

**Universidad de los Andes**

**Facultad de Artes y Humanidades**

**Departamento de Humanidades y Literatura**

**Caracterización y articulación de los personajes femeninos en cuatro novelas  
que antecedieron al boom latinoamericano, en el contexto de la Revolución  
mexicana**

**Daniel Fernández Duque**

**Trabajo de profundización para optar por el título de Magíster en Literatura**

**Director: Hugo Hernán Ramírez Sierra, PhD**

**Bogotá, diciembre 2022**

# Índice

<i>Dedicatoria</i> .....	2
<i>Prólogo</i> .....	3
<i>Introducción</i> .....	5
<b>CAPÍTULO I</b> .....	7
<i>Personajes femeninos en Balún Canán, de Rosario Castellanos</i> .....	7
Contexto .....	7
Los personajes femeninos .....	7
Articulación de los personajes femeninos .....	8
Reflexión final capítulo I .....	17
<b>CAPÍTULO II</b> .....	17
<i>Personajes femeninos en Al filo del agua, de Agustín Yáñez</i> .....	17
Contexto .....	17
Los personajes femeninos .....	19
Articulación de los personajes femeninos .....	21
Reflexión final capítulo II .....	28
<b>CAPÍTULO III</b> .....	29
<i>Personajes femeninos en Pedro Páramo, de Juan Rulfo</i> .....	29
Contexto .....	29
Los personajes femeninos .....	33
Articulación de los personajes femeninos .....	34
Reflexión final capítulo III .....	38
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	39
<i>Personajes femeninos en Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro</i> .....	39
Contexto .....	39
Los personajes femeninos .....	41
Articulación de los personajes femeninos .....	41
Reflexión final capítulo IV .....	47
<i>Conclusiones</i> .....	48
<i>Bibliografía</i> .....	51

## **Dedicatoria**

A  
Alana Fernández

## Prólogo

Como se ha insistido desde el título, este texto busca un acercamiento a las obras desde lo femenino, desde la comprensión del feminismo (limitada) en la que me encuentro. El feminismo no es un ejercicio intelectual, el feminismo es una visión de la vida, y se requiere ser mujer para vivirla. La limitación en que me encuentro en este campo por ser hombre me ha llevado a preguntarme desde el feminismo qué del patriarcado hay en mí, cómo puedo deshacerme de ese rezago y qué de lo masculino no agrede a la mujer. Aunque responder a estas preguntas no sea materia de este texto, el acercamiento a estas novelas y el análisis propuesto aquí han contribuido a mi búsqueda.

Inicialmente la selección de estos textos se había hecho con el criterio de encontrar algunos antecedentes al boom latinoamericano que sirvieran para explicarlo. Encontré varias cosas. En primer lugar, algo muy apasionante y es cómo un pueblo, que en apariencia se convierte en narrador, esconde la magia de hablar desde una memoria transferida por una piedra, que a su vez esconde tras de sí a una mujer, la piedra filosofal. Encontré una profunda sensibilidad hacia lo femenino, incluso en los autores masculinos; una queja, una injusticia, una denuncia que se traduce en las mujeres enlutadas, por ejemplo. Encontré en estas novelas el poder de lo femenino transferido a los personajes cuando intentan por todos los medios posibles, aunque a veces sin éxito, priorizar el amor en sus vidas.

La obra de Castellanos, en apariencia gira en torno a la revolución mexicana y a su componente indígena, sin embargo, para la crítica ya es claro que hay otras dimensiones: “al darnos su opinión de *Balún Canán*, Mario Benedetti parece reducir esta primera novela de Rosario Castellanos al problema del indigenismo, olvidando su dimensión feminista. Fue este un punto de vista que compartieron casi todos los críticos del momento” (Corona, 777). No solo se puede hablar de estas nuevas presencias en la obra de Castellanos; en las obras de Rulfo, de Yáñez y de Garro los personajes femeninos son complejos y reflejan la misma angustia que produce la coacción del patriarcado, de formas tan distintas como personajes femeninos hay en las obras.

Latinoamérica ha sido un pueblo sufrido. No ha visto la luz al final del túnel desde la Conquista. Pero lo femenino a través de sus personajes en la novela latinoamericana comienza a hacer su aporte para abrir espacios que permitirán que en algún tiempo cercano, desde la literatura, el camino hacia la libertad se vislumbre. Muchos factores han intervenido en la problemática

latinoamericana. Siendo un continente joven, Latinoamérica se ha visto atropellado por la Guerra Fría, por el neoliberalismo y por las influencias externas, desde lo económico hasta lo cultural. Todos estos fenómenos tienen algo en común. Son producto del falogocentrismo. En este sentido el trabajo de la mujer ha sido muy valioso en cuanto a su denuncia y a su contrapresión ejercida desde el feminismo como movimiento que abarca todas las dimensiones humanas.

Quiero desde esta cita, ilustrar mi interés por involucrar el psicoanálisis en el estudio de las obras que propongo en este trabajo. Es una cita de Lacan, extraída del libro *El triunfo de la religión*, que expresa su descorazonador punto de vista de la sociedad moderna:

“¿Cómo es posible que esos hombres, esos vecinos, buenos y simples, que fueron arrojados a este asunto que la tradición nombró de diversas maneras, entre ellas existencia, última que se introdujo en la filosofía, en este asunto entonces de existencia, cuyo defecto sigue siendo para nosotros lo más probado, cómo es posible que estos hombres, soportes todos de cierto saber o soportados por este, tanto unos como otros, se abandonen hasta ser presas de la captura de esos espejismos por los que su vida, al desperdiciar la oportunidad, deja escapar su esencia, por los que se juega su pasión, por los que su ser, en el mejor de los casos, no alcanza más que esa pizca de realidad que solo se afirma por haber sido siempre decepcionada?” (Lacan 2006, 19).

Inspirado en la función y en los criterios del psicoanálisis, quise identificar en las novelas aquello que en la vida de los personajes me hacía exclamar como exclamó Lacan en la anterior cita ¡Cómo es posible! Traté de exponer mis hallazgos psicoanalíticos de la manera más discreta posible, esto es sin restarle valor al elemento literario, sin embargo, no se puede dejar a un lado el hecho de que la literatura tiene todo que ver con la vida real. Aunque las novelas sobre las que se basa este texto son ficción, algunas con algún tinte autobiográfico, el contexto en que se desenvuelven es histórico y los personajes en su mayoría han salido del alma latinoamericana, de un modo u otro, son tomados de la realidad.

El método que usé para seleccionar los elementos que quise resaltar es el de la dialéctica. Los mecanismos inconscientes son los que mejor responden a esta especie de maroma intelectual. La dialéctica trata de buscar conclusiones a través de interpretaciones no directas, no lógicas o aparentemente contradictorias, pero demostrables. Dentro de los hábitos que utiliza el inconsciente para no ser sorprendido están el de confundir, el de ocultar (deseos), deslizarse (de un deseo a otro, de un personaje a otro) y el más complejo: buscar a toda costa el fracaso –sin que el propio sujeto se dé cuenta para no ser sorprendido–, y hacer del fracaso un goce. ¿Cuál puede ser el propósito del inconsciente? Ahorrar energía. ¿Cómo? Evitando que el sujeto opere

por fuera de un canon. El psicoanálisis encontró que obedeciendo al inconsciente, el individuo entra en una serie de patologías que pueden ir desde la depresión en distintos grados –el menor, el malestar en la cultura– hasta lo peor. Por eso para el psicoanálisis se hizo necesario buscar estrategias para descubrir qué pretende ocultar el inconsciente y cómo lo hace, y la mejor herramienta hasta ahora conocida para dismantelarlo es la dialéctica, contando con la ventaja de que el inconsciente se expresa a través de un lenguaje propio traducible en palabras = significantes.

Los significantes tienen un alto valor en la doctrina analítica. Para encontrar los significantes que a partir de cadenas de significantes constituyen los síntomas, el psicoanálisis tuvo que apartarse de la teoría saussuriana de los signos y las imágenes acústicas, y darle al significante el poder de representar al sujeto, cuyos efectos sobre este conforman el inconsciente. No de otro modo tiene éxito la terapia analítica. No es cuestión de desarrollos teóricos, lo demostró la clínica. Algo que también se dio cuenta Nietzsche, él sí desde la filosofía, y es que el sujeto se esconde detrás de un predicado.

## **Introducción**

A continuación presento un análisis donde se establece la articulación de los personajes femeninos en las novelas *Balún Canán* de Rosario Castellanos, *Al filo del* de Agustín Yáñez, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro. Es una aventura crítica que pretende no solo mostrar a los personajes femeninos como un sistema en sus respectivas obras, sino darles la capacidad de que caminen de una obra a otra con la libertad que no les fue dada por estar inmersas en sus respectivas obras. Las rutas para este tránsito han sido trazadas por un espíritu femenino omnisciente y antiguo, de modo que nuestros personajes solo tuvieron que desenmalezar el camino. Al asomarse cualquiera de estos personajes femeninos a cualquier obra pueden confirmar que sus luchas no son solo suyas, sino que se luchan en otros escenarios de otras obras y de otros tiempos tan antiguos como Medea. Son personajes asfixiados por los valores morales, inhumanos todos, heredados de Europa e incrustados en la vida mestiza latinoamericana, haciéndola mucho más recia, mucho más desalmada, de una violencia atomizada e incansable, dentro de una cotidianidad atrofiada por un machismo febril.

Hay varios elementos comunes a las cuatro novelas. En primer lugar, los pueblos son protagonistas e incluso, como sucede en la obra de Garro, el pueblo es el principal narrador. Los

pueblos, además, son muy parecidos, y no por ser anteriores a la obra de García Márquez dejan de ser macondianos, su arquitectura es la misma y los dramas íntimos, políticos y sociales se inspiran en problemáticas parecidas. Son pueblos envueltos en una atmósfera de incertidumbre y monotonía inerciales, pero al tiempo se puede estar gestando una revolución. Son pueblos plenos del elemento indígena y revolucionario. Una revolución que si bien, en México tuvo éxito, se ha burocratizado con las subsecuentes manifestaciones de abuso del poder en nombre precisamente de la revolución.

Otro elemento común es la violencia masculina que comparte el origen con la violencia estatal. La violencia masculina es una respuesta enfermiza, visceral y despiadada a una amenaza: a la de la mujer y a la del amor. Son hombres a los que no les cabe el amor en el pecho, no lo toleran, son hombres que no se toleran. No existe para ellos una mujer que los pueda amar del mismo modo en que creen amarse a sí mismos, de ahí la incomodidad y el prurito; y cuando los despojan de ese amor que creyeron seguro, el amor propio, el amor transferido a la amada, desaparecen ellos para sí mismos, quedando un gran vacío. Se sienten desamparados y por eso el mundo, el pueblo, sus habitantes, las demás mujeres, son su enemigo. Por eso quieren matar o se quieren hacer matar.

Los personajes femeninos, como decía, actúan como un sistema que sostiene un frágil equilibrio. Son las que introducen el amor, las que mejor lo conocen y guardan todas sus esperanzas en conservarlo, en transmitirlo, así no entiendan muy bien qué es ni cómo actúa en ellas mismas. El amor es el principal elemento desequilibrante para una sociedad que considera que los ideales son superiores a todo lo demás, incluso superiores al amor mismo. Los regímenes que imperan en los pueblos de las novelas en mención van en contra de la naturaleza, inclusive en contra de la misma naturaleza masculina y por supuesto, de la femenina. Los personajes masculinos conspiran contra ellos mismos y son los personajes femeninos quienes siempre quieren restablecer el equilibrio. Tratan, infructuosamente de que los personajes masculinos entiendan el amor. Los personajes femeninos más sensatos, aunque vivan en permanente contradicción, hablan del amor, viven el amor, luchan por el amor y son consecuentes con el amor. Son las encargadas de resquebrajar los valores morales que no las dejan respirar. Los personajes masculinos, en cambio, son incapaces de reconocer la peor de todas las cobardías: no saber cómo lidiar con el amor, todo lo enrevesan, no hablan de amor, no lo viven, no luchan por el amor y en caso de que lo hablen, lo vivan o lo luchen, no son consecuentes con el amor, fallan.

# CAPÍTULO I

## Personajes femeninos en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos

### Contexto

*Balún Canán* es una novela con mucha presencia indígena. La situación por la que pasaba México durante la implementación de la Reforma Agraria (1935-1949) bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas marcó la niñez de la autora para siempre. La esclavitud en México recién había terminado en 1917, tiempo en que se ordenó además, que se entregaran predios a los indígenas. Sin embargo, en el desarrollo de la novela se perciben actividades esclavistas por parte de los blancos propietarios de la tierra como de los mismos indígenas, resignados a su destino de desarraigo y obediencia. En el momento de la obra en que los indígenas, auspiciados por el Estado, comienzan a apropiarse de las tierras de los terratenientes, surge una conflictividad que se manifiesta no solo en la confrontación sino en el uso de la brujería, de la conspiración y de la resistencia.

El asunto indígena, a pesar del mestizaje, ha sido siempre confrontacional, desde la perspectiva que se le mire, tal como se ilustra en esta cita: “el texto de Castellanos también expresa la decepción de saber que los personajes traicionan esos mismos impulsos dialécticos o no identitarios [...], se hace evidente que la tensión particular de indigenismo evidenciada dentro de *Balún Canán* [...] puede designarse mejor como ‘dialéctico’ y, además, que tal indigenismo dialéctico es, fundamentalmente, un ejercicio de compasión”. (Anzzolin, 26). Con el término dialéctico, Anzzolin significa la complejidad que encierra la relación entre el indigenismo y el mestizaje. En este sentido el debate de si pretender una integración cultural supone la exclusión y si respetar los espacios corresponde a un gesto de compasión. En la novela estas fronteras son débiles.

### Los personajes femeninos

La nana es el único personaje femenino indígena protagónico de la obra. Está claramente referenciada por su labor, el nombre del personaje en la novela es su propia labor. Por su parte, “la niña” de siete años, quien narra y quien es cuidada por la nana, nunca se le conoce el nombre. La relación entre ellas dos caracteriza la obra. La nana es un personaje heredado de la esclavitud



y la niña es la hija de la ama distinguida por ser blanca, como lo son los demás personajes femeninos importantes de la novela.

Hay un personaje directamente relacionado a lo femenino, que tiene mucha fuerza por el carácter misterioso que se le otorga. Es un personaje mítico. El dzulúm. Es terrorífico, solo se sabe que rapta y desaparece mujeres. Al respecto, Harris dice lo siguiente: “Se sostiene que este mito particular, normalmente pasado por alto por los críticos [...], es clave esencial para la crítica de la masculinidad patriarcal que la novela articula [...], Rosario Castellanos describe una jerarquía de masculinidades que muestra que ésta es irremediablemente destructiva tanto para los personajes masculinos como los femeninos” (Harris, 677). Este personaje mitológico, como todos los dioses, corresponde a formas específicas del deseo: “Los dioses son innumerables y cambiantes como las figuras del deseo, del que son sus metáforas vivas”. (Lacan 2006, 39). Esta figura en particular tiene rasgos sádicos. A esto se le debe sumar el hecho de que es un misterio lo que sucede entre el dzulúm y el personaje femenino con el que se encuentra. Claramente el dzulúm es el representante sádico y el personaje femenino que desea ser raptada, que lo busca, lo hace desde el deseo masoquista, que se caracteriza por hacer que su goce provenga enteramente del goce del otro. De algún modo, ante su cercanía, los personajes femeninos que las afecta el dzulúm, sienten la necesidad de entregársele. Este abandono es mortal para el personaje femenino, y resulta devastador para la figura del sádico transferida en silencio a los personajes masculinos, porque de algún modo, estos quieren ser también el dzulúm, tener esa capacidad de atracción y de poder sobre lo femenino, al saber (inconscientemente) que pueden desear lo que quieren, se mezcla el terror con la terrible frustración de nunca llegar al límite deseado.

### **Articulación de los personajes femeninos**

La nana, no en vano, es el personaje que comienza la obra. Es una indígena encargada de asistir a la narradora, una niña de siete años. La nana con su lenguaje introduce las costumbres y, sobre todo, la ritualidad alrededor de los mitos, que mantienen al lector atado a ese mundo donde irrumpen hechos impredecibles, insólitos e inexplicables. Ese cuerpo amorfo, compacto y misterioso que representa lo indígena para occidente, aparece en medio de la desconfianza y el miedo. Es indudable que los indígenas, sin ser los protagonistas, actúan como el agente que cambia los destinos de los verdaderos protagonistas, gente ésta toda con nombres, temerosa, con historias detalladas, con influencia, occidentalizados y con poder. Mientras que el poder del

indígena se circunscribe a la brujería, a su capacidad de actuar en masa y al poder político que el Estado les comienza a delegar. Pero es innegable que son temidos, especialmente por su brujería. Cuando los medios que usan para combatirla, incluso entre ellos mismos, no funcionan, no hacen más que certificar el poder de los hechizos y de las entidades a las que se les atribuye cada embrujo. Sin embargo, se puede inferir, por algunos casos en la novela, que parte del poder de la brujería reside en la sugestión.

Como toda cultura, los indígenas en la novela también tienen su propio mito de la creación, que además se ha ido transformando de modo que se puedan comprender fenómenos foráneos para sus culturas originales, como por ejemplo la existencia de ricos y pobres, y la manera de resolver esta desigualdad al momento de la muerte. El rico por lo general está representado en los acomodados, como la narradora, que a pesar del mestizaje se les considera blancos.

A pesar de la oscuridad que envuelve la actividad indígena, tan ajena a los blancos terratenientes por sus costumbres, su cultura (“los brujos se lo comen todo, la paz, la salud, las cosechas”) y sus luchas; para la narradora en su infancia los indígenas son una fiesta porque llegan con comidas, con alegría, con cosas nuevas. Muy pronto también llegan a la narradora las referencias a la brujería, las venganzas, el racismo enconado, la muerte, y con esto, la magia infantil para la narradora prácticamente termina. Las referencias a la superstición son permanentes, y se ven como una mezcla de creencias europeas e indígenas, un producto más del mestizaje, un producto explosivo, que llena de temores, de inseguridades y desconfianza el proceder de las gentes. Los brujos son una presencia muy incómoda para la nana. La hacen huir, se siente perseguida por haberse quedado en la casa de la narradora y por haberse encariñado de su familia, siente y expresa su remordimiento al verse en contra de la ley de los indígenas, que dice que es malo querer a los que mandan. Vive en contradicción porque no se siente capaz de separarse de la niña.

La discriminación no solo la sufren los indígenas. La narradora también debe enfrentarse a la doble discriminación que le significa ser niña y ser mujer. El servicio y los niños son considerados como gente menuda. Tan es así, que la nana, cuando hace referencia a Balún Canán, como la zona que los circunda, le insiste a la narradora en que no deben hablar de los nueve guardianes que le dieron el nombre al territorio. Los mayores, no cualquiera, solo los adultos con algún grado de poder o de independencia, están facultados para hablar de ellos. Esto

es un reflejo de que la nana adopta parte de la visión de los blancos, incluyendo la discriminación hacia los indígenas, que la lleva al mismo tiempo a autodiscriminarse. La obra resalta la discriminación racial, pero también la discriminación hacia la mujer. La maestra, que siempre viste de negro, que a veces castiga y cuya soledad transpira por encima de su traje, es descrita como una mujer empática con las niñas y que además de sus funciones pedagógicas les enseña a obedecer y a reprimir sus deseos, de modo que esto les habrá de quedar para toda la vida.

A la nana y a la narradora las une la palabra, la nana busca a toda costa mantenerse al lado de la niña y para lograrlo, tiene que abstraerla de la violencia, tomar partido del lado de los blancos, a pesar de que la lucha de los indígenas por el territorio ya se estaba gestando. Frente a esto Mosqueda cuenta: “En *Balún Canán* [...] dos fuerzas, si bien de carácter distinto y, en apariencia contrarias, se enfrentan constantemente: el lenguaje y la violencia [...], ambas potencias (lenguaje y violencia) no solo intercambian propósitos, sino que culminan por *con-fundirse* en un único impulso que avasalla todo cuanto encuentra a su paso” (Mosqueda, 44). La nana expresa una consciencia poética del papel de sus antepasados, del proceso de colonización y de su papel como testigo de lo que quedó del proceso. Efectivamente, de este proceso violento de colonización quedó la palabra y a través de la palabra diferenciada entre indígenas y blancos, como un rezago, subsiste la violencia. La nana, por esto, con el uso de un lenguaje literario con algunos matices indígenas, hablándole de sus años de niñez a la narradora, le muestra el poder de la palabra, sembrándole a la narradora para siempre su afinidad por las letras, dialectizando en la niña el contexto de la violencia.

Con el rescate de la palabra desde el comienzo de la novela, la autora certifica su decisión por recuperar y dejar inscrita en su obra la idea de una memoria arrebatada por la violencia, tanto la memoria ancestral como la memoria de sus años de infancia. La nana le indica a la narradora, que le debe su existencia a la ignominia, el arca de la palabra y de la memoria se consumen en la hoguera, quedando las cenizas sin rostro. Gracias a este proceso dialéctico o de depuración forzada, la nana concluye que fue posible que la niña, la narradora, y los menores que ella, hubiesen podido venir al mundo.

La nana y la narradora establecen desde el principio una relación estrecha, casi filial: “Su rutina permanece fundamentada en la paz que se revela en el cariño que manifiesta en la interacción con la niña. Libre de prejuicios morales de los ladinos y cerca de la naturaleza, la nana crea un

mundo pintoresco en la tierna mente de la niña” (Popovic, 161). Aunque la nana a veces se deja permear por los valores comunes a indígenas y mestizos, la confianza entre ambas es mutua, al punto de que la nana le bromea tratándola como un grano de anís, y aprovecha su autoridad para decirle a la narradora que si toma café se va a volver india, esto para que no vuelva a regar la leche sobre el mantel. Es un juego dialéctico en el que la narradora, influida por la nana, decide, para no volverse india, tomarse mejor la leche, blanca, y no regarla, y al tiempo olvidarse de la idea de tomar café.

A pesar de la filialidad que las une, también hay tensiones marcadas por sus diferencias, inculcadas, más que nada, del exterior. A la narradora, sus padres y hasta la servidumbre, le inculcan la idea de que ella es superior, es rica, blanca, y la servidumbre es pobre, inferior, india. La nana ubica a la narradora en el bando de los blancos que colonizaron y despojaron a los indígenas de sus territorios y de su lenguaje. La narradora desde sus siete años categoriza a la nana como una india que no sabe nada, por andar descalza y por no usar ninguna ropa interior, según la nana porque la tierra no tiene ojos para verle sus genitales por debajo de la falda.

Desde el comienzo la narradora se queja por las injusticias de su vida infantil. Sentada en el comedor, siendo obligada a comer, ve en su plato un enorme ojo que no parpadea, y al final de la mesa un espejo que la atemoriza. La mirada, desde dos perspectivas distintas, crea gran incertidumbre en la niña, el gran ojo que simboliza a un gran Otro que la mira sin parpadear y un espejo que abre una nueva y enigmática ventana que enseña siempre su implacable reflejo, dándole una nueva dimensión a la mirada.

La narradora identifica en las palabras un juego en el que detrás de cada palabra puede ir cualquier cosa, incluso algo que no tenga relación con la palabra misma. No es un juego de niños, la vida adulta está llena de palabras que remiten a cosas distintas, dependiendo de quién la enuncie, dependiendo de quién la escuche. De hecho, la definición de significante (palabra) para Lacan: “es lo que representa a un sujeto ante otro significante” (Lacan 1973, 164). En su juego infantil, la narradora lo demuestra de modo sencillo cuando le explica a su hermanito que la palabra “suiza” significa “gorda”. ¿Quién hay detrás de “suiza”, quién detrás de “gorda”? ¿Estará la narradora hablando en nombre de la autora? Las palabras toman rutas inesperadas en cada persona y en esto radica la complejidad que envuelven las cadenas de significantes (palabras).

Del mismo modo en que en la narración la nana a veces no habla como una indígena, la narradora tampoco habla a veces como una niña de siete años. Su lenguaje es sofisticado y lírico. Los razonamientos que hace corresponden a los de un adulto. Las imágenes, en cambio, sí corresponden a las que una niña como ella se forma a su edad. La narradora juega con su papel de niña que cuenta cosas de una niña, pero desde la adulta que cuenta sus historias de niña. De igual forma, integra una narración de hechos en pasado con el presente de su cuerpo: “Yo *iba* conteniendo la respiración y arrimándome a la pared temiendo que en cualquier momento el caballo *desenfundara* los dientes y me mordiera el brazo. Y tengo vergüenza porque mis brazos *son* muy flacos y el caballo se *iba* a reír de mí” (Castellanos, 3). La autora mientras escribe, sin abandonar el pasado, en su presente conserva los mismos brazos flacos de la niña.

La reflexión que hace la narradora después de describir lo que los balcones ven, como si ella los encarnara, diciendo que, a ella, en su presente de narradora, le gustaría ser como los balcones, desocupados y distraídos; realmente está expresando la contrariedad de que en su adultez no pueda ser como era de niña y tener el tiempo de los balcones para estar desocupada y distraída, en contraposición a su niñez, en la que no pudo ser como debían ser los niños. En su presente de narradora anhela ser adulta: “...cuando yo sea grande...” Sin embargo, lo que menos quiere un niño, y seguramente lo que le sucedió a la niña narradora (la ficticia o a la misma autora), es estar como un balcón: desocupada y distraída. Un niño siempre está atento, siempre quiere un juego, inventarlo, hacer algo lúdico; se aburre muy fácil, el niño es millonario en tiempo y cuando hay desagrado o no tiene en qué gastarlo como quiere, el tiempo se hace eterno y se convierte en una pesadilla.

La relación de la narradora con su madre, Zoraida, es distante. Ella es la típica ama de casa de un hogar pudiente, que define a las personas por su situación económica y por su grupo étnico. La palabra circo a ella le remite a la gente que lo compone. Piensa que deambulan de pueblo en pueblo porque no encuentran el camino al lugar del que salieron. Zoraida es una mujer hermética con su hija, es una mujer afanada, y en contraposición al afán, teje, aunque lo hace de manera obsesiva. Pretende diferenciarse de los indígenas por su inteligencia, los cree brutos. Asume que los indígenas no hablan español porque no tienen la capacidad de aprenderlo. No considera que la educación pueda modificar esta idea. Más que discriminarlos, los odia. Se refiere a ellos como raza de víboras y no esconde la rabia que le ruboriza las mejillas cuando lo dice. En ocasiones tiene el papel de narradora, pero es marginal. Su rostro es vigilante y desdeñoso. Comúnmente

explota en cólera con los indígenas. Sin importar que su hija esté en manos de la nana, una indígena más de su servidumbre, insiste en que con los indígenas “no se puede usar más que el rigor” (Castellanos, 75).

Cuando enferma Mario, el hermano menor de la narradora, sale a flote la preferencia que tiene Zoraida hacia él, tanto que la narradora dice que su madre nunca la va a cuidar porque solo se interesa por Mario. Su madre lo trata como si fuera de alfeñique. No quiere que le salga ranchero, precisamente porque ella nunca lo fue. Sueña con mandar a Mario a estudiar a México. Su afán por parecer de otra raza moldea su comportamiento y sus decisiones. Pero no contaba con que el apego que le tiene a Mario lo convirtió en blanco de las venganzas de los indígenas. Estos sentencian a Mario a muerte con una brujería. Zoraida, hace todo lo posible por salvar a su hijo. Se convierte en una mujer humilde ante los ojos del sacerdote y le manifiesta que, si Dios quiere llevarse a uno de sus hijos, que no se fije en el varón. Por supuesto que esto le debió doler muchísimo a la narradora, sería un antecedente para el personaje que afectaría negativamente el desarrollo de su vida adulta.

La relación que Zoraida sostiene con la tullida muestra su cara piadosa. Al tiempo que se ha encargado de ella como si fuera su hermana menor, recurre a extraños actos como el de tirarle a los pies las entrañas palpitantes de una res sacrificada, ante lo cual, la tullida no tiene otra opción que dar un alarido de espanto. Zoraida la peina, la asiste, le lleva la comida, le cocina y le da la comida en la boca. La tullida vive de la caridad en una casa de tejamanil a las postrimerías del pueblo. No se mueve de su silla y permanece con las manos inútiles sobre la falda. Esto la hace una mujer contemplativa. Conserva, además, un poder oculto, que ni ella misma conoce y que se verá al final de la obra con la tirada de las cartas, cuando en medio de la desesperación por la maldición que caía sobre Mario, Zoraida decide usar a la tullida. Aunque no tiene la movilidad para hacerlo, es la misma Zoraida quien toma la mano de la tullida para tirar las cartas. Después de darse cuenta de que la lectura confirma la maldición, saca todo su resentimiento y la insulta, para luego tirarse al suelo a besarle los pies, pidiéndole perdón. Finalmente, se cumple la amenaza contra Mario y cae enfermo. El médico, sugestionado por la maldición de la que estaba siendo víctima Mario, desiste incluso de tratarlo en busca de la cura. Solo atina a sostenerle algunos cuidados paliativos. El cura por su parte, ni siquiera intenta un exorcismo. Se atiene a dejar el caso en manos de Dios. La muerte de Mario es lo que más motivó a la narradora a escribir el libro. Comienza a escribirlo en el último párrafo de la novela.

Cuando los indígenas, auspiciados por el gobierno, buscan apoderarse de las mejores fincas, las cosas empiezan a cambiar. Estando al tanto de la situación, doña Pastora, que por su oficio de contrabandista se conoce todos los caminos por donde las autoridades e incluso los mismos indígenas no transitan, le sugiere a Zoraida que hable con su marido para que cuando necesiten huir, ella por dinero les dice por dónde pueden pasar a Guatemala, que es precisamente de donde ella trae joyas y telas para vender. La narradora, inocentemente quiere recurrir a doña Pastora para fugarse con su hermano enfermo y poderlo mantener fuera del alcance de la maldición que lo está matando. Es la única opción que contempla para salvar a Mario.

La historia de Angélica es un recuerdo que aparece esporádicamente en la novela. Establece un precedente importante para significar el poder del dzulúm. Angélica era huérfana. Fue recogida por los abuelos de la narradora. Dócil, sumisa, apacible, considerada con la servidumbre. Le sobraban los enamorados, precisamente porque no los determinaba. Al saber que el dzulúm estaba merodeando, perdió su alegría, se llenó de temor y se volvió insegura. Ella sabía que el dzulúm es un animal que nadie ha visto, por lo menos nadie que haya sobrevivido para contarlo. Ni siquiera puede ser combatido con algún otro contrapoder; la brujería resulta ineficiente ante el dzulúm. Hay un secreto que ella guarda, tan fuerte que le es insoportable al brujo que la visitó para quitarle el apocamiento en el que había caído y es precisamente el secreto que le hace temer del dzulúm. Ella se fue consumiendo. Comenzó a salir y regresaba con la falda del vestido hecho hilachas, como si estuviera teniendo encuentros furtivos con el dzulúm, hasta que en una de sus salidas vespertinas no volvió. Desapareció de tal forma que no dejó un solo rastro ni se encontró un solo jirón de su vestido. El dzulúm representa al seductor asesino, aquel que enamora a las mujeres hasta perderlas. Angélica cumplía con las condiciones que el dzulúm buscaba, una mujer suave y hermosa. El dzulúm, por su parte, como un ente bello y poderoso descrito por la nana “con su nombre que significa morir” (Castellanos, 6), ilustra la presencia de la libido, donde se combina el temor profundo al objeto perdido, la muerte, al tiempo que la seducción, el deseo por el rapto y la consumación del amor total del que no se sale con vida. El dzulúm nunca existió. Existe todo lo que lo representa. El terror, la desconfianza, la inseguridad, el deseo, la desesperación, la angustia, la muerte femenina.

La narradora tiene tres tías, primas hermanas de su padre. Matilde, Romelia y Francisca. Son las dueñas de la finca Palo María. Es una finca ganadera donde termina viviendo Francisca sola, resistiendo a los embates de los indígenas que quisieron apropiársela, del mismo modo en que se

apropiaron de las demás fincas importantes. Romelia se quedó con sus hermanas después de separarse. Se encierra en su cuarto cada vez que tiene jaqueca. Disfruta del chisme. Es enfermiza, aturde a sus hermanas con su incesante parloteo, que no interrumpe ni con las terribles jaquecas que sufre. Ni la edad la volvió más formal ni menos voluble ni menos frívola. Es hipocondríaca. Detestaba vivir en Palo María, por lo que se fue a México con la disculpa de hacerse ver de los médicos. Le aconsejaron que volviera con su marido. A su regreso de Ciudad de México, ya no quiso volver a vivir en Palo María, le temía a Francisca y se sentía despreciada. Pensaba que su hermana le podía hacer algún maleficio, por lo que se trasladó a casa de la narradora. Finalmente, cansada de vivir en casa ajena, aceptó el consejo de los médicos y regresó con su marido. Esto le representó la cura definitiva de sus males. Romelia es el personaje femenino que representa a la mujer sin individualidad, depende de su marido, de sus hermanas, de los demás para tener estabilidad. La única decisión que la favoreció fue volver con su marido.

Matilde es la más frágil de las tres hermanas. Soltera. No sabe ocultar su contrariedad. Enrojece con facilidad y actúa infantilmente. Se cubre el rostro cada vez que siente pena o es sorprendida en algo. Es débil. Tiene miedo de que, Francisca, su hermana mayor, la enloquezca. Su inseguridad y su deseo de hacerse notar la hizo partir con la convicción de que Francisca, la iría a buscar para convencerla de que regresara. Todo le salió mal y después de ser patrona fue a parar a la finca de César Argüello. En el fondo su intención era buscar a Ernesto. Intentó suicidarse dejándose llevar por el río. Su intento frustrado la llevó a la postración. Para ayudarla a salir de su estado, César Argüello solicitó los servicios de doña Amantina, la curandera. Se la describe como una temblorosa mole de grasa. Ella no acostumbraba visitar a quien fuera a curar, pero se le insistió tanto que aceptó. Comía con voracidad, en exceso, sus dedos regordetes estaban plagados de anillos de oro. Usaba gargantillas de coral y oro, vestía una camisa corriente y sucia. Su agilidad a la hora de poner en práctica sus hechizos la hacía parecer una mujer sobrenatural. La seguridad de sus actos reflejaba a una mujer curtida en su oficio de hechicera y deshacedora de entuertos. Cuando llegó a visitar a Matilde la auscultó y su primer diagnóstico fue espanto de agua. Los ritos de rigor para recuperar el alma de Matilde que la había abandonado no surtieron efecto. El siguiente diagnóstico fue mal de ojo. Se le consiguió a Amantina todo lo que pidió, y después de aplicar su rito, tampoco hubo ningún signo de recuperación en Matilde. Después de meditar toda la tarde en su cuarto, Amantina concluyó que su hermana, Francisca, la había embrujado. Para revertir el hechizo debían devolverla a Palo María. A esto reaccionó Matilde



con un grito de terror. En la noche, por sus propios medios, Matilde llegó a donde Amantina a tratar de hablarle, pero ella ya sabía lo que le estaba sucediendo y con esto quedó curada. No había tal hechizo, solo un deseo profundo de morir. Su intento de suicidio se debió al embarazo de Ernesto. Él mismo la salvó. Amaba a Ernesto, pero él se sentía un bastardo, más de lo que dictara su propia condición de bastardo. Matilde le reclamó por haberla salvado, quería morir para no tener un hijo bastardo como él. Esto alejó a Ernesto definitivamente. El hijo lo perdió. Luego ante el cadáver de Ernesto, ella se echó la culpa de su muerte y salió para nunca más volver. Para todo el mundo se la había llevado el dzulúm. Lo cierto es que el amor que sentían los hubiera salvado a ambos, si lo hubieran atendido.

Francisca es de las tres, la hermana más controvertida. Tomó el mando de la casa de Palo María en los tiempos en que los indígenas comenzaron a apoderarse de las mejores tierras. Su valor y decisión hicieron que los indígenas le temieran, la respetaran y hasta le pidieran consejos. Su fama de bruja se esparció por todo Balún Canán. Es posible que ella misma lo hubiera propiciado más como un mecanismo de protección. Su voz es templada, fuerte y de entonación pareja. Recia. Aunque la autora no describe a Francisca físicamente, se puede el lector imaginar a una mujer de casi 1,70 de altura, delgada, de rasgos finos, blanca, vestida de capataz y con modales masculinos. Tomó el lugar de la madre muerta al nacer Matilde. Esto le significó a Francisca dejar su vida amorosa, la fiesta y la diversión para siempre. Francisca se tomó muy en serio su maternidad. Le compraba a Matilde lo mejor y la cuidaba noches enteras si llegaba a enfermarse. Se dedicó a conseguir dinero para tenerle una buena dote a Matilde, pero esta se conformaba con cualquier cosa y no se desprendía de su hermana. Francisca nunca fue bonita, decidió no volver a tener novios porque ella no perdonaba ni sus propios errores. Matilde, luego cuenta la manera en que Francisca trataba a los indígenas, los dejaba en el cepo al sol y al sereno y algunos morían, pero antes de que murieran ella les hacía algo que Matilde no quiso describir por pudor. Cuando los indígenas se sublevaron, Francisca ni siquiera se asustó. Los despidió a todos. Desde entonces no volvió a salir y dejó que se muriera el ganado. Tapizó todos los cuartos de negro y se hizo un ataúd donde se acostaba a descansar porque no dormía, según decía Matilde. Del poder de Francisca se dice que lo que ella vaticina sucede. Pero su relación con el mundo se limitó a los indígenas. Ella afirma tener el arma con la que mataron a Ernesto. Cuando César Argüello fue a hacerle el reclamo por la muerte de Ernesto, ella les dijo que además sabía quién lo había matado y por qué. Francisca pareciera estar encubriendo al asesino de Ernesto.

## **Reflexión final capítulo I**

El misterio es un lugar común en la novela. Allí acuden el secreto que guarda Francisca sobre la muerte de Ernesto, el secreto que le guarda el brujo a Angélica sobre el dzulúm, el secreto que guarda Matilde acerca de lo que Francisca le hacía a los indígenas que llevaba al cepo, el secreto que le guarda Amantina a Matilde sobre el verdadero embrujo que la tenía en la total postración (del mismo modo en que estuvo Angélica cuando vio al dzulúm por primera vez); el dzulúm mismo es un misterio en cuanto a lo que representa, a su función, no hay un solo testimonio que lo describa o que descifre su procedencia. Solo es posible intuir su trasfondo libidinal ante el cual ninguna mujer se resiste. Para poder presentar su irresistibilidad se le da la connotación de un ser con una fuerza mortal. El dzulúm es un seductor. El único personaje que sale con vida de los frecuentes encuentros con el dzulúm es Francisca, una mujer menopáusica, a quien se le atribuyen poderes sobrenaturales, entre estos el de ser bruja, estar protegida por los brujos y el de ser invulnerable al dzulúm. Su inclinación por el color negro coincide con esta etapa de su vida y con el proceso de entrega de tierras a los indígenas apoyados por el Estado, siendo la finca de Francisca una de las más apetecidas.

El color negro que caracteriza a Francisca es compartido por la maestra de la narradora, descrita como una mujer que viste de negro. La narradora compara la soledad de su maestra con la de “un santo en su nicho”, como si en realidad estuviera guardando un luto permanente.

Los personajes femeninos en esta obra tienen en común el misterio, el secreto, el luto, lo inexplicable. Estas características las hacen personajes problemáticos para los personajes masculinos, pues son irreductibles a lo masculino como suplemento. Para el patriarcado todo intento por conceptualizar a la mujer deriva en misoginia, obligando a crear mitos como el del dzulúm para, en términos eufemísticos, formalizar la extrañeza que la mujer produce.

## **CAPÍTULO II**

### **Personajes femeninos en *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez**

#### **Contexto**

El pueblo es intencionalmente innostrado. Incluso, en un párrafo, diríase introductorio, previo al *Acto preparatorio*, el autor deja ver que ni siquiera el nombre del libro importa: “*En un lugar*

*del Arzobispado*, cuyo nombre no importa recordar” (Yáñez, 4), como evocando al *Quijote*. Aclara que la expresión campesina al filo del agua es usada para indicar que está a punto de llover o la inminencia o el comienzo de algo. En el *Acto preparatorio*, antes de comenzar la novela, el autor describe a un pueblo latinoamericano cualquiera, que no se digna a morir y que aún hoy, se conserva tal y como lo describió Yáñez hace setenta y cinco años. Es un pueblo con una religiosidad tan acentuada que se creyera que Jesucristo está a punto de volver a la tierra.

El pueblo, ese narrador omnisciente en sus fronteras, vigilante que acusa con frases como “todo el pueblo se enterará o el pueblo no lo mirará con buenos ojos”, no deja a sus habitantes tranquilos, no los deja cumplir sus sueños, amar a quien deseen, tomar decisiones por su cuenta. El *Acto preparatorio* es premonitorio: “pueblo de perpetua cuaresma [...], los cuatro jinetes de las Postrimerías, gendarmes municipales, rondan sin descanso las calles, las casas y las conciencias” (Yáñez, 8). Y las consecuencias son esperables. La locura, la frustración, la amargura; todo esto producto de la represión del deseo. De esto último no se salva ninguno. El mismo párroco acude a sus sueños para desear a sus propias sobrinas y en general, los personajes se vuelven obsesivos, maníacos, tristes, indecisos.

Ni siquiera el correo se salva de ser estigmatizado. Lo que el correo transporta en mulas es objeto de críticas, se le culpa de introducir el mal, como si el pueblo fuera immaculado antes de su aparición. Ninguno del correo frecuenta los sacramentos, ellos introducen licores, transportan mujeres indeseables, recados ocultos, cumplen oficios vergonzantes, mantienen relaciones peligrosas e inquietantes que amenazan la tranquilidad del pueblo, “son los vehículos de infección comunicados con otros pueblos, con la capital, con el Mundo enemigo del alma” (Yáñez, 87). Entre todo esto, carta para Micaela.

Religiosidad, el Antiguo Testamento, la masonería, la corrupción moral que invade al pueblo encarnada en la proyección de Victoria en la conciencia de hombres y mujeres, como un campanazo de alerta: “Así, el pueblo sin nombre de la novela simboliza el oscurantismo de una época que está condenada a desaparecer; en la que una concepción religiosa represiva ha creado un mundo monstruoso dominado por valores negativos” (Díaz, 429). Es pues, la sensualidad enmascarada de amoríos la que amenaza al oscurantismo. No son las lecturas que comienzan a llegar al pueblo, ni tampoco el peligro de que las ideas o que los ritos paganos pierdan vigencia lo que amenaza de muerte a la vida espiritual del pueblo. Es la sensualidad irrefrenable, el deseo,

que se viven cada vez más abiertamente lo que creen aquellos personajes oscuros, sin nombre, casi sin género, que se debe combatir, así sepan que luchan contra un enemigo imbatible.

### **Los personajes femeninos**

Los personajes femeninos de la obra actúan como un sistema que pretende convulsionar un conjunto de valores caducos. La lucha es ardua, llena de contradicciones, pues en estas mismas está encarnada la represión, la fuerza de los valores religiosos, al tiempo que el ansia de libertad, de tener una vida propia sin que importe el ojo vigilante de todo un pueblo. Estas oposiciones quedan ilustradas en el texto de Díaz:

“Al discurso religioso cuidadosamente reglamentado se opone un discurso afectivo, el del inconsciente, que se filtra entre los intersticios de la oración o los resquicios abiertos por una composición de lugar imperfecta. Este discurso es el de los sentidos y está ligado estrechamente a otro tipo de discurso irracional que tratan de combatir los curas, entrenados en las técnicas jesuíticas codificadas por San Ignacio de Loyola, luego intensificadas pero también banalizadas por los oratorianos de San Felipe Neri, y por la imposición de un modelo que de alguna manera podemos detectar en esta novela: el del santuario de Atotonilco fundado por el padre Alfaro en el siglo XVIII y que mantiene ahora su vigencia” (Díaz, 320).

El componente religioso está muy bien estructurado y los personajes femeninos son quienes le apuestan a la primacía de los sentidos, al discurso afectivo. Pagan un costo muy alto por poner a temblar los cimientos de los valores morales representados en los curas, en los personajes masculinos, que son más temerosos, y en las mujeres y hombres anónimos de la obra. Al ellas tratar de liberar el amor que buscan, que experimentan, que logran descubrir en sus hombres, aparece amenazante el rostro de la muerte, letal unas veces y otras fantasmagórico. En el *Acto preparatorio*, se nombra muy seguido el deseo y el miedo. El deseo como motor que respira disimulado: “Los deseos, los ávidos deseos, los deseos pálidos y el miedo, los miedos rechinan en las cerraduras de las puertas, en los goznes resecos de las ventanas [...]. En las noches de luna escapan los miedos y deseos a la carrera...” (Yáñez, 7). El miedo y el deseo, como dos fuerzas que a veces se oponen y a veces se complementan, y a la vez que hacen parte de esa lucha que enfrentan los personajes femeninos que se destacan en la obra, también están anclados en lo más profundo del inconsciente: rechinan en los goznes de las ventanas; saben que viven en un pueblo conventual.

En psicoanálisis se muestran como irrepresentables la muerte y el sexo femenino, por lo que, desde lo masculino, desde el patriarcado se termina relacionando a la muerte con lo femenino. El

autor simboliza estos conceptos en los personajes de Victoria y de Micaela. Son las mujeres más deseadas de la obra. Cuando el autor narra lo que acontece alrededor de Victoria, la muerte está siempre presente.

En términos de Cixous, las mujeres terminan siendo amadas por lo que no son. El temor por los hombres hacia las mujeres no es innato, nace como la necesidad que soporta la confusión que sienten hacia ellas. Indica que todas las mujeres han experimentado la “condicionalidad del deseo masculino y todos sus efectos secundarios. Fragilidad de un deseo que debe (aparentar) matar a su objeto [...]. Y muchas mujeres, presintiendo lo que ahí se juega, consienten en representar el papel de objeto” (Cixous, 37).

Esto ocurre en la obra una y otra vez, hasta llegar al asesinato, ya sin apariencias, el de Micaela. Con esto se cierra el círculo del deseo, y vuelve a abrirse con el deseo de María por ser asesinada. María entonces se confunde a sí misma con Micaela y el asesino también entra en esa dinámica. De hecho, terminan siendo iguales María, Marta y Micaela, los tres nombres que comienzan con eme, y mujer también; y una cuarta mujer con eme, Merceditas; convirtiendo en realidad el deseo de los hombres, el de hacer que todas las mujeres se parezcan, que todas las mujeres resulten ser iguales, como en los sueños de don Dionisio, donde Marta, María y Micaela son la misma mujer.

En algún momento los personajes femeninos sienten la maternidad como la única salida al deseo sexual femenino en el pueblo. Por esto Marta, y después María, quien cae solo por un tiempo, se dedican a cuidar de sus muñecas, como hijos, transfiriendo así el deseo de tener un hijo (representación fálica en psicoanálisis), como única salida hacia una vida erótica con su hipotético esposo. Luego Marta, en Pedrito transfiere ese deseo a la posibilidad de fundar un orfanato.

Como alude Cixous, el patriarcado permea las relaciones sociales y la psiquis de hombres y mujeres, haciéndolos víctimas a ambos de sus exigencias y modelos. En la obra los individuos ejercitan una lucha contradictoria, no saben para qué luchan o creen saberlo, haciendo miserables sus vidas, porque efectivamente, el pueblo no les permite a los personajes atender sus más profundos sentimientos y deseos, sino que todo es resuelto con la culpa, con el juzgamiento a sus semejantes, con la represión íntima.

“Abajo [...], en las cocinas, en los corredores y patios mal alumbrados, en salas y recámaras, la tristeza y el miedo, el miedo y la tristeza llenan el alma de las mujeres” (Yáñez, 34). El narrador alude a la imagen de la mujer, su fantasma en la penumbra de los lugares de la casa, la mujer preñada por el temor y el dolor. Pero Cixous pide que reaccionen. Es una imagen desde lo masculino, es describir a la mujer con el deseo, el control, pensarla derrotada, encerrada, representada solo por la casa, derrumbada por la falta de su hombre. Luego terminarán por aceptar que están con Dios, pero en realidad quieren “salir a la calle, gritar, o sumirse llorando en la oscuridad, de nuevo la oscuridad. Esta noche, estas noches y días, revéleseles la fuerza y el misterio de la compañía de los hombres, que durante todo el año pretenden y aparentan olvidar, que disimulan en público siempre [ellas] vergonzosas de confesarlo” (Yáñez, 34).

Es el peligro cernido sobre los personajes femeninos, cuando una sociedad tan cerrada y represiva como la del pueblo sin nombre de *Al filo del agua* no les permite desenvolverse. Los personajes femeninos, en medio de tantas fuerzas que pretenden dominarlas, provenientes todas del patriarcado, sumidas en un mar de confusión, son llevadas a veces a hacer todo lo contrario a lo que desean, como si se traicionaran a sí mismas.

### **Articulación de los personajes femeninos**

Merceditas de Toledo recibe una carta sin remitente. El narrador la utiliza para hacer una exposición muy elocuente de los deseos reprimidos en los personajes femeninos del pueblo. Comienza diciendo que Merceditas no sabe cómo llegó la carta a sus manos. Esto en principio sería imposible, pero literariamente y en aras de describir el deseo reprimido, es una muy buena figura. Efectivamente la carta descompone a Merceditas y por supuesto solo se le ocurre un nombre: Julián. Un nombre que le quema el cuerpo y la cabeza y le quema el seno, lugar donde la oculta. Luego el sudor, que va y viene en Merceditas. Un Jueves Santo, todo lo confabula el narrador para hacer de este hecho un acontecimiento sagrado y profano, la contradicción entre amor y religiosidad, la prohibición que consume a Merceditas. Tiembla, como si Julián la estuviera mirando, mirada de fuego, alfileres ardiendo que se le clavan, miradas que la persiguen, terribles, carbones encendidos, escalofríos que llevan casi al desmayo. Miradas como si se sintiera desnuda, el deseo velado de ser poseída, amada; que no puede ser de otra forma sino a la fuerza, puesto que ella no tiene la valentía de promover un encuentro. Luego el asco contra el impertinente. El horror, el escándalo ante el terrible atrevimiento de llegarle a escribir una carta

que terminaría en su seno. El lenguaje de la carta: amor, tristeza, deseo, comprensión; no era para Merceditas más que el lenguaje del demonio. Ella estaba consagrada a Dios, a la Santísima Virgen. Por momentos, Merceditas estuvo a merced de las tentaciones.

El narrador juega un papel cómplice con la Mercedes. Trata de ocultar sus verdaderas emociones e intenciones, sus verdaderos pensamientos, escoge perfectamente el lenguaje y los términos para nivelar lo profano con lo sagrado, y al tiempo los confunde. Luego Merceditas no puede conciliar el sueño. Ese es el tamaño del deseo reprimido en Merceditas, que se manifiesta en expresiones de horror, religiosidad y un placer oculto. Se reta a vencer el deseo en ella. El narrador utiliza las expresiones que pueden llevar a Mercedes al pecado: clavo ardiendo, brasas, seno quemándose, alfileres ardiendo, calentura, agua bendita, el demonio representado en Julián, el placer de luchar contra él, Merceditas muere y resucita.

Mercedes despreciaba y amaba a Julián, y aunque primara el rechazo, lo amaba con palabras de odio. La llegada de Micaela cundió de celos a Mercedes por Julián. Solo así decide ser su novia. Luego, con la muerte de Micaela, desaparecen los celos y recae sobre Merceditas de nuevo todo el peso del pecado en forma de culpa. Se culpa por quererlo, se culpa por la muerte de Micaela, por haberla envidiado, por haberla odiado. Todo esto la lleva a dejar a Julián. Se suma a esto la muerte del hijo de Julián, por el cual Merceditas también se culpa. Dos personajes, la muerte y la mujer (Micaela) que se funden en el corazón de Merceditas en forma de culpa. Toma la muerte de Micaela como un mensaje Divino. Quería a Julián, pero se interponía Dios. Entonces su amor por Julián se le hizo contrario a la ley de Dios, sus trovas, sus cartas, su amor. Entonces, nace el temor de que Julián la asesine y se culpa, pero solo por no haberlo rechazado siempre. Merceditas en la sin salida. Al tiempo, como deja a Julián, desea que este la rapte, que le dispare, y goza imaginando el goce de Micaela cuando estaba siendo asesinada por Damián. Se sorprende queriendo aún más a Julián. El rezo ya no la tranquiliza. Entra en una crisis paranoica. No come, no duerme.

Micaela, por su parte, es el eje central alrededor del cual gira el dramatismo de la novela. Ella busca infructuosamente ser, en términos lacanianos, toda-mujer, construirse alrededor de su goce. Micaela no busca la maternidad a pesar de que sus padres plantearon desde el comienzo su deseo por casarla. Llega al pueblo proveniente de Guadalajara, pero tan pronto aparece en escena quiere devolverse. Haberse quedado en el pueblo, no haberlo podido abandonar la hizo sentirse

desgraciada para siempre. Micaela se perfila como una mujer fatal. Es provocadora. Está segura de que más de uno la sueña. Se declara en guerra contra los jóvenes del pueblo, siente que la envidian porque los jóvenes no piensan sino en estar con ella. Julián, uno de estos jóvenes, según Micaela misma, picó el anzuelo, a pesar de que, supuestamente, estaba tan enamorado de “santa Mercedes”. Poco a poco ella misma desfigura su imagen de mujer fatal, aunque conserva la intención hasta el final. Su comportamiento se hace cada vez más azaroso y no atina a su deseo, que es reemplazado por la venganza; y es Damián su instrumento, se quiere vengar de las murmuraciones y desaires colectivos para sobreponerse a la mujer aventurera que pretendía conquistar a Damián, entre otros hombres. Se quiere vengar de sí misma.

Desde que llegó al pueblo está condenada a no ser quien quiere ser. Haría que Damián le pidiera matrimonio para dejarlo plantado, pensaba conquistar al padre de Damián, despertarle un deseo senil. Ella encarna el temor en el pueblo que producen las ciudades, sus costumbres, los modos de tratarse entre la gente, sin temor de Dios, las modas. Se la acusa de falta de delicadeza. En todo caso, Micaela, según cuentan los jóvenes, está siempre dispuesta al amor. En Micaela recae el deseo del casto Luis Gonzaga, quien es asaltado por las concupiscencias y la compara con la Magdalena, en una forma de transmutación hacia una de las figuras religiosas más reconocidas para aplacar su carnalidad. Finalmente, Gonzaga sucumbe y nombra a Micaela como medio para lograr una revolución cultural en el pueblo, donde primen las luces. Micaela permanentemente está en boca de todo el mundo. Después de que se da cuenta de que no puede manejar más la situación con Damián, piensa en ingresar a la Asociación de Hijas de María, deseosa de servir a Dios. Se viste de negro, símbolo de retiro. Después de renunciar a su retiro, volvió a su plan de desatar deseos seniles en don Timoteo, quien la considera ahora como un ángel y por esto él odia al pueblo que la recrimina.

Micaela no deja de ser provocadora. El cortejo entre Micaela y Damián es brutal, los pensamientos que rondan en ella, sus cálculos refrenadores en medio de la emoción, tendientes a enloquecer a Damián, él como un animal en celo, refunfuña, maldice, va, viene. Micaela, al mejor estilo de la mujer fatal, se aprovecha de la ansiedad de Damián para manipularlo, busca ceder solo si él se encoleriza, pero no, se hace sumiso y ella pierde todo interés. Finalmente, casi como si se lo hubiera propuesto ella misma, es asesinada por Damián, de este modo, como mujer fatal que siempre intentó ser, fataliza a Damián. Micaela incluso, después de haber muerto, sigue rondando el pueblo en boca de sus gentes, en sus sueños mortifica.



Para el narrador es importante hacer una descripción detallada de las hermanas Marta y María. La primera tiene “ahora”, en su tiempo narrativo, 27. La segunda 21. “Marta es pálida, esbelta, la cara ovalada, las cejas nutridas, grandes las pestañas, los ojos hondos, la boca exangüe, la nariz afilada, sin relieve en los pechos, el andar silencioso y lenta la voz” (Yáñez, 43). Es la sobrina de confianza de don Dionisio, el cura del pueblo. A María la describe el narrador como de alma radiante, “sin que la común inhibición la haya opacado en modo alguno [...]. Es morena, la cara redonda y sanguínea, la boca carnosa y coronada de ligerísimo bozo, los ojos grandes y glaucos, de rápidos movimientos, el timbre de la voz es grave y juguetón” (Yáñez, 43). Enérgica, impaciente, nunca ha salido del pueblo, quiere conocer Teocaltiche, quiere conocer el mundo. Le gusta leer. Admira y envidia a Micaela después de que regresó medio cambiada, chocante, orgullosa. María es la preferida de su tío. Tío que en el confesionario termina entre la espada y la pared cuando en sus sueños llegan las confesiones que involucran a sus sobrinas. No se sabe quién arde más de deseo, si el penitente o el oído del cura Dionisio. “Lo peor es que yo no quiero a María sino a Marta, y queriéndola he ido en pos de Micaela, engañando a María y a Marta” (Yáñez, 123). La voz del cura se torna impaciente; sigue hijo mío. El cura enardece en su sueño ante la confesión de un penitente más: “Mi pecado es mayor [...], porque deseo a todas las mujeres del pueblo” (Yáñez, 123). Todos los penitentes son el cura mismo.

Marta es la dulce, la piadosa, la prudente; “por la que se mataron dos peones” (Yáñez, 14); Marta es benigna, compadecida; Marta, la del buen consejo, “¿dónde has aprendido la sabiduría de la vida? ¿Cuál fue la escuela de tu prudencia, Marta sagaz, doncella de zahorí?” (Yáñez, 51). Marta siempre devota, trabaja para la iglesia en Semana Santa. Haber acompañado a su amiga Mercedes a pasar por el trance de ver a Julián con su esposa la hizo descubrir “la causa de su propia pesadumbre bajo la falsa resignación de su soltería” (Yáñez, 179). Abruptamente la abordó el deseo de tener un hijo por envidia de los hijos de los demás, deseos de fundar un orfanato. Luego insinúa el narrador una fijación de Marta por Damián el asesino, recuerda su mirada, se pregunta por él. En medio de sus quejas, aparece el espectro de Micaela diciéndole a Marta “¿No te acuerdas de mí?” (Yáñez, 180); como si Marta envidiara a Micaela, envidiara su libertad, envidiara ser asesinada por Damián.

Marta guarda todavía sus muñecas, todavía les hace vestidos. Todavía goza contemplándolas. Sabe que le atraen los niños, goza acariciándoles el rostro, sobresale la ternura con que les habla, la melancolía con que los despide. La describe el autor: “Marta veneranda, fiel, laudable,

espiritual, de verdadera devoción, mística, de marfil, de la alianza, del cielo, de los enfermos, de los afligidos, entristecida por confusa inquietud” (Yáñez, 48). Marta confidente de Mercedes. Hay una intención expresa del narrador por mostrar a Marta como un ser casi sobrenatural, a quien la castidad le da poderes. “Marta escucha músicas invisibles, huele aromas no de este mundo” (Yáñez, 57). Marta, muy adentro de la novela deja ver su debilidad, ser madre, los niños, poderlos comprar o recibirlos como un regalo. Despiertan en ella compasión, celo, caridad. El deseo de ser verdadera madre. Pero para ser verdadera madre requiere del coito, detrás de esto está su verdadero deseo, el niño como la expresión fálica que toda madre encuentra en su hijo. Marta se fija en Julián y quiere tener hijos que sean suyos. También se arrepiente de haber detenido la mirada en Damián y en otros hombres, de quienes vagamente pensó en cómo pudieran ser sus hijos (el querer copular con todos ellos), quiénes pudieran llegar a ser sus mujeres, transfiriendo su deseo al deseo de ellas. Marta luego cambia sus muñecas por niños de verdad, les hace vestidos, los cuida, les habla. No para de soñar con hijos, ajenos por supuesto, su espiritualidad no le permitiría tener un hijo propio. Pedrito, el niño que cuidó Marta, y que después ayudó a cuidar María, es la representación del hombre que ambas quisieron tener, criarlo del modo en que una mujer quisiera que fuera un hombre. María habla de Pedrito como alguien que en el pueblo no va a dejar títere con cabeza. Esta expresión no le gustó a Marta, pero no sabe por qué. La expresión alude a la castración. María y Marta han estado construyendo al hombre de sus deseos. El patriarca sobre los patriarcas, al gran castrador.

“Marta dormía el sosiego de la resignación” (Yáñez, 203) y termina viviendo en amargura, en el insomnio, y el suplicio. Una consecuencia natural a su represión, a la transferencia del deseo a sus muñecas, a los niños, a desear tener hijos, a pensar los hijos de los demás hombres (desear embarazarse de todos ellos), a querer ser las mujeres de los demás hombres, a los que termina deseando en silencio, casi sin que el narrador lo sepa.

El final de Marta lo describe el narrador: “Desapareció cuando se impuso la realidad brutal” (Yáñez, 222). “Un sollozo ahogado de mujer en el expectante silencio de la nave” (Yáñez, 223). Un ser espiritual que casi asciende a los cielos como una ascensión.

María es ligeramente distinta a su hermana. No quiere ser como ella. Porque desea cambiar su destino en el que puede terminar irremediamente soltera, en un pueblo miserable, le dice a su hermana que eso no ha de durar, así tenga que agarrarse de un clavo ardiendo. La alusión al

clavo ardiendo, el deseo de nuevo, es la misma expresión respecto al deseo en Merceditas, el mismo clavo ardiendo.

María se siente atraída por padre e hijo, Román y Gabriel. Eventualmente tiene sueños eróticos. “Reside lejos, en el tiempo de las novelas, en el espacio de las ciudades remotas, París, Viena, Constantinopla” (Yáñez, 105). Se fija en Gabriel sabiéndose que se comporta como un loco, y todo el pueblo lo cree así. Luego de que Gabriel se va, llora inconsolablemente. Gabriel se perfila como su gran amor y por supuesto su gran decepción. La muerte de Micaela y la desaparición de Gabriel le despertaron deseos de lo peor, vengarse sobre todo el pueblo, al que quiso quemar, que arda como ella está ardiendo en su interior.

Igualmente, la contradicción aparece cuando decide decirle que sí a Jacobo, mientras siente que lo desprecia. “Era una sorda y auténtica repugnancia, que le provocaba irritación; pero mientras esta crecía, mayor placer le daba contrariarla, y tal gozo le compensaba la falta de otros estímulos comunes: cariño, ilusión, desesperanza. No quería nada, nada esperaba, el acercamiento del estudiante no la hacía temblar, solo se daba gusto en irritarse y en romper el cerco puesto a las mujeres de pueblo” (Yáñez, 172). Lo desdeñaba y con desdeñarlo se desdeñaba a sí misma y pensaba que con desdeñarlo él acabaría por desdeñarla a ella. Jacobo, un hombre sin dinero y sin futuro, no podría satisfacerle su gran sueño de viajar por el mundo. Entonces, ¿por qué despreció al estudiante de medicina, un hombre guapo, de conversación agradable, de buenas costumbres, al parecer rico y quien la pretendió desde que la vio? Pero ella lo repudia. Le devuelve las cartas sin abrirlas y ni siquiera lo determina.

Una carta de Gabriel a su tío Dionisio enardece de amor a María. Pero el común denominador del amor en la obra es el amor cobarde. Cuando leyó la última carta de Gabriel: “Traumatismo de muerte. Sí, esto es probar la muerte o el amor” (Yáñez, 215). La relación incesante de la muerte con el amor, el deseo incontrolable, enigmático, angustiante, mortal.

Cuando Román la invita a que se vaya con él a México ella lo primero que se le ocurre es en qué concepto la tendría el pueblo y si podía ser difamada. María se sentía atraída por Román a pesar de ser mucho mayor que ella, luego en sueños confundía la imagen de Román con la de Damián, ambos atractivos, muy masculinos, arrolladores. María luego, quiso pedirle a Damián que la matara, “besar las manos asesinas, mordérselas, arañarle la cara, bendecirlo, maldecirlo, llena de admiración por él, de odio, de menosprecio, de lástima” (Yáñez, 171). Difícilmente se puede

describir mejor un estado de tanta contradicción. Dificilmente una persona puede sortear una pasión y una coacción simultáneas sin enloquecer. María ansiaba con todas sus fuerzas cumplir sus deseos, morir, quemar, consolar, irse.

La confusión de identidades entre Micaela y María no solo la sufría María al pensar que quería ser asesinada también por Damián. Damián mismo dijo que no podía pensar en la difunta sin pensar en María. Es más, le dice que son la misma mujer. La mujer que nadie podrá dominar. De nuevo, el amor y la muerte de la mano, la mujer y la muerte se confunden. Aparece Damián a unificar la mujer y la muerte en una sola acción, convirtiéndose en el ángel del amor y de la muerte. María, Mercedes, Micaela, Marta quieren ser asesinadas por él, poseídas, la consumación total de la libido, confundidos los personajes femeninos en un solo nombre, Micaela.

Todo en María, como en los personajes femeninos del pueblo, es indecisión, cálculos mal hechos, palabras que nunca debieron decirse, actos que nunca debieron cometerse; los personajes femeninos no necesitan de la presión del pueblo, ellas se vuelven, por episodios, contra sí mismas, contra lo que en realidad desean. En un acto de sabiduría María concluye que “nunca en el pueblo nadie ha sentido pasión de amor –embeleso y locura, entrega sin reservas dolorosa y dichosa, contra todos los miedos y al impulso de todos los riesgos–; el amor heroico que inflama las páginas de los libros” (Yáñez, 182). María es el único personaje femenino que llega por sus propios medios a construirse como mujer después de vivir tantas contradicciones. En términos de Cixous, María vuela, volar para Cixous es la naturaleza de la mujer, que se filtra por los pasadizos angostos, que halla “los secretos, entrecruzados, vuela desconcertando a los guardianes del sentido” (Cixous, 60). Disfruta desorientando, cambiando el orden de las cosas, de los valores, enrevesando lo que se espera como pertinente.

María finalmente escapa del pueblo y se hace revolucionaria.

Victoria es viuda. Su sombra “invade las conciencias de viejos, hombres maduros y mancebos [...]. Es una epidemia con manifestaciones múltiples, comúnmente secretas, que aún al Padre Rosas, tan despreocupado, lo tiene lleno de alarma. En las mujeres asume formas de tristeza, recelo, desamor, envidia, cólera. No hay ánimo de varón que no haya sucumbido y además hay casos graves de viejos casados y adolescentes, cuyos pensamientos, imaginaciones y deseos no solo consienten, sino se recrean placenteramente con la sombra maligna [...]. Las coqueterías de

Micaela son tortas y pan pintado en comparación del maleficio que ha desatado esta mujer” (Yáñez, 97-98). Según lo dicho por el narrador, Victoria podría calificarse como mujer fatal. Pero en realidad es su personalidad la que complica a los hombres que la rodean. Ella, contrario a Micaela, tiene más control sobre su deseo. Haber enviudado, y al tiempo ser una mujer deseada, la empodera, a pesar de la imagen que el pueblo construye alrededor de ella. Sin embargo, nada de esto es intencional en Victoria a pesar de que, por ejemplo, es culpada por las perturbaciones sufridas por Luis Gonzaga.

Victoria, obsesionada con la muerte al escuchar las campanas, el Apocalipsis, ruega por conocer a ese emisario, quien resulta ser Gabriel. El narrador en la descripción que hace de Victoria escuchando las campanas, recurre al desmembramiento, describe partes del cuerpo como inasidas, independientes, autónomas. El narrador describe a Gabriel y a Victoria por partes, y cuando son presa de los efluvios del amor, la muerte los recorre.

Luis Gonzaga, que está totalmente perdido, pregunta por su madre, la madre, el retorno al origen a través de la muerte. Finalmente, cuando enfrenta el frenesí de la locura y el deseo de retornar al seno materno, Luis Gonzaga pide que lo lleven con Victoria, la representación del deseo, de la muerte, de la madre. La representación de la libido.

Victoria es quizás el personaje más misterioso de la novela. Precisamente por lo que causa en los hombres, por la ecuanimidad con la que cruza ella la historia, y lo más llamativo, las palabras que rodean a las expresiones que el narrador utiliza cuando se siente la presencia de Victoria: amor, deseo, locura, desmembramiento y muerte.

## **Reflexión final capítulo II**

La novela, por estar ubicada temporalmente en la época que precede a la Revolución, de ahí su nombre *Al filo del agua*, es ajena a la confrontación política y racial. Esto le permite al autor desplegar toda su fuerza narrativa en la conflictividad entre la moral y el deseo. El deseo es latente desde el comienzo mismo de la novela y son los personajes femeninos quienes se ven abocados a confrontarlo con suma intensidad. Esto, distinto a mostrar debilidad del personaje femenino frente al deseo, es símbolo de una fortaleza inusitada en ellas. Son personajes que viven bajo el yugo de la moral católica y, sin embargo, tienen la fuerza para sobreponerse a semejante fuerza represiva, que no solo se ejerce desde los curas, sus familiares y los demás personajes, sino que ellas mismas cargan con la culpa primigenia y la culpa transferida desde que

se reconocen como mujeres, una culpa que parece dirigida exclusivamente a ellas solo por ser mujeres. A pesar de esto, se muestran como mujeres deseantes. Una posición casi incomprensible para los personajes masculinos, acostumbrados a ver en ellas seres sometidos. Entonces aparece la otra cara del deseo. El deseo asesino. Al filo del agua también es esto. El deseo al borde de la piel, a punto de reventar con toda su capacidad mortal.

Sin otra disculpa, el asesinato cobra todo su valor libidinal en el feminicidio. Ese misterio femenino que Damián decide auscultar a través del asesinato. Una vez se sabe que se puede despojar a una mujer del poder que reside en su cuerpo, la pulsión de muerte se convierte en el fantasma de lo posible, algunos personajes femeninos quieren ser asesinados por Damián y a él mismo se le ocurre que puede seguir asesinando mujeres, una pulsión de muerte que tiene la fuerza libidinal para buscar repetir, como en el sexo.

## **CAPÍTULO III**

### **Personajes femeninos en Pedro Páramo, de Juan Rulfo**

#### **Contexto**

*Pedro Páramo* es un mundo de sueño, de sueños y ensueños. Cualquier personaje se queda dormido en cualquier momento; de repente se dobla, se tuerce, se vuelve un trapo, se desmiembra y cae en un profundo sueño en la mitad de una conversación. La boca les sabe a sangre o a barro y hablan sin darse cuenta, contando lo que ven, lo que sienten y lo que oyen en esos sueños a los que acostumbran soñar, habituales y mansos para ellos, pero que para el lector no dejan de ser pesadillas. Y los sueños llegan aun en la vigilia que mueren, despiertos a esa extraña realidad de sombras, ecos y murmullos atrapados subterráneamente o en las paredes, donde el paisaje se transfigura. Los personajes cambian de sexo o se deshacen putrefactos, el cielo los aplasta y la Tierra parece haber duplicado su fuerza gravitacional.

Dolores Preciado en su lecho de muerte le encarga a su hijo Juan Preciado que le reclame a su padre, Pedro Páramo, todos los años de descuido con su hijo no reconocido, con el propósito velado de que le reclame por los años de descuido al que fue sometida ella misma. Juan Preciado inicia un viaje hacia la muerte desde la misma muerte, aprovisionado de los ojos de su madre que ella misma le entregó, hacia la boca del infierno, hacia el propio purgatorio. Un pueblo que se ve tan solo que parece abandonado, un pueblo donde no vive nadie, nadie que viva. El arriero, la

primera persona que se encuentra Juan Preciado, uno más de los hijos de Pedro Páramo, muerto, todos están muertos, lo dirige hacia donde doña Eduviges, no sin advertirle, en coro con una bandada de cuervos que cruzaban el cielo graznando de muerte, que el pueblo está solo de vida, una advertencia que debiera ser innecesaria, como si Juan Preciado no sintiera que por sus venas ya no corre sino barro. En esta etapa de la novela todavía no es claro que la muerte sea el principal personaje, la muerte, la mujer que los ha poseído a todos. La muerte cambia la percepción del cuerpo, de lo que se ve, de lo que se escucha, de lo que se siente, de los procesos mentales: “El análisis de los imaginarios corporales, nos parece, es inseparable de los *imaginarios del silencio*, pues esa corporeidad construida por Rulfo no se limita al cuerpo o a algunas de sus partes, sino también a las expresiones del mismo. Un factor importante en esa dirección son las expresiones vocales, las cuales, actuando como supersigno, configuran también un *imaginario del silencio*. Los actores del relato no solo hablan, sino que tal expresión es una conformación detallada, minuciosa, de una suerte de *imaginario del silencio*, constituido por murmullos, rumores, susurros, bisbiseos, borboteos, zumbidos o por palabras...” (Finol, 231). Los sonidos del pueblo son ecos encerrados entre las paredes: tumbas; debajo de las piedras: lápidas; ecos de voces y de risas viejas desgastadas por el uso: remordimiento; crujidos: ataúdes acomodándose al peso del del entierro que soportan; pueblo de sonidos atrapados en los canales subterráneos tejidos por los muertos, pueblo de sepulturas.

Juan Preciado llega a casa de doña Eduviges. Llega a tocar una puerta en falso, que no existe, al tocar la puerta, la mano se le sacude en el aire y aparece una mujer de la nada que lo invita a seguir, fantasmas, ese objeto perdido que se escabulle cuando más cerca se cree tenerlo. Siente que su cuerpo se afloja, se dobla, ante todo, suelta amarras, “cualquiera puede jugar con él como si fuera de trapo” (Rulfo, 9), Juan Preciado se siente más muerto que nunca. Pedro Páramo está muerto, sus mujeres y sus hijos están muertos, todo el pueblo está muerto, todos los muertos se apellidan Páramo, páramo glacial y gangrenado. Los muertos también mueren. Juan Preciado fue engendrado durante una de las muertes de su padre y de su madre. Nació muerto, creció muerto, vivió muerto hasta que su madre murió por segunda, tercera o cuarta vez; difícil de precisar. De allí partió, muerto, en búsqueda de su padre muerto, para verlo morir por segunda vez, tercera o cuarta vez; difícil de precisar; como vio morir a su madre. Los hijos que se tienen en Comala son un “instrumento”, son una “cosa”. Eso paren las mujeres en Comala, instrumentos, cosas.

*Pedro Páramo* es una novela sobre la muerte y el deseo. Un deseo extraño. No es deseo de vivir, la resignación se tomó al pueblo; es deseo sexual velado que persiste en personajes como Dorotea, la misma Eduvigis, Ana, Justina y Susana; donde los actos sexuales no son explícitos y a cambio se utilizan figuras como la transferencia, la negación, la evocación, la simbolización. La muerte en la novela es un estado profundo de aletargamiento desde siempre y para siempre. Los personajes en Comala se aman desde el escalofrío, desde la muerte, desde los líquidos hediondos que producen los cuerpos en descomposición. Se aman fragmentados, sus cuerpos despedazados, maltrechos por la quietud de la sepultura. Se aman en sus sueños de sepulturas y se encuentran en sus sueños sepultados. Hasta qué punto la obra le quiere decir al lector que buena parte de la vida, del amor y del deseo la está viviendo en la muerte. La vida en Comala es una muerte que se niega a morir, una muerte inmortal, es “la libido como puro instinto de vida, es decir, de vida inmortal, de vida irreprimible” (Lacan 1973, 205), pero sustraída de cada individuo, una sustracción surtida en el momento del nacimiento, reza la teoría psicoanalítica. Entonces se nace muerto, como Juan Preciado. Como en Comala. El ansia de vida no es una carrera contra la muerte, es una carrera de muerte, es la vida en Comala.

La misión de Juan Preciado es una misión libidinal, la de buscar allá donde recae el misterio de la vida, que es justo donde termina, en el lugar donde se revelan todos los misterios, todos los secretos, donde se sabe para qué se vive; allá en la muerte, muerto a la muerte ha de ir Juan Preciado a buscar ese otro hilo perdido, adonde podrá encontrarle sentido a la vida o a su anterior muerte. En la novela no es la vida la que muere sino la muerte, alejándose de la vida cada vez más para no narrar ningún hecho de vida. Comala es un lugar de fantasmas superpuestos sobre sí mismos, donde no se sabe exactamente cuántas muertes ha muerto cada quien.

Juan Preciado, emprende pues, “la búsqueda que hace el sujeto, no del complemento sexual, sino de esa parte de sí mismo, para siempre perdida, que se constituye por el hecho de que no es más que un ser viviente sexuado, que ya no es inmortal [...], que hace que la pulsión, la pulsión parcial, sea intrínsecamente pulsión de muerte, y representa por sí misma la porción que corresponde a la muerte en el ser viviente sexuado” (Lacan 1973, 213). En realidad, Juan Preciado sale para Comala, no en búsqueda de su padre, sino buscando “esa parte de sí mismo para siempre perdida”, y no la encuentra, como nadie la ha podido encontrar, como no encuentra a su padre, como no encuentra el objeto perdido *a*: “Es justamente lo que se le sustrae al ser viviente (la libido) por estar sometido al ciclo de la reproducción sexual. Y de esto son los



representantes, los equivalentes todas las formas enumerables del objeto *a*” (Lacan 1973, 205). Genialmente, Juan Rulfo, imbuje a sus personajes en el escenario de la muerte que se repite y vuelve sobre sí misma, sacándose de encima lo más complicado de lidiar para un ser humano, la vida, el deseo; y los lanza a vérselas de frente con las consecuencias de la libido, desde el otro lado, desde el lugar de donde ya está sustraída definitivamente la vida, la muerte inmortal, donde la libido se desenvuelve con mayor comodidad.

El amor está representado en Susana. Susana es también ese objeto perdido. Es por ella que Pedro Páramo suspira y a quien espera que regrese, mirando hacia el camino por donde se fue. Quizás Dolores nunca quedó embarazada de Pedro Páramo y Juan Preciado fue un fantasma más, como sucedió con el hijo de Dorotea, hijos perdidos, como objetos perdidos. Las escenas de carácter sexual son sórdidas. Los muertos también tienen sexo, pero a su manera. Entre hermanos, sin amor, sin compromisos, despedazados, enlodados, fríos; cuerpos deshechos que pierden la noción de parentesco, donde la seducción se enmoheció entre tantas muertes.

En *Pedro Páramo* son insistentes las alusiones a la religión católica. En la muerte y en el purgatorio también hay sacerdotes que offician todos los sacramentos. Hubo un obispo, hay un padre y hay un cura. ¡Qué hacen los representantes de Cristo en el purgatorio! Absuelven según tengan a bien juzgar los pecados y según la capacidad económica, pues la muerte es así, es mejor vivirla con dinero. Un sacerdote ofendido en la Tierra puede ser implacable, pero uno del purgatorio puede transigir. Solo fue que Pedro Páramo le pusiera al sacerdote a escoger entre un par de doblones o consumir su ira contra Miguel Páramo negándole la entrada al Reino de los Cielos. Ganó el oro y con eso olvidó, por lo menos de dientes para afuera, el horrendo acto cometido por Miguel en contra de Ana, su sobrina. Lo que para ella fue consumir el amor en un acto de ingeniosa seducción, para el sacerdote no dejaba de ser una alevosa violación. El sacerdote se remordió la conciencia (sí, en el purgatorio también se arrepienten los pecadores y si el pecador es un sacerdote, mucho más) por no haber querido perdonar a Eduviges tras su suicidio, porque su hermana, María Dyada, no tenía el dinero suficiente. Para Ana no fue fácil enfrentarse al casanova de Miguel Páramo. Por eso tuvo que hacerlo esforzar un poco para que por lo menos saltara por la ventana que ella le había insinuado que estaba abierta. Miguel Páramo había sido el asesino de su padre. ¡Qué excitación! ¡Miguel Páramo mató a su padre! Ella ya no tendría que matarlo en su psiquis muerta, y el asesino de su padre era precisamente aquel con el que estaba a punto de copular. Ana amaría con todo el goce que pudiera a alguien más poderoso que su padre.

## **Los personajes femeninos**

Los personajes femeninos en *Pedro Páramo* son mujeres solteras todas, con excepción de Dolores, que en algún momento anterior a la historia celebró nupcias con Pedro Páramo y de Susana que se dice que fue la última mujer de Pedro Páramo, aunque no hay rastros de celebración de un matrimonio. Los personajes femeninos tienen amantes furtivos y de amancebamientos solo se sabe el de una pareja compuesta por hermano y hermana. Con esta última pasó una noche Juan Preciado. Él sintió sus piernas desnudas, sintió su cuerpo envuelto en costras de tierra, el sudor de lodo, de su boca se escuchó un ruido que borboteaba como un estertor.

Los personajes femeninos son los únicos que confiesan sus pecados, como si solo ellas pecaran, tal y como la tradición lo reclama: la mujer es la fuente de todo pecado. La mayoría de los personajes con los que Juan Preciado interactúa son femeninos. La estrecha relación de la muerte con la mujer es una constante en la obra, son quienes más descarnadamente narran cómo se vive la muerte. Conocen sus secretos. Conocen sus caminos. Conocen cómo se sobrevive a la muerte, buscan mejorar las cosas en Comala para que algún día se les dé paso a otra eternidad menos oscura. Quizás por esto han renunciado al amor. El amor, aunque una tímida referencia, remite solo a un pasado distinto al de Comala, al de las sepulturas que habitan. En Comala el amor solo existe para Pedro Páramo cuando suspira por Susana San Juan. Los personajes masculinos actúan como si no estuvieran muertos. Siguen pensando en matar, en robar, en vengarse. Son asesinados.

En la muerte, los personajes, solo tienen remordimientos. Los personajes femeninos siempre están impedidos, el cajón donde reposan no está hecho para la muerte. Si los carpinteros supieran cuánto se sufre en la muerte, gastarían un par de tablas más construyendo los ataúdes. Si en la superficie de la tierra se le pusiera más atención a la muerte, se sabría que es más importante la muerte que la vida, porque en la muerte se vive más tiempo.

La relación espectral con los sentidos sugiere una continuación de la vida bajo tierra a donde el sonido ya no se transmite en el aire, se transmite entre lo sólido y lo acuoso. En la obra los ojos, la piel, la boca, parecen clausurados por el barro y la descomposición, solo el oído se mantiene claro. Se escucha lo inaudible, lo que no vuela, lo que la vida no oye, lo que conviene, lo que se quiere, los sonidos distraen. Eduviges es la única que escucha el caballo de Miguel Páramo, los

sonidos se quedan encerrados entre las paredes para siempre y suenan cuando quieren ser oídos, los ecos quedan atrapados debajo de las piedras o encajonados en ultratumba. A Eduviges el oído le sirvió para desarrollar su sexto sentido. Damiana oye los sonidos fantasmales que quedan atrapados “en el hueco de las paredes, oye risas viejas cansadas de reír y “voces desgastadas por el uso” (Rulfo, 35). Pedro Páramo cuenta: “Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo, hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz” (Rulfo, 109). El oído en la obra ha vuelto a su estado originario, un órgano que no se cierra, un sentido que condena a ver con el oído las presencias que no se pueden ver con nada más.

En la obra todos se han muerto, pero vuelven, los personajes de la obra dirían: Pero se “está allí para dar consigo mismo *donde eso estaba, allí donde eso estaba* la persona ha de advenir, porque uno regresa, vuelve, porque uno se cruza con su camino, porque los cruces se repiten y son siempre los mismos de tal manera que las cosas escapan al azar”; pero no, lo dice Lacan (Lacan 1973, 53), como describiendo *el eterno retorno* de Nietzsche, el eterno retorno que está presente todo el tiempo en *Pedro Páramo*.

### **Articulación de los personajes femeninos**

Dolores es quien comienza la obra. Como ya se dijo, le da a su hijo la misión de encontrar a su padre. Poco a poco la narración se va volviendo turbia y el olor a muerte aparece muy pronto, no con la muerte de Dolores sino cuando Juan Preciado llega a las goteras del pueblo. Desde ese momento, la muerte comienza a ser el personaje más importante de la novela, que después será el que se encarna en los demás personajes. Dolores y Eduviges, se enterará Juan Preciado luego, siguen, aún muertas, sosteniendo una estrecha relación. Habían incluso acordado que iban a morir juntas. Antes de que llegara Juan Preciado a Comala ya se habían comunicado por entre los atajos y canales que solo los muertos recorren. Juan Preciado empieza a conocer a su madre una vez está en Comala. Eduviges es quien le revela la historia de Dolores a Juan Preciado. Supo que Dolores le prestó a Pedro Páramo en su noche de bodas por estar Dolores menstruando. Por eso Eduviges le repite a Juan Preciado que por poco él termina siendo hijo suyo. Sin embargo, para cargar un remordimiento más, esa noche no consumaron la boda. Eduviges por supuesto, moría por Pedro Páramo, pero él estaba muy cansado, muerto, para el sexo. Después se sabe que el de Pedro Páramo con Dolores fue un matrimonio a la carrera, apurado no por el amor, sino por

interés. Por eso Dolores no fue consultada para la fecha del matrimonio, ni mucho menos pudo cambiarla.

Según Eduviges, Dolores siempre odió a Pedro Páramo. Sin embargo, se casó por amor, engañada. Esta es la razón más importante por la cual Dolores envía a su hijo a buscar a su padre. El remordimiento de no poder regresar y volver a su amor, a Pedro Páramo. Solo regresa en cuerpo ajeno a Comala. Sabría luego del matrimonio que Pedro Páramo se casó con ella para no tener que pagarle las deudas que este había contraído con su familia. El dolor de Dolores fue haberse dejado ilusionar por Pedro Páramo. Dolores, un nombre femenino que ubica a la mujer en ese campo del sufrimiento que acompaña al parto, al desamor y al remordimiento. Fue engañada, expropiada, desplazada, preñada, murió una muerte más, odiando y amando a Pedro Páramo después de un insultante matrimonio.

Eduviges es quien mejor se mueve en las dimensiones de la muerte. Le encarga al hijo un metro de tafeta negra, según una muestra. Es un misterio. Esta tafeta negra no se sabe para qué es. Hace parte de los símbolos del luto que caracterizan a los personajes femeninos de las novelas sobre las que se basa este estudio. Eduviges pareciera que en realidad es la abuela de Juan Preciado. Ese niño que corretea en casa de Eduviges es Pedro Páramo. Tanto los tiempos como los espacios y las muertes están trastocados en la novela. Y las familiaridades, el incesto, es abuela o madre de Pedro Páramo, aquél con el que ella se acostó la noche de bodas de Dolores. Quizás sí hubo consumación esa noche, pero un pudor mortal se apoderó de Eduviges y no ha sido capaz de confesárselo ni siquiera al cura del pueblo, ni cuando estaba a punto de morir una de sus muertes.

Al describir a Eduviges, Juan Preciado se refiere a ella como una mujer de cara transparente, como si no tuviera sangre, de manos “marchitas y apretadas de arrugas [...]. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes [...], le colgaba un María Santísima del Refugio del cuello” (Rulfo, 14). Por su parte Eduviges después de escuchar al hijo de Dolores hablar de las incomodidades que pasó con su madre, le pregunta, como distraída: “¿Cuándo descansarás?” (Rulfo, 17). La pregunta exorcizadora, la pregunta para las almas en pena, la pregunta de la muerte.

El niño Pedro Páramo en casa de Eduviges de repente recuerda, ya después de quién sabe cuántas veces muerto, a Susana. La recuerda volando papalotes, recuerdos del adulto de

anteriores muertes que describe sus labios húmedos como si los hubiera besado el rocío. Luego Susana se va, se va de Pedro Páramo para el cielo, entre las nubes y desaparece. Una muerte prematura de Susana dejó a Pedro Páramo recordándola muerte tras muerte. Creyó siempre que estaba con Dios, pero al reaparecer muerta, en Comala, con su padre, muerto también, viviendo la vida desmembrada de los muertos, cree que podrá por fin tener acceso a ella como quisiera, sin embargo, no le es posible. Susana es etérea. El poder de la pulsión invocatoria se le impone y no deja que nada se cumpla, y permanece inalterada, inabordable, como pulsión en la mejor de sus tierras, la muerte. Pero hay más. Ella se sublima.

Por mucho que su padre, Bartolomé, le insistió, ella siempre quiso a Pedro Páramo, a pesar de que sabía que Pedro Páramo era de las mujeres. Esto, contrario a detenerla, la excitaba aún más. Sería la dueña de un hombre supremamente deseado. Susana, de regreso a Comala, vivía enfrascada en una discusión con Justina Díaz, la mujer que la cuidó desde que nació a su última muerte y que incluso le daba a mamar de sus senos secos, como un juguete. El erotismo del seno de juguete, de mamar de un seno que no es el materno. Un juego en el cual ambas disfrutaban, a sabiendas de que el acto de amamantar no opera por imposibilidad no solo biológica, sino relativa a la no-madre, al seno seco. Constantemente Susana la echaba o Justina decía que se iba, pero finalmente terminaban reconciliadas. Discutían por el gato con el que Justina dormía entre las piernas, el gato, el sexo entre las piernas, que terminaba siendo mortificante para Susana, pues no la dejaba dormir y se le paseaba por encima haciendo ruidos durante toda la noche, tal y como sucede con el deseo, con la libido, la laminilla que de repente le envuelve la cara en la mitad de la noche a quien duerme apaciblemente. El deseo en Susana, por su carácter sagrado es siempre sesgado, y solo se menciona en pasajes idílicos, de mar, con Pedro Páramo.

Susana es un personaje misterioso. Desde que aparece en escena es etérea, está ligada al papalote, y después vuela hacia las nubes. Está rodeada de luz, de mar y muere, sin saberse qué muerte, precisamente el 8 de diciembre día de la Inmaculada Concepción. Se conoce que es la última mujer de Pedro Páramo, pero para él es inasible por completo: “Ella es, en última instancia, una totalidad que ha superado todos los opuestos, incluso el principio de diferenciación masculino-femenino. Por ello, es lícito referirse a Susana en términos de su carácter sacro y numinoso, entendiéndola precisamente como un ente divino que ha logrado despojarse de cualquier fragmentación que hubiera podido imponerle la dimensión de lo humano” (Murillo,

68). Es alguien para quien se está en espera permanente, Pedro Páramo tiene toda la muerte para esperarla. Susana se convierte para Pedro Páramo en su santa devoción.

Finalmente, Susana no fue más que un recuerdo muriente, así moría una de sus muertes Pedro Páramo. E hizo Pedro Páramo lo que se hace con los recuerdos de la mujer a la que no se deja de amar; contemplarla para irse de la muerte hacia otra muerte alumbrado por su imagen. Los recuerdos igualmente pertenecen al reino de la muerte. Es lo mismo si se quedan por partes con quien vive o se van con la muerte, son irremediables, e inútiles, como la muerte misma. Por otra parte, se pregunta el narrador lo que se pregunta un hombre con respecto a una mujer: “¿Pero, cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber” (Rulfo, 84); y lo que ningún hombre llega a saber de una mujer. Contaba Susana que Pedro Páramo dijo: “Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad. Y se fue”. Una mujer que no es de este mundo, eso significaba Susana San Juan para él. Zizek dice: “el goce masculino bascula entre la presencia real de su compañera y su suplemento fantasmático” (Fernández 193). Ese suplemento fantasmático significó siempre Susana para Pedro Páramo. Y seguía hablando Susana desde la muerte, recordando alguna muerte antigua posterior a una muerte más antigua: “Me gusta bañarme en el mar –le dije–. Pero él no lo comprende” (Rulfo, 85). Pedro Páramo siempre se sintió solo, así estuviera acompañado por Susana. Ella misma lo notó, por eso dijo lo que dijo. Por eso también la soledad de Susana era inconmensurable. Lo vivido con Susana solo le sirvió a Pedro Páramo para morir con un recuerdo que le duraría toda la muerte. A Pedro Páramo le bastaba saber que Susana “le serviría para irse de la vida alumbrándose con su imagen que borraría todos los demás recuerdos” (Rulfo, 84). Le bastaba saber eso para vivir la muerte del remordimiento. Disfrutar del fracaso de no tenerla en sus brazos, de haberla dejado ir como un papalote, hacia el cielo. Susana en medio de los anteriores pasajes describe el único relato sensual de la obra, donde no interfiere ninguna inmundicia ligada a la muerte, aunque la narración la estuviera haciendo desde el más profundo sueño de su monólogo de loca sepultada, a varios metros debajo de la tierra. Tanto ella como Pedro Páramo no hacen más que revolcarse en las hieles de la invocación.

Dorotea es la vecina de sepultura de Susana. Ella y Justina escuchan a Susana hablar sola en su sepultura y aprovecha esta oportunidad para contarle a Justina la historia de Susana con Pedro Páramo. Dorotea muere el drama de no poder tener hijos. Alguna vez creyó haber tenido un hijo,

pero nunca supo si eso era cierto o si solo fue un sueño. Ese fue su sueño bendito. Trató de encontrarlo y fue así que pudo ir hasta el Cielo a preguntar por su hijo. La dejaron entrar para que conociera, que certificara la existencia del Cielo. Sin embargo, fue devuelta para el purgatorio con la promesa de que algún día iría a subir de nuevo. Dorotea es el típico espanto de la mujer que anda llorando con un amasijo de cobijas enrolladas en los brazos como si llevara consigo a su hijo. Pero sus pecados no la dejarían abandonar el camposanto de Comala, Comala como la antesala del infierno. Dorotea visitaba asiduamente el confesionario, hasta que el padre Rentería se cansó de verla porque no le conocía pecado alguno. No sabía Rentería que el alcohol le aflojaba la lengua y fue cuando contó uno a uno sus pecados, todos tenían nombre de jovencita, y por alguna razón que la novela no aclara, Dorotea era la encargada de conseguirle mujeres a Miguel Páramo. Se puede explicar acudiendo a la idea de que Dorotea nunca pudo tener un hijo (parir tiene valor fálico en el psicoanálisis), y nunca lo tuvo porque quizás murió virgen y murió el resto de su muerte virgen. No tenía otra alternativa que lograr que las jóvenes que ella le conseguía a Miguel Páramo le transfirieran a ella el goce sexual. Comprensible, pero no para el padre Rentería que por su confesión la vetó para siempre de la ruta al Cielo.

Dorotea anuncia que en Comala todos viven sin alma. La de ella, por ejemplo, anda en la tierra buscando gente viva, otras almas que recen por ella. El alma cansa al cuerpo, el remordimiento no la deja morir. La culpa la carga el alma, el ímpetu del cuerpo lo carga el alma, el cuerpo sin alma es lo que muere en Comala, cuerpos muertos de sueño, en los que circula barro en vez de sangre.

### **Reflexión final capítulo III**

Juan Rulfo hizo de esta novela una obra de culto. No en vano es de las obras latinoamericanas sobre la que más se ha escrito. Me atrevo a pensar que el elemento que más atrae al lector y al crítico es que exista un libro tan bien escrito en el que la muerte es el personaje principal. *Pedro Páramo* es una obra donde la vida no respira. La muerte ejerce una atracción de carácter gravitacional, cuya explicación más completa la ofrece el psicoanálisis en tanto la pulsión de muerte está inscrita en la libido, son inseparables. No son pocas las producciones artísticas donde la inmortalidad es protagónica. Sin embargo, querer ser inmortales también es una pulsión, es la búsqueda del cese de todas las pulsiones, como se busca la muerte, se vive sin afán, como se vive en *Pedro Páramo*, donde todos son inmortales. No siendo inmortales, gracias a la libido el ser

humano es inextinguible, como el deseo, como los dioses. La condición última de la libido es la muerte, no es la vida. En la inmortalidad no tendría sentido la libido, no existiría. Por esto, la fascinación por la muerte es de tipo libidinal, por esto, la obra de Rulfo es tan exitosa.

Los personajes femeninos en esta obra son muy complejos de analizar. Están inmersos en un ambiente al que no estamos habituados quienes aún transitamos sobre la superficie de la tierra. El texto de Murillo citado en este capítulo plantea la tesis de que todos los personajes femeninos de la obra son Susana San Juan, y despliega una serie de propuestas muy interesantes para evadir de la manera más elegante posible el trabajo de considerarlos uno a uno. Tan es así que su trabajo está dedicado en un noventa por ciento (aprox.) a hablar de Susana San Juan y le dedica solo el diez por ciento (aprox.) a los demás personajes femeninos. Tal es la complejidad que se inscribe en ellas.

Los personajes femeninos de la obra de Rulfo son mujeres en estado de descomposición. No son los habituales personajes femeninos que encontramos en la mayoría de las obras literarias, donde representan mujeres llenas de contrastes, donde el deseo está al filo del agua. Allá, en la muerte que se vive en Comala, aunque estén presentes todos los aspectos de la vida, están en estado de putrefacción. Esto dificulta enormemente el análisis, diría que en parte lo desestimula, lo complejiza, exige pensar en otra dimensión donde no está presente la fantasía, una dimensión ausente del poder del amor, sin trascendencia, donde la muerte no es una alternativa, donde nadie se juega la vida; donde la muerte adquiere un sentido vital.

## **CAPÍTULO IV**

### **Personajes femeninos en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro**

#### **Contexto**

La obra presenta un narrador ambiguo, inicialmente masculino, que habla sentado sobre una roca, la roca que contiene la memoria y la describe empolvada, rodeada de hierba (semioculta), encerrada en sí, mirándose al espejo. Verse sentado sobre la roca transfigura al narrador, como si la memoria se transfiriera de repente de la piedra a él y en ese momento el narrador se convierte en el pueblo, sin dejar de estar sentado en la piedra, desdoblado. Cuando se trata de identificar quién narra, es importante tener en cuenta que Garro: “Hizo hablar a los ríos, elevó a personaje una calle y tuvo el acierto de dar vida a un pueblo para recordar el sino sangriento de una pasión



que dejaría petrificada a su Isabel Moncada. Hechiceros, prostitutas, soldados, perros, mujeres en viaje, niños, relojes, amores de paso, hoteles y cuanta cosa o señal va marcando los tránsitos de vidas atormentadas que quedaban atesorados en sus metáforas deslumbrantes” (Robles, 2002). Por esto es arriesgado definir un solo narrador para toda la novela y aun complejo, atreverse a identificarlo.

El narrador, luego se lamenta doblemente, de tener memoria y de mirarse a sí mismo. Una vez termina de describirse, se enfoca en la casa Moncada, una casa donde no transcurre el tiempo, donde el aire quedó inmóvil por tanto sufrimiento. Cabría preguntarse, ¿por qué se elige a la casa Moncada como eje de la novela? ¿Es acaso Isabel el narrador velado? El sufrimiento, el ancho mar sin coordenadas donde naufraga el amor; de donde la memoria pretende rescatar a la casa Moncada después de que no quedara más que silencio y olvido; el sufrimiento que sigue rondando por los aires, hace revivir a la casa Moncada y la narración se llena de colores, de olores, de gritos, entra el sol al jardín, los pájaros se dan gusto por entre las plantas, por entre las flores y por entre “Roma” y “Cartago”, los árboles respectivos de los hermanos Nicolás e Isabel Moncada; y el pueblo toma vida, solo desde su propia narración, como si reviviera junto a la casa, como si la memoria fuera una ilusión, pues la memoria contiene el tiempo y el espacio en un orden imprevisible, superpuesto, trastocado.

La alegría del pueblo se pierde con la llegada del general Francisco Rosas. La voz que narra, la memoria del pueblo tiene una facultad limitada. Alguien que ve casi todo lo que sucede en las casas, calles y parques, pero es discreto en cuanto a muchas de las intimidades de los personajes. El narrador es una voz sintiente, que a ratos se une con sus habitantes para conformar la primera persona plural, sin saberse si en realidad se convirtió en otra persona: “Para romper los días petrificados solo me quedaba el espejismo ineficaz de la violencia, y la crueldad se ejercía con furor sobre las mujeres, los perros callejeros y los indios. [...] Habíamos abolido el tiempo”. (Garro, 51). Con Francisco Rosas entró la violencia, aparecieron los colgados, y no solo acabó con la alegría del pueblo, sino que petrificó los días, y para romperlos, el narrador acude a los espejismos delirantes de Rosas, así la violencia retoma el camino del eterno retorno: la violencia se duerme envuelta en sangre, y despierta ahogada por la sangre, dejando cortos espasmos de paz entre una vigilia y otra.

Este hechizo, solo lo rompió la llegada del forastero. Llegó de repente y lo primero que hizo fue entrevistarse con Julia. Con tan mala suerte que en la mitad de la conversación llegó el general y ambos recibieron su paliza.

### **Los personajes femeninos**

La búsqueda por la realización amorosa está siempre presente en los personajes femeninos de la obra. Ambicionan el amor, lo esperan, lo sufren, lo callan y hasta le huyen. Sin embargo, Isabel y Julia parecieran las únicas con la fortaleza de desafiar a su amante. Las demás mujeres padecen la irrealización de sus sueños amorosos. No tienen ninguna clase de poder, no tienen acceso a la educación; sin embargo en palabras de Bowskill: “el narrador muestra una gran empatía por aquellas mujeres que sufren tratando de ajustarse a modelos prescritos de comportamiento. El narrador es particularmente crítico con el daño que las restricciones impuestas socialmente pueden causar a mujeres jóvenes [...]. Para el narrador esta es la última tragedia: a las mujeres se les impide ayudarse a sí mismas o a sus comunidades porque son criadas sólo para ser buenas esposas y madres. Cuando Isabel rompe con los roles de género tradicionales, el narrador no comenta nada pero muestra que la sociedad trata de explicar sus acciones en términos del estereotipo de la mujer en la sociedad” (Bowskill, 442). Los personajes femeninos están condenados a su suerte. No iría a ser de otro modo. Las prostitutas continuarían al amparo del señor presidente, las queridas de los militares seguirían a su lado en contra de sus sueños, Conchita seguiría cargando con todo el peso de su padre muerto (la ley es más poderosa en el padre muerto) y las mujeres determinarían el destino de Ixtepec, el mismo destino que tuvieron ellas, la soledad, el abandono, el olvido; Garro con este juego entre las restricciones sociales y un narrador empático, estaría haciendo con sus personajes femeninos una denuncia, hiriendo con un rasguño un modelo patriarcal en apariencia invencible.

### **Articulación de los personajes femeninos**

Las mujeres más ligadas al destino del pueblo son Julia e Isabel. Se destacan, además, por su relación con el general Rosas. Julia más que amorosa, sostiene una relación sadomasoquista con Rosas, ejerciendo un dominio completo sobre las emociones del general, quien no encuentra una manera distinta de responderle que no sea la violencia física y el uso de su poder militar para controlar las actividades de Julia. Ni siquiera su condición de asesino aflora como una amenaza para ella. Isabel, por su parte, estuvo enamorada del general, quizás desde el mismo momento en

que lo vio. Surge el interrogante de, si una mujer como Isabel, de una inteligencia sobresaliente, con un poder sobre sí que parecía sobrenatural, culta, de buena familia, de buenas costumbres; qué podía encontrar en un militar tirano, asesino y déspota, al punto de enamorarse perdidamente de él. El psicoanálisis remitiría inmediatamente a su padre, pero Garro, quizás previéndolo, creó a Martín Moncada, un hombre simple pero ejemplar, un buen padre para Isabel y sus hermanos. Tal vez, esculcando en algo que no dijo Garro, habría en Isabel un Edipo mal resuelto.

El poeta del pueblo, Tomás Segovia, ayuda a revelar el carácter de Isabel. Ella le responde al ánimo de su madre por quererla ver cerca de Tomás: “No me gustan los poetas, no piensan sino en ellos mismos” (Garro, 162). Isabel se inclinaba más por un hombre decidido, aunque viera en sus ojos un mundo sangriento, y no a un poeta que prefería “los amores imposibles [que]; le dejaban el gusto exquisito del fracaso” (Garro, 162). No siendo suficiente para Segovia, Conchita, la hija de Elvira, siendo una mujer muy distinta a Isabel, tampoco sentía ninguna atracción por el poeta. Suspiraba de amor por Nicolás Moncada, el hermano de Isabel, un hombre muy resuelto. Nicolás demostró que su arrojo no tenía límites al no quererse dejar humillar por el perdón que el general Rosas le quería dar después de haber sido condenado a muerte. Prefirió pues, escapar de la salvación y hacerse matar obligando al general a cumplir con la orden de los jueces de ejecutarlo. A Isabel y a Conchita se les une Elizabeth, otra mujer de la ficción, exhibiendo una actitud similar frente a los poetas en la novela *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, cuando se pregunta “quién sería el primero en descubrir la eficacia de la poesía para acabar con el amor” (Austen, 33). Ahora no desde la ficción, sino desde la realidad, es decir, lo que percibimos como real, una mujer de carne y hueso me dijo un día que la poesía efectivamente es maravillosa, pero que los poetas son un completo desastre. Muy pocas veces tiene la vida real el privilegio de lograr un acercamiento tan pronunciado a la ficción. No sé si el deleite por el fracaso que alega Garro en los poetas tenga que ver con aquel desahogo que producen los versos al escribirlos, ni tampoco sabría a ciencia cierta si después de acuñar un poema, solo sea el alma del poeta la que se fragilice ante el embrujo de su lirismo. Quizás el amor, el de verdad, se vive sin escribirse, porque es lo suficientemente brutal y descarnado como para ser resistido por un poeta o como para dejarse reducir a un puñado de palabras. Lo cierto del caso, volviendo a *Recuerdos del porvenir*, es que, a Tomás Segovia, convertirse en poeta le significó alejar para siempre al amor y tuvo que conformarse con refugiarse junto a los pilares para observar desde allí a las jóvenes de su inspiración.

Isabel Moncada es el personaje que inicia la novela y el que la termina. Inicia en el recuerdo, con la memoria, después de que todo ha pasado. En este sentido es circular, pero además hace que la novela sea circular también. Ella aparece en su infancia, a horcajadas sobre una rama alta de un árbol mientras su hermano Nicolás la amenaza con secar sus tierras con sal y degollar a sus hijos. Desde muy temprano, Isabel se vio en la necesidad de afrontar las agresiones masculinas y concluye que puede vencer en silencio. En silencio recorre su vida mientras recibe calificativos, mientras vive en un mundo paralelo por ratos, que la obliga a hacer piso a través del contacto con las cosas que lo habitan. Sus padres de algún modo le temen, la ven como si ella los conociera más de lo que ellos se conocen a sí mismos. A pesar de sus desdoblamientos en estado de vigilia, disfruta del poder de la imaginación y lo usa solo para lo que no existe. La primera descripción física suya, la hace precisamente Tomás Segovia. Caminando solo por la calle evoca a Isabel. Piensa en ella y en su perfil de muchacho, altivo, esquivo. Más adelante, el narrador la describe como una figura alta e interrogante. Es un protagonista andrógino que lo hace un personaje más atractivo a los hombres.

Isabel encuentra en Dorotea un espejo que le recuerda la posibilidad de quedarse soltera como ella. Sin embargo, para Dorotea esto es un imposible. Isabel no está hecha para la soltería como sí lo fue ella. Eran cómplices por la agudeza de su inteligencia. Aunque la novela no les da tiempo para pasar más rato juntas, ambas conocen el poder de la imaginación. Dorotea le teme al suyo y le manifiesta a Isabel que no debe usarse para pensar en lo que se quiere. Isabel está tranquila porque solo imagina lo que no existe. De algún modo están hablando casi de lo mismo. Ninguna proyección es cierta.

Como dije hace un momento, el general Rosas irrumpe en el pueblo para cambiarlo todo. Actúa como eje central alrededor de quien se mueven los personajes femeninos protagónicos. El general trae consigo la muerte (un personaje femenino más). Cuando el general llega, comienzan a aparecer los colgados. Pero también llega con Julia y con los militares de alto rango, quienes a su vez se las arreglan para vivir con sus queridas, sabiéndose de algunos que tienen a sus esposas en sus lugares de origen. También con Rosas llegan los soldados y con los soldados las prostitutas. Rosas trae consigo las dos caras de la libido: la muerte, y el amor y la vida. Finalmente, la figura misteriosa que siempre recorre agazapada los caminos de la novela mexicana de la revolución: la bruja, encarnada aquí en Gregoria. Ella está ligada al general Rosas directamente por sus dos amantes. A Julia le entregó un bebedizo para que se lo diera al

general Rosas, de modo que no la quisiera tanto. Gregoria temía que ese amor desmedido que sentía Rosas por Julia, lo llevara a asesinarla. Pero increíblemente Gregoria no intentó usar sus poderes en favor de Isabel cuando moría de amor por Rosas a pesar de que él había incumplido su palabra de salvar del fusilamiento a su hermano Nicolás. La sabiduría ancestral de Gregoria fue inocua en toda la novela.

Julia no fue capaz de darle el bebedizo al general; quizás porque mantenerlo al borde de la locura hacía parte de su condición de mujer fatal. La novela acogió esta figura sin nombrarla, pero Julia encaja en la descripción de *le femme fatale*: Según Zizek “la Dama se presenta como materialización de la Cosa imposible, como figura fascinante de un mecanismo de sublimación...” (Ospina, 6) inconsistente, que trasgrede el orden del funcionamiento de las cosas y se presenta según la visión alterada que hace de ella Rosas. La consecuencia natural de esta relación desequilibrada es la fatalidad, el fracaso; donde finalmente Rosas no se está relacionando con una mujer de carne y hueso, sino con una imagen alterada construida por él. En este orden, es Rosas quien finalmente se fataliza a sí mismo. Rosas intuía que Julia no lo amaba, y sin embargo ella le obedecía y permitía que este la castigara, pero no le tenía miedo. La desesperación en la que caía Rosas era tal, que el lector quisiera hacer que Rosas reaccionara, y ruega por que se tome el bebedizo de Gregoria para que deje de una vez por todas de amar tanto a Julia. Pero no solo el lector sufre con el enamoramiento trágico del general. El pueblo también lo sufría. Después de que Julia hacía rabiar a Rosas, aparecían al otro día los colgados, los perros callejeros muertos, y muerto también quien tuviera alguna cuenta personal con el general. De nuevo el amor y la muerte. De nuevo los dos lados de la libido, ambos con consecuencias trágicas, rompiendo con la tranquilidad del pueblo mientras el general se rompía por dentro en mil pedazos por el amor de Julia. El narrador descansa finalmente cuando llega el amante de marras de Julia, el forastero, con un arrojo tal, que ella lo sigue incondicionalmente y abandonan el pueblo con el beneplácito de Rosas. Julia sabía que Rosas no la asesinaría, pero sorprende que él no hubiera hecho lo propio con el fuereño. Quizás le suscitó el respeto que solo el hombre capaz de enamorar a Julia podía despertarle, y con eso fue suficiente para dejar ir a la pareja en paz; quedando conjurado para siempre el mito de la mujer fatal en Julia, pues al parecer una mujer fatal enamorada es de por sí un contrasentido.

Antes de seguir con Isabel, quiero detenerme en Elvira, viuda de Justino Montúfar. Ella es un personaje que, a sabiendas de que el mestizaje en Ixtepec y en todo México es generalizado,

quiere sentirse como si no tuviera nada de sangre india. Es descrita en la obra como alguien que pasa más tiempo del corriente contemplando su imagen al espejo, como si necesitara recurrir a su reflejo para no olvidarse de sí misma. Además, habla mientras se mira al espejo porque no soporta el silencio, le recuerda el malestar de sus años de casada. También le habla a su hija, Conchita, a través del espejo para decirle lo que no le diría cara a cara. De niña, Elvira contemplaba su imagen en el cristal por largo tiempo, horas. Así podía reconocer el mundo a través de lo que le ofrecía el reflejo, y completarlo con sus recuerdos.

Recordaba a su marido como a un pobre hombre. Sin embargo, ya muerto, este la espiaba en el espejo y le sacaba la lengua, enojado de reconocerla aún joven siendo viuda. Como si él le estuviera reclamando a ella por su muerte. El espejo era para ella la herramienta perfecta para tramitar su culpa. Una doble culpa, la de quedar viuda, adjudicándose innecesariamente la muerte de su marido por el malestar que le producía el matrimonio y la culpa que sentía de verse aún joven sin tener a un hombre con quien compartir esos años. También a través del espejo podía darle trámite a su rabia contra él, no tanto por lo que pudo sufrir a su lado, sino por haberse muerto sin su consentimiento dejándola sola. Esta rabia fue expresa cuando no lo quiso vestir de muerto después de que en vida era un hombre fatuo que siempre exigía su ropa bien planchada. Contrario a lamentar su partida, lo despidió con un traje ordinario y un “para que aprenda”. Para que aprenda a que a una mujer no se le deja sola, quizás.

Ahora bien, para Lacan y su estadio del espejo, la relación que tiene Elvira con su reflejo deja ver uno que otro síntoma. Como lo describe Lacan, la etapa del espejo se considera como la oportunidad que tiene el individuo para establecer la función del *yo* desde la infancia. La actitud lúdica que experimenta Elvira frente al espejo es un reflejo de su época infantil, por lo que se puede concluir que su etapa del estadio del espejo no fue satisfactoria. Su realidad se ve limitada por aquello que emana de la proyección y por esto tiene que regresar permanentemente al espejo para reorganizar su mundo desde el reflejo, viendo a su esposo como el agente que la sostenía en esa etapa infantil. Idealiza su propia imagen cada vez que se mira ante el espejo. Y es la imagen de una mujer blanca, que no tiene nada de sangre india, es la imagen de una mujer joven, con un marido que juguetea y le saca la lengua, y por todo esto es tan mortificante para ella no saber cómo es su imagen en el espejo cuando está dormida.

El forastero habitó pacientemente Ixtepec esperando el momento justo para llevarse a Julia. En esos días se le ocurrió hacer una obra de teatro en la que participaban Isabel entre otros. En pleno ensayo, sin hacer parte del guion, de repente dijo Isabel “Mírame antes de quedar convertida en piedra” (Garro, 95). Esta frase rompió el tiempo, y el patio donde ensayaban pareció quedar suspendido en el único espacio disponible en el universo, donde las leyes de la Tierra eran inaplicables. Todos quedaron en silencio y doña Matilde sintió pasar una bruja. En este punto de inflexión entre el comienzo y el final de la novela se juntan el pasado y el futuro, y en ambos está Isabel convertida en piedra.

En la mitología griega los únicos que se convierten en piedra son los hombres que miran fijamente a los ojos de la Medusa. Aquí Garro da varios giros, todos muy significativos. El primero de ellos tiene que ver con la mirada. Mientras Isabel, como mujer, ruega para que se le mire antes de convertirse en piedra, en el mito de la Medusa, solo los hombres que la miran fijamente se convierten en piedra. Hay una subversión del mito al estilo de Cixous con su libro *La risa de la medusa*. La tradición cuenta que Medusa fue decapitada por Perseo y su cabeza (la decapitación como castración) en el psicoanálisis representa los genitales femeninos que petrifican de terror al hombre que los mira, pero en contraprestación ocurre la erección como factor placentero. En este punto de la novela, cuando Isabel profiere su frase, no se sabía nada de su amor por el general Rosas. Solo hasta el final, cuando el lector se da cuenta de que Isabel “estaba muy sembrada en el general Francisco Rosas” (Garro, 241), ella rápidamente se convierte en piedra. Desde siempre estuvo enamorada del general. Fue el encono de un amor irremediable y prolongado lo que llevaría a Isabel a convertirse en piedra. Garro quiso ilustrar con Isabel el poder devastador del amor. Un amor como el de Isabel que condensa la memoria de un pueblo, un amor que excede la vida misma de la mujer que lo sufre y la convierte en un mojón inscrito a modo de lápida.

Al ver a Isabel enamorada perdidamente de Rosas el tirano, el asesino, y aunque ella expresó su intención de no casarse jamás, cabe la pregunta de, si a pesar de que los personajes femeninos en particular en la novela de la revolución mexicana, luchan contra ese patriarcado asfixiante que les llena sus vidas de dolor y de tragedias, Isabel también muere de amor por el hombre que la hizo sufrir, el verdugo de su familia que asesinó a sus dos hermanos. Algo encontraría de enigmático en el personaje de Rosas, que se mueve entre el despotismo y un mar incontenible de sentimientos contradictorios; o quizás ese amor está moldeado por el mismo control cultural que

la hizo cómplice de aquel patriarcado que la oprime, del que quizás nunca se pudo desprender del todo: “la culpabilidad que arrastra Isabel enlaza con el tema de la eterna culpa femenina, trasponiendo la dimensión espacio-temporal de Ixtepec tras la revolución mexicana y adoptando proporciones míticas dentro de las estructuras patriarcales más ancestrales” (Serrano, 883). Esta cita define el perfil psicológico de Isabel y explica las contradicciones inherentes a su personaje.

Esta piedra en que se convierte Isabel es la misma piedra sobre la que se sienta el narrador para contar la novela al comienzo de la obra: “Aquí estoy sentado sobre esta piedra aparente” (Garro, 8). ¿Qué significa aparente? Que no es piedra. Que es otra cosa. Es entonces la memoria, pues inmediatamente después dice: “Solo mi memoria sabe lo que encierra” (Garro, 8). Así se transfiere la memoria entre Isabel y el pueblo. Luego ve a la piedra “encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos” (Garro, 8). Esta transfiguración marca la consumación de la transferencia. El narrador ahora es solo memoria: “Yo solo soy memoria y la memoria que de mí se tenga” (Garro, 8). No habría ningún inconveniente en pensar a un narrador masculino que cuenta desde la memoria de una mujer lo que sucedió en el pueblo, añadiendo a este hecho que después de que Isabel se convierte en piedra, la memoria deja de ser aguda, esa memoria cuenta vaguedades que cupieron en un corto párrafo. Garro confunde al lector, porque en momentos el narrador también narra en primera persona plural. El narrador puede ser Isabel en voz de un pueblo, masculino, que se narra a sí misma. No se puede olvidar cómo la piensa el poeta Segovia: piensa en su perfil de muchacho, altivo, esquivo.

#### **Reflexión final capítulo IV**

Esta es quizás la obra que más se acerca al realismo mágico. Isabel minutos antes de salir cuesta abajo a buscar al general Rosas “estaba en el centro del día como una roca en la mitad del campo” (Garro, 239). Garro deja para el final el postre, uno de los aspectos más interesantes de la novela y algo completamente inesperado: “Sus palabras giraron en el mundo sin ruidos de Isabel. El futuro no existía y el pasado desaparecía poco a poco. Miró al cielo fijo y al campo imperturbable e idéntico a sí mismo: redondo, limitado por montañas tan permanentes como ese día redondo, limitado por dos noches iguales [...]. De su corazón brotaban piedras que corrían por su cuerpo y lo volvían inamovible” (Garro, 239). Pedro Páramo en el último renglón de la obra se va “desmoronando como si fuera un montón de piedras.” A Isabel le sucede algo



parecido, pero el narrador no utiliza un símil, sucede, es cierto que “de su corazón brotaron piedras.”

Al final de la obra, ante la angustia que le producía a Isabel saber que no podía soportar un minuto más sin ver a su amado el general Rosas, y sin importarle que el general hubiera asesinado a sus dos hermanos decide irlo a buscar: “De sus ojos salieron rayos y una tempestad de rizos negros le cubrió el cuerpo y se levantó un remolino de polvo que volvió invisible la mata de pelo. En su carrera para encontrar a su amante, Isabel Moncada se perdió. Después de mucho buscarla, Gregoria la halló tirada muy abajo, convertida en una piedra, y aterrada se santiguó.” En estos dos párrafos el realismo mágico hace una presentación pública de muy buena factura y muy seguramente esto inspiró a García Márquez para describir la ascensión de Remedios la Bella, convertida ya en una santa. La transmutación está presente en los dos hechos, y el remolino de polvo se asemeja al viento que impulsó las sábanas que ayudaron a Remedios la Bella a ascender a los cielos.

## **Conclusiones**

Los personajes femeninos de estas cuatro novelas son los más afines al amor. No porque sean los únicos personajes que lo sientan, pero sí son quienes más buscan descifrarlo. Los casos de los personajes masculinos atravesados por el amor son lamentables. Luis Gonzaga en *Al filo del agua* terminó enloqueciendo por amor y deseo y a Tomás Segovia en *Los recuerdos del porvenir*, la poesía solo le sirvió para erigir un mundo que creyó era el amor, pero nunca supo que el amor es un sentimiento que no se deja escribir, pues no existe un poema capaz de enamorar a una mujer. El amor para Pedro Páramo era solo un recuerdo que le alumbraba el camino con su imagen, pero era claro que Susana lo sabía desentendido de ella, del amor, de la vida, muerto al fin, como siempre estuvo, incluso en la vida, si es que alguna vez lo estuvo. Ernesto en *Balún Canán*, es un hombre cobarde ante el amor, lo único que logró el amor con él fue sacar a la luz toda su bajeza. El general Francisco Rosas no entendió nunca a Julia ni a Isabel, no entendía qué le estaba sucediendo, el amor se le salió de las manos. El único personaje masculino que estuvo a la altura del amor fue el forastero de *Los recuerdos del porvenir*, que por encima del miedo a morir, por encima del mundo, dejó todo para ir a buscar a Julia y llevársela con él. El forastero en esta misma novela era como, el hombre que quisieron construir Marta y

María en *Al filo del agua* desde niño, el fuereño era el Pedrito que ellas educaron, ya crecido; era el hombre que construyó Garro, el hombre que quería para sí.

Quizás por no entender el amor o por resentimiento fue que el general Rosas en *Recuerdos del porvenir* terminó diciendo: “¡Todas las mujeres son unas putas!” (Garro, 204), siendo incluso él mismo hijo de una mujer, como si fuera la explicación analítica del tradicional insulto. De manera similar Damián, el asesino de Micaela, en *Al filo del agua*, reconoció que para él Marta, María y Micaela eran la misma persona. No hay distinción. Un hombre quizás se enamora de todas las mujeres en una sola. Las desea a todas, como en los sueños de don Dionisio en *Al filo del agua*.

Las cuatro obras que trato aquí coinciden en que la cercanía de los personajes femeninos al amor es definitiva. El amor es el sentimiento más cercano a la naturaleza y el idealismo se ha encargado de alejar al ser humano de su propia naturaleza, de su origen. “La pérdida del centro de gravedad, la resistencia contra los instintos naturales, en una palabra, ‘el desinterés’ —a esto se ha llamado hasta ahora moral” (Nietzsche, 63). “El hombre moral no está más cerca del mundo inteligible que el hombre físico, pues el mundo inteligible no existe” (Nietzsche, 60). Nietzsche equipara el mundo inteligible con el idealismo, con el mundo de las ideas, que a su vez resulta contrario a los instintos naturales. El amor no es un instinto, pero los involucra a todos e involucra a todos los sentidos, incluso el que doña Eduviges en *Pedro Páramo* llama sexto sentido. Los autores de las cuatro novelas están sin duda haciendo una denuncia a través de sus personajes femeninos, pues ellas se rebelan contra la moral cristiana, contra ese idealismo obcecado y asesino. De expresiones asesinas apoyadas en el idealismo, el general Francisco Rosas en *Los recuerdos del porvenir*, es un buen ejemplo para tener en cuenta. En la obra, no hay nadie más desconectado con el amor que él. Funge además como el representante de la revolución, que en principio fue una victoria del pueblo mexicano contra las élites y la Iglesia, pero él, enfebrecido por las ideas revolucionarias matricula enemigos a diestra y siniestra, sin distinción, sin instinto, sin el uso de sus sentidos, hasta el punto de que muchos de sus condenados terminaban siendo ejecutados extrasumariamente o en caso de que lo hiciera dentro de la ley, con pruebas bastante débiles que él mismo se encargaba de presentar como decisorias.

En torno a los personajes femeninos de las obras aquí trabajadas, pesan el amor, la muerte, los valores morales, el deseo, la represión, el miedo, la culpa. La mujer se convierte en un sujeto

purificador de la sociedad, donde se entrelazan la moral cristiana europea, la devoción a la Virgen de Guadalupe, la moral indígena desarrollada en la conquista y las supercherías europea e indígena. Esto es precisamente lo que denuncian los autores de estas novelas a través de los personajes femeninos. A nivel del psicoanálisis y de la filosofía, Zizek da las siguientes luces:

“El filósofo [Zizek] remite a la dimensión reprimida de la mujer en el islam [...]. Pero ‘¿Y si el auténtico escándalo que el velo intenta ocultar no es el cuerpo femenino, sino el de la *inexistencia* de lo femenino? ¿Y si, por tanto, la función última del velo consiste precisamente en sostener la ilusión de que tras el velo *hay* algo? La Cosa sustancial’ [...]. En la medida en que la mujer se relaciona con la verdad y con su indecibilidad (ambas, mujer y verdad, son ‘no-Toda’), representa una amenaza que hemos de solventar, el modo en que la sociedad patriarcal árabe evita la verdad incompleta e incómoda de la mujer es sosteniendo la fantasía de una verdad oculta” (Fernández, 139).

La pregunta es entonces, particularmente respecto a los personajes femeninos de las novelas en mención, ¿cómo el patriarcado latinoamericano evita la verdad incómoda de la subjetividad femenina? En la cultura latinoamericana habría dos clases de velo. El velo idealista, puesto sobre los ojos del patriarcado latinoamericano. Es una venda que hace ver a la mujer como una amenaza ante el incomprensible goce femenino, ante la incapacidad de amar y con el que buscan además culparlas de producir el interrogante del que se siente víctima el patriarcado. El otro velo es el luto. Las prendas negras, objetos como un moño negro, ataúdes, cobijas, vendas, ropa, paredes revestidas, también de color negro, tafeta, están relacionadas siempre a personajes femeninos como se puede ver, por ejemplo, en *Pedro Páramo* con Eduviges y luego Dorotea con la cobija y el vestido negro de su madre; en *Balún Canán* con Fernanda y en *Cien años de soledad* con Amaranta. El luto en los personajes femeninos asociado a la muerte, al aislamiento, a la soltería como en Amaranta y Francisca, a la menopausia en Francisca misma, a la castidad como en las Hermanas de María en *Al filo del agua*. Y es que el luto está asociado en nuestra cultura latinoamericana a la muerte, y al relacionar a la muerte con la mujer, queda la mujer atada al color negro. Yáñez finaliza así su *Acto preparatorio*, que antecede a su novela *Al filo del agua*: “Entre mujeres enlutadas pasa la vida. Llega la muerte. O el amor. El amor, que es la más extraña forma de morir; la más peligrosa y temida forma de vivir el morir” (Yáñez, 11). En esta cita están reflejadas las cuatro novelas de las que habla este texto. No solo el psicoanálisis con su idea de la libido como “lugar” donde convive la muerte con el amor y la vida lo expresa; el arte lo expresa en forma de literatura, y en las demás expresiones artísticas.

Los personajes femeninos de estas cuatro novelas, al tiempo que se ven de un modo u otro victimizadas por el patriarcado, denuncian y luchan constantemente por deshacerse de esa clase de idealismo social en el que convenientemente las trata de cercar la sociedad.

## Bibliografía

Anzzolin, Kevin M. “Dialectical Indigenism and Cognitive-Evaluative Compassion in Rosario Castellanos’s *Balún Canán*.” *Confluencia (Greeley, Colo.)* 34.2 (2019): 23–36. Web.

Austen, J., & Kinsley, J. (1990). *Pride and Prejudice*. Oxford. Oxford University Press.

Bowskill, S. E. L. (2009). WOMEN, VIOLENCE, AND THE MEXICAN CRISTERO WARS IN ELENA GARRO’S *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR* AND DOLORES CASTRO’S *LA CIUDAD Y EL VIENTO*. *The Modern Language Review*, 104(2), 438–452. <http://www.jstor.org/stable/25654864>

Castellanos, Rosario. (2005). *Balún Canán*. México. Fondo de Cultura Económica.

Cixous, Hélèn. (1995). *La risa de la medusa*. Barcelona: Editorial Anthropos. Madrid: Comunidad de Madrid. San Juan: Universidad de Puerto Rico.

Corona, Guillermo Lain. “Infancia y Opresión En *Balún Canán* de Rosario Castellanos. La Niña Como Eje Temático y Estructural de La Novela.” *Bulletin of Hispanic studies (Liverpool: Liverpool University Press: 1996)* 88.7 (2011): 777–794. Web.

Díaz, Ana Laura Zavala. (2000). *Memoria e Interpretación de Al Filo Del Agua*. Edited by Yvette Jiménez de Báez and Rafael Olea Franco. 1st ed. Vol. 5. Mexico. El Colegio de Mexico, <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w5b3>.

Fernández, J. (2016). *El pensamiento de Slavoy Zizek. Ontología, ética y estética*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.

Finol, José Enrique. “IMAGINARIOS DE LA CORPOREIDAD: CUERPO, SILENCIOS Y TIEMPOS EN *PEDRO PÁRAMO*, DE JUAN RULFO.” *Revista Chilena de Literatura*, no. 101 (2020): 223–44. <https://www.jstor.org/stable/26915662>.

Garro, Elena. (2018). *Los recuerdos del porvenir*. ePub r1.1 Titivillus 20.05.2018

Harris, Chris. “The Myth of the Dzulúm and Patriarchal Masculinity in Rosario Castellanos’s *Balún-Canán*.” *Bulletin of Hispanic studies (Liverpool: Liverpool University Press: 1996)* 88.6 (2011): 677–694. Web.

Lacan, Jacques. (1973). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 11*. Buenos Aires, Barcelona, México. Ediciones Paidós.

Lacan, Jacques. (2006). *El triunfo de la religión*. Precedido de Discurso a los católicos. - 1a ed. 2 reimp. - Buenos Aires. Editorial Paidós.

Mosqueda Rivera, Raquel. “La Palabra Sagrada. Violencia y Lenguaje En *Balún-Canán*.” *Literatura mexicana* 30.1 (2019): 43–66. Web.

Murillo Medrano, J. (2002). La homogeneidad simbólica del universo femenino en la novela < i> Pedro Páramo< /i> de Juan Rulfo. *Revista De Filología Y Lingüística De La Universidad De Costa Rica*, 28(2), 63–74. <https://doi.org/10.15517/rfl.v28i2.4489>

Nietzsche, Friedrich. (2007). *Ecce Homo*. Translated with an Introduction and Notes by Duncan Large. New York. Oxford University Press.

Ospina, Andrés. (2015). *Reconstrucción de la figura de le femme fatale en Slavoj Zizek*. Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional.

Popovic Karic, Pol. “Tiempos cruzados en Balún Canán de Rosario Castellanos.” *Estudios románicos* 23 (2014): 153–. Print.

Robles, Martha. (2011). *Mujeres del siglo XX*. México D.F: FCE - Fondo de Cultura Económica, Print.

Rulfo, Juan. (2014). *Pedro Páramo*. Elejandría. Libro descargado de [www.elejandria.com](http://www.elejandria.com)

Serrano, Cristina Ruiz. “Paradigmas patriarcales en el realismo mágico: Alteridad femenina y ‘feminismo mágico’ en La casa de los espíritus de Isabel Allende y Los recuerdos del porvenir de Elena Garro.” *Bulletin of Spanish studies* (2002) 88.6 (2011): 863–885. Web.

Yáñez, Agustín. (2015). *Al filo del agua*. Editor digital: Primo y Murasaki, ePub base r1.2.