de la relación entre Poética/Poetología y argumentos/historia de los argumentos promete incluso para los siglos XIX y XX provechosas aclaraciones.

5. La interrelación dialéctica entre una temática con una afinidad específica de época y un argumento o motivo tradicional se puede apreciar mejor en los casos límite, donde se intenta amoldar un tema nuevo a un patrón prefijado por la historia de argumentos y motivos que se resiste ante él.

6. Los análisis sobre la historia de los argumentos y motivos son relevantes ante todo allí donde los escritores, bajo la presión de la censura, han intentado trasponer los problemas actuales en argumentos tradicionales.

7. Si bien, por una parte, la importancia de los estudios históricos de los argumentos y motivos se centra preferentemente en lo heurístico, esto es, en el hecho de que permite contribuir de forma comparativa a la comprensión de la especificidad de un texto literario, por otra parte, también habría que señalar su relevancia didáctica.

Esto es lo que atañe a las metodologías que se emplearon para analizar las tres narrativas. A continuación expongo dos figuras retóricas que son capitales para entender a la narcisista y a la traductora.

II.3. La metáfora y la sinécdoque en la geografía del cuerpo femenino

Una propiedad de la literatura es el uso recurrente de figuras retóricas; éstas proporcionan al lenguaje literario un matiz estético y simbólico; en caso concreto, en la narrativa y en este estudio, merecen atenderse la metáfora, por un lado, y la sinécdoque, por otro.

De acuerdo a Beristáin (2010) las figuras de palabras, como la metáfora, “producen el cambio de sentido o *sentido figurado* que se opone al *sentido literal*” (p. 214); y la sinécdoque como la figura retórica que se basa en “la relación que media entre un todo y sus partes” (Beristáin, 2010, p. 474).

El cuerpo descrito (dice Pera, 2012) como una metáfora de una geografía, que incita a recorrer y a explorar sus límites, como un paisaje, o como un “huerto cerrado”; como el territorio donde se encarna el yo; como geografía, pretende ser la descripción geométrica de la imagen del cuerpo en su horizontalidad, del cuerpo acostado, recostado.

La geografía de un cuerpo se construye con la mirada y con las manos de otro cuerpo; esta mirada dado su carácter eminentemente subjetivo permite significaciones y apreciaciones diversas; en el caso del cuerpo femenino debido a su mayor riqueza orográfica en parangón al cuerpo masculino y la dominación histórica de éste sobre aquél ha sido, por antonomasia de la metáfora geográfica, considerado como cuerpo-objeto, en el que subyace una geografía del deseo, a través de un lenguaje erótico (Pera, 2012).

Si las escritoras en la literatura se materializan mediante el lenguaje, haciéndose cuerpo mediante un discurso literario, con la escritura; éste, a veces se construye con el auxilio de las figuras retóricas; las cuales aportan miradas de análisis del cuerpo erotizado en un discurso literario que también es cuerpo.

Ahora bien, en las narrativas seleccionadas, al menos dos figuras retóricas resaltan: la sinécdoque y la metáfora. En la novela *Malinche*, de Laura Esquivel, se emplea la sinécdoque <<la lengua>> para presentar a Malinalli, quien fue traductora

de Hernán Cortés. En la novela *Las ninfas a veces sonríen*, de Ana Clavel, se toma la metáfora de la mujer/espejo, para referir al mito de Narciso, quien se enamora de su propia imagen, en este mismo sentido Ada se contempla embelesada de su belleza. Es decir: estas dos figuras sirven para entender la personalidad de Malinalli y de Ada.

II.3.1. La sinécdoque del cuerpo: la lengua

Cristóbal Pera (2012) observa que una de las funciones de la lengua es como sinécdoque:

La “lengua”, ese “órgano ambivalente” como lo calificó Erasmo, que además de sinécdoque para el cuerpo (cuando se nombre a “las malas lenguas” o a las “lenguas viperinas”) funciona como “metonimia” por lenguaje; como “garganta” cuando el pueblo –“múltiple garganta”- se agrupa para lanzar al unísono estentóreos gritos de ánimo o de reprobación (Pera, 2012, p. 49).

En el contexto de la Nueva España (siglo XVI) se entiende según la cita de Pera que los indios eran considerados poco fiables, inferiores, además de considerarlos como indios-lengua; pero inhabilitados como lenguas, porque no hablaban el idioma extranjero, salvo Doña Marina, o la Malinche, quien trascendió su posición de traductora de Hernán Cortés (Glantz, s.f.).

Para los españoles el intérprete es un cuerpo mutilado; Doña Marina al principio era únicamente la intérprete de Hernán Cortés; era el puente que conectaba a los españoles con los indios; a ésta se la veía únicamente como una parte del cuerpo, como lengua, es decir, como traductora; no se la veía como persona. De ahí que el cuerpo mutilado se convierta en sinécdoque, puesto que se toma una parte de éste por el todo. Esa parte en la que se “condensa la eficacia de su quehacer” diría Margo Glantz (s.f.).

Sin embargo, ya en su tiempo (dice Pera, 2012), Pablo, el apóstol, había transmitido a los fieles de Corinto unas brillantes reflexiones, en clave apologética, sobre esta tensión entre la unidad y la multiplicidad del cuerpo: "Porque así como el cuerpo es uno, mas tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo a

pesar de ser muchos, forman un mismo cuerpo, así también Cristo" (I Corintios, 12: 12 cita bíblica en Pera, 2012: 48).

Nombrar al cuerpo (dice Pera, 2012) como una totalidad, a través de la evocación de una de sus partes, es decir, a través de una "sinécdoque", puede justificarse por la función que la parte citada desempeña en la economía corporal, función que, en un determinado contexto, se considera como predominante: unas veces es el corazón y otras la cabeza, los ojos, las manos, etcétera. En el caso de la Malinche la parte predominante es la lengua, como la vía en la que el cuerpo se evoca como un todo. Cristóbal Pera observa:

La elección de "una parte que nombra al todo", tanto si es desde una perspectiva limitada a la relación interpersonal como si se despliega en el ámbito social, es casi siempre una sinécdoque "interesada" por parte de quien la enuncia, que tiene su fundamento en una determinada estructura de la realidad, y que actúa desde una posición ya establecida o al menos pretendida de dominio y de poder. Este dominio de la parte nombrada —la mano, la cabeza, la cintura, el estómago— permite a quien lo ejerce utilizar a la totalidad del cuerpo en su provecho, eludiendo enfrentarse con su complejidad, tan solo evocada (Pera, 2012, p. 51).

Para los españoles en su posición de conquistadores la realidad se reducía a descubrir el secreto de las tierras recién descubiertas, sin embargo para ello se requería de una lengua, de una intérprete: Malinalli, Malintzin, Malinche o Marina, quien encerraba en sí misma un secreto también encubierto (Glantz, s.f.).

En un momento de la historia, algunos españoles, hombres barbados (dice Glantz, s.f.) están en poder de los naturales de Yucatán, y a fin de recuperarlos, Hernán Cortés sumamente comprometido, dedica sendos esfuerzos para encontrarlos; el resultado de la búsqueda fue dar con "tan buena lengua y fiel", Jerónimo de Aguilar, puesto que antes de él, los interpretes anteriores traicionaban a los españoles.

Cuando los españoles salieron de territorio maya, Jerónimo de Aguilar, ya no sirve como intérprete, por lo que los españoles estuvieron sin lengua, dice Gómara (según Glantz, s.f.) hasta que dieron con Malintzin, quien sí podía comunicarse con los indios, ella junto con Jerónimo de Aguilar se convirtieron en la mancuerna

perfecta para “haber lengua”; en realidad Jerónimo informa, Marina traduce y Cortés dicta al escribiente.

De modo que Doña Marina se habilita como lengua, pese a que los indígenas eran considerados objetos y no sujetos del discurso, sin embargo fue una mujer, quien disponía de la palabra.

Sin embargo, pese a su posición como lengua, metafóricamente se prescinde de su cuerpo y se la mutila, tomándosela por una parte de él: la lengua, como si su voz no fuera suya; como si fuese una muñeca de ventrílocuo.

Cabe agregar que desde el punto de vista histórico, concretamente en el contexto de la Nueva España, la mujer careció de voz, estuvo invisibilizada en todos los sentidos (Glantz, s.f.), sin embargo, Doña Marina, escapó de esta condición por momentos, cuando en su función de traductora se hacía de la palabra, de la voz ante el pueblo indio.

Doña Marina se posiciona en un puesto de poder, pese a que no era dueña del relato, puesto que era “un habla que no sabe lo que dice”, sin embargo, “para los indígenas ella es definitivamente la dueña del discurso, y él, Cortés, el Capitán Malinche, un hombre despojado de repente de su virilidad, carece de lengua” (Glantz, s.f.).

Este poder que como traductora e intérprete (entre dos culturas) adquirió Doña Marina, hizo que de esta manera su voz se hiciera oír; puesto que llegaba a su destinatario, cosa que Cortés no podía hacer; se hacía escuchar con atención, algo que como mujer jamás imaginó (trascendió, de esta manera de la categoría de esclavo a la de noble). Se convirtió en faraute, es decir en la secretaria, la mensajera y la espía de Cortés (Glantz, s.f.).

Puede decirse que Doña Marina encarnó un género distinto al suyo (el masculino) cuando en su poder estaba la palabra, era poseedora de la autoridad, aunque ésta no le perteneciera; esto fue así, gracias a que reunía cualidades notables que la permitieron figurar en un terreno negado totalmente a las mujeres y en caso

concreto a toda una etnia; estas cualidades son que era de buen parecer, entrometida y desenvuelta.

La función social de Doña Marina trasciende aún más, Margo Glantz (s.f.) observa que “quien tenga la lengua filosa y los labios muy gruesos para poder cortar lengua. Y esa habilidad tajante, esa capacidad de hendir, de abrir aquello que está cerrado, en este caso un lenguaje, sólo puede hacerlo una diosa”.

II.3.2. La metáfora de la mujer/espejo

Para poder respetar los propios límites hay que conocerlos, de aquí la admonición apolínea concóctete a ti mismo.

NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*

Este epígrafe advierte la peligrosidad del “concóctete a ti mismo”. Hay un peligro en conocerse a sí mismo, su efecto es la deconstrucción. En la mitología griega, Narciso, al conocerse a sí mismo, deconstruyó en una flor. En el afán de conocerse a sí mismo se implica en una consecuencia: el adivino Tiresias dijo de Narciso que, “vivirá hasta ser muy viejo con tal que nunca se conozca a sí mismo” (en Graves, 1985, p. 196).

Por principio de curiosidad el individuo se siente motivado a explorarse a sí mismo; sin embargo, si se acude a la metáfora de Narciso y la contemplación del cuerpo se interpreta que éste “necesita del espejo para conocer su rostro, para contemplarse en su totalidad cuando ensaya un complejo despliegue gestual como espectáculo y, sobre todo, para comprobar su apariencia ante la mirada de los otros cuerpos. Porque la geografía del cuerpo sólo en parte es visible para la propia mirada de un modo directo -las manos especialmente-, mientras que el resto se conoce de reojo o por medio de espejos” (Pera, 2012, p. 60).

Pera (2012) señala que en un principio cuando no había espejos, el ser humano conoció su rostro en el reflejo del agua. De aquí la metáfora del mito de Narciso quien al enamorarse de sí mismo pueda contemplarse en el reflejo del agua, a modo de espejo.

A la fecha, los espejos como artefactos pueden llevarse en un bolso de una mujer, por ejemplo. Las mujeres se acompañan de un espejo para verse, así sea parcialmente el rostro, sin embargo, también existen espejos con los cuales no necesariamente se carga debido a su tamaño; en éstos pueden ensayarse posturas y gestos, e inclusive ver el cuerpo entero; regularmente este tipo de espejos pueden encontrarse en lugares como el gimnasio. Cabe preguntarse: ¿dónde se colocan los espejos? Hay una estrategia de los cuerpos para la colocación de los espejos. Pera (2012) dice:

comienza la secuencia con los espejos situados en los espacios de la casa donde se desarrolla la intimidad cotidiana, en los que el cuerpo cuida especialmente de su apariencia —cuarto de baño, puertas de los armarios— con espejos exteriores o interiores de cuerpo entero. Hay espejos dispuestos en la casa para una última y breve mirada que corrobore la idoneidad de nuestra apariencia antes de un encuentro con otro cuerpo ("Ella vuelve a mirarse un momento en el espejo / sin darse cuenta de que su amante se ha ido", escribe T. S. Eliot en su *Tierra baldía*), como ocurre también con los espejos de los ascensores. Espejos de cuerpo entero en las paredes de los comercios, donde el cuerpo comprueba cómo sienta a su apariencia una determinada prenda; en los gimnasios, en los que el cuerpo observa fascinado el proceso de mantenimiento o reconstrucción de su imagen, e incluso en el vestuario del boxeador que se apresta a salir al ring ante el que ensaya la colocación de su guardia y los gestos amenazantes (Pera, 2012, p. 62).

Parece entonces que existe una necesidad de contemplarse y de disponer de espejos en todas partes, debido a la atención de una preocupación de belleza que como tal, el ser humano posee y de la cual ya no le es posible desprenderse; y más ahora con los modelos icónicos de belleza que se mediatizan.

Actualmente observa Pera (2012) en la cultura dominada por la omnipresencia del cuerpo y el sometimiento a modelos icónicos mediáticos, de reproducción casi imposible, con una fomentada tendencia a la continua modificación del cuerpo, éste se convierte ante el espejo en espectáculo para sí mismo. Si Narciso, "estupefacto a la vista de sí mismo", se enamoró perdidamente de su propio cuerpo, hasta provocar su deconstrucción en una flor, muchos cuerpos actuales, sometidos a la presión constante de imágenes icónicas, se sienten cada día más insatisfechos ante su imagen en el espejo, con frecuencia malinterpretada por la

mirada que la observa, lo que les lleva a iniciar el camino, muchas veces sin retorno, de una continua y peligrosa modificación de su cuerpo.

Estas modificaciones corporales se ejecutan tecnológicamente muchas veces con cirugías que ponen en riesgo la vida de las personas, sobre todo considerándose los costos de éstas que son inaccesibles para la persona promedio y que cegada por un criterio de belleza subjetivo, aunque social, acude a lugares clandestinos para poner en práctica una transformación de su cuerpo que como Narciso puede deconstruir en una flor; en este mismo sentido un lugar donde se procuran los cambios corporales sin riesgos, si se puede decir así, son los gimnasios.

Una explicación a esta transformación corporal responde a la observación que hace Esteban (2004), sobre ciertos autores, quienes puntualizan que la obsesión narcisista por el cuerpo, masculino y femenino, que se produce dentro de esta tendencia al esteticismo y consumo, no nos habla tanto de que el cuerpo mismo se haya convertido en objeto de deseo, sino en “símbolo de status, juventud, salud, energía y movilidad, una vez que ha sido disciplinado por la dieta y los ejercicios convenientes” (Callinicos, 1993, p. 83 en Esteban, 2004, p. 68).

En vista de que las personas procuran encajar socialmente, de que están en búsqueda de la aceptación social, se entiende la preocupación de la imagen que proyectan; y ésta, como marca, se ve en el cuerpo.

En la historia, en las interrelaciones simbólicas entre cuerpo y espejo, atendiendo el género del cuerpo ante el espejo, predomina en los discursos culturales la metáfora mujer/espejo: “el espejo (dice Pera, 2012) es representado pictóricamente como símbolo de la autosuficiencia femenina, como metáfora de su intrínseca vanidad y muestra de su fascinación por su imagen espectacular. También en el espacio pictórico, el tema de la mujer ante el espejo ha sido y es tópico, tanto desde el discurso cultural dominante era el del menosprecio del cuerpo, como cuando es el de su exaltación con desmesura” (p. 61).

Esta metáfora de la mujer/espejo en su interpretación pictórica puede trasladarse hacia otros espacios, como la narrativa, por ejemplo; si el sentido de la

autocontemplación del cuerpo de la mujer tiene que ver con la autosuficiencia femenina y la vanidad propia de su imagen, se traduce ésta en la exaltación del cuerpo bello, del cuerpo femenino, que se goza y se disfruta, como enamorada de sí misma, del cuerpo de su escritura.

CAPÍTULO III. SIGNIFICACIONES DEL CUERPO DE LA MUJER EN TRES ESCRITORAS MEXICANAS DEL SIGLO XX: MASTRETTA, ESQUIVEL Y CLAVEL

Este capítulo tres es producto de dos niveles de análisis: el semiótico diegético y el temático; de modo que este capítulo está conformado por cuatro análisis: los tres primeros corresponden al análisis semiótico diegético de Jofré (1990), los cuales se aplicaron a cada narrativa en particular; y el cuarto, es el análisis temático de Kaiser (2003), el cual integra las tres narrativas en un único estudio.

En el análisis semiótico diegético se privilegia la descripción del cuerpo femenino y la personalidad que las protagonistas asumen frente al mundo. El aporte de este análisis es amplio: proporciona una visión del mundo y una visión del personaje. El análisis temático compara, a partir de un motivo (resignificación del personaje femenino en el mito judeocristiano), las diferentes versiones que las protagonistas toman como personajes bíblicos. El análisis temático, al presentar una nueva versión del personaje femenino, descubre un nuevo significado de la mujer en el escenario social.

III. 1. El cuerpo femenino como lugar de decisión en *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta

La creación literaria de Ángeles Mastretta es ampliamente reconocida y ha sido traducida a quince idiomas; plantea la opresión femenina, con una actitud de compromiso social ante los problemas que enfrenta (Conaculta, 2012). La obra de Mastretta es capital en la literatura mexicana del siglo XX; sin la escritora poblana, habría un gran vacío; su obra es muy importante en el mundo de las letras mexicanas porque es una de las pioneras en presentar una escritura que pone a la mujer en una posición protagónica, en un mundo de igualdad entre el género masculino y femenino, sin caer en posturas radicales; su literatura fue analizada por críticos reconocidos como Rosa Regás, Fernando Savater, Julio Ortega, Pedro Solera, Michi Strausfeld, Marta Portal y Juan Ángel Juristo (Abarca Abraham, 2005).

Mujeres de ojos grandes se publicó en 1990; pero el contexto de la obra se ubica en Puebla, principalmente, a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX; en el relato 36, se precisan específicamente dos fechas: 1882 y 1908, y como acontecimiento histórico mexicano se indica la revolución de Tuxtepec, que como tal influye en las acciones de este relato, secuestros, matanzas, economías caídas, gobiernos en crisis, etcétera; estos elementos le otorgan a la ficción un alto grado de verosimilitud.

Cada relato cuenta en tercera persona y de manera omnisciente la historia de una mujer educada para el matrimonio y la servidumbre tradicional; alguna que otra tía se encuentra en estado de soltería y virginidad; de ellas es la decisión de contraer matrimonio o de permanecer solteras, pese a las insistencias de hombres que desean casarse con ellas; y de tener encuentros sexuales con quien deseen.

Esta elección del narrador omnisciente proporciona una visión del mundo más amplia y creíble, puesto que considera conocer la perspectiva de los personajes y los actantes que aparecen en los relatos, de tal manera que no se limita en la apreciación del personaje principal, considerando las impresiones, sentimientos, pensamientos y acciones de todos los involucrados en la historia.

Dada las virtudes que ostentan las mujeres de ojos grandes, consiguen entre los hombres con los que tienen un contacto humano y no únicamente sexual, marcarlos de por vida; estas mujeres como lo requiere el contexto, saben tejer y coser; pero también saben estar a cargo de grandes negocios, haciéndolos prosperar.

Las tías que protagonizan los cuentos, son de carácter fuerte y tienen una firme decisión frente a situaciones que moral y socialmente no eran las esperadas en ese tiempo en el que se ubica la narrativa (Nuñez-Méndes, 2001 en Lööv, 2006) que es, un contexto mexicano cuyo marco tradicional, se reduce a la familia y la obediencia; pero estas mujeres, de gran personalidad, trasgreden inocente y audazmente el orden de las cosas, en la búsqueda de un orden de las cosas diferente (Buendía Gómez, 2004).

Ángeles Mastretta reconstruye la realidad para hacerla más accesible para las mujeres, en esa reconstrucción, procura hacer creíble lo fantástico. Hace que las protagonistas logren sus objetivos, así se traten de prohibiciones sociales y morales; la narrativa trata de mujeres exitosas que logran sacar adelante los negocios de la familia, o bien logran recuperar territorios perdidos, como Acapulco en el relato 32.

En una entrevista, Ángeles Mastretta responde que las mujeres en los cuentos viven en un mundo que no les permite ir mucho más lejos de su casa, pero son capaces de ver más allá de lo que la vida les permite que vean y entonces se dan así mismas derechos, tienen esa audacia (Roffé, 1999, p. 86 en Lööv, 2006, p. 6).

Esta es la visión del mundo, la *imago mundi* (Jofré, 1990) que se plasma en los relatos de la poblana.

Esa mirada femenina que no reconoce límites, es la que les permite a las tías, rebasarlos; las tías están caracterizadas por una fuerte imaginación y una capacidad de agencia, ambas características justifican esa fortaleza mental. En caso concreto, en el relato 32, la tía Elvira salva su propia vida, luego de ser secuestrada y de escapar de una muerte casi factible de acuerdo a las estadísticas y a la lógica que encierra el contexto del cuento; haciendo uso del pensamiento y del goce sexual.

El mundo representado o *imago mundi* en el texto literario de Mastretta, crea un cosmos de oportunidades para las mujeres, en el que la participación de las mismas es fundamental para su creación; para la construcción de este mundo se requieren ideas, que nacen de la mente de las protagonistas en los 37 relatos.

Dado que mi objetivo se centra en la descripción que la poblana hace del cuerpo de las protagonistas, entendido éste como una unidad mente(alma)-cuerpo, así como de la temática, los actantes y el espacio y tiempo, elegí específicamente cinco relatos que le dedican un espacio a la descripción del cuerpo femenino en la historia. Los cinco relatos seleccionados son, el primero, el quinto, el décimo séptimo, el trigésimo segundo y el trigésimo sexto; para este análisis acudiré al modelo semiótico diegético de Manuel Jofré, con los estratos de lenguaje y mundo.

III.1.1. El sentido de la vida visto por unos ojos grandes

La acción se ubica en Puebla, en ocasiones se indican espacios que no es necesario describir, dada la familiaridad que el lector tiene para construir la imagen mental del escenario, como una iglesia y una calle en el relato 1: “Una tarde lo encontré caminando por la 5 de Mayo. Ella salía de la iglesia de Santo Domingo con un niño en cada mano” (Mastretta, 2012, p. 13).

Otros espacios que se identifican en los relatos son, un confesionario, en el que la niña Verónica confesó pecar contra el sexto mandamiento (relato 14); una bodega, donde la tía Clemencia le pide a su novio que apague la luz, para llevar a cabo su primer acto amatorio, mientras el olor del orégano, envolvía su cabeza (relato 17); una cueva, donde la tía Elvira salva su vida tras huir de la oscuridad, del raptor y de la muerte (relato 32).

En los cuentos elegidos, siguiendo a Jofré (1990), se observan como estructuras temporales que se asumen en la narración, la ordenación cronológica *ab ovo*, para los relatos 1, 17 y 32; sin embargo en los relatos 5 y 36, se marca una importante diferencia en el inicio de la historia, en éstos la temporalidad se presenta *in extrema res* (Jofré, 1990): comienzan desde el final de un acontecimiento.

Esta manera de iniciar los relatos ofrece al lector un dinamismo a la hora de conocer las historias, permitiendo que la lectura sea interesante y muy entretenida. La estructura narrativa de los cuentos que diversificada, permite asumir la obra como una combinación de lo tradicional (*ab ovo*) con lo contemporáneo (*in extrema res*), otorgándole al volumen una flexibilidad y una presentación que como propuesta es interesante, ya que el cuento es la única estancia que posibilita este proceso, a diferencia de la novela que está imposibilitada por utilizar esta combinación, opta por una forma de iniciar la narración.

La narración del relato 5, inicia con las cualidades que tenía la tía Valeria, entre ellas ser la mujer más enamorada y solícita jamás vista hasta ahora en Puebla.

El relato 36 empieza con la muerte de la tía Concha, para luego ir regresando a los primeros momentos del cuento. Hasta el final del relato se entiende por qué la

tía Concha no quería morir tan pronto, pese a que vivió ochenta y cinco años: un poco antes del momento de su muerte comenzó a disfrutar de la vida.

Lo que Jofré (1990) denomina temporalidad dentro del relato, concretamente en los relatos 17, 32 y 36, no se da una correspondencia entre la temporalidad que se enuncia y la temporalidad de la lectura: el tiempo real es más corto que lo que presenta, a modo de resumen, como lo llama Jofré (1990); no obstante en las otras historias (relatos 1 y 5) existe una correspondencia entre la temporalidad de la historia con la temporalidad del discurso: el tiempo real corresponde con el tiempo discursivo, o de la escena (Jofré, 1990).

En los cuentos se identifican otras diferencias temporales, por ejemplo en cuanto al orden de la temporalidad se precisan, una analepsis y una prolepsis.

El primer relato recurre a la analepsis, ésta se da en el momento en que la tía Leonor, a modo de *flash back*, trae a recuerdo que cuando niña su primo la invitaba a probar del fruto del níspero: “Entonces, de golpe, le volvieron los diez años, las manos ávidas, el olvidado deseo de Sergio subido en el árbol, guiñándole un ojo” (Mastretta, 2012, p. 12).

Esto tiene un doble sentido: el deseo por probar del fruto prohibido que es el incesto; aunque este tema lo ocuparé en otro análisis.

El quinto relato hace uso de la prolepsis en el último párrafo a través de la voz narrativa, luego de dar un salto (elipsis) entre el diálogo que tenía la tía Valeria con la prima Gertrudis:

Besas a tu marido, te acurrucas contra su cuerpo en las noches de peligro, y te dejas soñar... Dicen que así hizo siempre la tía Valeria y que por eso vivió a gusto muchos años. Lo cierto es que murió mientras dormía con la cabeza echada hacia atrás y un autógrafo de Agustín Lara debajo de la almohada (Mastretta, 2012, p. 39, los puntos suspensivos son de la escritora).

La aparición de la analepsis y la prolepsis en estos dos relatos, tiene capital importancia, ya que la primera surge para producir el quiebre de la historia, y la segunda para alcanzar el clímax. Se recurre a la analepsis para representar el nudo, y se recurre a la prolepsis para finalizar la narración.

El tiempo en dos relatos de los cinco elegidos, desde el punto de vista de la duración (Jofré, 1990) acuden a la elipsis. El primero que utiliza esta forma es el quinto relato, con el salto del diálogo del personaje (la tía Valeria) con el actante (la prima Gertrudis) hacia la narración; y el décimo séptimo relato, a la mitad del discurrir narrativo, omite un periodo de tiempo correspondiente a 19 años y continúa la historia como empezó, recuperando de este modo la duración de la escena:

La mañana de un martes, diecinueve años después de haber perdido el perfume y la boca de la tía Clemencia, un yucateco se presentó a ofrecerle en venta la tienda de abarrotes mejor surtida de la ciudad. Fueron a verla. Entraron por la bodega de la trastienda [...] (Mastretta, 2012, p. 94).

A partir de lo anterior se identifica una complejidad en el uso de los tiempos; en la narración existe todo un juego con las formas temporales (resumen, elipsis, escena). La elección de una forma temporal representa la estrategia que centra su atención en lo que es coyuntural para la historia.

En la tipología de los personajes y cuya relación tiene que ver con lo que Jofré (1990) denomina *imago homini*, delimita que las mujeres de ojos grandes son ejemplares, intrépidas, fantásticas, muy decididas, valientes y exitosas, se suman a estas características, la inteligencia que tienen para tomar decisiones y actuar. Las decisiones las mueve a actuar, no sin antes haber pensado bien las posibilidades y las consecuencias de sus actos.

Contadas son las tías que como hijas a cargo del padre, terminan haciéndose cargo de las ilusiones del padre, como el caso de la tía Elvira (relato 32) que recupera Acapulco, luego de la venta de éste por parte de su padre don José Antonio Almada; la mayoría de las tías se casan, una que otra no muestra interés por casarse, como la tía Clemencia, que tuvo 12 novios (relato 17), aquí Mastretta, rompe con la idea tradicional de que la principal ilusión de la mujer es el matrimonio.

Las tías que se casan, y luego enviudan, se vuelven a casar; otras son fieles, de acuerdo a la opinión social; regularmente las protagonistas son libres de ejercer su sexualidad con otros varones fuera del matrimonio, así lo hizo la tía Leonor en el primer relato, que compartió con su primo Sergio del goce incestuoso; caso

semejante de libertad sexual parece ser la vida de la tía Valeria, que era considerada una mujer fiel por excelencia, enamorada de su marido, pero al final de la historia, la voz narrativa sugiere la idea de que fue amante de Agustín Lara.

El último relato, reúne en síntesis el mayor logro de las historias de mujeres de ojos grandes, en este cuento la tía Jose, tiene una niña que peligra de muerte, la lleva al hospital, pero se salva por escuchar la historia de sus antepasadas (ante una ciencia incapacitada para hacerlo), que se entiende es la compilación del volumen de cuentos *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta. Estas mujeres, como la hija que peligrosaba, encontraron el sentido de la vida con esos ojos grandes, como dos lunas, como un deseo.

III.1.2. Descripción del cuerpo femenino en *Mujeres de ojos grandes*

Las temáticas que se abordan en los cuentos de *Mujeres de ojos grandes*, tienen relación con el cuerpo, la sexualidad, la libertad, la maternidad, la religión, la soltería, la infidelidad, la relación con el padre y con el marido; estas relaciones prohibidas, como el incesto, son narradas con normalidad, de tal forma que se resquebrajan las “leyes naturales” y las “verdades eternas” construidas por la sociedad patriarcal, a través del derecho, la familia, la religión (Buendía Gómez, 2004), la escuela, y otras instituciones sociales.

En el primer relato de *Mujeres de ojos grandes*, la voz narrativa describe a detalle el atractivo físico de la tía Leonor; la dibuja con un atractivo que es irresistible, que con solo verla suscita el deseo sexual de los varones, que atrapados se ocupan de esa figura; se la describe ligera, sin aire de preocupación y segura de sí misma, como sobre un alambre:

La tía Leonor tenía el ombligo más perfecto que se haya visto. Un pequeño punto hundido justo en la mitad de su vientre planísimo. Tenía una espalda pecosa y unas caderas redondas y firmes, como los jarros en que tomaba agua cuando niña. Tenía los hombros suavemente alzados, caminaba despacio, como sobre un alambre. Quienes la vieron cuentan que sus piernas eran largas y doradas, que el vello de su pubis era un mechón rojizo y altanero, que fue imposible mirarle la cintura sin deseársela entera (Mastretta, 2012, p. 9).

El perfecto ombligo, guarda un sentido completamente erótico, dada la geografía corporal donde se encuentra, en las proximidades del vientre; la descripción que hace de la espalda, pecosa, que continúa hasta las caderas redondas y firmes, es una manera provocadora, para hacer comprensible el deseo que despierta la tía Leonor en el género masculino. Se la describe de perfectas formas, éstas se apegan a los criterios de belleza corporal del canon estético de Occidente.

La descripción sensual que se hace de las piernas, largas y doradas, es clara que en la descripción se entrega una invitación tras otra: una al sonriente pubis, otra a hacer el recorrido por esa cadera de deseables formas.

En el relato 5, la voz narrativa describe con reservas a la protagonista, la tía Valeria, es una mujer con mucha imaginación, reconocida por la sociedad por ser una mujer fiel y enamorada de su marido, sin embargo su risa misteriosa encierra una especulación: “La tía Valeria se rió. Dicen que tenía una risa clara y desafiante con la que se ganaba muchas envidias” (Mastretta, 2012, p. 38).

¿Por qué la envidiaban? Ciertamente es que le preguntaban cómo le hacía para no aburrirse de la rutina: la prima Gertrudis llegó a sospechar de que la tía Valeria tuviera algún amante en secreto:

-Tengo uno cada noche –contestó, tras la risa.
-Como si hubiera de dónde sacarlos –dijo la prima Gertrudis, siguiendo hipnotizada el ir y venir de su aguja.
-Hay –contestó la tía Valeria cruzando las suaves manos sobre su regazo [...] -Nada más cierras los ojos –dijo, sin abrirlos – [...] El único riesgo es que al final se te noten las nubes en la cara (Mastretta, 2012, pp. 38-39).

Este diálogo expresa un lenguaje corporal que se interpreta como hipótesis de una infidelidad; encuentran muerta a la tía Valeria en su cama: murió mientras dormía con la cabeza echada hacia atrás y debajo de su almohada había un autógrafo de Agustín Lara.

Al leer el relato puede pensarse factible que la tía Valeria imagine el rostro de otra persona, mientras ella tiene relaciones sexuales con su marido; puede creerse mientras se ejecuta la lectura del cuento que esta era una práctica común de la tía, a fin de amar a su marido de diversas maneras; sin embargo imagino a la tía Valeria

con esa risa clara y desafiante como agregado de la descripción que se hace del escenario de su muerte, en su cama, dormida, con la cabeza echada hacia atrás, y junto a ese autógrafo de Agustín Lara debajo de la almohada. Con estos ingredientes se entrevé que Agustín Lara le arrancó la vida a la tía Valeria con un beso de amor, dice el coro de su bolero *Arráncame la vida*:

Arráncame la vida
Con el último beso de amor
Arráncala, toma mi corazón
Arráncame la vida
Y si acaso te hiere el dolor
Ha de ser por no verme
Porque al fin tus ojos
Me los llevo yo
(Coro del bolero *Arráncame la vida* de Agustín Lara, en Zavala, 2000, p. 192).

Agustín Lara se llevó los ojos de la tía Valeria en esa realización del deseo. En una interpretación que Iris Zavala hace del cuerpo fragmentado, focalizado en un órgano corporal como zona erógena de posible copulación, observa: “tal vez, por un proceso de inversión, esta focalización del cuerpo convierte a la mujer en sujeto activo, protagonista activo, puesto que a través de la mujer, y sólo a través de ella, el hombre percibe su <<otredad>>” (Zavala, 2000, p. 127).

Aunque el ensayo de Zavala está orientado al análisis del bolero, cabe añadirse que en ese protagonismo la mujer en su posición activa, en su deseo sexual puede convertirse en una mujer amante.

El relato 17, cuenta la historia de la tía Clemencia, quien era una aventurera, tuvo 12 novios a quienes quiso por igual; sin embargo marcó la vida de un hombre con quien hizo el amor por primera vez en la bodega de una boda, era su novio. Ella nunca se casó:

El novio de Clemencia Ortega no supo el frasco de locuras y pasiones que estaba destapando aquella noche [...] Era bonita la tía Clemencia, pero abajo los rizos morenos tenía pensamientos [...] Fue la tía Clemencia la que desabrochó su corpiño, cuando de tanto sobarse a escondidas sintió que sus pezones estaban puntiagudos como dos pirinolas (Mastretta, 2012, p. 91).

La descripción que se hace del cuerpo en este cuento se centra a una parte muy específica del cuerpo, los pezones excitados; no se detallan las dimensiones de

los senos, esto sugiere la idea de que eran pequeños, a lo mejor aún en desarrollo, puesto que la tía Clemencia usaba corpiño; tampoco se detallan otras características corporales de la tía Clemencia. En otro relato, para ser específico el 36, se anota que:

Concepción Esparza tuvo, igual que sus hermanas, las piernas flacas, grandes los pechos y una sonrisa inclemente para mirar y mirarse, una absoluta incredulidad en los santos de yeso y una fe ciega en los espíritus y sus chocarrerías (Mastretta, 2012, pp. 215-216).

En la descripción se generaliza que las hermanas Esparza, eran físicamente iguales: hermanas de piernas flacas y pechos grandes; pero llama la atención la descripción que se hace de la sonrisa inclemente que relacionada con la mirada y el pensamiento (se mira el alma a través de los ojos), le permite a la tía Concha, mirar su realidad física para no creer en ella: incredulidad en los santos de yeso, en este caso; pero sí creer en una realidad intangible, invisible, que solo puede ser mirada con el corazón: tiene una fe ciega en el espiritismo. Su mirada es rigurosa con el exterior, duda de él; no obstante es capaz de mirar dentro de su interior y creer en él como su única realidad. El verbo <<mirar>> (dice Zavala, 2000, p. 125):

sugiere la construcción de una multiplicidad de formas; una caja de Pandora que puede proporcionar goces infinitos o tragedias dolorosas. Nada más abierto que ese <<mira>> manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión: <<mirarse a los ojos>>, <<mirar el cuerpo>>, infieren gozar de permisos, reprobar motivos, libertades, amaestramiento, cautiverio. Establece condiciones de felicidad o conflictos, paraísos de cooperación o castigos, códigos secretos sobre el cuerpo.

Este relato 36, que trata de la mirada da pauta para acercarse con el inicio del relato (32) de la tía Elvira, quien temía a la oscuridad:

De niña, a la tía Elvira le daba miedo la oscuridad. Creían sus hermanas que porque en lo oscuro no se puede ver nada, pero la razón de su miedo era exactamente la contraria: ella en lo oscuro veía de todo. De lo oscuro salían arañas y vampiros gigantes, salía su mamá en camión abrazada a un crucifijo, salía su papá en cuatro pies contemplando un cometa verde, mientras el abuelo y los tíos pasaban encima de él a toda carrera, abriendo sus bocas moradas para aullar sin que nadie los oyera. En lo oscuro había una niña amarrada al barandal de la escalera con un listón de satén que le sacaba sangre (Mastretta, 2012, p. 181).

También en la luz, la tía Elvira demostraba una gran habilidad creativa, miraba objetos inventados por su imaginación:

Sin embargo, aun habiendo luz la tía Elvira no veía las mismas cosas que sus hermanas. Ella era capaz de convertir el piano en lagarto, la despensa en cueva de Alí Babá, la fuente en el Mar Negro y el agua de Jamaica en sangre de fusilados (Mastretta, 2012, p.181-182).

La tía Elvira siempre se mantuvo alejada de la oscuridad, cuando la robaron una tarde y fue llevada a una cueva, se las ingenió para escapar de ésta. En su temor a la oscuridad y a lo desconocido se justifica el peligro que sentía. Su inteligencia y su boca conversadora y leguleya le salvaron la vida.

En el relato 32 se detalla más que en ningún otro el cuerpo de la protagonista:

La tía Elvira tenía los ojos negros de su mamá y la boca imprudente de su padre. Una boca conversadora y leguleya.

[...] hasta que la fiereza con que el ombligo sentía hambre indicaba la hora de entregarse al uso de jarras y palanganas para irse lavando todo el cuerpo de un modo disperso pero acucioso. Primero la entrepierna y sus pelitos, en los que la horrorizaba la idea de un piojo llegado durante la noche de algún rincón; después las axilas, a las que ella les depilaba los vellos con la misma obstinación de una mujer actual; luego la cuenca del ombligo y al final los pies y las rodillas. Ya bien bañada, se ponía loción de rosas en los diez puntos que consideraba cardinales y betabel en las mejillas (Mastretta, 2012, pp. 182-184).

Esa boca irreverente y provocativa combinada con el goce sexual que tuvo la tía Elvira con su raptor fueron los detonantes para que lograra escapar:

-Si lo que quieres es llevarme, voy contigo. Pero no me maltrates.

El tipo lo pensó un segundo y le pidió después que extendiera las manos para atárselas.

-No me vayas a tapar la boca porque me angustio y me desmayo –informó la tía Elvira. Te prometo no gritar. Pero no te preocupes si no cumplo mi promesa, de todos modos no hay quien pueda oírme.

[...]

-¿Eres de los que obedecen sin preguntar? –dijo la tía Elvira.

-Oí que eres hija de un tipo Almada –contestó el muchacho irritándose.

-¿Y eso qué? ¿Cuánto te pagan?

-Mucho. ¿Qué te importa? Ni que yo te fuera a mantener. Te llevo y allá te dejo con ellos.

-¿Quién me va a mantener?

-Depende. Estás bonita. Adivinar quién te quiera. Allá se ven puras bonitas.

-Las verás tú, otros no más las ven –dijo la tía Elvira.

[...]

-Si yo me robara algo, me lo robaría para mí –dijo la tía Elvira (Mastretta, 2012, pp. 193-196).

La escena continúa con besos robados del hombre y las provocaciones de la tía Elvira, hasta que llegado el momento lo sorprende con su iniciativa e intrepidez para la copulación; lo dejó sin capacidad de reacción, de esta manera consiguió su libertad.

En los relatos existen muchos puntos de coincidencia, más allá de la intención de la escritora se aprecia que los ojos son un continuo mencionado, de ahí el título de la obra, para Iris Zavala:

A los ojos se debe la seducción; describen el universo que va de las formas puras hasta la diferencia de una forma diferenciada. La mirada es la forma dual de la seducción, que crea la figura individual del sujeto preso en su propio deseo en busca de su imagen. La mirada de la seducción es misteriosa (2000, p. 127).

Únicamente en el primer relato y en el trigésimo segundo se describen los alrededores de los genitales y el ombligo como punto final del contacto sexual, no obstante es en el relato trigésimo segundo, en donde la voz narrativa presenta todo un recorrido, tomando como pretexto la higiene corporal, teniendo como primer lugar de importancia el lavado de la entrepierna, de ésta deriva un horror, encontrarse un piojo; cabe la sospecha de parte de la protagonista de haber contraído una enfermedad de transmisión sexual, vuelvo a reproducir la cita:

[...] hasta que la fiereza con que el ombligo sentía hambre indicaba la hora de entregarse al uso de jarras y palanganas para irse lavando todo el cuerpo de un modo disperso pero acucioso. Primero la entrepierna y sus pelitos, en los que la horrorizaba la idea de un piojo llegado durante la noche de algún rincón; después las axilas, a las que ella les depilaba los vellos con la misma obstinación de una mujer actual; luego la cuenca del ombligo y al final los pies y las rodillas. Ya bien bañada, se ponía loción de rosas en los diez puntos que consideraba cardinales y betabel en las mejillas (Mastretta, 2012, pp. 183-184).

En la descripción de la tía Elvira, se expone por primera vez, la referencia a los pies, a las rodillas, a los dedos, y a las mejillas, que como tales, son de suma importancia en los preliminares sexuales.

La tía Leonor (la del primer relato), es según las descripciones que Mastretta hace y construye del cuerpo de la tía, la más atractiva de todas las protagonistas que aparecen en los relatos de *Mujeres de ojos grandes*.

III.2. La sinécdoque del cuerpo femenino en *Malinche* de Laura Esquivel

Laura Esquivel es una escritora que busca innovar en el mundo de las artes; rompe con las estructuras tradicionales de la narración, dándole vida a sus creaciones, las cuales reciben una gran acogida entre los lectores; su primera novela *Como agua para chocolate* fue traducida a 36 idiomas y llevada a la pantalla grande.

Malinche se publicó en el año 2006, cabe en la categoría de novela histórica. Está conformada por ocho capítulos, se incluyen algunas ilustraciones en forma de códices de Jordi Castells y la bibliografía que sirvió para la elaboración de la historia. Le tomó dos años de investigación a Laura Esquivel para escribir la novela y en vista de que existe poca información histórica acerca de la Malinche, la escritora dice:

así que mi trabajo fue tratar de imaginar cómo había sido la Malinche, cómo pensaba, qué es lo que ella interpretaba de lo que veía [...] Pero la novela está basada en hechos reales, como por ejemplo, lo religioso y también la conquista (citada por Karlsson, 2012, pp. 6-7).

En la novela se habla de la vida de una mujer que fue clave del mestizaje de México, Malinalli; en la narrativa se describe el proceso de nacimiento de Malinalli, así como su niñez, su venta, su encuentro con Cortés, sus relaciones con éste, su encuentro con Moctezuma, su encuentro con su madre y su hermano, su unión matrimonial con Jaramillo, su embarazo y sus dos hijos, Martín y María.³ En sí, expone la historia de una mujer que era vista poco menos que un objeto (ofrecieron mucho más por unas plumas de quetzal que por ella); pero en el proceso va ganando valía por ser <<la lengua>> del conquistador de México, y de manera tardía encuentra la felicidad con Jaramillo y sus hijos.

La visión del mundo o *imago mundi* (Jofré, 1990) expuesta en la novela, tomando en cuenta que ésta recrea las condiciones históricas, sociales y políticas de América Latina en el siglo XVI durante la Conquista, es el encuentro de dos culturas

³ El nombre de Malinalli en este escrito siempre se referirá al personaje femenino de la novela *Malinche*, y el nombre de Malinche se referirá a la mujer histórica; aunque en la novela, Laura Esquivel emplee Malinche para nombrar a Cortés y no a Malinalli.

opuestas en el sentido espiritual, social y cultural. Interpreto que en este período histórico, dos hechos propiciaron que los españoles fueran bien recibidos por los indios: el primero, que esperaban el regreso de Quetzalcóatl, quien había sido llevado por el viento, y precisamente Cortés había llegado de esa manera, empujado por el viento; el segundo, la cabellera de los españoles semejava los cabellos del elote; ambas manifestaciones no fueron asumidas como coincidencias sino como señales del advenimiento de los dioses aztecas.

Pero había obstáculos para entenderse y comunicarse, el lenguaje era el principal de todos, pues se trataba de los dos mundos que hablaban lenguajes desconocidos.

Las marcadas diferencias, sobre todo las espirituales y lingüísticas, dificultaban el entendimiento de estos dos mundos tan opuestos, y como los españoles no estaban dispuestos a ceder un reconocimiento cultural de la otredad, de una otredad que pese a que eran una gran civilización, decidieron “ilustrarlos”; pero sobre todo, apoderarse de sus riquezas.

Los españoles en su afán por hacerse del poder, por poseer territorios y por atesorar todo lo que fuese de valor, como el oro, procuraban acercarse a los gobernantes indígenas, a fin de establecer contacto con ellos y convencerlos, por el medio que fuera, de que sus propiedades de mayor valía pasaran a nuevas manos, a las suyas; para esto, era necesario que contasen con una lengua, pues los traductores que tenían no eran suficientes, hasta que Malinche, quien era la única que podía comunicarse con los mayas se convirtió en la principal conquista de Cortés, sin ella no hubieran llegado tan lejos, y según Todorov la conquista no hubiera sido posible sin su participación (Todorov en Karlsson, 2012).

Con base en lo anterior, el objetivo de este análisis es describir el cuerpo de Malinalli como sinécdote: mujer-lengua, cuya función fundamental propició la conquista; para esto se elige en la novela únicamente lo que se refiera a la lengua en este sentido de Malinalli como traductora; así mismo caben como posibilidad de análisis el escenario y las formas temporales en el discurso, así como otros

elementos propios de la narrativa, de acuerdo al modelo semiótico diegético de Manuel Jofré (1990).

III.2.1. Exposición de los componentes del lenguaje y mundo en la novela *Malinche*

La narración de la novela es omnisciente y en tercera persona, este carácter centrado en los personajes, permite acercarse a éstos en su totalidad. Los personajes son dimensionados en muchos sentidos para conocerlos y entenderlos mejor; desde su nacimiento se precisan las expectativas que se tienen de ellos, sus experiencias durante la niñez, hasta sus acciones que posibilitaron la Conquista.

La obra narra la historia de Malinalli en un México-Tenochtitlan en proceso de Conquista, por parte de los españoles; esta historia que se recrea, permite a su protagonista en instancias finales –luego de una serie de largos y difíciles procesos emocionales y sentimentales-, expresar su deseo, el deseo de querer estar con su hijo, de formar una familia con Cortés y su hijo; pese a que el deseo de Malinalli no le fuera concedido por parte del conquistador extremeño, éste decide entregarla por esposa a Jaramillo, quien con el tiempo se convierte en el compañero cariñoso y respetuoso que Malinalli necesitaba.

De acuerdo con la voz narrativa, Malinalli era una mujer indígena y esclava que cumplía la función de ser <<la lengua>> de Cortés, como traductora se encargaba de enviar el mensaje del conquistador extremeño a los indios, también era la encargada de hacer creer a éstos que Cortés era Quetzalcóatl, a fin de cambiar algunas prácticas que a Malinalli ya no le parecían, como los sacrificios humanos – que según Malinalli, Quetzalcóatl prohibía-, y que los españoles pusieron punto y final. De modo que Malinalli depositó toda su confianza en Cortés hasta que conoció su obsesión tormentosa y ambiciosa, ahí lo compadeció, pero al final en la narrativa termina aborreciéndolo.

En una investigación titulada *La reivindicación de Malinche en la obra de Laura Esquivel*, Jaramillo Taba dice que la escritora reivindica a Malinche sin

exaltarla ni juzgarla, únicamente la presenta como una persona que jugó un papel clave en la conquista española de México-Tenochtitlan; también en esta investigación, Jaramillo Taba anota que el nombre de Malinche es considerado como el prototipo de la ingratitud, de la mujer que da la espalda a su pueblo, de la mujer que se posiciona del lado de los conquistadores (Jaramillo Taba, 2012).

Por su parte la escritora mexicana observa en una entrevista que la Malinche:

a mí me parece un personaje apasionante, una mujer muy compleja, muy inteligente [...] jugó un papel fundamental en este momento que también fue un momento muy complicado este encuentro de los dos mundos, pero tiene que haber hecho un papel tan bueno que la conquista no terminó en un aniquilamiento total de la cultura sino en un mestizaje (Esquivel en RT, 2011).

De esto se deduce que, según Laura Esquivel, Malinali, pese a sentirse culpable por los sucesos de exterminios en Cholula y en el imperio azteca, contribuyó en el nacimiento de una nueva etnia y una nueva cultura. Agrega la escritora que lo que intentó mostrar en la novela es:

todo un arquetipo femenino que estaba en juego en este momento, y hablar de cuál había sido antes de la llegada de los españoles la función de lo femenino, lo sagrado femenino, inclusive antes, mucho antes de los aztecas, del imperio azteca (Esquivel en RT, 2011).

La Malinche vivía en una sociedad patriarcal, de modo que por ser mujer e indígena estaba doblemente subordinada y doblemente invisibilizada; con la llegada de los españoles, ella pasó a convertirse en la propiedad de Cortés, se convirtió en su esclava en todo el sentido de la palabra; únicamente la veía como instrumento (Karlsson, 2012), las mujeres en ese contexto histórico también estaban invisibilizadas en el discurso, no eran portadoras de la palabra (Glantz, s.f.); no obstante Malinche ostentó el poder frente a los indígenas y a los españoles en su función de traductora, lo que le permitió ocupar una posición “privilegiada” en parangón con los demás indios que eran vistos como objetos y esclavos, y con las mujeres que eran vistas menos que como un objeto, además de esclavas.

La acción de la novela se ubica en México, en concreto se mencionan el Valle de Anáhuac, el Temascal, el Templo de Huitzilopochtli, el Palacio de Axayácatl, el

mercado de Tlatelolco, y el mercado de Xicalango, este último como lugar de venta de Malinalli cuando era niña.

La estructura temporal inicia con la ordenación *ab ovo* (Jofré, 1990), la cual permite observar desde el principio la importancia del nacimiento de Malinalli, como profeta del nuevo mundo; la novela inicia como lo hacen los libros sagrados que anuncian el principio del universo y nacimiento de su salvador, que se sintetiza en una conexión espiritual: “Primero fue el viento. Más tarde como un relámpago, como una lengua de plata en el cielo, fue anunciada en el valle del Anáhuac la tormenta que lavaría la sangre de la piedra.” (Esquivel, 2006, p. 9) Anunciaba el nacimiento de Malinalli como Mesías del nuevo mundo, la que pondría fin a los sacrificios humanos, la que traería un nuevo comienzo, la nueva cultura.

Este primer capítulo casi en el cierre enuncia unas palabras proféticas, que salieron de la boca del padre de Malinalli, quien le presagia:

-Hija mía, vienes del agua, y el agua habla. Vienes del tiempo y estarás en el tiempo, y tu palabra estará en el viento y será sembrada en la tierra. Tu palabra será el fuego que transforma todas las cosas. Tu palabra estará en el agua y será espejo de la lengua. Tu palabra tendrá ojos y mirará y tendrá oídos y escuchará, tendrá tacto para mentir con la verdad y dirá verdades que parecerán mentiras. Y con tu palabra podrás regresar a la quietud, al principio donde nada es, donde nada está, donde todo lo creado vuelve al silencio, pero tu palabra lo despertará y habrás de nombrar a los dioses y habrás de darle voces a los árboles, y harás que la naturaleza tenga lengua y hablará por ti lo invisible y se volverá visible en tu palabra. Y tu lengua será palabra de luz y tu palabra, pincel de flores, palabra de colores que con tu voz pintará nuevos códigos (Esquivel, 2006, p. 16).

Estas palabras son un anticipo de la vida que tendrá Malinalli en la narrativa que se desarrollará en los 8 capítulos, ella manifiesta esa conexión con los elementos de la naturaleza (el agua, el fuego, el aire y el viento) cuya expresión es la palabra como creadora de vida (y también provocadora de muerte), como movimiento, como manifestación, y como creación de nuevos lenguajes, de nuevos mundos y culturas.

Debido a que la historia relatada en *Malinche* es extensa, la temporalidad dentro del relato que predomina es el resumen; algunas escenas que se precisan dentro de la novela aparecen para referirse a eventos de suma importancia como presentar el nacimiento de Malinalli, los recuerdos que Malinalli tiene de su abuela, Citli, y los deseos, alegrías y momentos tristes de Malinalli, por ejemplo.

Entre las estrategias para desarrollar la temporalidad en la obra están la analepsis y la prolepsis; la primera acontece cuando la voz narrativa retoma las acciones de Malinalli con su abuela; la segunda, cuando sucede el nacimiento del hijo de Malinalli (p. 150), para luego relatar el feliz embarazo de Malinalli.

En la primera analepsis de la novela, Malinalli recordó cuando la regalaron en su niñez (esta historia se vuelve a repetir en su presente, ahora con Cortés): “Extrañó a su abuela como nunca y recordó el día en que la habían regalado por primera vez. Era sólo una niña de cinco años” (Esquivel, 2006, p. 30).

Cuando en la narrativa se utiliza la analepsis se hace con el fin de relatar otra historia alterna que tiene que ver con el personaje principal, es el recurso que emplea la voz narrativa para desarrollar más la historia de Malinalli, y de esta manera comprender los sentimientos y pensamientos ya consolidados del personaje. La analepsis abre la puerta para la escena (con diálogos incluidos), y así presentar los recuerdos vividos de Malinalli en su niñez con su abuela, cuando ésta aún vivía:

Malinalli pudo entrar en comunión con ella [abuela] cada vez que se llevaba una tortilla a la boca.

Cuando Malinalli cumplió tres años, su abuela le regaló figuras de barro y juguetes de arcilla, un vestido que ella misma había bordado [...]

Malinalli se sentía muy amada. Acompañada de su abuela, salió al patio a jugar con todos sus regalos [...]

Malinalli y su abuela se guarecieron de la lluvia dentro de la casa [...]

-De todos los juguetes que me han regalado, los que más me gustan son mis juguetes de agua.

-¿Por qué? –le preguntó la abuela.

-Porque cambian de forma.

[...]

La niña se sintió comprendida y le dio un beso a su abuela. (Esquivel, 2006, pp. 32-34).

La escena que relata esta historia entre Malinalli y su abuela, y que narra los preparativos de la venta de Malinalli (*flash back*), continúa hasta la página 38 para luego retomar la historia que se viene contando desde el principio. La extensión de esta escena significa que la infancia de Malinalli es sumamente importante para la historia, en la escena se relata el ambiente familiar, el amor de su abuela como consejera de Malinalli y la indiferencia de su madre, todas estas vivencias en conjunto, definieron el destino que desde la profecía se presagió de su vida.

En cuanto a la prolepsis, ésta acontece cuando la voz narrativa relata el bautizo de Martín, hijo de Malinalli, en una escena breve, y luego en la continuidad de la narración la voz narrativa expone el feliz embarazo de Malinalli:

Así quería Malinalli que luciera el día de su bautizo.
Había nacido una semana antes, en la casa de Coyoacán, donde habitaba con Cortés [...]
Cuando Malinalli se supo embarazada, se sintió plena, feliz [...] (Esquivel, 2006, pp. 150-151).

Como la novela relata un largo proceso histórico que comprende momentos dolorosos (la matanza de Cholula, la Noche Triste, la muerte de Moctezuma, el tormento de Cuauhtémoc, el desprecio de Malinalli hacia su madre, el desprecio de Martín hacia Malinalli, y la muerte de Malinalli) como alegres (el encuentro de Malinalli con su hermano, los recuerdos con la abuela de Malinalli y ésta, el embarazo de Malinalli, la reconciliación de Malinalli con su hijo Martín, la unión familiar de Malinalli con Jaramillo y sus dos hijos), y a fin de concentrar la intención en el motivo de la vida de Malinalli la voz narrativa en la duración del tiempo recurre al resumen.

La tipología de los personajes (*imago homini*, según Jofré, 1990) es poco precisa en la descripción física, salvo cuando describe el cuerpo de Malinalli y de Cortés, la voz narrativa se centra principalmente en los pensamientos, sentimientos, penas y preocupaciones de los personajes; se trata de una exposición del perfil psicológico de los personajes.

En la historia figuran muchos actantes que participan muy poco en ella: Citli (abuela de Malinalli), el padre de Malinalli, Aguilar, el fraile, Diego Velázquez, Alonso Hernández Portocarrero, Diego de Ordaz, Catalina Xuárez (esposa de Cortés), Moctezuma, Tecuichpo y Axayácatl (hijos de Moctezuma), Pánfilo de Narváez, Cuitláhuac (hermano de Moctezuma), Juan Jaramillo, Martín y María (hijos de Malinalli). Aunque Jaramillo y la abuela Citli pueden considerarse como personajes secundarios, pues después de Malinalli y de Cortés son los que tienen importantes participaciones en la historia.

III.2.2. El cuerpo de Malinalli como sinécdoque

Entre las temáticas que se abordan en la historia pueden enumerarse la vida y tragedia de Malinalli, el deseo de Malinalli, la felicidad de Malinalli, el placer de Malinalli, la familia de Malinalli, la muerte de Malinalli, Malinalli y los espejos, y Malinalli la mujer lengua, que es motivo de análisis a continuación.

Malinalli como la traductora y faraute de Cortés era la encargada de llevar la palabra de éste para establecer comunicación con los gobernantes de los indígenas. Desde el comienzo de la historia la voz narrativa sugiere que Malinalli estaba destinada a ser <<la lengua>>: “De repente una pequeña cabeza asomó entre las piernas de su madre, con el cordón umbilical entre los labios, como si una serpiente amordazara la boca del infante” (Esquivel, 2006, p. 10). El cordón umbilical entre los labios de Malinalli al nacer era la señal que indicaba que tendría un futuro relacionado con el poder y el don de la palabra.

Debido a la carga espiritual panteísta: Dios está en la naturaleza y en todas partes: el dios cósmico de Spinoza, en la trama Malinalli, estando en constante comunicación con la naturaleza, solicita el poder de la voz al Sol para llegar a todos y a la lluvia para fructificar: “Pidió al Sol que le diera el poder de su voz para ser oída por todos y a la lluvia que la ayudara a fecundar todo aquello que sembrara” (Esquivel, 2006, p. 39-40).

De modo que Malinalli crea un nuevo universo: “Las palabras pueden crear de nuevo el universo” (Esquivel, 2006, p. 63); en algún momento de la novela Malinalli se declara como “la nueva ciudad, la nueva creencia, la nueva cultura” (Esquivel, 2006, p. 156), como la mujer del hombre del nuevo mundo, como la inventora del mundo.

En el Génesis todo estaba en desorden y en completa oscuridad y con el poder de la palabra se crean todas las cosas; esta idea del origen del universo desde el creacionismo surge con la mediación del lenguaje, sin embargo el silencio también es lenguaje; el silencio se identifica también en el Popol Vuh según el personaje principal en la narrativa:

A Malinalli le urgía el silencio, la calma. Decía el Popol Vuh –el libro sagrado de sus mayores- que cuando todo estaba en silencio, en completa calma, en la oscuridad de la noche, en la oscuridad de la luz, es que surgía la creación. Malinalli necesitaba de ese silencio para crear nuevas y sonoras palabras. Las palabras justas las que fuesen necesarias (Esquivel, 2006, p. 67).

Wittgenstein en su más famoso aforismo declaró: “De lo que no se puede hablar, se debe guardar silencio” (citado por Pérez Tamayo, 2003a, p. 176). Esto significa que cuando intentamos describir el mundo en cualquier lenguaje, dudamos si lo que decimos realmente corresponde a lo que el mundo es; Malinalli se preocupa porque el mensaje que traduce, sea fidedigno:

Ser la <<lengua>> era una enorme responsabilidad. No quería errar, no quería equivocarse y no veía cómo no hacerlo, pues era muy difícil traducir de una lengua a otra conceptos complicados. Ella sentía que cada vez que pronunciaba una palabra uno viajaba en la memoria cientos de generaciones atrás. Cuando uno nombraba a Ometéotl, el creador de la dualidad Ometecihltli y Omecíhuatl, el principio masculino y femenino, uno se instalaba en el momento mismo de la Creación. Ése era el poder de la palabra hablada (Esquivel, 2006, p. 68).

Sin embargo, Margo Glantz (s.f.), sugiere la idea de que quizá Malinche, pudo darse la libertad de alterar el mensaje, en otras palabras: la Malinche interpretó a su manera los mecanismos de pensamiento y las propuestas de los españoles.

El poder de la palabra se expresa a través de su movimiento, de su poder activo, viaja por el viento y tiene muchos alcances y poderosos efectos:

La palabra viajaba con la velocidad de un rayo. Atravesaba valles, montañas, mares, llevando la información deseada tanto a monarcas como a vasallos; creando miedo o esperanza, estableciendo alianzas, eliminando enemigos, cambiando el rumbo de los acontecimientos. La palabra era un guerrero, un guerrero sagrado, un caballero águila o un simple mercenario. En caso de tener un carácter divino, la palabra convertía el espacio vacío de la boca en el centro de la Creación y repetía en ella el mismo acto con el que el universo se había originado al unir el principio femenino y el masculino en uno solo (Esquivel, 2006, p. 72).

El número 2, de acuerdo con Eliphas Levi (2011) es el verbo, que surge de la unión del principio femenino y del masculino, de la unión de estos dos principios se genera la sociedad y la ley. El cabalista francés dice que el hombre no sabe nada, pero que está llamado a conocerlo todo; el conocimiento supone el binario: “El binario es la unidad, multiplicándose a sí misma para crear” (Eliphas Levi, 2011, p. 34).

Se trata de un lenguaje misterioso que crea, la mujer es el principio pasivo que forma, reúne, riega y cosecha; el hombre es principio activo que inicia, rompe, trabaja y siembra (Eliphas Levi, 2011). De su unión surge la creación. Cortés reúne estas características del principio masculino, Malinalli dice:

<<Este hombre es insaciable>>, se dijo a sí misma. <<Parece que lo único que lo despierta a la vida es la muerte. Lo único que lo hace gozar es la sangre. El deseo de destruir, de romper, de rasgar, de transformar>> (Esquivel, 2006, p. 153).

Sin embargo, Malinalli penetra en un lenguaje cerrado como principio masculino, con el poder de abrir otras lenguas, lo que la posiciona como transformadora o creadora del nuevo mundo, ya que como mujer posee el principio femenino. Pero la creación de un nuevo mundo implica sacrificios:

Malinalli se preguntaba qué era lo que había hecho mal. ¿En qué había fallado? ¿Por qué no se le había otorgado el privilegio de ayudar a su gente? Así como Cortés había sido la respuesta a los miedos de Moctezuma y el oro obtenido, a la ambición de Cortés, a ella le hubiera gustado saber a qué deseo correspondía la destrucción de Tenochtitlan. ¿Al deseo de los tlaxcaltecas? ¿Al deseo de los dioses? ¿A una necesidad del universo? ¿A un ciclo de vida y muerte? Lo ignoraba por completo. Lo único que tenía claro era que ella no había podido salvar nada (Esquivel, 2006, p. 148).

Fue un largo proceso de introspección el que Malinalli tuvo que atravesar para recuperar los ánimos perdidos luego de presenciar la matanza de Cholula, de la muerte de Moctezuma; estos procesos que Malinalli reflexionó en la soledad le permitieron reencontrarse consigo misma, después de todo esto llegó el momento en que: “ella se sentía equilibrada, restaurada” (Esquivel, 2006, p. 121).

Los acontecimientos presenciados por Malinalli la condujeron a desear perforarse la lengua para no servir más a Cortés, Malinalli, pese a estar a la par de Cortés –digámoslo así, en su función de traductora, hasta antes de la caída del imperio azteca- deseaba que el conquistador extremeño abandonara su ambición, éste no solo no la escuchó sino que la abandonó como una pieza que no servía, lo que el conquistador extremeño no sabía es que le había hecho un favor al entregarla a Jaramillo, quien al final de cuentas supo valorarla y supo darle un poco de felicidad viviendo como una familia.

III.3. El cuerpo femenino como lugar del Paraíso en *Las ninfas a veces sonríen* de Ana Clavel

Ana Clavel escribe desde la perplejidad del deseo, elabora un código que involucra al lector en una declaración de principios: el principio de la mirada (Baranda, 2013); como escritora destaca en la novela corta, obtuvo el Premio de Novela Corta Juan Rulfo 2005 de Radio Francia Internacional; acreedora también al Premio Internacional de Novela Elena Poniatowska en el año 2013 por su novela corta *Las ninfas a veces sonríen*. En sus escritos predominan el motivo del deseo y el cuerpo.

Las ninfas a veces sonríen se publicó en el año 2012, es una novela corta conformada por tres capítulos y 45 viñetas, y en la última parte del libro se presentan dos frontispicios de dos novelas suyas: *El dibujante de sombras* (2009) y *Las Violetas son flores del deseo* (2007).

A la par de sus libros, Ana Clavel desarrolla proyectos multimedia para acercarse al público, y que éste aterrice finalmente en el libro. La escritora le llama a estos proyectos “divertimentos”. Mediante el recurso tecnológico, Clavel aprovecha la ocasión para abordar otros territorios del arte. Para la novela *Las ninfas a veces sonríen* presentó un vídeo-instalación de unos labios que iban diciendo el primer capítulo del libro.

En la novela *Las ninfas a veces sonríen* se desarrolla una suerte de educación sexual, desde los sentidos de un personaje llamado Ada; la obra relata la historia de Ada, de cómo ella va descubriendo la sensualidad; el tema es el deseo, que de acuerdo a la escritora, es lo que nos hace verdaderamente humanos. El personaje asume su sensualidad, su capacidad de estar en el mundo a través del cuerpo, lo que le da un acercamiento entre lo sagrado y lo terrenal, de modo que Ada como ninfa, reivindica el territorio del cuerpo (Clavel, 2013c).

La obra está construida en un lenguaje poético, estético y emotivo. Desde el yo de la voz narrativa, y desde la subjetividad se expresan emociones como la alegría, la pena, la fascinación, el encanto, el deseo, el placer y el amor. La escritora mexicana justifica la razón por la cual escribió en primera persona:

El hecho de que Ada fuera escritora fue un juego que me permití de auto ficción y de meterme a mí misma en esa incertidumbre que el lector iba a tener, porque siempre como lectores normalmente si está el libro escrito en primera persona pensamos en el autor (Conaculta, 2013).

La escritora mexicana indica al lector que no vea en la novela una autobiografía, en todo caso hay un supra ego o un ego idealizado. “Es cierto que es un libro muy personal, no tanto porque lo que se relate me haya pasado a mí, no es así, hay mucho de personas, historias de otros” (Clavel citada en Garrido, 2013).

Su obra ha sido catalogada de erótica:

Tanto me hablaban del erotismo en mi escritura que con *Las ninfas a veces sonríen* decidí entrarle al toro por los cuernos, pero como siempre desde una perspectiva transgresora: el deseo como una posibilidad de goce, sin culpas ni remordimientos, la encarnación del cuerpo como **nuestro Paraíso más próximo y auténtico** (Clavel, 2013a, las negritas son de la autora).

Irma Gallo afirmó que Clavel escribía literatura erótica, no obstante Ana Clavel la observó fijamente y le respondió:

Estás equivocada. Yo no escribo novela erótica, yo no escribo cuento erótico de manera deliberada, salvo cuando me lo piden específicamente, como la antología de *Nochebuena en tu cuerpo* (Tusquets, 2011). Y te voy a decir por qué creo que no hay una buena literatura erótica en este momento, no sólo en México, sino en el mundo: porque las buenas narrativas en estos momentos en que los límites están más flexibles permiten incorporar el registro del cuerpo, las relaciones sexuales sin tanto tabú. Y entonces una buena novela en general te va a tratar de muchos aspectos, entre otros, el aspecto del cuerpo, el aspecto de las relaciones amorosas, de las relaciones sexuales, ¿no? Entonces pienso, por ejemplo, en una novela como *Aura*, de Carlos Fuentes, tú no la catalogarías como una novela erótica, y sin embargo tiene capítulos que son muy fuertes, de sensualidad (citada por Gallo, 2012).

Este carácter sensual que figura en su creación literaria es apreciable mediante el uso de figuras retóricas, como la metáfora. Me parece que la autora otorga un tip para aproximarse a la lectura de la novela: “aunque no todas las sonrisas tienen un carácter erótico, sí nos hablan de la capacidad de goce de quien las esboza” (Clavel, 2013b).

Deben tomarse en cuenta estas palabras, ya que el título mismo de la novela sugiere la relación de la sonrisa y el goce, estas palabras son el punto de partida para comenzar a leer, quizá desde la misma visión que la autora utilizó para escribir la novela.

Las motivaciones de la protagonista en la historia estriban en el deseo, el placer y el amor como *imago homini* (Jofré, 1990). El contexto semiótico-cultural que circunda a la protagonista es un mundo que reprueba los encuentros sexuales durante la niñez: la ninfa es reprendida y castigada cuando es sorprendida en el intento.

La narrativa relata la historia de Ada, una ninfa narcisista que explora y contempla su cuerpo, como diosa se otorga las licencias para explorar y experimentar libremente su sexualidad con diversos amantes, de tal manera que Ada logra eventualmente salirse con la suya, de ahí el motivo de su risa: “la risa es el orgasmo del rostro” (Alfredo Arias, citado por Clavel, 2013b), risa que nace de la alegría y el placer en el encuentro sexual, en el goce de su deseo.

El nivel de realidad que se expresa en la obra es el deseo, el placer y el amor, por lo que en la mirada del cuerpo nace el deseo, luego con el cuerpo se experimenta el placer y, por último, con el cuerpo se ama.

La *imago mundi* en la novela es patriarcal-cristiano-céntrica, el reino es gobernado por el Padre omnipotente, en este mundo hermanas y primas de Ada prohíben y acusan a Ada, ante el Padre omnipotente, quien en consecuencia de sus acciones la castiga, ya que se trata de una niña, sin embargo la protagonista se las ingenia para experimentar y gozar con su cuerpo.

El objetivo de este análisis estriba en las menciones del cuerpo de la ninfa Ada desde la autocontemplación hasta la adoración de un cuerpo bello, a partir de la mirada del otro. Caben dentro del análisis los componentes de la diégesis pertenecientes a los estratos de lenguaje y mundo (según Jofré, 1990), siendo éstos el narrador, los personajes, la estructura temporal de la obra, así como la temporalidad y las formas del tiempo en el discurso de la narrativa.

III.3.1. Exposición de los componentes del lenguaje y mundo en la novela *Las ninfas a veces sonríen*

La narración es en primera persona, esto permite relatar la memoria didáctica de Ada, de manera que a través de lo que se cuenta, la narradora-protagonista comparte los procesos de aprendizaje sexuales que desarrolla por etapas. La ventaja de narrar esta historia en primera persona estriba en evidenciar mediante los registros los conocimientos adquiridos por la narradora-protagonista, a la que se le adjudica un alto grado de credibilidad, al ser ella quien cuenta su historia, en una memoria testimonial de sus aprendizajes sensoriales.

La estructura de la novela es *ab ovo*, esta linealidad permite entender el proceso de aprendizaje sensorial de Ada, quien primero contempla y acaricia su propio cuerpo, y tras este acto concluye: “Yo soy mi Paraíso”. Luego, a partir de nuevos aprendizajes obtenidos junto a sus amantes la ninfa descubre nuevos Paraísos; el metaconocimiento la sitúa en el entendimiento de que su cuerpo puede ser idolatrado desde la mirada ajena. Así, el primer aprendizaje consistía en la adoración propia; no obstante, ahora dispone de nuevos saberes igual o mayormente placenteros en esa permanente experimentación del placer.

La novela no se sujeta totalmente a la linealidad cronológica, de hecho acude a diversas estrategias temporales que le otorgan un dinamismo a la historia. La prolepsis parece más natural en las narraciones en primera persona, dice Rimmon (2001); en la novela la primera prolepsis que acontece anticipa que Ada fue salvada por su tío de un ahogamiento:

De cómo yo lo veía confiada porque me había salvado un día que me atrapó una corriente [...] Pero el episodio de cuando me salvó el soberano tío no fue en la playa, sino en el brazo de un río al que nombraban río de la Arena (Clavel, 2012, pp. 30 y 32).

Una segunda prolepsis sucede cuando Ada sueña, siendo soñada por los cazadores de una tribu, que era una muchacha de agua que dormía, retomándose en el transcurrir de la narrativa casi hasta el final:

Ada fue una ciudad vehemente como el deseo que le dio origen. Esto se cuenta de su fundación: los cazadores de una tribu tuvieron un mismo sueño y una misma sed. Vieron a

una muchacha que dormía en las aguas de un lago. Soñaron que la forzaban y que ella, sin despertarse, respondía a sus caricias y a su violencia. La tomaban una y otra vez pero ella no despertaba del sueño de agua y ellos en realidad no la poseían [...]

“Tuve un sueño raro”, me dijo al despertar. “Ada: eras una mujer de agua que dormía en el lecho de un valle. Hombres que venían del desierto te descubrían y te deseaban: querían poseerte –yo entre ellos-. Te forzábamos. Te resistías [...] (Clavel, 2012, pp. 76 y 118-119).

Estas dos prolepsis participan para ampliar la historia, para darle un giro: en la primera prolepsis se corrige el lugar donde la ninfa fue rescatada del ahogamiento; en la segunda, Ada es parte del elemento agua, pero sirve para aclarar que el hombre que ella ama, era uno de los cazadores que querían poseerla.

En cuanto a la duración en el relato, predomina en términos generales el resumen, por cuanto existe una imprecisión en el tiempo que transcurre y que es de amplia longitud; el tiempo transcurrido es evidenciado con el crecimiento de Ada, no se determina su edad, pero es una niña que desde el principio manifiesta la cuestión hormonal, es embarazada y tiene un bebé:

No pude resistirlo más. De pronto mi cuerpo se abrió y un relámpago se deslizó como un pez luminoso entre mis piernas. Jadeante, le entregué mi goce. Lo recibió con sus manos inmensas y unos ojos que eran la brisa triste que sopla el deseo colmado. Se dio la vuelta y entregó mi orgasmo a la enfermera que, diligente, lo envolvió en pañales (Clavel, 2012, p. 107).

Las escenas, se utilizan para exponer los preliminares sexuales de Ada. Desde los primeros aprendizajes se observa que Ada empezaba a ser culto de adoración, como un objeto sagrado al que hay que rendir veneración:

Por eso me sorprendió cuando empezó a tocarme. Recuerdo que estábamos frente a la televisión. Teresa preparaba un pastel en la cocina, Talía planchaba su falda de olanes en el cuarto de lavado, Urania se había refugiado en el estudio de papá a estudiar biología con sus compañeros bachilleres, así que nos quedamos él y yo solos. Yo estaba recostada en el sillón con unas bermudas y los pies descalzos y comenzó a hacerme cosquillas en las plantas. Me reía sin hacerle caso, pendiente de las travesuras de la genio Jenny. En un momento determinado, sentí que el cosquilleo ascendía y recogí las piernas, sin prestarle mayor importancia. El apóstol Santiago se sentó más cerca. En una escena en que encerraban a la genio en un frasco de perfume y ella nadaba extasiada en aquella alberca de aroma, deslizó su mano hasta mi entrepierna. Comenzó a darle golpecitos y a caminar en dos dedos. Lo miré sin entender qué se proponía, si él era todo un santo caballero que gustaba de arremeter con moras y cristianas de mayor calibre. Me topé con su sonrisa bonachona y condescendiente, diríase que con su diestra en mi entrepierna sólo estaba sobando el manto de la virgen (Clavel, 2012, pp. 23-24).

Esta adoración es una conexión entre lo espiritual y lo terrenal, rendir veneración al manto de la virgen o estimular los genitales de la ninfa, es la escalera que aproxima la tierra con el Paraíso.

Los personajes que conforman la novela son una variación de dos mitologías: la hebrea y la griega. Con la idea del Padre omnipotente, participan ambas mitologías, Jehová, para los hebreos; Zeus, para los griegos, aunque en la obra no precisa nombre alguno, por lo que resulta un verdadero atrevimiento aseverar que se trata convincentemente de alguno de ellos; pertenecen al mito griego, Clío, Talía, Urania, el señor titán (tío); y del mito hebreo, el Arcángel Azrael, apóstol Santiago, Pepe Satán, David, Gabriel Arcángel, Serafín Cordero, etcétera; mientras que los otros personajes pertenecen en su origen a otras fuentes: los cuentos de hadas y las leyendas que nutren la novela germinan de una combinación enriquecida de mitologías nórdicas.

Los actantes primordialmente interrumpen las aventuras y aprendizajes de Ada, estas figuras antagónicas están representadas en las hermanas (Teresa, Clío), en las primas, en el hermano de Ada (el Arcángel Azrael) y en Talía.

III.3.2. El Paraíso en el cuerpo

El Paraíso es el espacio habitado por los dioses, y es el lugar de recompensa para los fieles en muchas religiones. En la narrativa se sugiere que existen dos paraísos, uno el habitable por la ninfa; el otro, su propio cuerpo entregado a los placeres.

La acción de la historia se ubica en un universo ficticio, es un gran jardín divino que se conecta con los espacios terrestres:

Me gustaba recoger flores camino del templo. En ese entonces, en el trayecto, había grandes extensiones sin edificios ni fábricas y los prados crecían a su aire por entre las vías abandonadas de un tren [...]

Una ocasión en que emprendía el camino de las vías del tren, me di cuenta que un hombre desconocido me seguía. De hecho, lo descubrí al salir de la dulcería que estaba a un lado de mi casa [...] (Clavel, 2012, p. 10).

La novela combina escenarios míticos, naturales y mundanos, “ya sea en jardines de rosas o narcisos afuera de los templos, en un sencillo pasaje en los

bosques, en el camino a una ciudadela o en las calles de la Zona Rosa, en el cine de función triple, en las fuentes de un parque, en reuniones y ágapes familiares o en bailes de palacio” (Baranda, 2013).

Además, en *Las ninfas a veces sonríen*, se aprecian elementos de intertextualidad combinados de la mitología griega y de la hebrea; la ninfa Ada, encadenada (como Andrómeda), estaba a la espera del héroe (Perseo cabalgando al Pegaso), éste aparecía pero con otro nombre, su nombre era David:

En una ocasión estaba yo encadenada a un acantilado. Una bestia marina saldría de las profundidades clamando por mi sangre, pero los céfiros me tranquilizaban: un jinete alado vendría a rescatarme. Ya emergía la monstruosidad con su cuerno de unicornio escamado, ya me revolvía yo medio cuerpo fuera de la tina, contra la piedra inclemente a la que cadenas me tenían esposada, ya la bestia se relamía los bigotes saboreando la carne nacarada de su víctima, ya gritaba yo a los impertérritos cielos excitada por el juego y la espera. Entonces apareció David entornando la puerta del baño pero en vez de honda que lo caracterizaba, traía un yelmo cobrizo, una espada fulgente en la diestra y calzaba unos tenis grises pero alados (Clavel, 2012, pp. 54-55).

La narradora-protagonista se veía como una víctima a la que habría que rescatar, en esta fantasía erótica, con tintes masoquistas (está encadenada), se indica que como presa era codiciable: “la bestia se relamía los bigotes”; estaba a la espera del héroe a quien le daría el premio; no obstante en vista de que ese héroe temió a su desnudez y a lo que vendría después, en un acto atrevido, producto del deseo, se abalanza hacia él para besarlo, inmediatamente después el héroe huye corriendo.

Ada era consciente de la belleza de su desnudez. No obstante era bella de rostro: sus atributos faciales, sensuales, son descritos con detalles mientras se disfruta a sí misma en esa contemplación:

Me pasaba horas contemplándome al espejo. Miraba mis labios carnosos, el arco perfecto de mis cejas, los dominios de la mirada, los pómulos y el mentón altivos... una verdadera diosa. Mi hermano menor estaba de acuerdo. Me veía con devoción y arrobamiento. Se la pasaba hablándoles de mí a sus amigos. Como le dio por ser monagillo del templo, también le contó al padre Asunción, el capellán del feudo. Al grado que el reverendo quería conocerme. Cuando me vio por fin en el atrio, me confesó: “Pensé que eras más grande”. Yo me miré los senos que el día anterior habían empezado a desflorar y no le hice caso (Clavel, 2012, p. 37, los puntos suspensivos son de la escritora).

Este testimonio es un anticipo de que rendir culto a su belleza no tenía que ser un rito individual, sino colectivo. Además de aquí pueden inferirse dos situaciones

en cuanto al reverendo, la primera, que cuando le dijo: “Pensé que eras más grande”, le vio los senos y por eso Ada dirigió hacia ahí su mirada en consecuencia; la segunda, que quizá el reverendo padre, parodiado, sea el único verdaderamente santo en esta historia de los que deberían “ser santos”, y que al decirle: “Pensé que eras más grande”, simplemente es porque la vio como una niña.

La voz narrativa expresa poéticamente la sensualidad de Ada, que era una diosa en plenitud de poderes y en constante transformación:

En ese entonces me daba por tocarme todo el tiempo. Fluía. Me desbordaba. Jugueteaba con mis aguas. Claro, era una fuente. Pero no se crea que hablo en sentido figurado. Era transparente. Inmediata. Entera. Rotunda. También era una diosa. En plenitud de poderes. Decía “viento” y los céfiros mecían el aire. Decía “belleza” y las aguas me devolvían mi imagen. Por supuesto, tuve que ir entendiendo cada cosa en su momento. Mis hermanas mayores me reñían: “Te miras demasiado, terminarás por descubrir la muerte”. Las desoía y entonces volvía a tocarme. Me envolvía en mis pétalos, me gozaba sintiéndome. Aspiraba mis olores. Respiraba. Latía. Bullía. Y vuelta a fluir. Yo era mi Paraíso (Clavel, 2012, p. 9).

El acto de mirarse no se limita al sentido de la vista, para esto se dispone de otros sentidos, intervienen también en este proceso del conocer el sentido del tacto, del olfato, del oído, y del gusto. Ada se tocaba para conocerse, para encontrar su verdad: el conocimiento de su ser.

Era tanta la adoración que tenía por su cuerpo que posaba para sí misma, se reconoce que es un ídolo sagrado de la belleza, perfecta:

Me observaba con embeleso, veía mis ojos rasgados, las cejas bien dibujadas, el afilado óvalo del conjunto, los labios carnosos que se parecían a los del soberano padre. Me gustaban tanto mis labios que probaba a acariciarlos con la punta de la lengua y a mordérmelos hasta que se amorataban como una ciruela recién mordida. También probaba a peinarme de diferentes modos, a asumir poses de estatua del templo, a probarme las túnicas y peplos de mis hermanas mayores. Para que dejara de contemplarme, me habían contado la historia de un primo lejano: Narciso, moribundo de amor por su propia imagen. También probaron a decirme que mis labios podían corregirse si metía un poco el labio superior hacia adentro: “Podrías tener la boca de efigie clásica”. Yo las miraba como si estuvieran locas y les respondía: “Mira tú lo que puede hacer la envidia. Ustedes tienen boca de pez, todo lo que me digan será al revés”. Y me mantenía fiel a mi culto. Debo confesarlo: mi mirada en el espejo era el más amoroso y violento de los besos (Clavel, 2012, p. 59).

Ada no sólo se besaba a sí misma, besaba los labios de su soberano padre, en sus labios veía esa semejanza, los acariciaba con la lengua y los mordía, simulaba un sensual beso.

Así también, Ada enamorada de su imagen, no tuvo el mismo destino que Narciso: primero, porque ella no rechazó a sus amantes; segundo, desde un principio era consciente de que estaba enamorada de sí misma, conocía que era una diosa; y tercero, ella misma se liberó del poder destructor de la medusa, en su estado líquido, pues en su transparencia era como un escudo pulido.

Torras (2007) observa que en el mito de Narciso convergen la belleza de Venus, nacida en el espejo inmenso de la mar que la contempla y donde contemplarse, así como el poder destructor de Medusa que Perseo logra vencer con el reflejo del pulido escudo que le profiere Minerva, aunque la aniquilación de Narciso dependa únicamente de su mirada, de sus ojos, en sus ojos, y tal vez por eso no consiga esquivarla tan felizmente como el hijo de Dánae.

En la narrativa, Ada aprende nuevos conocimientos que de manera acumulativa va construyendo, de manera que se posiciona en un nivel superior de saberes; al principio su conocimiento fue narcisista y luego evoluciona en un culto idolátrico de su cuerpo, pero desde la mirada del otro; de modo que se reconoce como una diosa en plenitud, ya que una diosa es adorada por sus fieles, uno de sus fieles es el señor titán:

Todo un señor titán pero cayó de rodillas ante mí y pude verlo a los ojos. Era la mirada que después he visto en otros: un fervor sufriente, apremiante. Claro, yo era una diosa. Dispensadora de dones. Apartó las flores y me alzó la gasa tenue del vestido apenas lo suficiente para dar con mis pantaletas. Devoto, se inclinó hasta hacerlas bajar a los tobillos. Entonces me tocó. Conocí un nuevo Paraíso: ese que comienza en ser juguete del deseo de los otros –y disfrutarlo- (Clavel, 2012, p. 12).

Ada otorgaba sus dones a quien le hiciera la petición, pero para que la petición tuviera efecto, previamente estaba de por medio cumplir con el ritual de adoración. Se trata, pues, de una diosa y para acercarse a ella se requiere de ese momento de intimidad en un sitio secreto, a solas con la dispensadora de los dones. No obstante rechazó a aquellos que no supieron reconocer su condición de diosa. En toda la historia nadie consiguió nada con ella si en ello estaba de por medio la fuerza y la altivez:

Había un escudero que me encantaba [...] su pecho era de vellocino puro. Yo sólo me lo había encontrado vestido pero su quijada recia, su cuello ancho que se resolvía en el comienzo de un pecho como coraza de armadura, me confirmaban una virilidad rotunda que me arrancaba suspiros rumiantes [...] No sé en qué momento se me ocurrió confiarle a Serafín Cordero que aquel doncel me subyugaba [...] mi hermanito menor no se lo pensó dos veces: detuvo al escudero [...] y sin más preámbulo le espetó [...]: “Tú le gustas a ella”. El escudero me dirigió una mirada de asombro, como si me viera por vez primera. Perdí todo mi aplomo de dñada y me volví transparente. Pero él siguió mirándome como si calculara el nivel de mis aguas. A partir de entonces comenzó a seguirme.

Me preguntó entonces, forzándome: “¿Es cierto que te gustó?” Forcejeé con él y sólo conseguí que me hiciera más daño. Al borde del llanto, le dije: “No, no es cierto”. Me apretó más y preguntó acercando su boca a la mía: “¿De verdad que no?” Volví a negar con la cabeza. Sin soltarme, infligiéndome más dolor que era ya también gozo en creciente, inquirió: “¿Todavía no?” Sus labios en mis labios eran provocación de orilla. Ya podía sentir que las aguas me rebasaban y me envolvían, pero aún así, testaruda, inaccesible, repetí: “No...”

Me soltó de inmediato y lo oí alejarse arrastrando su espuela de plata y su barba ya para siempre esquivada (Clavel, 2012, pp. 41-42).

Pese a que el escudero era a la vista del agrado de Ada, pese a que Ada estaba excitada: “las aguas me rebasaban y me envolvían”, el comportamiento del portador del pecho de vellocino puro, no fue el esperado, la manera de tratarla provocó que al final de cuentas fuera rechazado, no se entendieron: él era insistente y agresivo, ella testaruda e inaccesible.

El nuevo Paraíso es el disfrute del cuerpo, del deseo y del goce. Cuando la ninfa sonríe en la narrativa, lo hace en función de que disfruta principalmente de la autoerotización de su cuerpo, transformado en un primer Paraíso, y en el atrevimiento de la violación de lo prohibido, en ambos motivos se descubre el placer en su estado más genuino; y para ampliar el placer, descubre en los encuentros amorosos que tiene con sus amantes, otros Paraísos.

En ese proceso de aprendizaje sensual, Ada obtiene el máximo de los saberes con su soberano tío:

De cómo yo lo veía confiada porque me había salvado un día que me atrapó una corriente y cómo luego con el pretexto de que me enseñaría a nadar bien, me acariciaba por debajo del agua, sujetándose siempre de la entrepierna. No le dije que a mí el soberano hombre me recordaba a nuestro padre y que, como él, tenía un aire de majestuosidad irreductible. Tampoco dije que en sus manos aprendí a nadar con el gozo de las sirenas que se saben por fin en su elemento...Pero entre sus toqueteos, la punta de mi aleta caudal vibró resplandeciente (Clavel, 2012, pp. 30-31).

Este primer saber que Ada aprende en compañía es el orgasmo, antes se tocaba pero sin ir más allá, de ahora en adelante obtendrá otros conocimientos que la alegrarán grandemente, hasta llegar a la madurez del saber:

Me miró con furia y la dulzura del laúd se templó con embestidas y violencia. Pura ansia de dominio y entrega. Fue también un duelo de ojos abiertos. Yo no quería dejar escapar la victoria sin mirarla en su goce. Entonces, cuando el relámpago se descargó en su interior, mi bardo ajeno cerró los ojos completamente cegado. Vi cómo su rostro se dulcificaba y sentí a la vez la alegría de los paraísos primeros. Nos mantuvimos unidos un tiempo que quedó anulado en gerundios, sin prisas, sin pronombres (Clavel, 2012, p. 91).

Ada se convirtió en una mujer experimentada en el conocimiento del amor sensual, ahora ella procuraba otorgar el goce, hasta dejar extasiados a sus amantes, de modo que quedaban plenamente agradecidos con ella, este agradecimiento contribuía al gozo de la ninfa.

III.4. Resignificación del personaje femenino. Una interpretación de lo masculino/femenino en el mito judeocristiano desde la narrativa de Mastretta, Esquivel y Clavel

El motivo que se toma en este análisis comparativo y que según Kaiser (2003) sirve principalmente para establecer diferencias, procede de cuatro personajes del Pentateuco: Adán, Eva, Aarón y Moisés, y uno del Nuevo Testamento: Cristo. Estos personajes del mito judeocristiano son rescatados y resignificados en las tres narrativas comparadas: el primer relato de *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta, *Malinche* de Laura Esquivel y *Las ninfas a veces sonríen* de Ana Clavel.

En el *Génesis*, primer libro del Pentateuco, Adán y Eva son los primeros habitantes, creados por Jehová —el primero fue formado del polvo de la tierra, y la segunda de la costilla del hombre— vivían en un paraíso, disponían de todo, únicamente debían tomar lo que desearan, excepto probar el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. Adán y Eva desobedecen, Jehová los destierra y les imposibilita el acceso al árbol de la vida, ordena que querubines y una espada encendida guarden el camino del árbol de la vida, a fin de que el hombre no viva para siempre (*Gn.* 3, 24).

En el *Éxodo*, segundo libro del Pentateuco, Moisés nació en Egipto y fue criado como egipcio. La leyenda dice que Moisés fue salvado de una matanza decretada por el faraón, al ser colocado en una cesta y lanzado al río Nilo. Una hija del rey de Egipto lo encuentra flotando en las aguas y ella le da el nombre de Moisés, que significa “salvado de las aguas”. Moisés es el enviado de Dios para liberar al pueblo hebreo de la esclavitud (Mares, 2005); para los judíos “nunca más se levantó profeta en Israel como Moisés, a quien haya conocido Jehová cara a cara” (*Dt.* 34, 10). Murió Moisés, tras bendecir a las doce tribus de Israel, a la edad de 120 años sin poder entrar a la tierra prometida. Por otro lado, Aarón es el hermano mayor de Moisés, es el gran sacerdote del pueblo hebreo. Compitió con los magos egipcios e hizo de su báculo una serpiente. Nació en 1574 a. C. y murió a la edad de 123 años, en el monte Hor, antes de entrar a la tierra prometida (Mares, 2005).

En el Nuevo Testamento, Cristo es el protagonista principal de los Evangelios, inclusive los profetas en el Antiguo Testamento anticiparon su llegada al mundo para redimir a los hombres con su padecimiento y muerte en la cruz (Mares, 2005). En el Nuevo Testamento se vaticina un segundo advenimiento, esta vez para conceder la vida eterna a quienes creyeron en él. Hijo unigénito de Dios, segunda persona de la trinidad y Verbo encarnado, de quien nació el cristianismo. Nacido en Belén de Galilea, hacia fines del año 748, desde la fundación de Roma, hijo de José y María (Mares, 2005), descendiente de Abraham y David (*Mt.* 1, 1). Fue buscado por Herodes para darle muerte, por lo que sus padres huyeron con él llevándolo a Egipto; se ignora todo sobre su infancia. A los treinta años inicia su vida pública y su predicación. Hace milagros, es bautizado por Juan el Bautista. Debido a su carisma e influencia en las masas, Cristo es acusado de impiedad y rebeldía por el Sanedrín judío, después es conducido ante el gobernador romano Poncio Pilato, quien lo condena a morir en la cruz. Luego de esto, resucita al tercer día e instruye durante cuarenta días a sus discípulos (Mares, 2005).

Sirvan principalmente estos cinco personajes (Adán, Eva, Moisés, Aarón y Cristo) del relato bíblico para resignificarlos en los personajes femeninos que protagonizan las tres narrativas que se comparan, a partir de la propuesta de Kaiser (2003), a fin de exponer interpretaciones distintas que distan de lo expuesto en el mito judeocristiano. No obstante para darle mayor consistencia al análisis prestaré personajes pertenecientes a la mitología griega, ya que entre ambas mitologías existen relaciones significativas.

III.4.1. La Eva transgresora en la figura de la tía Leonor en *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta

En *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta, la tía Leonor representa el personaje que en el mito judeocristiano se conoce como Eva; de niña, la tía Leonor quería probar de un fruto prohibido, éste no se encontraba en un árbol, pero el pretexto para degustarlo se encontraba en un níspero. En el relato la tía Leonor tenía

un deseo que despertó después de comprar nísperos un domingo en el mercado; recordó que en su niñez tenía un deseo que no pudo satisfacer con su primo Sergio:

Muchas tardes, cuando era niña con trenzas y piernas de gato, la tía Leonor trepó al níspero de casa de sus abuelos. Ahí se sentaba a comer de prisa. Tres agrios, un dulce, siete agrios, dos dulces, hasta que la búsqueda y la mezcla de sabores eran un juego delicioso. Estaba prohibido que las niñas subieran al árbol, pero Sergio, su primo, era un niño de ojos precoces, labios delgados y voz decidida que la inducía a inauditas y secretas aventuras. Subir al árbol era una de las fáciles (Mastretta, 2012, p. 12).

A diferencia de lo que cuenta la Biblia, aquí es el primo de la tía Leonor quien la induce a desobedecer las ordenanzas que en este caso son sociales y no divinas; sin embargo, es la voluntad de la tía Leonor la que en definitiva transgrede la prohibición principal, relativa a tener relaciones sexuales con su primo.

La tía Leonor comprendió que: “el primo que hacía temblar su perfecto ombligo no estaba prohibido, y ella se lo merecía por todas las razones y desde siempre. Nadie más que la desaforada tía Leonor” (Mastretta, 2012, p. 13). Se afirma en el mito judeocristiano que a la mujer que expresa su deseo sexual hacia un hombre, se le considera ofrecida, adúltera, y mala mujer.

En la Biblia la esposa de Potifar, es rechazada por José (*Gn.* 39), el cual es prototipo de Jesucristo, en el sentido de que se guarda exclusivamente para Dios; en Proverbios, se advierte que el hombre no se deje atrapar por los ojos de la mala mujer, que anda en caza de la preciosa alma del varón (*Pr.* 6, 24-26).

Mastretta le da otro giro a esta concepción que se tiene de la mujer en el relato, puesto que la tía Leonor satisface su deseo, que además es correspondido; también Sergio la desea sexualmente. La satisfacción del deseo es tan necesaria que el castigo se anula, deviene en complicidad en la figura de la autoridad misma.

En el relato, la tía Leonor y Sergio coinciden una tarde diez años después, conversan, y en ese encuentro Sergio le dice que esos niños que ella lleva consigo pudieron haber sido de él; la tía le responde que es algo de lo que se arrepiente, esto desconcierta a Sergio, entonces deciden regresar al níspero para probar del fruto prohibido del incesto; en la niñez “le dijeron que los primos no pueden casarse entre

sí, porque los castiga Dios con hijos que parecen borrachos” (Mastretta, 2012, p. 13).

Ambos deciden, comer uno del otro, se devoran en su deseo; a diferencia del relato bíblico, en el relato de Mastretta no hay castigos, es más, la abuela (representación de Jehová que prohíbe probar del árbol del conocimiento del bien y del mal, e imagen del querube que aguarda el árbol de la vida) promueve la satisfacción de sus deseos:

- A ustedes dos, hace años que no los veía juntos.
- Desde que me dijiste que si los primos se casan tienen hijos idiotas –contestó la tía Leonor. La abuela sonrió, empujando sobre el papel en el que delineaba una flor interminable, pétalos y pétalos encimados sin tregua.
- Desde que por poco y te matas al bajar del níspero –dijo Sergio.
- Ustedes eran buenos para cortar nísperos, ahora no encuentro quién.
- Nosotros seguimos siendo buenos-dijo la tía Leonor, inclinando su perfecta cintura. Salieron del cuarto azul a punto de quitarse la ropa, bajaron al jardín como si los jalara un hechizo y volvieron tres horas después con la paz en el cuerpo y tres ramas de nísperos.
- Hemos perdido práctica-dijo la tía Leonor.
- Recupérenla, recupérenla, porque hay menos tiempos que vida –contestó la abuela con los huesos de nísperos llenándole la boca (Mastretta, 2012, pp. 14-15).

En el *Génesis*, Adán y Eva prueban del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, del cual no debían comer porque morirían; sin embargo comen de él motivados por la serpiente que les dijo que serían como dioses, sabiendo el bien y el mal; el acto de desobediencia los instaló en una nueva posición frente al mundo, notaron que estaban desnudos y temieron que Jehová viera su desnudez. Adán y Eva fueron maldecidos y expulsados del huerto en Edén antes de que pudieran probar del árbol de la vida, para que no fueran eternos.

En el relato de Mastretta no existe la maldición después de probar el fruto, incluso se añade la idea de violar otra ordenanza de la ley de Dios, practicando el incesto. El incesto en la Biblia es considerado un acto inmoral prohibido, una abominación, y el castigo por su práctica es el destierro (*Lv. 18*). De acuerdo con la ley del Pentateuco, la tía Leonor y Sergio serían merecedores al equivalente a un segundo destierro; sin embargo en el relato de Mastretta no sucedería ninguno.

El fruto prohibido, en el relato de Mastretta, no es el de la ciencia del bien y del mal, la ciencia ya la poseían; es el deseo del incesto lo que los excitaba, deseo que sólo podía calmarse en la entrega total del cuerpo. En el relato no hay consecuencias o castigos, sino satisfacción: “y volvieron tres horas después con la paz en el cuerpo” (Mastretta, 2012, p. 15).

III.4.2. Aarón y el Verbo en la figura de Malinalli en *Malinche* de Laura Esquivel

En *Malinche* de Laura Esquivel se relata la vida de Malinalli, quien era la traductora de Cortés. La protagonista era una mujer indígena y esclava capaz de comunicarse en tres lenguas. El comienzo de la historia de Malinalli es profético, se podría decir que hasta sagrado; simboliza el nacimiento de la salvadora y creadora del nuevo mundo, como Jesucristo, y también representa la figura de Aarón del mito judeocristiano.

En el *Éxodo*, Moisés vio una zarza que ardía y que no se consumía. Cuando fue a verla, el Ángel de Jehová se comunicó con él, le dijo que había oído el clamor de su pueblo que estaba esclavizado y que había bajado para librarlos de los egipcios. Para esto eligió a Moisés, luego de su presentación ante el Ángel de Jehová, aquél preguntó cuál era su nombre, la respuesta que obtuvo es “Yo soy el que soy”, de modo que Moisés para ser aceptado por el pueblo hebreo debía decir que el “Yo soy” lo enviaba (*Ex.* 3, 1-14).

En la narrativa de Esquivel, puede pensarse que el “Yo soy” era la representación de Quetzalcóatl, y los egipcios serían los mexicas, quienes oprimían los pueblos indígenas en la novela *Malinche*.

En el contexto de la historia (Esquivel, 2006, p. 24), Malinalli estaba en total desacuerdo con la manera en que ellos [los mexicas] gobernaban, se oponía a un sistema que determinaba lo que una mujer valía, lo que los dioses querían y la cantidad de sangre que reclamaban para subsistir. Estaba convencida de que urgía un cambio social, político y espiritual. Sabía que la época más gloriosa de sus

antepasados se había dado en el tiempo del señor Quetzalcóatl y por eso mismo ella anhelaba tanto su retorno.

Ese retorno esperado por el pueblo indígena por un lado, y el pueblo hebreo por el otro, requirió de la figura del representante de Dios en la tierra: Cortés y Moisés.

En el relato bíblico, Moisés demuestra inseguridad para llevar la palabra de Dios a su pueblo: ¡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 (*Ex.* 4, 10).

Cortés –en la novela de Esquivel– era buen retórico, sin embargo era “torpe de lengua” en el sentido de que era incapaz de hablar otras lenguas más que la materna; pese a que vivió tanto tiempo en tierras indígenas, el conquistador extremeño no fue capaz de llevar el mensaje por sí solo, no fue capaz de aprender ni el náhuatl, ni el maya, requirió siempre de Malinche para transmitir el mensaje que convenían a sus fines:

Cortés hubiera dado la mitad de su vida con tal de dominar aquellas lenguas del país extraño. En La Española y en Cuba había progresado y ganado puestos de poder gracias a la manera en que decía sus discursos, adornados con latinajos, luciendo sus conocimientos [...]

La velocidad de su pensamiento podía crear en fracción de segundos nuevos propósitos y nuevas verdades que le sirvieran para sostener la vida de acuerdo a su conveniencia. Pero estas ideas y propósitos descansaban en la solidez de su discurso [...]

Sin palabras, sin lengua, sin discurso no habría empresa, y sin empresa, no había conquista (Esquivel, 2006, pp. 41-42).

En el *Éxodo*, Dios se molesta con Moisés y permite que sea Aarón quien lleve la palabra de Dios en compañía de Moisés. En la novela *Malinche*, la figura de Moisés incapacitado para llevar el mensaje de Dios, está representado por Cortés, quien no podía comunicarse con los indígenas, y Malinalli representa el papel de Aarón. En la Biblia, Dios entrega por lengua a Aarón a Moisés para llevar su palabra y voluntad:

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.

Tú hablarás a él, y pondrás en su boca las palabras, y yo estaré con tu boca y con la suya, y os enseñaré lo que hayáis de hacer.
Y él hablará por ti al pueblo; él te será a ti en lugar de boca, y tú serás para él en lugar de Dios (*Ex.* 4, 14-16).

En el caso de la Malinche, ésta es entregada a Cortés por <<lengua>>, no sin antes haber sido vendida como esclava por sus padres a los comerciantes nahuas de Xicalanco, y de éstos a los potonchanes, mayahablantes de Tabasco (Brotherston, s.f.). Malinalli –en la narrativa de Esquivel- veía en el conquistador extremeño el vehículo de Quetzalcóatl, creía que éste había elegido a Cortés para “modificar por completo el rumbo de todos los pueblos que los mexicas tenían sojuzgados” (Esquivel, 2006, p. 24).

Malinalli se convierte en <<la lengua>> de Cortés para contribuir a ese cambio social que tanto deseaba. Sin embargo, en ambos relatos lo pensado no salió como se esperaba por parte de Malinalli, de Moisés y de Aarón: Malinalli presenció la matanza de Cholula, la muerte de Moctezuma, y la caída del imperio azteca; Moisés y Aarón estuvieron en el desierto 40 años, por causa de la incredulidad del pueblo hebreo; además, Moisés tuvo un altercado con Jehová en la peña en Horeb (*Ex.* 17, 4): el pueblo exigía agua a Jehová y Moisés la obtuvo luego de golpear la roca (símbolo de Cristo), este acto y la suma de las contiendas del pueblo hebreo impidieron que el profeta entrara a la tierra que fluye leche y miel.

Por otro lado, en el *Génesis*, en el primer capítulo se relata la creación del cielo y de la tierra, esta creación se ejecutaba con el dicho de Dios, quien con sólo decir: “Sea la luz” (*Gn.* 1, 3), se hacía la luz. En el Nuevo Testamento se afirma que Cristo era esa palabra divina:

En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios.
Este era en el principio con Dios
Todas las cosas por él fueron hechas, y sin él nada de lo que ha sido hecho, fue hecho.
En él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres (*Jn.* 1, 1-4).

Este Verbo que era con Dios y que era Dios, es el Cristo, el cual fue reconocido como el hijo de Dios en el Nuevo Testamento, a quien se debía escuchar, puesto que él traía el mensaje del padre, que era la vida eterna.

De este modo, Malinalli como intérprete ocupó la posición del Verbo, ya que permitió que se crearan cielos nuevos y tierras nuevas por ver y habitar; las palabras del padre de Malinalli en la novela de Esquivel, presagiaba en su hija la creación de una nueva cultura: “Y tu lengua será palabra de luz y tu palabra, pincel de flores, palabra de colores que con tu voz pintará nuevos códigos” (Esquivel, 2006, p. 16).

Malinalli en su capacidad de abrir el lenguaje, acto que “sólo puede hacerlo una diosa” (Glantz, s.f.) implicó cambios ideológicos, lingüísticos, políticos, educativos y sociales, para una nueva etnia creada que ve el mundo (el cielo y la tierra) con otros ojos y que lo expresa con otra lengua.

Con lo anterior se concluye que Malinalli revolucionó la cultura de los pueblos indígenas de México-Tenochtitlan. Estos cambios culturales, religiosos y lingüísticos aún permanecen en pleno siglo XXI.

III.4.3. Adán, Eva y Cristo en la figura de Ada en *Las ninfas a veces sonríen* de Ana Clavel

En *Las ninfas a veces sonríen* de Ana Clavel se narra los aprendizajes sensuales de Ada, como testimonio de su proceso de aprendizaje, Ada expone su historia sexual. El escenario de la obra retoma elementos del mito judeocristiano y del mito griego, como el paraíso, por ejemplo. El padre omnipotente es el “Yo soy” del mito judeocristiano, o Zeus del mito griego; Ada viene a ser la representación de Adán, de Eva y de Cristo. De Adán desde el nombre mismo que insinúa en ella al principal habitante del paraíso terrenal.

Adán fue el primer hombre que habitó la tierra según el mito judeocristiano, que a su vez fue tomado de las inscripciones cuneiformes babilónicas y asirias, donde se desprende el significado original del nombre Adam, Admi o Adami, que es humanidad, y la creación de los siete adanes o raíces de hombres, nacidos físicamente de la Madre Tierra [Eva], y espiritual o astralmente del Fuego Divino de los Progenitores (Blavatsky, s.f.).⁴

⁴ Eva es la madre de todo lo viviente, es la madre tierra, es la base de la materia (Blavatsky, 2008).

Con lo anterior se interpreta que Adán nace de Eva (Ada), puesto que es tomado de la tierra para formarlo, a diferencia del mito judeocristiano, donde Eva es tomada de la costilla de Adán. Interpreto que Ada en este sentido de la narrativa de Clavel, es tanto Adán como Eva, puesto que habita el paraíso sin tener una pareja desde el principio; sin embargo la ninfa está en constante búsqueda de otros paraísos. Esta unión de la que habla la Biblia: “y serán una sola carne” (*Gn. 2, 24*), es lo que da forma al nombre Jehová.⁵

En la novela *Las ninfas*, como en el *Génesis*, a Ada la destierran por haber probado una manzana en la casa de dos Ángeles:

“No debiste comerla. Sólo estábamos jugando”, dijo una de ellas. “Ajá, dijo la otra, ahora, ¿qué le diremos a nuestra madre cuando venga?”. Yo quise decirles que no era para tanto, se trataba sólo de una fruta, pero ellas cernieron sobre mí la espada de los pecados capitales. Me encogí de terror y la manzana cayó de mi mano, irremediablemente mordida. Me sacaron de su casa. Yo les pedía perdón, les sugería que acomodáramos la manzana de nuevo en el platón con la huella de mis dientes oculta. Pero ellas seguían con vuelo firme atravesando el patio, rozando con sus alas el cubo de la escalera que conducía hacia la casa de Rosa. Iban a acusarnos.

A unos cuantos escalones del abismo, Rosa suplicó por ambas.

-Por favor... por favor...

Los ceños fruncidos de las Ángeles no se desarrugaron. Rosa insistió:

-Voy a decirles algo... un secreto.

Las Ángeles alargaron sus cuellos y agitaron levemente sus alas. El silencio se extendió como una cuerda. Esperaban.

Rosa dijo casi en un susurro:

-Dios castiga a las ninfas malas.

Las Ángeles se enderezaron como si en verdad un rayo de Dios tonante las hubiera alcanzado.

-¿Eso es todo? –y se rieron con esa carcajada sonora y hueca que me reveló su verdadera esencia.

-Mejor vámonos, son tan... infantiles (Clavel, 2012, pp. 44-45).

A diferencia del *Génesis*, la expulsión de Ada y de Rosa fue un acto que correspondía con la maldad que había en las dos Ángeles, éstas estaban a la espera de la menor oportunidad para castigar y asustar a las pequeñas ninfas. Utilizaron la figura de la autoridad para asustarlas, y efectivamente las ninfas sintieron miedo; pero no esperaban la respuesta de Rosa ni la posición de Ada; estas pequeñas ninfas demostraron más madurez que las mismas Ángeles, que les llamaron infantiles.

⁵ “Eva lleva un nombre de tres letras, pero el Adam primitivo está manifestado por la sola letra *Jod*, de modo que Jehová, debería pronunciarse *Ievá*” (Eliphaz Levi, 2011, p. 46).

Por otro lado, Ada no se preocupó por dar rienda suelta a su cuerpo, lo que la hizo incurrir en una que otra acción “inmoral”. Entre las violaciones morales de Ada, destaca la práctica del incesto con “su padre”. La idea del incesto está muy presente en la mitología griega: Zeus engendró de su hermana Hera a Ares, Hefesto y Hebe; además, Zeus cambiaba de apariencia para copular con diosas, ninfas y mortales: codorniz, serpiente, mortal (Graves, 1985). Así mismo, en el Antiguo Testamento, por ejemplo, el incesto fue una práctica común, aunque prohibida. Las dos hijas de Lot, a fin de conservar descendencia embriagaron y durmieron con su padre, por lo que ambas concibieron de él. De los hijos nacieron los moabitas y los amonitas (*Gn.* 19, 31-38).

Esta idea del incesto entre padre e hija es factible en la novela de Clavel, ya que Ada era una ninfa, e hija del padre omnipotente, y según la mitología griega era una práctica constante de Zeus copular con las ninfas (Graves, 1985). De ahí que Ada viera mucho parecido de su padre en los hombres con los que tenía encuentros sexuales. Ada es una sola carne con su padre:

Cierto es que yo también le ayudaba al Destino: me detenía de tanto en tanto para verificar que el hombre me iba siguiendo. Le marcaba el camino. Tampoco podía evitarlo: el hombre me recordaba a mi padre, el mismo aire de titanes que saben lo que quieren y decírtelo con el palpito de una sola mirada. Y así lo fui llevando por el sendero de las flores [...]

Entonces yo le conté lo que me había pasado con nuestro soberano tío, por esas tierras veraniegas que daban al mar. De cómo yo lo veía confiada porque me había salvado un día que me atrapó una corriente y cómo luego con el pretexto de que me enseñaría a nadar bien, me acariciaba por debajo del agua, sujetándome siempre de la entrepierna. No le dije que a mí el soberano hombre me recordaba a nuestro padre y que, como él, tenía un aire de majestuosidad irreductible. Tampoco le dije que en sus manos aprendí a nadar con el gozo de las sirenas que se saben por fin en su elemento (Clavel, 2012, pp. 11, 30-31).

Más allá de violar la ley de Dios en el mito judeocristiano con la práctica del incesto, en la novela de Clavel se interpreta que esa violación es, además, una práctica divina. El padre omnipotente prohíbe estos actos; pero él peca farisaicamente, teniendo sexo con su hija: el todo poderoso la masturba, acto inimaginable e inaceptable en el mito judeocristiano, en el que la desnudez misma ya era demasiado; estas acciones que enojaron tanto a Dios en el mito judeocristiano, se quedan cortas con estas otras acciones, que quebrantan por

completo las leyes morales del Pentateuco, en una sola narración que combina, masturbación e incesto ejecutadas por el Dios mismo que las censuró. De esto se infieren dos valoraciones: la primera, el metarrelato bíblico deja de considerarse divino: la moralidad ha muerto; segundo, si el incesto es practicado por la divinidad, entonces su práctica en el acto carnal deviene en divino. “Lo que está encima parece o es igual a lo que está debajo” (Eliphaz Levi, 2011, p. 41).

En la representación de Cristo, Ada toma dos formas, que pueden interpretarse de dos maneras: la primera con la transfiguración de Cristo en los evangelios, símbolo de pureza y divinidad:

Seis días después, Jesús tomó a Pedro, a Jacobo y a Juan, y los llevó aparte solos a un monte alto; y se transfiguró delante de ellos.
Y sus vestidos se volvieron blancos, como la nieve, tanto que ningún lavador en la tierra los puede hacer tan blancos [...]
Entonces vino una nube que les hizo sombra, y desde la nube una voz que decía: Este es mi hijo amado; a él oíd (*Mr.* 9, 2-7).

Por su parte, Ada en su condición de fuente, era divina: Claro, era una fuente. Pero no se crea que hablo en sentido figurado. Era transparente. Inmediata. Entera. Rotunda. También era una diosa (Clavel, 2012, p. 9).

La segunda interpretación se refiere a la eternidad que se les niega a Adán y a Eva en el *Génesis*; pero que con la aceptación del cordero de Dios que inmolado lava los pecados del mundo, otorga la eternidad a quien lo beba y coma, pues es sangre (vino/fuente) y carne (pan/fruto):

“Ada eras una mujer de agua que dormía en el lecho de un valle. Hombres que venían del desierto te descubrían y te deseaban: querían poseerte –yo entre ellos-. Te forzábamos. Te resistías. La sed iba en aumento, imperiosa, tiránica: terminábamos por beberte. Aún paladeaba el último sorbo –el cuenco líquido de tu cadera, creo –cuando de pronto lo supe: una nueva sed, rotunda y desesperanzada, comenzaba a secarme el alma” [...]

En la punta de la rama estoy. Mi hombre me toma en su mano y tira. En realidad, nunca hubo otra manzana. Me lleva a sus labios y comienza a comer. Nuestro amor siempre ha sido hambre y fuente. Ahora recorro su interior, desciendo a la cascada de los jugos gástricos, me pierdo en los corales de sus arterias más ínfimas. Por fin habito su entrañado corazón, su ensoñado vientre (Clavel, 2012, pp. 118-120, las comillas son de la escritora).

En esta última transformación, Ada se convierte en ese fruto prohibido, que el hombre toma en su sed infinita por poseer el divino cuerpo de la ninfa, que termina por habitarlo.

Esta transformación de Ada en fruto halla relación con la interpretación que Blavatsky (2008) infiere del último Adam Kadmon, que es el árbol sephirothal, también conocido como el árbol de la vida (Ilustración 1. El Árbol de la Vida), que tiene siete ramas y siete frutas.⁶

De este modo Ada es la séptima fruta que habita en el árbol de la vida, que concede la inmortalidad. Si en el *Génesis* la ignorancia de Adán y Eva al probar del fruto del árbol del bien y del mal los condujo a la muerte; al probar en el conocimiento el árbol de la vida, alcanzarían la inmortalidad.

⁶ “El Árbol de la vida es la representación gráfica de la estructura tanto del macrocosmos (el universo) como del microcosmos (el ser humano). El Árbol de la vida está formado por diez esferas, llamadas *sefiroth*” (Mares, 2005, p. 558).

La idea del fruto que otorga la inmortalidad (la ambrosía), tiene otra interpretación: el saber conduce a la inmortalidad. Vias Mahou explica por qué se concibió el fruto como una manzana:

el mítico fruto árbol del bien y del mal, es decir, la tentación del saber, se concibió como una manzana, aunque en el Génesis no se especifique la clase de fruto, y la sexualidad, simbolizada por la serpiente, como el camino hacia el conocimiento [...] Eva arrastra al hombre en su caída, pero a su vez le da el conocimiento dual de las cosas, le abre los ojos (Vias Mahou, 2000, p.14).

En la nota al pie Vias Mahou (2000, p.14) añade:

El simbolismo de la manzana procede, al parecer, de lo que contiene en su interior al cortarla en dos en sentido perpendicular al eje del pedúnculo: una estrella de cinco puntas formada por los alveolos que encierran las pepitas. El pentagrama estrellado que aparece es el símbolo tradicional del saber.

De acuerdo con Eliphas Levi (2011) el pentagrama es en la cábala el signo del microcosmos, o del hombre, éste es la respuesta al enigma propuesto por la Esfinge a los viajeros, descifrado por Edipo, quien descubrió de este modo la mitad del arcano, lo que lo llevó a dar cumplimiento al oráculo de Delfos; sin embargo, Edipo no tenía completa la clarividencia, de ahí su funesto final.⁷

Con lo anterior se deduce que Ada en su andar de aprendiz, una vez que alcanza el conocimiento sensual que es su paraíso, se immortaliza (aunque es una diosa) e immortaliza a sus amantes.

Finalmente, el cuerpo de la mujer (en estos análisis) es deconstruido y reconstruido. Es deconstruido de la imagen sexista del sistema patriarcal, que la dibujó sumisa, pasiva y como anverso del ser; sin embargo es reconstruido en una nueva imagen femenina, que se construye mediante la pluma de las escritoras: irreverente, insurrecta, atrevida y transgresora. Estas cualidades que constituyen la

⁷ La Esfinge planteaba el siguiente enigma: “¿cómo el cuaternario se cambia en binario y se explica por el ternario? En otros términos más emblemáticos, pero más vulgares, ¿cuál es el animal que por la mañana tiene cuatro patas, dos al medio día y tres por la noche? [...] Edipo responde una simple y terrible palabra que mata la Esfinge va a convertir al adivinador en rey de Tebas; la palabra del enigma ¡es el hombre! [...]” (Eliphas Levi, 2011, p. 14). De acuerdo con Eliphas Levi, Edipo vio lo que es el hombre y a fin de no ver lo que es Dios, decide quitarse los ojos.

personalidad de las protagonistas, en las narrativas analizadas, les permite crear mundos de oportunidades, de espiritualidad (ideologías) y de goce.

CONCLUSIONES

El cuerpo (impuro, pecaminoso, lugar del mal) ha sido desdeñado a partir del pensamiento occidental y de la Biblia, sin embargo, en la filosofía occidental misma que ha privilegiado el dualismo (blanco-negro, luz-oscuridad), se ofrece la alternativa para la oposición dualista: mente-cuerpo. Pensadores como Aristóteles, Spinoza y Santo Tomás, se opusieron a Platón, Descartes y San Agustín (defensores de la supremacía de la mente sobre el cuerpo), y promovieron la unidad de la mente y el cuerpo, a esta perspectiva se le conoce como monismo.

Otros filósofos recuperaron el lugar prominente del cuerpo, como Nietzsche, Foucault y Heidegger. Desde el postestructuralismo francés, o feminismo de la diferencia, floreció la idea de que la mujer se hace cuerpo por medio de la escritura. De esta corriente destacan Cixous, Irigaray y Kristeva.

Surgieron también a partir del siglo XIX los teóricos del cuerpo (antropólogos y sociólogos) que comenzaron a atender otras categorías de análisis: corporalidad, encarnación, técnicas corporales, geografía del cuerpo, lenguaje corporal, marcas corporales, etcétera, y fueron estas nuevas apreciaciones las que desarrollaron la propuesta monista para entender la complejidad de la corporalidad, que se forma contextualmente; de ahí que los comportamientos, emociones y personalidades sean diferentes en cada sociedad.

La literatura, desde la perspectiva de los estudios culturales, se ha convertido en la estrategia para abordar al cuerpo femenino como espacio de libertad, de desmitificación, de transgresión y de decisión. Caben en este contexto literario: Castellanos, Zavala y las escritoras estudiadas en esta investigación: Mastretta, Esquivel, Clavel. Aclaro que no son las únicas.

El volumen de cuentos *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta, publicado en 1990, es una colección conformada por 37 relatos que cuentan la historia de unas tías en un contexto mexicano tradicional y patriarcal, donde se

precisa que las mujeres deben ser sumisas y obedientes, como ángeles del hogar, este es el *imago mundi* que representa la obra.

Este cosmos recreado por Mastretta posee un alto grado de verosimilitud histórica; ubica la narración a principios del siglo XIX y a finales del siglo XX. No obstante las mujeres de ojos grandes escapan de los límites establecidos por la sociedad, cuentan con criterios propios para guiar sus vidas, y no se dejan llevar por las prohibiciones morales y sociales. En su *imago homini* se oponen a la *imago mundi* establecida, creando, de esta manera, una propia visión del mundo. En los cuentos se le da poca atención al paisaje, pero se detalla cuando el acontecimiento es coyuntural para la historia.

La temporalidad de la obra es dinámica, precisa en el discurso escrito la ordenación *ab ovo* e *in extrema res*. Juega con el uso de la analepsis y de la prolepsis en algún momento de la escena; otras formas temporales que en el discurrir de la obra se presentan son el resumen y la elipsis.

Temas como el incesto y el ejercicio de una sexualidad libre se relatan con naturalidad. En el discurso literario de Mastretta las protagonistas son hijas, esposas, mujeres solteras, amas de casa y empresarias. El idiolecto que expresan las protagonistas es acorde a lo que se espera del contexto.

Las protagonistas son mujeres de diversas edades que enfrentan diversas experiencias, preferentemente en Puebla. Estas mujeres son intrépidas, atrevidas, hábiles, fantásticas, decididas, valientes, inteligentes, aguerridas y exitosas. Deciden por voluntad propia, casarse o no, y deciden con quien tener encuentros sexuales sin tapujos, ni culpas.

La descripción que se hace del cuerpo en los relatos se focaliza en algunas partes del cuerpo, como los ojos (frecuentemente), los senos, las piernas, las caderas, el pubis, las rodillas y los dedos de los pies. Las significaciones ocultas del cuerpo, en caso concreto para los ojos, derivan en interpretaciones introspectivas, a partir de posicionar la mirada en los ojos, o en el interior mismo, que es donde se ha ubicado el alma.

La relación existente entre el cuerpo y la mente, se expresa en los relatos. No se disocian pensamientos ni acciones, tampoco se disocia el lenguaje corporal con los hechos.

Las protagonistas de los relatos toman decisiones bien pensadas, y en ocasiones el cuerpo está de por medio. La voluntad que las tías demuestran no se circunscribe a ideales sino a las acciones que desean; ostentan una fortaleza mental ejemplar; sus acciones dan motivo al deseo de continuar una vida con sentido.

Las tías realizan sus deseos y deciden con y a partir de su cuerpo, entendido que éste es una combinación de ideas, de emociones, de deseos y voluntades.

La novela *Malinche* de Laura Esquivel se centra en la conquista de México-Tenochtitlan. En este acontecimiento se da un encuentro entre dos culturas que son opuestas en lo religioso, en lo social y en lo cultural. De este último destaca la figura de Malinalli como el puente comunicativo entre estos dos mundos.

Esta obra escrita en tercera persona omnisciente ofrece el conocimiento holístico de los personajes respecto de sus sentimientos, pensamientos, emociones, penas y preocupaciones.

Malinalli conocida también como Marina o la Malinche, fue una mujer indígena y esclava de Hernán Cortés, y cumplió la función primordial de traductora; fue la encargada de unir espiritual, cultural, política, social y étnicamente dos mundos: el español y el azteca. La participación de Malinalli propició el mestizaje.

Malinalli era muy inteligente y doblemente invisibilizada por ser mujer e indígena. Tenía muy presente que los sacrificios humanos debían desaparecer. La búsqueda de esa meta implicaba involucrarse (y sentirse culpable) con las matanzas de Cholula y con la caída del imperio azteca.

La novela está ordenada cronológicamente (*ab ovo*), esta estrategia de presentar el inicio de la historia cumplió con el objetivo de exponer la importancia de Malinalli como la lengua que traería el cambio; simboliza la revolución de toda una cultura azteca en los ámbitos sociales, culturales, religiosos, políticos, lingüísticos y étnicos. Malinalli ostentaría una lengua poderosa como el relámpago y

fluida como el viento, su palabra llegaría a indios y españoles, sin Malinalli la conquista no hubiera sido posible.

Respecto a la temporalidad, en la novela hacen acto de presencia la analepsis y la prolepsis, la primera para recordar eventos de su infancia junto con su abuela, que siempre fue la mentora de Malinalli; la segunda, para anticipar el bautizo de Martín, hijo de Malinalli. En la trama se aprecia la escena, aunque predominantemente el resumen, ya que se trata de un acontecimiento que duró aproximadamente 30 años. Las escenas relatan la relación de Malinalli con su abuela. En esta forma temporal se identifica una correspondencia temporal entre lo que se enuncia y lo que sucede en el tiempo real.

Malinalli fue la mujer-lengua destinada a recibir el don de la palabra, proveniente de los dioses; de ahí se comprende que Dios estuviera en la naturaleza, en el viento, en la lluvia, en el fuego, en el agua, en todas partes. Malinalli representa la nueva ciudad, la nueva creencia, la nueva cultura. Se denomina, así misma, la inventora del mundo.

La traducción de una lengua poética como el náhuatl o el maya, trasladada al español debió haber sido muy difícil de hacer para la Malinche, señala Esquivel; sin embargo en la novela, Malinalli, procuró ser fiel al mensaje que traducía. En este mismo sentido Margo Glantz observa, que quizá Malinche interpretó a su manera los pensamientos y las propuestas de los españoles. Esta palabra fiel o no, tuvo gran alcance y poderosos efectos, que pueden ser interpretados de diversas maneras como crear o destruir mundos, destruir para crear mundos, o mezclar sangres para crear nuevas culturas.

Ana Clavel escribe desde el deseo como motivo para desarrollar los intereses de sus personajes en sus relatos. En *Las ninfas a veces sonríen*, desde el yo de la voz narrativa, el personaje principal, Ada, relata los aprendizajes sexuales como una memoria.

La narrativa comienza en el orden *ab ovo*, porque demuestra por etapas los aprendizajes de Ada, desde la infancia hasta la edad adulta. Ya que la obra está

escrita en primera persona, prescindiendo de esta manera de la analepsis, hace uso de la prolepsis; al menos en dos ocasiones. La prolepsis amplía la historia clarificándola o explicando los otros sentidos que podrían tener en la historia, pero que a primera vista no se darían por sentado.

Como no se especifica la edad de Ada, se trata de una diosa y el tiempo no importa del todo, se identifica la forma temporal del resumen para contar sus aprendizajes, y de cuando en cuando se recurre a las escenas para detallar el proceder de esos aprendizajes. Se trata de un buen uso de las formas temporales, ya que se centra en lo que es capital para la historia: los aprendizajes sensuales de Ada.

Los personajes en la narrativa son una variante de dioses, demonios y héroes de la mitología griega y hebrea: el Padre omnipotente, Arcángel Azrael, Gabriel Arcángel, Talía, Urania, señor titán. La idea del héroe con el caballo alado y la aparición de David en su lugar, son tanto algunos ejemplos de la génesis pre-textual presente en la obra.

Los escenarios en la novela son una combinación de lo mítico y lo mundano, el jardín de flores, la dulcería, las vías del tren, la Zona Rosa, etcétera. Desde el plano del paisaje se establece una conexión espiritual y terrenal que luego se focaliza en el goce corporal.

El cuerpo femenino en la novela *Las ninfas a veces sonríen* es abordado como objeto de culto. La adoración que la ninfa Ada, tiene de su propio cuerpo es constantemente un disfrute. El conocimiento que desarrolla conforme las experiencias se vayan sumando constituyen los saberes que el cuerpo por sí mismo descubre.

La descripción del cuerpo femenino como sinónimo de belleza concentra los detalles en el rostro; en la demás partes del cuerpo lo hace en un sentido erótico y atrevido, siempre y cuando tenga lugar en el contexto de la historia.

Durante las aventuras y aprendizajes amorosos, Ada atraviesa por dificultades, forcejeos, rechazos, castigos; pero poco a poco, se aproxima al Paraíso, encontrándolo en su cuerpo mediante el deseo, el placer y el amor, luego en la

compañía de sus amantes, con quienes experimenta nuevos y diversos saberes. Ada no termina de aprender de la sensualidad, de los goces de su cuerpo, está en permanente aprendizaje. Ada está en constante transformación de su cuerpo, es una fuente, es un fruto. No obstante acepta que la adoren, que le rindan culto, ya que se reconoce como una diosa en plenitud de poderes y dadora de dones, a la que hay que rendirle adoración.

El Paraíso está en el cuerpo, en la entrega total al deseo, al goce y al placer, pero también lo está en el amor y en su consumación: que puede ser el orgasmo o tener un hijo. Ada conforme aprende, procura compartir el conocimiento del placer que se disfruta con el cuerpo, en este paraíso terrenal que se conecta espiritualmente con los otros cuerpos.

Con lo anterior se deduce que las escritoras se han corporizado en el discurso literario; han hecho escuchar su voz. Su inclusión en el espacio público es evidente; han recibidos premios por sus obras: Mastretta recibió el Premio Mazatlán por *Arráncame la vida*, el Premio Rómulo Gallegos por *Mal de amores*; a Laura Esquivel le otorgaron el Premio ABBY (American Bookseller Book of the Year), galardón que por vez primera fue concedido a una escritora extranjera, por *Como agua para chocolate*; Ana Clavel recibió el Premio de Novela Corta Juan Rulfo por *Las violetas son flores del deseo* y el Premio Elena Poniatowska por *Las ninfas a veces sonríen*. Además, han trascendido fronteras (idiomas) y otros espacios (entrevistas, cine, televisión, instalaciones multimedias, etc.).

Mastretta, Esquivel y Clavel, escriben, amando su escritura, como dice Cixous (2006). Es decir: el deseo y el placer no es un mero pretexto en la temática en su obra, se expresan en sus palabras al entrevistarlas, al leer sus agradecimientos por sus premios, al sentirse orgullosas de la trascendencia de sus obras. Los personajes de las tres narrativas, son mujeres voluntariosas, que se oponen y se apartan de la norma patriarcal; pese a que ésta está fuertemente arraigada en el sistema social. Muestra de ello son las reflexiones y enfrentamientos que las protagonistas afrontaron en situaciones difíciles: esclavitud, exterminio, rapto,

asesinatos, etcétera; sin embargo derivaron en decisiones firmes: incesto, libertad sexual sin culpa y con diversos compañeros, recuperación de Acapulco, oposición a la autoridad, etcétera.

Respecto de las diferencias identificadas en las tres narrativas, desde el criterio de la resignificación de lo masculino/femenino en el mito judeocristiano desde la narrativa de Mastretta, de Esquivel y de Clavel, se precisa que el argumento literario (tematológico) de los personajes bíblicos, Adán, Eva, Moisés, Aarón y Cristo, participa a modo de intertexto en las tres narrativas analizadas: *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta; *Malinche* de Laura Esquivel y *Las ninfas a veces sonríen* de Ana Clavel.

En la narrativa de Clavel se identifica a Ada como la representación divina de Jodcheva (unión de Adán y Eva), o Jehová, el Dios del trueno de los judíos; e incluso, es fruto del árbol sephirothal que concede la vida eterna a sus amantes; también es la representación de Adán, que habita el huerto de Edén y a la vez la ciudad. Ada se transforma en fuente y en fruto, lo que le adjudica el papel de Cristo, que es sangre y carne.

En esta obra se aprecia un fuerte contenido de diversas mitologías; pero en este análisis se prestó mayor atención, dada sus conexiones, a la griega y judeocristiana. De estas mitologías, se puede justificar que Ada, sospeche que practica el incesto con el soberano padre en la imagen de los tíos, y esta idea es válidamente deducible, puesto que Zeus acostumbraba cambiar de figura para fornicar con las ninfas y sus amantes. Además, en el caso bíblico fue una práctica común que dio origen a dos naciones: la amonita y la moabita.

Eva, es representada una vez más en la tía Leonor; sin embargo en el relato de Mastretta esta Eva habita en Puebla y tiene dos hijos. En su niñez se le negó probar del fruto prohibido del incesto con su primo Sergio. Al final de la historia, tanto la figura del Ángel (la abuela) que guarda el árbol de la vida eterna como la del Padre Omnipotente (la abuela) que le prohíbe probar del fruto (el árbol del conocimiento) encuentra, por fin, la licencia en el personaje que le negó el permiso (la abuela) para

dar paz al cuerpo. La tía Leonor, de este modo violó dos ordenanzas divinas: desobedecer el mandato divino de no probar del fruto prohibido, pero a la vez, ese fruto, representa otra violación a la ley moral de Dios: el incesto. Esta transgresión de la tía Leonor, a diferencia del Génesis, no encuentra castigo ninguno, ni consecuencias negativas, sino positivas: satisfacción y alegría por dar cumplimiento a su deseo.

En la novela de Esquivel, la Malinche representa dos personajes: Aarón y Cristo. Aarón por cuanto es la voz de Moisés, y de semejante manera, Malinalli se convierte en la voz de Cortés para llevar el mensaje a los indígenas; como Cristo, por cuanto es el Verbo encarnado que crea una nueva etnia que porta una nueva ideología y una nueva lengua.

Malinalli, en la narrativa de Esquivel, era la esclava de Cortés, éste no era capaz de hablar la lengua de los indígenas, por lo que la Malinche se convirtió en su <<lengua>>. Cortés, pese a ser buen retórico requería de <<la lengua>> para que su voz se hiciera oír. De modo que, así como Moisés requirió de Aarón para llevar el mensaje de Jehová a Faraón, para que este último liberase al pueblo hebreo. Así Cortés, necesitó de Malinalli para conquistar nuevas tierras.

En concreto, desde los estudios culturales la escritura femenina deconstruye la imagen que el sexismo dibujó de ella (sumisas, pasivas, imprudentes...), en una nueva imagen femenina construida por las escritoras (transgresoras, irreverentes, insurrectas y atrevidas), que se constituye como su vocación política. Además, las protagonistas en las narrativas conciben una realidad patriarcal con la que están en desacuerdo, y son plenamente conscientes de que su participación les permite interferir en el mundo para crear el propio, significándolo de oportunidades, de posibilidades espirituales (ideológicas) y de goce.

REFERENCIAS DE CONSULTA

- Abarca Abraham, A. (2005). *Una aproximación a Mal de amores, novela de Ángeles Mastretta*. (Tesis de pregrado en Lengua y Literatura Hispánicas.) UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. México.
- Alighieri, D. (2007), *La Divina comedia*. México: Leyenda.
- Alonso, L. E. & Fernández Rodríguez, C. J. (2006, julio-diciembre). “Roland Barthes y el análisis del discurso”. En *Empiria*, (12), 11-35.
- Astaburuaga, P. & Constanza, P. (2001). “Análisis del texto diegético”. En *Erotismo: espejo del Chile actual. Un estudio comunicacional del texto dramático “El amor intelectual”*. (Tesis de grado obtenido no publicada.) (h. 135-136). Universidad Diego Portales, Santiago, Chile.
- Baranda, M. (2013, junio). “Las ninfas a veces sonríen de Ana Clavel”. En *Casa del Tiempo*. Vol. VI época IV, (68). UAM. Recuperado de http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/68_vi_jun_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_68_21_23.pdf
- Beristáin, H. (2010). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa. (Trabajo original publicado en 1985).
- Blavatsky, H. P. (2008). “Tetragrammaton”. En *La cábala, los cabalistas y otros escritos*. (pp. 27-45). México: Berbera editores.
- Blavatsky, H. P. (s.f.). “Antropogénesis” en *La doctrina secreta*. (pp. 3-9) Vol. III. Instituto Cultural Quetzalcóatl.
- Brotherston, G. (s.f.). La Malintzin de los códigos. Recuperado el 28 de diciembre de 2013, de <http://www.editorialtaurus.com/uploads/ficheros/libro/primeras-paginas/201307/primeras-paginas-malinche-sus-padres-sus-hijos.pdf>
- Buendía Gómez, J. (2004). *Ángeles Mastretta, Mujeres de ojos grandes*. Barcelona: Seix Barral, 2001. Recuperado el 17 de febrero de 2014, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200909>

- Butler, J. (2002). “Los cuerpos que importan”. En *Los cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. (1ª. Ed) (pp. 53-94). Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1993).
- Calsamiglia, H; Tusón, A. (2007). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. (pp. 1-13). Barcelona: Ariel.
- Castellanos, R. (2012). *Sobre cultura femenina*. México: FCE.
- Cixous, H. (2001) (Moix, Ana M. Pról. Y Trad. & Díaz-Diocaretz, Myriam Trad. Rev.). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Cixous, H. (2006) (Agoff, Irene Trad.). *La llegada a la escritura*. (1ª. Ed) Buenos Aires: Amorrourtu. (Trabajo original publicado en 1986).
- Clavel, A. (2012). *Las ninfas a veces sonríen*. México: Alfaguara.
- Clavel, A. (2013a, 18 de octubre), *Palabras al recibir el Premio Iberoamericano de la Novela Elena Poniatowska*. (Web blog) Recuperado de <http://anaclavel.com/blog/2013/10/18/palabras-al-recibir-el-premio-iberoamericano-de-novela-elena-poniatowska-2013/>
- Clavel, A. (2013b). “Otros labios, otros paraísos”. En *El Universal*. Consultado el 3 de noviembre de 2013, de <http://www.domingoeluniversal.mx/columnas/detalle/Otros+labios%2C+otros+para%C3%ADsos-1920>
- Clavel, A. (2013c). “Entrevista: Ana Clavel cuenta sobre su libro *Las ninfas a veces sonríen*”. En *Provincia*. Consultado el 27 de marzo de 2014, de <http://www.provincia.com.mx/entrevista-ana-clavel-cuenta-sobre-su-libro-las-ninfas-a-veces-sonrien/>
- Conaculta (2012, 9 de octubre). *Conaculta felicita a la escritora mexicana Ángeles Mastretta en su cumpleaños*. Consultado el 17 de febrero de 2014, de http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=23487#.UwJFJ_15NqU

- Conaculta (2013). *Las ninfas a veces sonríen, exploración al erotismo, deseo y sexualidad femenina*. Consultado el 27 de marzo de 2014, de <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=26440#.UzTP7P15NqU>
- Descartes, R. (2006). “De la naturaleza del espíritu humano; y que es más fácil de conocer que el cuerpo. Meditación segunda”. En *Meditaciones metafísicas*. (2ª. Ed) (pp. 115-125). México: Tomo.
- Diezma Criado, A. M. (s.f.). *Rastreando la imagen de la mujer en la literatura española*. Recuperado el 14 de marzo de 2014, de <http://literaturaele.wikispaces.com/file/view/mos1d.pdf/162933599/mos1d.pdf>
- Dos Santos Fernández, M. (2011), *La lectura feminista en la literatura. El caso de Delmira Agustini*. Recuperado el 14 de abril de 2013 de <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/64808/2/MirtaCastilla000181290.pdf>
- Eliphas Levi (2011). “Las Columnas del Templo”, “El triángulo de Salomón” y “El pentagrama”. En *Dogma y ritual de la alta magia*. (pp. 34-46 y 55-61). México: Berbera editores.
- Esquivel. L. (2006). *Malinche*. México: Suma de letras.
- Esteban, M. L. (2004). “El estudio del cuerpo en las ciencias sociales”. En *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. (pp. 19-27). Barcelona: Bellaterra.
- Ferrús Antón, B. (2011). *Porque fuimos monjas. Mujer y silencio en el Barroco de Indias*. Recuperado el 10 de marzo de 2014, de http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/03/Porque_fuimos_monjas.pdf
- Figari, C. E. (2009). “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”. En *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. (pp. 131-139). Buenos Aires: CICCUS.

- Gallo, I. (2012). "Las letras del deseo: Ana Clavel: si las violetas...". En *Sin embargo*. Consultado el 15 de abril de 2014, de <http://www.sinembargo.mx/09-06-2012/257934>
- García Selgas, F. (2004). "El cuerpo base de la acción social". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 68(94), 41-83.
- Garrido, E. (2013). "Las ninfas a veces sonríen: exploración de la sensualidad femenina". En *Revolución tres punto cero*. Consultado el 28 de marzo de 2014, de <http://revoluciontrespuntocero.com/la-ninfas-a-veces-sonrien-exploracion-a-la-sexualidad-femenina/>
- Glantz, M. (s.f.). Doña Marina y el Capitán Malinche. Consultado el 23 de junio de 2013, de http://www.lopezlabourdette.com/pdf/glantz_Dona_Marina_y_el_capitan_Malinche.pdf
- Graves, R. (1985) (trad. Echávarri, L.). *Los mitos griegos I*. Madrid: Alianza Editorial.
- Grosfoguel, R. (2012). "El concepto de <<racismo>> en Michel Foucault y Franz Fanon: ¿Teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no ser?" En *Revista Tabula Rasa*. (pp. 79-102). Bogotá, Colombia. No. 16. Enero-junio.
- Herradón, O. (s.f.). *Brujas: sacerdotisas de las tinieblas. Los horrores de la Inquisición*. Madrid: América Ibérica.
- Jaramillo Taba, M. A. (2012). *La reivindicación de Malinche en la obra de Laura Esquivel*. (Tesis de pregrado no publicada). Universidad Tecnológica de Pereira.
- Jofré, M. (1990). "Análisis textual de la diégesis". En *Teoría literaria y semiótica*. (pp. 109-129). Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de la Serena.
- Kaiser, G. (2003). "Argumentos y motivos. Una ejemplificación: El ahogamiento de Ofelia visto por Shakespeare, Rimbaud y Brecht". En C. Naupert (comp.). *Tematología y comparatismo literario*. (pp. 236-256). Madrid: Arco/libros.

- Karlsson, C. (2012). *¿Indígena poderosa o mujer subordinada? Análisis de la protagonista de “Malinche” de Laura Esquivel*. Recuperado el 19 de marzo de 2014, de <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:526590/FULLTEXT02>
- Krämer, H. & Sprenger, J. (s.f.) (Maza, Floreal Trad). *Malleus Maleficarum*. Primera parte. Recuperado el 5 de julio de 2002, de http://www.reflexionesmarginales.com/biblioteca/Malleus_Maleficarum.pdf
- León Trujillo, A. (2010), *Paradigmas de investigación. Supuestos y prácticas*. México: UNACH.
- Lomas, C. (1999), “Lengua, cultura y sociedad” en *Cómo enseñar hacer cosas con las palabras*. Vol. II (pp.159-257 o 57-125). Barcelona: Paidós.
- Lööv, S. (2006). *La liberación femenina en la obra Mujeres de ojos grandes de Ángeles Mastretta*. Recuperado el 4 de enero de 2014, de <http://lnu.diva-portal.org/smash/get/diva2:205930/FULLTEXT01.pdf>
- López González, A. (1995). “Justificación teórica: Fundamentos feministas para la crítica literaria”. En *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras Mexicanas del siglo XX*. (pp. 13-48). México: El Colegio de México.
- Mares, R. (2005). *Gran diccionario del ocultismo*. México: Tomo.
- Martínez Barreiro, A. (2004). “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas”. *Papers*, 73, 127-152. UAB Barcelona. Recuperado de <http://ddd.uab.es/pub/papers/02102862n73/02102862n73p127.pdf>
- Mastretta, A. (2012). *Mujeres de ojos grandes*. México: Seix Barral.
- Mateo del Pino, A. (2009). *Literatura y estudios culturales en América Latina*. Nuevas lecturas. Recuperado de <http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/355/1/5484.pdf>
- Mauss, M. (1996). “Las técnicas del cuerpo”. En Crary, Jonathan y Kwinter, Sanford. *Incorporaciones*. (pp. 385-405). Madrid: Cátedra.
- Michel, G. (1996), *Una introducción a la hermenéutica. Arte de espejos*. México: Castellanos editores.

- Monsiváis, C. (2012), “Soñadora, coqueta y ardiente (notas sobre sexismo en la literatura mexicana)” en *Aproximaciones y reintegros*. Compilación, notas y edición de Carlos Mapes. México: Trilce, pp.137-155.
- Nietzsche, F. (2010). “De los despreciadores del cuerpo”. En *Así hablaba Zaratustra*. (1ª. Ed) (pp. 27-28). México: EMU. (Trabajo original publicado en 1883).
- Pera, C. (2012). “El cuerpo, ícono cultural de nuestro tiempo” y “Geografías del cuerpo”. En *Desde el cuerpo: Ensayos sobre el cuerpo humano, la salud y la mirada médica*. (pp. 21-63). México: Cal y Arena.
- Pérez Tamayo, R. (2003a). “Andrés Vesalio” y “Ludwig Wittgenstein”. En *¿Existe el método científico?* (3ª. Ed) (pp. 42-47 y 172-182). México: FCE. (Trabajo original publicado en 1990).
- Pérez Tamayo, R. (2003b). “La revolución anatómica”. En *De la magia primitiva a la medicina moderna*. (2ª. Ed) (pp. 82-86). México: FCE. (Trabajo original publicado en 1997).
- Pimentel, L. A. (s.f.). *Tematología y transtextualidad*. (pp.215-229). Recuperado el 7 de agosto de 2013, de http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/AE97EAT71NQD4QU6BCS5C74M8JCEB6.pdf
- Planella, J. (2006). “La genealogía del cuerpo”. En *Cuerpo, cultura y educación*. (pp. 51-82). Barcelona: Desclée de Brouwer.
- Restrepo, E. (2011). “Estudios culturales y educación: Posibilidades, urgencias y limitaciones”. *Revista de investigaciones UNAD* Bogotá-Colombia. (10), enero-junio.
- Rimmon, S. (2001). “Tiempo, modo y voz (en teoría de Genette)”. En *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. (pp. 173-192). Barcelona: Crítica.
- Rivero-Moreno, Y. C. (2004). *La novela realista-naturalista española y su representación de la mujer*. Recuperado el 10 de marzo de 2014, de

- <http://divergencias.arizona.edu/sites/divergenciasweb.arizona.edu/files/articles/Mujer.pdf>
- RT en español (2011, 21 de mayo). *Entrevista con Laura Esquivel, escritora, guionista de cine y televisión*. (Archivo de vídeo). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Azp9hZhgeiA>
- Sánchez, R. (2005). *Imágenes de la mujer en el Romanticismo de Espronceda (Sancho Saldaña)*. Recuperado el 10 de marzo de 2014, de http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:20860&dsID=imagenes_mujer.pdf
- Sarlo, B. (1997). “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”. En *Revista de Crítica Cultural*. (15), 32-38. Recuperado el 15 de junio, de <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/sarl.pdf>
- Showalter, E. (1999). “La crítica feminista en el desierto”. En Fe, Mariana (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. (1ª. Ed) (pp. 75-111). México: FCE.
- Schulze, J. (2003). “Algunas observaciones metodológicas: ¿Historia o Sistemática? Acerca de un problema de la historia de temas y motivos”. En C. Naupert (comp.). *Tematología y comparatismo literario*. (pp. 154-166). Madrid: Arcos/libros.
- Spinoza, B. (2007). De la naturaleza y del origen del alma. Segunda parte. En *Ética*. (pp. 44-88). México: Porrúa. (Trabajo original publicado en 1677).
- Torras, M. (2007). *Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo*. Recuperado de http://www.uv.es/extravio/pdf2/m_torras.pdf
- Tuñón, J. (2008). “Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos”. En Tuñón, Julia (comp.). *Enjaular los cuerpos*. (1ª. Ed) (pp. 11-65). México: El Colegio de México.

- Velázquez Rodríguez, E. B. & Quintero Soto, M. L. (2013). “Cazadores de mujeres”. En *La prohibición del placer en el cuerpo femenino*. (1ª. Ed) (pp. 91-102). México: Castellanos.
- Vias Mahou, B. (2000), *La imagen de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Anaya.
- Vivero Marín, C. E. (2008, Noviembre 11). “El cuerpo como paradigma teórico en la literatura”. *Revista de estudios de género La ventana*, 28. Recuperado de scielo.unam.mx/pdf/laven/v3n28/v3n28a5.pdf
- Zavala, I. M. (1993). “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”. En Díaz-Diocaretz, Myriam & Zavala, Iris M. (Coords.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. *Teoría feminista: discursos y diferencia. Enfoques feministas de la literatura española*. (pp. 9-76). Barcelona: Anthropos.
- Zavala, I. M. (2000). “La copulación de la mirada: metafísica del bolero con la concupiscencia de los ojos”. En *Bolero. Historia de un amor*. (pp. 125-141). Madrid: Celeste.

ANEXOS

Sinopsis de las narrativas

***Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta**

A las mujeres que protagonizan estos relatos el mundo les había reservado una felicidad circunscrita a las paredes de su casa. Pero más allá de la dedicación a su marido, la cocina y los niños, siguen latiendo sus singulares personalidades y, llegado el momento, reconocerán la señal reservada para que cada una de ellas dé un giro a su vida. Una se enamora del mar y se marcha en su busca, otra pare en el hospital y abandona al marido enamorado de la doctora...

Ángeles Mastretta retrata la fuerza del carácter de mujeres que nacieron con estrella, y nos muestra su universo de emancipación y sabiduría. En *Mujeres de ojos grandes*, lo femenino irrumpe en la cultura para ensanchar sus límites e iluminar el camino.

La inteligencia y la complicidad que irradia la prosa de Ángeles Mastretta convierten estas historias minúsculas en adictivas narraciones de magistral sencillez. Con un millón de lectores, *Mujeres de ojos grandes* constituye una de las muestras más personales y creativas de la literatura actual escrita en español.

Seix Barral

***Malinche* de Laura Esquivel**

De la autora de *Como agua para chocolate* llega por fin su esperada novela sobre uno de los personajes más controvertidos y fundacionales de la historia de México: Malinalli, *la Malinche*, la admirada y denostada amante de Hernán Cortés, que ofició de intérprete entre españoles y aztecas durante la Conquista para luego ser acusada durante siglos de haber traicionado a su pueblo, de haberlo vendido al invasor.

En este nuevo libro, fruto del diálogo entre el trabajo de la imaginación y el de la reconstrucción histórica, Laura Esquivel narra con su estilo intenso y cálido la aventura vital de la mujer que creyó que el extranjero Hernán Cortés pondría fin a los terribles sacrificios humanos de la religión azteca, pero acabaría en cambio descubriendo la crueldad no menos sangrienta de los conquistadores en su ambición y codicia. Desde la recreación

de toda una cultura perdida, con sus rituales y costumbres, hasta su destrucción casi total a manos de quienes por momentos creyeron que eran dioses, este relato explora las relaciones entre pueblos y razas e indaga las causas que tantas veces los llevan a enfrentarse.

Un relato inolvidable, que penetra con la misma profundidad en el atribulado corazón de su protagonista y en el complejo corazón de México. Malinche es tal vez la mirada más abarcadora de su autora sobre dos de sus temas esenciales: la tierra mexicana y la condición femenina.

Suma de letras

Las ninfas a veces sonríen de Ana Clavel

<<Me envolvía en mis pétalos,
Me gozaba sintiéndome...
Yo era mi Paraíso.>>

Ada es una niña y es una ninfa que despierta al mundo de la sensualidad. Sus hermanas, celosas, espían sus encuentros con hombres, héroes y titanes, y la delatan al Padre omnipotente para que la someta. Pero a ella no le importan los castigos ni la culpa, pues se sabe una verdadera diosa.

El mundo de Ada es el de la realidad cotidiana y a la vez un universo ficticio en el que se cruzan mitos, cuentos de hadas, leyendas. Las personas son lo que son pero también encarnan céfiros, dríadas, tritones, faunos, ángeles rebeldes... Y cada uno de ellos contribuye a su descubrimiento y exploración del deseo, la traición, el disfrute sexual, e incluso eso que algunos llaman perversiones. Ada crece y va madurando pero nunca deja de ser una ninfa en plenitud de poderes.

En este libro, la piel y sus abismos son una alegría rotunda, como en el principio de los tiempos; aquí los cuerpos se encienden y su goce es el más profundo de los saberes.

Alfaguara