

© Copyright by

Lilia Cristina Campos González

August, 2019

CUERPO, MUJER Y NACIÓN: EL BILDUNGSROMAN POSREVOLUCIONARIO
MEXICANO

A Dissertation

Presented to

The Faculty of the Department

of Hispanic Studies

University of Houston

In Partial Fulfillment

Of the Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

By

Lilia Cristina Campos González

August, 2019

CUERPO, MUJER Y NACIÓN: EL BILDUNGSROMAN POSREVOLUCIONARIO
MEXICANO

Lilia Cristina Campos González

APPROVED:

Guillermo de los Reyes, Ph.D.
Committee Chair

María Elena Soliño, Ph.D.

Mabel Cuesta, Ph.D.

Luis Ochoa Bilbao, Ph.D.
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Antonio D. Tillis, Ph.D.
Dean, College of Liberal Arts and Social Sciences
Department of Hispanic Studies

CUERPO, MUJER Y NACIÓN: EL BILDUNGSROMAN POSREVOLUCIONARIO
MEXICANO

An Abstract of a Dissertation
Presented to
The Faculty of the Department
of Hispanic Studies
University of Houston

In Partial Fulfillment
Of the Requirements for the Degree of
Doctor of Philosophy

By
Lilia Cristina Campos González
August, 2019

Abstract

This dissertation analyzes the human body's representation as a discursive space in three coming of age Mexican novels: *Cartucho* (1931) by Nellie Campobello, *Yo soy mi casa* (1957) by Guadalupe Amor, and *Balún Canán* (1957) by Rosario Castellanos. In these novels, the historical, political, and social circumstances of post-revolutionary Mexico are manifested through the psychological and physiological representation of the main characters. The female body and its descriptions are a central theme in the narratives of these Bildungsromane. Furthermore, they constitute a way of resistance against the masculinizing discourse in post war literature. On the other hand, they are an important tool to observe the circumstances around marginal groups, as well as excluded and ignored communities by the official discourse during the reconstructive post-revolutionary era. Chapter 1 analyzes *Cartucho* (1931) by Nellie Campobello through the configuration of the body as an image. The author uses the image as a tool to avoid negative criticism towards her writing regarding the masculinizing culture about female texts, especially about the female body. The focus of chapter 2 revolves around mental illness and physical abuse in *Yo soy mi casa* (1957) by Guadalupe Amor. Under, the post-revolutionary governmental system that was in fact a restrictive bio political system during the so-called Reconstruction era. Finally, chapter 3 examines Rosario Castellanos novella *Balún Canán* (1957) regarding the Mexican indigenous identity and the female body representation. I consider both topics as opposing forces in the novella that force the author to maintain certain remnants from the integrationist official discourse about the indigenous population during President Lázaro Cárdenas term.

Agradecimientos

Dedico esta disertación a mi brillante Comité: a mi director de tesis, Dr. Guillermo de los Reyes, Dra. María Elena Soliño, Dra. Mabel Cuesta y el Dr. Luis Ochoa Bilbao por creer en mi proyecto y aportar su conocimiento y pasión. Gracias también a la Universidad de Houston por esta invaluable oportunidad.

A mis hermanos, Rebeca Campos Foe y Alberto Campos, por ser mis compañeros de vida. También a mi tía Yolanda por su fe y paciencia. A mi tía Rebeca, por su ejemplo. También a mis queridos primos Rocío Reta y Arturo de Hoyos, con todo cariño. También para mis amados sobrinos, mi sangre y mi corazón.

A mis hermanas del alma, mis compañeras de la Universidad de Houston, Laura Zubiate, Carolina Alonso, Maira Álvarez y Rosario Casillas. Gracias por ser parte de esta experiencia maravillosa.

La dedico también a mis otros hermanos, Juan Carlos Rozo, María Chávez, Josefina Sánchez-Money, Rusquin Chadez, Sabino Luévano y Sylvia Fernández Quintanilla. Gracias por compartir sus experiencias y su amistad. Gracias por ser la alegría en mi vida.

Del Tecnológico de Monterrey mi agradecimiento va para la Dra. Blanca López y María Teresa Mijares. Gracias por ser parte de mi proyecto profesional. También, dedico estas páginas a la memoria de los muy queridos Ramón Martínez y Fidel Chavez, pilares del Departamento de LLE en esta institución.

De New Mexico State University, quiero agradecer a la Dra. Beth Pollack, Jeffrey Longwell, así como a la memoria del inolvidable Dr. Ricardo Aguilar.

Finalmente, con especial cariño a la memoria de mi madre, Martha R. González y a mi padre Idilio Campos. Gracias por su amor y su ejemplo de vida y por ser mis pilares.

Tabla de contenidos:

Introducción	1
Capítulo 1: Imagen, crueldad y fragmento en <i>Cartucho</i> de Nellie Campobello	35
Introducción. <i>Cartucho</i> : un texto revolucionario	35
La crueldad en el cuerpo: imágenes vivas de la guerra y la violencia	57
La crueldad del fragmento: cuerpo, resistencia y miedo en <i>Cartucho</i>	70
Deseos (y) muertos: de las imposibilidades textuales en <i>Cartucho</i>	80
Capítulo 2: La metáfora nacional posrevolucionaria en <i>Yo soy mi casa</i> (1957) de Guadalupe Amor	92
Introducción	92
México Posrevolucionario y las políticas represivas en la sociedad	96
El cuerpo que no importa: la metáfora nacional a través de Pita	105
El catolicismo o la metáfora de la esquizofrenia nacional	110
La metáfora de la reestructuración social: el intelectual, el revolucionario y el sirviente	116
La nación en juego: reconfiguración histórica por medio del escape lúdico	125
El (E)stado de la cuestión femenina: la metáfora de la nación fallida en <i>Yo soy mi casa</i>	135
Capítulo 3: Somatismo y deseo en <i>Balún Canán</i> (1957) de Rosario Castellanos	144
Introducción: el cuerpo femenino y el indigenismo en el régimen cardenista	144
La mirada paterna: el control de las emociones en la novela	158
La traición del cuerpo infantil: identidad, negación y somatización en el personaje	170
Consumir o ser consumidos: el miedo social a la asimilación en la novela	183
Conclusión	192
Bibliografía	197

Introducción

En el México posterior a la Revolución Mexicana (1910-1917) se propiciaron una serie de cuestionamientos hacia adentro de los círculos intelectuales y de los núcleos poblacionales de toda la nación. Los gobiernos oficiales que se dieron a conocer como Posrevolucionarios, aquellos surgidos a partir de 1920 y presentes hasta el final del siglo, delimitaron las fronteras de los nuevos campos intelectuales y políticos aceptables para una nueva cultura en ciernes después de los años de la guerra civil. Posterior a la Revolución armada (1910-1917), los años de la presidencia de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles fue observable un periodo de reorganización política, social y económica en México. Este periodo es conocido alternativamente como la época de “Reconstrucción” o como el de la “Posrevolución mexicana” y es bien conocida también la tendencia de esta la era a la reafirmación de antiguas tendencias gubernamentales, represivas en muchos casos como las porfirianas, así como de nuevas imposiciones menos invasivas, todas provenientes de un nuevo y poderoso Estado en ciernes (Díaz 181).

Surge con esta etapa histórica un estilo presidencial de “mano de hierro” que, se creyó en aquel entonces, la única guía aceptada culturalmente para llevar a la población de México a través del camino del restablecimiento de la paz y de la seguridad civil:

[e]l proceso de institucionalización que siguió a la lucha armada y que se emprendió con fuerza en los periodos presidenciales de Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y los periodos del maximato, no sólo incidió en las esferas de la alta política, también incluyó el reforzamiento de una serie de instituciones y mecanismo de vigilancia estricta del comportamiento de los individuos, lo cual coadyuvó a constituir las representaciones del ser hombre y del ser mujer en México, definió espacios y tiempos específicos y asignó conductas y formas de ser a los sujetos

diferenciados por sexo, determinó el tipo de relaciones aceptadas-prohibidas, y contribuyó firmemente a la construcción de las identidades femenina y masculina (Muñiz 8-9).

De 1920 a 1934, por lo tanto, el reforzamiento del comportamiento social obedeció a la necesidad de estabilización de la vida en México a través de un proyecto atomizado de observación gubernamental sobre la población. A este hecho debemos agregar la incursión de un nuevo sistema educativo nacional que, más que alfabetizar y reorganizar a la sociedad, continuó con la imposición del sistema obregonista-callista de observación minuciosa de los ciudadanos y de sus conductas.

José Vasconcelos, con el apoyo directo de Obregón, creó un sistema nacional educativo que, además de observar y controlar la población, inició una labor integrativa que excluía a grupos poblacionales con base en su condición fisonómica. La racialización de la población, por lo tanto, fue la herramienta fundamental para la visión de un perfil de ciudadano con características impuestas como la utópica esencialidad de la nacionalidad mexicana a través de la condición del *mestizaje*, es decir, la mezcla racial entre el español y el indígena. A estas ideologías y las prácticas restrictivas impuestas por las elites en el poder, se une una nueva tradición iniciada por la intelectualidad y por su ejercicio de difusión de ideológica. Me refiero a lo que Víctor García Arciniega observa en su análisis acerca del capital cultural que tomó forma a través de un proceso de selección, una decantación epistemológica de elementos que definieron el sustrato de la expresión de la tradición mexicana de la posguerra.

En *Querrela por la cultura "revolucionaria"* (1925), Díaz atribuye a los conocidos "debates periodísticos" las características y el estilo más representativo del arte posrevolucionario que hasta hoy conocemos. El 'virilismo', por una parte, surge como la

tendencia hacia todo aquello que tradicionalmente representa al género masculino y se opone a lo ‘débil’, su contraparte femenina. Entre los conocidos intelectuales y periodistas mexicanos –principalmente Julio Jiménez Rueda-, la labor de definir esta nueva tradición nacional se creyó un proyecto mesiánico. Así todo lo ‘masculino’ que, en mi opinión fue resultado de la imagen heredada de la agresividad de la guerra, intentó definir ampliamente la nueva tradición para México. Sin embargo, lo visible de esta tendencia dibujó una imagen creada y no real de la nación y sus habitantes:

[1]a dimensión “real” de la polémica literaria surge cuando se valora lo que representa y simboliza: es sólo la parte visible del iceberg. En ella se oculta una larga y ponderada reconsideración histórica, política, social y cultural cuyo fin es el porvenir de México. La parte visible muestra, como lo inmediato, anecdótico y teatral, la urgencia por obtener definiciones, alianzas y reconocimientos, mientras que en la parte oculta se desvela, como lo mediato, intrincado e impreciso, una configuración cultural proveniente del proceso de depuración de elementos materiales y de características simbólicas con la que se desea integrar, en su más amplio y global sentido, “la ideología de la Revolución mexicana” (159).

En esta depurada selección de la tradición, se decantaron elementos que constituyen una preferencia dirigida hacia los rasgos culturales y textuales considerados por su fuerza, su carácter masculino y épico, así como todo lo que representaba lo popular y el compromiso con las clases trabajadoras. Por lo tanto, se consideró como “afeminado” a todo aquello que no contribuyese a la unión nacional a través de un arte comprometido, es decir, del arte sin trasfondo social, del llamado arte por el arte (74).

Su opuesto, aquello considerado por la intelectualidad como “viril”, constituyó el elemento más moderno y valorado por la generación posrevolucionaria (Díaz 65). Además,

junto con la política caudillista de Obregón y Calles, esta tendencia masculinizante enmarcó el nuevo periodo histórico que sobreviene al final de la guerra revolucionaria. No es de extrañar, por lo tanto, que en la literatura se adoptaran formas que transfirieron este sistema ideológico a través de personajes representantes de la fuerza masculina: héroes rurales varones que menospreciaron todo rasgo considerado como considerado debilitante. A este respecto, Marta Portal asegura que la adopción de estos héroes revolucionarios, presentados como cuerpos venerados en la literatura mexicana, poseen ciertos caracteres de poder en un momento en el que la seguridad nacional se veía vulnerable. Es decir, fueron el estandarte del vigor requerido para la reconstrucción nacional y los representantes más visibles acerca del cambio político, además de ser ejemplo recreación de la etapa anterior, del conflicto armado (90).

La autora observa además que en la reconstrucción nacional en su fuerza reconstructiva, la cultura recreó la vida de héroes capaces de aventura, que como en los mitos tradicionales, enfrentan calamidades como ritos de pasaje. La Revolución representaba para la intelectualidad mexicana, pues, el mayor rito de pasaje a vencer, y el paso para la madurez nacional (90). En el caso mexicano, yo agregaría, también el paso hacia la invención de la ‘hombría artística’, la proyección masculina de la fuerza protectora de una sociedad en caos. Pero si bien la población del país aceptó como ley y destino esta tendencia de la ideología “revolucionaria”, y esta como un abrevadero de las corrientes que reafirmaron la hegemonía política forjadora de la nueva “comunidad imaginada”¹ revolucionaria, también ejercieron una violencia epistemológica, es decir, la tendencia

¹ Tomo el concepto de “comunidad imaginada” propuesto por Benedict Anderson, el cual designa el concepto de nación como moderno y creado desde las hegemonías. La nación que ve Anderson es el grupo de pobladores de un territorio que “no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas” y sin embargo “en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (23). Visto este concepto desde los grupos que habitan los márgenes de los discursos de dichas naciones, consideraré en este trabajo que los límites de este concepto, aunque flexibles, han creado las hegemonías que por medio de sus creaciones literarias no admiten otros grupos ubicados al margen de la sociedad. Estas tres autoras buscan agregar otra dimensión a un concepto como el de ‘comunidad imaginada’, es decir, una visión más amplia e inclusiva.

masculinizante en el arte y la cultura trajo consecuencias graves al sistema cultural mexicano como el corte represivo de su política y las formas discriminatorias sobre la organización de la población.

Aquellos símbolos de poder en el proceso de reconstrucción histórica mexicana, requirió que desde las hegemonías se utilizara a la figura heroica o caudillista, como una especie de casta dominante, un grupo dominante tanto en el combate como en la posguerra. Con Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles en el poder, la élite opresora tomó forma, ya que siendo ellos mismos caudillos, ‘héroes revolucionarios’, el corte político de sus gobiernos tuvo relación con esta masculinización representativa de la fuerza reestructuradora. Por ello, tal como veremos más adelante, los marginalizados, incluidas las mujeres, no encontraron un lugar en el ámbito de una comunidad imaginada que pugnaba por estas características de fuerza y representación de lo ‘viril’.

Entre los sistemas represores de la élite destaca un sistema biopolítico que elimina, utiliza y controla a aquellos integrantes de la población cuya participación es indeseable en el nuevo proyecto nacional. Ya he mencionado la tendencia gubernamental a reafirmar los roles sociales basados en el género y en la racionalización de la población y, en este sentido, es necesario detenerme en los alcances y funciones de un sistema con un poder tal que roza los principios de una forma de biopoder. Para Michael Foucault, la industrialización trajo consigo formas más acuciosas de control social y observación de la población, y este es un antecedente importante para el ejercicio de un sistema como el obregonista-callista:

el desarrollo de los grandes aparatos de Estado, como *instituciones* de poder, aseguraron el mantenimiento de las relaciones de producción, [junto con] los rudimentos de anatomo y biopolítica, inventados en el siglo XVIII como *técnicas*

de poder presentes en todos los niveles del cuerpo social y utilizadas por instituciones muy diversas (la familia, el ejército, la escuela, la medicina individual o la administración de colectividades), actuaron en el proceso de los procesos económicos, de su desarrollo de las fuerzas involucradas en ellos y que los sostienen; opera[n] también como factores de segregación y jerarquización sociales, incidiendo en las fuerzas respectivas de unos y otros garantizando relaciones de dominación y efectos de hegemonía[.] [...] La invasión del cuerpo viviente, su valorización y la gestión distributiva de sus fuerzas [...] (itálicas del autor 170-171).

En este sistema que controla el cuerpo de los ciudadanos y la veneración del héroe masculino junto con la figura del mestizo, el papel de las mujeres y la representación de sus cuerpos mostró ciertas características problematizadas. En esta disertación busco dilucidar las características que rodean su manifestación de dicho cuerpo en tres textos Bildungsroman, considerando sus circunstancias históricas y culturales como base para su representación en estas tres obras literarias.

Ahora bien, el aparato de poder biopolítico del Estado posrevolucionario aparece en su plena madurez en textos literarios publicados a partir de 1940 y este indicio trae a la palestra, arguyo, la observación de la figura femenina en la literatura mexicana fundamentada principalmente en su condición corpórea. Por ello, en la literatura posterior a esta década, se muestran los modos en que las voces excluidas de los discursos hegemónicos del Estado tomaron su lugar en los márgenes representados a partir de la oposición de este cuerpo masculinizado nacional y las figuras masculinas o marginalizadas. El sello distintivo de esta tendencia literaria de oposición consistió en que los escritores lograron representar magistralmente sus personajes principalmente bajo el signo de su calidad fisiológica, y no por medio de una voz reconocible o bien articulada.

Al respecto, la estudiosa Rebecca Janzen menciona que:

Mexican narrative fiction [...] particularly during the so-called Miracle of economic development and modernization (1940-1968), provides compelling examples of other state actions affecting the bodies of Mexican people. Literary fiction represents these actions and portrays the effects of state actions by describing many people at the margins. Their illnesses, disabilities, or other unusual lived experiences suggest that they do not fit in to the Mexican state's vision of its national body. [T]his marginal bodies reflect the effects of various branches of the state and allows us to imagine an alternative non-hegemonic collective body that might challenge this state (4).

El cuerpo en la literatura posrevolucionaria tardía fue pues un mecanismo de defensa que apoyó la representación de las voces acalladas y de todos aquellos sectores sociales que problematizaban el proyecto nacional delimitado décadas antes. Entre estos grupos marginalizados, desde luego, estaban incluidas las mujeres.

Ubico el estudio realizado en esta disertación en tres novelas mexicanas de este periodo escritas por mujeres y que además de integrar el tema de la corporalidad como elemento contestatario hacia el discurso hegemónico masculino nacionalista, proponen nuevas alternativas para el concepto de “comunidad imaginada” para México. Más allá de la idea masculinizada de nación, estos textos muestran otros caracteres olvidados a la vera del cambio social titánico operado en la Posrevolución. En este trío, pues, las escritoras dan voz a sectores no incluidos en el gran proyecto de la Revolución a través de representaciones específicas del cuerpo y de formas de percepción exclusivamente femenina. Un elemento que las une es la voz infantil que, dentro de las coordenadas del

género *Bildungsroman* como veremos, cobra amplias posibilidades de representación literaria.

En *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, *Yo soy mi casa* (1957) de Guadalupe Amor y *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos, la corporalidad y sus límites socioculturales surgen para representar a las mujeres junto con otros grupos excluidos de los discursos centrales. Los villistas, las mujeres de la alta sociedad porfiriana venida a menos y los indígenas, aparecen respectivamente representados en cada uno de estos textos a través de modos alternativos no totalmente aceptados para la sociedad de su tiempo. Sin embargo, dichos rasgos en conjunto logran un cambio sustancial en el ámbito literario femenino mexicano. Tanto la representación del cuerpo, como la percepción femenina se muestran tal como lo señala Janzen: en el tono de la disidencia y en el intrínseco modo marginal de la representación corporal de la literatura mexicana de estos años. En mi opinión, habría que agregar el hecho de que el marco de libertad se amplió, ya que la adquisición de la ciudadanía para las mujeres, a saber, el logro feminista que surge con el derecho al voto en 1955 fue también un nuevo horizonte de representación que apoyó a su vez a este surgimiento de la voz femenina.

Por ello, el análisis de estas tres obras que realizaré en esta disertación contribuye a los escasos estudios acerca de la relación biopolítica y el cuerpo femenino en la escritura femenina mexicana. Asimismo, considero que es importante delimitar el inicio de un canon literario de formación de las mujeres que en esta época comenzaban un proceso de concientización acerca de sus circunstancias adversas y las maneras de mejorarlas. Más adelante se incluirían otros textos importantes como *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro y *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, los cuales comparten características con las obras aquí analizadas, principalmente el dolor físico y la opresión mental de sus personajes.

Consideraré el hecho de que especialmente el cuerpo femenino y sus descripciones, son un tema central en la narrativa de estas tres Bildungsromane. Además de que constituyen una forma de resistencia al discurso masculinizante de la literatura de la posguerra. Sin embargo, es menos evidente el hecho de que se muestran como una importante herramienta para observar las circunstancias que rodearon a los grupos marginales, así como a las comunidades que fueron ignoradas por el discurso estatal oficial de la etapa reconstructiva posrevolucionaria. Aquí es importante aclarar el caso especial que representa *Cartucho*. Esta obra, sin ser propiamente una novela y considerarse muy discutiblemente un texto de formación es menos representativo de la liberación femenina como los textos posteriores como los de 1957, pero más disidente en sus formas que estas dos últimas obras.

Muy anterior a esta etapa de avance político para las mujeres, es observable que en *Cartucho* existe una separación entre las obras de Amor y de Castellanos, principalmente en cuanto a la representación corporal femenina. Sin embargo, lejos de ser únicamente un texto precursor, en el de Campobello ya se muestra una necesidad de crear un lenguaje por el cual las escritoras fueran capaces de emplear temas relativos a la sensorialidad y a la intersubjetividad física más allá de cualquier tabú. A *Cartucho*, además de ser el primer Bildungsroman reconocible en la literatura mexicana –a pesar de sus especificaciones-, le debemos el hecho de hacer uso, por primera vez de ciertos modos de corporalidad muy a contracorriente de los estándares temáticos y prescriptivos de la escritura femenina de su tiempo. No es sorprendente pues que su inclusión en el canon literario mexicano no sucediera sino hasta 1958, cuando se incluye por primera vez en una antología literaria relacionada con el tema de la guerra civil revolucionaria (Rodríguez 280).

Antonio Castro Leal, aún con ciertas reservas, incluye a *Cartucho* entre las novelas más representativas de tema revolucionario, y con ello logra mover la obra desde los

márgenes a un lugar más visible para la crítica. Pero lejos de ser una admisión sin contratiempos, el comentario del antologador conserva los resabios de la marginalidad, ya que propone para el canon revolucionario estándares muy específicos, por ejemplo, el carácter épico tradicional (Leal 31). Con esta nota, Leal parece no advertir que las obras revolucionarias pueden ser en sí mismas vías que mueven a las obras de los márgenes al centro y que el carácter épico de *Cartucho* es por sí mismo, un catalizador que problematiza a este género tradicionalmente masculinizante en el caso mexicano (Díaz 20) al retomarlo en tono femenino en sus páginas. Sin embargo, no se puede negar que el estudioso devuelve cierta medida del valor excepcional de la obra de Campobello al incluirlo en su conjunto representativo del combate.

A este tenor, otra estudiosa de la obra, Blanca Rodríguez, asegura que los puntos nodales que distinguen a este texto de la autora nortea, también la separan del sub canon tradicional femenino de su tiempo:

Nellie Campobello inaugura una forma de narrar y un contenido no abordados por la mujer hasta ese momento. Resquebraja el monumento de la estética romántica a la mexicana, pues no incurre en patrones didácticos, ni moralizantes, ni críticos de las costumbres. Frente a la condición de limpidez social de las escritoras cristianas y las que educaban a las familias y los ciudadanos, la literatura realista-naturalista de Campobello resulta fascinante en la historia de la cultura mexicana porque, a semejanza de cuanto movilizaron las masas revolucionarias, la escritora desacralizó un concepto literario y una moral decimonónicos; pero sociedad y literatos, lejos de preguntarse qué proponía *Catucho*, permanecieron en la superficie de lo que ellos deseaban observar tanto en su escritura como en su persona, para ningunearla a través de su silencio (64-65)

Y es esta desacralización de lo decimonónico la que se traduce en *Cartucho* en un nuevo idioma disidente que feminiza la guerra y abre con ello a la textualidad femenina hacia la corporalidad en la escritura. Por ello, Castro Leal parece adivinar que, tras una incomprensión crítico-literaria de tantos años, la entrada al canon literario del texto merecía ya su arribo. Y muy probablemente textos como los de Amor y Castellanos publicados en 1957, y los de Garro y Poniatowska que les siguieron, se unieron al de Campobello para urgir a la crítica a la admisión de formas alternativas y expresivas de la corporalidad en la pluma femenina en México.

Y es que tal como lo señala Alexa Linhard, “[i]t is in women’s representations, however, where the discontinuities between violence, political emancipation and agency during revolutionary struggles in the twentieth century come across most clearly” (31). El cuerpo femenino es el más propenso a la agresión física, y por ello, es la fuente más representativa del cambio y de la liberación. En estos tres textos posrevolucionarios las distintas batallas libradas por sus personajes centrales giran en torno a la guerra revolucionaria: sus consecuencias políticas y sus efectos sociales y principalmente el resultado de su instauración oficial en el Estado mexicano.

La rebelión de Campobello al feminizar la guerra en este caso se logra a través del surgimiento de la corporalidad femenina a través de la fisonomía adolescente que aún quiere permanecer en el pasado cuando aún la guerra no se convertía en una institución política dominante en México. Su texto no sólo se emparenta con ello a los dos *Bildungsroman* femeninos publicados en 1957 –ya que éstos también se oponen a la violencia instaurada por la Revolución política contra las mujeres- sino que pone en duda la pertinencia de las tendencias políticas masculinizantes del periodo posrevolucionario como únicas bases de progreso y restauración nacional. Por otro lado, estas obras también

logran ubicar un momento previo muy específico al tipo de literatura femenina en México y las formas casi cosmogónicas de sus lenguajes a lo largo del siglo.

A diferencia de Campobello quien sufre por las restricciones severas acerca de cierto concepto de “decencia”, estándar de la sociedad mexicana de su época a las mujeres, (Rodríguez 64-65; Franco 129), en las novelas de Amor y Castellanos publicadas solo un par de años después de la legalización del voto femenino, presentan una mayor apertura a nuevos modos de narrar. En sendas novelas observamos las vías de disidencia textural en un salto inmenso: desde la delimitación unidimensional de la imagen corporal que usa Campobello hacia una subjetividad profunda, dirigida por y desde el cuerpo femenino. En ambas novelas coexisten los ámbitos de la mente y del cuerpo en sus personajes centrales ya que en ellos se hace presente una interiorización sensorial y sentimental, sin restricciones excepcionales para el cuerpo femenino.

En *Yo soy mi casa*, por ejemplo, Amor utiliza una enfermedad mental no identificada en el texto y negada por su familia. Con ello, la autora despliega en la conciencia de la protagonista adolescente un mundo únicamente reconocible por la subjetividad del personaje. Esta técnica resulta idónea para representar la alienación del momento más álgido del Estado biopolítico de los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Y Tal como lo señala Michael Schuessler en el prólogo a la segunda –y última– edición de la novela, la niña sufre en su interior directamente por las consecuencias del cambio político:

la niña Pita Román sufre una adecuación de su figura a un mundo moderno, incoherente y antiheroico cuyo tiempo se mide no por medio de una narración lineal, sino que se haya subyugado al tiempo regresivo de la memoria o a la cronología

caótica de su propia psique que, a fin de cuentas, es fiel testigo de un mundo asintáctico (Prólogo 8).

Centrada en sus pensamientos y dolencias, la adolescente contrapone su individualidad a la tendencia gubernamental de uniformar a la sociedad de la posguerra (Muñiz 10). Sus trastornos mentales se transfieren a su cuerpo como una guerra interior que lucha por individualizarse.

Esta obra de Amor le mereció de la crítica únicamente un estudio acerca de la psicología de la niña protagonista, un artículo periodístico del médico Alfredo Ramos Espinoza en 1958. Posteriormente se publicó un trabajo más actual acerca de la novela de José Cantorán de la Benemérita Universidad de Puebla de 2010 (“*Yo soy mi casa de Guadalupe Amor: escritura femenina al margen del canon*”). Y a estos dos estudios se unen trabajos autobiográficos acerca de la vida de Amor tan excelentes como los escritos por el mismo Schuessler, uno de Beatriz Espejo y otro de Elvira García. Podemos observar aquí una brecha de más de medio siglo entre los indicios de un interés crítico sobre la obra y estudios más actuales. Sin embargo, los más actuales pudieron obedecer a cierto homenaje por la muerte de la autora en el año 2000, quien murió en situación de olvido durante los últimos años de vida. Además, como motivo al centenario de su nacimiento, el Fondo Cultura Económica preparó una segunda edición a ésta que fue su única novela, con una separación temporal significativa de seis décadas entre la primera y la segunda emisión.

Difícilmente se puede decir lo mismo de Rosario Castellanos de quien se han escrito múltiples e importantes estudios y para quien las editoriales tuvieron un lugar especial. Por ejemplo, tanto *Balún Canán* (1957) como *Oficio de tinieblas* (1962), sus dos novelas indigenistas, han sido reeditadas de manera continua desde su primera publicación en las imprentas de una de las editoriales más importantes de México, el Fondo de Cultura

Económica. Ello nos habla del interés de un público lector sobre su obra. Por otra parte, la crítica ha mantenido su obra en vigencia observando nuevas perspectivas que actualizan el horizonte de las significaciones de su texto.

Un cambio observable en la crítica y que he querido hacer notar aquí es la reciente disparidad entre las opiniones de los estudiosos acerca del binomio principal de la obra de la autora, me refiero al indigenismo y la figura femenina en *Balún Canán*. Autoras como Debora Castillo y Maria Luisa Bombal, en sendos e importantes ensayos, han enfocado su visión a los rasgos positivos del indigenismo, tema central en sus novelas, y entendido este como la celebración del indígena. Sin embargo, esta orientación ignora los cambios en la imagen que tiene el movimiento indigenista en la sociedad mexicana más actual y que pone en entredicho las intenciones de Castellanos en sus textos. En el capítulo dedicado a su obra, analizo estos cambios en la crítica y sus repercusiones en la visión más actual acerca de su novela.

Un ejemplo de este cambio lo observamos en el análisis realizado en *Inner Life Mestizo* de Estelle Tarica. En su estudio, la autora analiza un proceso de “desplazamiento del yo” presentada de forma desmedida en la novela. Dicho desplazamiento sucede en el personaje central adolescente y se lleva al cabo desde sí hasta el resto de los personajes. Con ello, rompe con los esquemas de celebración irreflexiva acerca del indigenismo, logrando una visión casi promocional y políticamente conveniente para la novelista:

Castellanos writes this story of “pro-Indian” government policies, like rural education programs, primarily from the perspective of characters who occupy marginal positions with respect to the two competing centers of power: the federal government and the local planter elite. The novel’s protagonists are children, servants, wives, bastards, spinsters, Indians. [...] [N]ational events are interwoven

into a narrative that brings the fortunes of these individuals into a relation of immediacy to the otherwise distant and impersonal workings of federal law and order. For almost all of the characters these stories of the government's intrusion into provincial life unfolds as the unveiling of old histories of resentment and insecurity, linking personal desires and grievances of the narrative of the state's formations (141).

Juntos, la voz autoral y los personajes libran una lucha de defensa para proteger a los más débiles, pero también para proteger la propia identidad autoral: “[t]he novel has internalized the civilizing misión of indigenismo and uses it as a feminist instrument, as the justification for female autonomy and self-discovery” (173).

Aquí propongo observar en mi trabajo la idea de Tarica acerca de la calidad promocional del texto como un indicio importante acerca del cuestionamiento de lo asumido acerca del indigenismo en la etapa Cardenista. Como ya he mencionado, la crítica del pasado no ha considerado que el horizonte de significaciones que este tema abrió en 1957 ha variado a través de las décadas. Entre los autores que han observado dicha percepción se encuentran, además de Tarica, Joshua Lund, quien también considera cierta obnubilación de Castellanos hacia el indígena. Aquí me refiero a la internalización del concepto de mestizaje que en esencia borra la individualidad de la cultura indígena y que subrepticamente se encuentra a lo largo de la novela. Ambos autores, Tarica y Lund, junto con importantes aportaciones de Gayatri C. Spivak acerca de la subalternidad, constituyen el enfoque de análisis en el capítulo dedicado a la novela, el cual cuestiona la celebración del indígena como la única y más eficaz forma de observar el indigenismo.

Aquí es importante ahondar sobre la base teórica que Estelle Tarica observa en Castellanos. Para la estudiosa, Castellanos desplaza su *yo* narrativo entre los mundos de

los personajes de la novela y con ello sufre ante la necesidad de tener que establecer su *locus* de enunciación delante de los indígenas que aparecen a lo largo de su novela. Castellanos es una figura pública al momento de publicar *Balún Canán* y tiene una posición política en el estado mexicano por aquellos años. Por lo tanto, el movimiento constante de su locus enunciativo (de una niña a un padre y luego a una tercera persona), según Tarica, obedece a la batalla que libra la autora en el mundo real: es su posicional problemática frente al indígena y ante el ojo público. Por ello, su carácter de mediadora del sistema político impulsor del indigenismo y el sujeto, el indígena, queda desestabilizado ante una defensa abierta al grupo marginal que se propone apoyar.

Dedico por lo tanto el capítulo correspondiente a su obra a la relación que la autora guarda entre la concepción de su propio cuerpo y el cuerpo de aquellos que le representa la otredad: los cuerpos masculinos dentro del marco del patriarcado, este representado por el presidente en gestión y sus políticas en Chiapas, Lázaro Cárdenas y los indígenas. En la novela, estos elementos se confrontan y se utilizan uno al otro para reafirmar parcialmente la fuerza del cuerpo femenino y su percepción por sobre la opresión que sufre. En *Balún Canán*, la escritora abre nuevas posibilidades de lenguajes sensoriales para las mujeres – como el deseo sexual reprimido y el reclamo sobre la mirada masculina dominante sobre la corporalidad femenina. Estos elementos acallados en general para las mujeres vuelven a recurrir a la celebración optimista y simplista acerca de la diferencia del indígena.

Por ello, si bien se abren espacios en el texto para una apertura acerca de la corporalidad para la pluma femenina, se limita la visión del indígena y se distorsiona su imagen a partir de la falta de autonomía de este grupo para observarse a sí mismo y, por consiguiente para expresarse desde su propio locus enunciativo. Por otro lado, no puede negarse que *Balún Canán* es un texto imprescindible para el análisis de la corporalidad en la literatura femenina mexicana por la centralidad que adquiere el tema en sus páginas, y

es por ellos que forma parte importante del canon literario que toma como eje la corporalidad femenina y el género *Bildungsroman* para manifestarse.

Finalmente, enmarco estas tres obras como un momento reconocible en la literatura mexicana que involucran al cuerpo femenino y las posibilidades expresivas como marca de disidencia de los discursos homonormativos hegemónicos. Propongo observar este marco a partir de las múltiples posibilidades que el género *Bildungsroman* imprime en el manejo de la representatividad corporal y principalmente en la importancia que otorga al cuerpo y sus semánticas. El cuerpo femenino específicamente es un índice social, ya que muestra grandes posibilidades expresivas para narrar las luchas políticas y sociales, tal como ya lo he señalado. Por lo tanto, a continuación explicaré tanto lo que se entenderá como ‘*Bildungsroman* femenino’ y como ‘cuerpo’ en el contexto de esta disertación.

El *Bildungsroman* se considera un género que es en sí mismo un problema literario a resolver, ya que si consideramos que los confines mismos que definen *género* requieren de estabilidad y acuerdo académico, el género formativo en las novelas ha demostrado signos históricos de una variabilidad constante, así como de una increíble renovación ininterrumpida. Oficialmente surge en Europa a finales del siglo XVIII con novelas que describen la vida de jóvenes con cierto privilegio, y que en sus años de juventud, pasan por un proceso que los devuelve al camino inverso: al de beneficiar a su comunidad y a orientar su destino a una vida estable y placentera en su madurez. En esta plenitud en la representación del estado final de los años de crecimiento en sus personajes, la novela de formación demostró ser en su momento un reflejo de la época que, envuelta del cansancio del cientificismo de las décadas anteriores y ante la posibilidad de un nuevo comienzo mercantil con la era industrial, quiso encontrar caminos expresivos nuevos para las narrativas (Ver los estudios de Franco Moretti, Todd Kontje, Jerome Buckley, Michael Minden y Miguel Salmerón). Es quizá por ello que Franco Moretti determina que el género

del *Bildungsroman* tradicional, el que caracterizó a las primeras obras, sólo puede ser considerado como el ‘verdadero’: una primera serie de obras que sigue determinado estilo, y por ello, el espíritu más pedagógico del ánimo de esta época. De ello se deriva la idea de que el *Bildungsroman* busca en su texto la conformidad del personaje con su propia vida y con la sociedad nueva (industrial) a la que se enfrenta (16).

Ahora bien, parte de los problemas de la concepción del género de formación en la actualidad se corresponden con el hecho de que las principales discusiones acerca del mismo provienen de los críticos que dudan de la cabal realización de un proceso de crecimiento en personajes que se encuentran fuera de esta categoría de conformidad. Y más que considerar factores culturales o sociales, estas discusiones se basan en el apego teórico a conceptos bien definidos del género, principalmente el final ‘circular’ armónico que devuelve al personaje a la sociedad. Un ejemplo de estas críticas lo observamos cuando en 1976 Jerome H. Buckley ensayó un concepto aparentemente general de *Bildungsroman* y con ello buscó limitar muchas de las características de textos de formación actuales:

[y]et [...] we may abstract the broad outlines of a typical *Bildungsroman* plot and so determine the principal characteristics of the genre. A child of some sensibility grows up in the country or in a provincial town, where he finds constraints, social and intellectual, placed upon the free imagination. [...] [H]e therefore, sometimes at quite early age, leaves the repressive atmosphere of home (and also the relative innocence), to make his way independently in the city [...] There his real ‘education’ begins, not only his preparation for career but also –and often more importantly –his direct experience of urban life. The latter involves at least two love affairs or sexual encounters, one debasing, one exalting, and demands that in this respect and others the hero reappraise his values (17).

Observamos que el autor, al no incluir a personajes mujeres en proceso de crecimiento, junto con factores como la cultura, la orientación sexual o la clase social, limita en gran medida una amplia gama de posibilidades para el estudio de narrativas alternativas que se encuentran fuera de esta tradición.

Aquí, estudiosas como Lorna Ellis y Julia Kushigian han logrado establecer importantes aportaciones acerca de la dificultad de las mujeres de entrar en el canon de la novela de formación por cuestiones de oposición social sobre su proceso formativo. A diferencia del hombre, que en la tradición de Occidente tiene una libertad más plena que las mujeres, ellas no tienen la facilidad de salir y explorar el mundo y sus posibilidades. Por ello, los rasgos de los textos de formación femenina no podrían coincidir con un concepto hermético como el de Buckley y ni siquiera con intentos muy precisos de clasificación. Ante una comparación rigurosa con la emanada de los modelos originales, los textos actuales femeninos rompen el marco tradicional porque los limita a un lugar marginal dentro de la concepción que se tiene tradicionalmente del género. Por ello, por medio de la crítica severa se hace naufragar a las vías para expandir las fronteras de este.

Para Lorna Ellis, por ejemplo, el proceso de conceptualizar y analizar a un Bildungsroman femenino ocurre en realidad a la inversa. Para la estudiosa, es necesario concebir el proceso formativo de las mujeres, junto con la forma textual que les corresponde, junto con elementos que en la realidad les abre a los lectores nuevas posibilidades de observación de las sociedades y de sus mecanismos de sometimiento para las mujeres. En sus palabras: “[f]emale Bildungsroman [...] created a model for female development that provided woman with a sophisticated understanding of their constricted place in society while encouraging them to manipulate societal expectation in order to promote their own welfare” (23). Desde el siglo XIX, las mujeres han aparecido como figuras centrales en textos que describen su proceso de crecimiento y según Ellis, este ha

sido un elemento que indica un cambio significativo en la percepción de su papel en la sociedad. Considero por ello importante el incluir esta aportación de la estudiosa en esta disertación, ya que asumo que el cuerpo femenino se encuentra sometido aún en la actualidad a muchas de estas restricciones sociales, junto con el sesgo masculinista del género Bildungsroman en la crítica tradicional.

El género tradicional de formación, pues, busca una final en el texto en el que se represente una fiel consecución de un pleno desarrollo del crecimiento y la madurez del personaje (Moretti 32). No es de extrañar entonces que también tradicionalmente, el personaje central presente una mayor facilidad para su crecimiento cuando es varón. Las limitaciones que socialmente se presentan para las mujeres en la vida diaria de la sociedad occidental se transfieren al mundo del texto de formación demostrando, tal como lo señala Ellis, cómo una representación a escala de la vida problemática toma una forma literaria más exacta.

Y es que precisamente las limitantes al pleno desarrollo y al final feliz a nivel de la fábula representan la vida real de las mujeres en sociedades represivas. Por ello, sería utópico limitar la historia de un personaje mujer en situaciones de desventajas sociales y culturales, al bien definido perfil de formación en personajes privilegiados, principalmente de hombres burgueses. En este sentido, los personajes más representativos de la novela de formación europea tradicional como lo señala Franco Moretti, hicieron época y fundamentaron el género Bildungsroman, pero no pueden considerarse el modelo único de la formación, tal como lo señalan críticos del caso hispanoamericano.

Aquí es imprescindible observar las páginas de la especialista Julia Kushigian, quien asegura que el cuerpo del personaje de una novela de formación de un país poscolonial funciona como eje fundamental para observar precisamente la marginalidad que sufren los personajes de este tipo de novelas de formación. En su estudio pionero,

Reconstruction Childhood, Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman, la estudiosa observa las diferencias entre la variante tradicional europea y los textos que serían sus ‘equivalentes’, aquellos que muestran la realidad hispanoamericana en sus páginas.

Para la autora, la principal diferencia radica en la calidad comunitaria que caracteriza a estos textos hispanoamericanos y su contraste evidente con el individualismo de los textos europeos (18). Kushigian también asegura que de esta vertiente hispanoamericana formativa se desprenden las historias de aquellos hombres y mujeres que se encuentran en los límites de la sociedad, aquellos para quienes la forma de vida de un personaje privilegiado y representativo de las hegemonías les sería completamente extraño. En conjunto, el Bildungsroman hispanoamericano es:

[a] symbolic attack on the solemnity of a national portrait and the hero it represents itself in both the Bildungsromane of national identity and the marginalized. In effect, the national identity and the marginalized. In effect the Spanish American Bildungsroman of the disenfranchised depicts the self-identity of those women, indigenous, blacks, mestizos, gays, lesbians, transvestites, poor, indigent, socialists, communists, and so forth, who struggle for self-development in a society that devaluates their contributions but historically demands their participation (Kushigian 20).

Por ello, la novela de formación hispanoamericana es por lo tanto un promontorio de la realidad histórica en los países en los que habitan sus personajes y un índice de las formas de existencia de los grupos relegados en la realidad nacional (20). Además, el proceso formativo descrito en estas obras no sólo se enfoca en el proceso mismo de formación, –

optimista y plenitud, como el caso de los personajes europeos- sino que la sociedad que lo rodea también es un elemento central.

Lo más representativo en este estudio de Kushigian es el hecho de que se considera también observar detenidamente el acto físico de crecer, es decir, conceder importancia al papel del cuerpo como realidad biológica. Pienso que los efectos de este doloroso proceso de crecer son un elemento que muchas veces se pierden en la literatura de formación, ya que se convierte en un trasfondo literario lógico de la formación. Para Kushigian, lo corpóreo es por el contrario un elemento muy valioso y en el caso hispanoamericano es fundamental para entender las cualidades de la literatura de formación de sus países. Mediante este principio, es posible entender que el esquema social de la poscolonialidad es fundamental para entender tanto cultura e historia, así como su impronta en los grupos humanos que han sufrido la opresión colonial.

Kushigian sugiere realizar una lectura de tipo metonímico sobre estos textos, a partir de la corporalidad de sus personajes centrales:

a reading of nation-building fictions as foundational Bildungsromane in search of communal self-realization. [...] [T]he prospect of self-realization and identity should be measured metonymically: as the person grows and forms him/herself, so does the nation, feeling similar growing pains and struggles [...] This self-examination and search for identity is especially productive and fluid in moments of national crisis [...] [t]his process articulated at once a national and personal “I” (comillas de la autora 18).

Finalmente, Kushigian relaciona lo ya dicho por Doris Sommer en *Ficciones fundacionales*: la literatura, a través del cuerpo y sus funciones, concilia partes disímiles en un todo social organizado, este sin distinción clara de sus elementos y con la flexibilidad

que esta unión desigual de elementos requiere (32). El cuerpo, centro de sensaciones, emociones, unión y desunión, representa el campo ideal para entender las desigualdades de género literario, género sexual, clase social y raza, y todo ello en los países hispanoamericanos descritos en los textos.

Por lo tanto, el dolor, la crisis y la diferencia, junto con el desarrollo del cuerpo representado en un texto de formación, apuntalan los rasgos comunes de un corpus narrativo que puede considerarse como un canon bien definido en la literatura mexicana posrevolucionaria. He considerado, por lo tanto, que tanto Ellis como Kushiagian presentan, no sólo estudios muy actuales acerca del Bildungsroman, sino un importante sustrato teórico acucioso acerca de los términos ‘cuerpo’, ‘mujer’ y ‘Bildungsroman’, junto con su interrelación. Por otro lado, los efectos que los cambios sociales ejercieron sobre los grupos poblacionales marginalizados por un poder opresor, así como su impronta en textos literarios fundamentales, queda bien desarrollada en estos textos que analizo en esta disertación. Sólo nos resta establecer algunos puntos importantes para considerar qué entenderemos en este análisis por el término ‘cuerpo’.

Hablar del cuerpo es referirse a un ente volátil, cambiante, a un elemento central que ha intrigado al ser humano desde su surgimiento. Al referirme a cuerpo aquí haré referencia a que:

[e]l cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo [...] [...] La concepción que se admite con mayor frecuencia en las sociedades occidentales [...] [e]stá basado en una concepción particular de la persona, la misma que le permite decir al sujeto “mi cuerpo”, utilizando como modelo el de la posesión (Le Bretón 13-14).

Por ello, por medio del cuerpo, el ser humano tiene acceso a todo el simbolismo que le otorga su “existencia colectiva” (25) y este cuerpo solo cobra sentido bajo la mirada cultural (27). En sí, es un cúmulo de facetas históricas que se presentan en determinado tiempo y espacio con determinadas características adquiridas.

Sin embargo, es importante hacer notar la especificidad del cuerpo femenino, ya que en la amplia tradición de occidente ha sustentado su imagen en contraposición directa con el cuerpo masculino. De aquí se puede explicar la vigencia actual de ideas tan arraigadas como las judeocristianas y las freudianas, y que el paradigma negativo que se le ha adjudicado al cuerpo de las mujeres se encuentre, no sólo en vigencia, sino explorando aún posibilidades de permanencia². La distorsión del cuerpo femenino, esta propiciada por la idea de su dependencia de la contraparte masculina, la cual ha sido cuestionada abiertamente sólo hasta algunas décadas atrás. Específicamente, me refiero al ideario de Judith Butler, estudiosa que ha revolucionado las ideas acerca de los caracteres que se le han adjudicado al cuerpo humano y a la división fundamental que este proceso ha provocado.

La autora atribuye a la falta de entendimiento de la corporalidad la arbitrariedad de la configuración sociocultural de la fisonomía y de la función social como un todo único e indiscernible. Por ello, a lo largo de los años ha ocurrido una interpelación constante sobre los individuos que, lejos de analizar su circunstancia corpórea, obedecen a una ideología que los cataloga y que dirige sus comportamientos y creencias:

[e]se “yo” producido a través de la acumulación y la convergencia de tales “llamados”, no puede sustraerse a la historicidad de esa cadena ni elevarse por

² Véase el ensayo de Mieke Bal intitulado “Sexuality, Sin and Sorrow: The Emergence of Female Character (A reading of Genesis 1-3).

encima de ella y afrontarla como si fuera un objeto que tengo por delante, que no soy la misma sino sólo aquello que los demás hicieron de mí (Butler *Cuerpos* 181).

De esta repetición de mensajes se deriva la constante conductual y el papel performativo que las sociedades y las culturas que exigen a los cuerpos un sometimiento incondicional para su pertenencia al grupo.

Pero, aunque tanto las mujeres como los hombres vivan en una especie de prisión bajo esta perspectiva, las mujeres sufren por la desventaja de no ser el “género elegido” o el patrón a seguir de la fisonomía y de la conducta, dictado por la forma de sus cuerpos. La prisión femenina se resuelve sin embargo por medio de la creación literaria: “[l]a escritura las libera de la prisión del cuerpo y es capaz de darles armas para comprender su vida su cuerpo y su propia identidad [...]” (de Alva 17). La escritura es el medio de articulación identitaria por excelencia y, en el caso de las mujeres, es un medio eficaz de contrarrestar los efectos de la acumulación cultural negativa que existe contra ellas. Pero en el caso que nos ocupa, ¿cómo se conceptualiza el cuerpo a manera de arma de defensa por medio de la escritura? Para mi estudio, propongo responder esta pregunta observando un hecho común en las tres obras: a través del género literario indefinido al que pertenecen.

Es interesante observar que en este corpus existe el común denominador entre sus estudiosos de considerar los textos a caballo entre la autobiografía y el Bildungsroman. La crítica ha observado las reticencias de sus autoras a definir sus textos definitivamente en uno de estos dos géneros y con ello, han problematizado parte de su análisis. De *Cartucho*, por ejemplo, la autora misma se ha asegurado de afirmar que su contenido sólo considera la narración de los hechos reales de su propia vida. Sin embargo, se duda de la coincidencia entre las fechas que comprende el texto y la edad real de la autora al tiempo de los sucesos (Rodríguez 71). En *Yo soy mi casa*, las opiniones varían entre los hechos reales y lo

semiautobiográfico (Schuessler 21), quizá por el apellido palindrómico del personaje central, Román, que aparece en contraposición del apellido de la autora, Amor. Finalmente, en Castellanos interfiere una técnica narrativa que mueve el enfoque de la primera persona a la tercera casi a mitad del texto, y aunque la autora reconoce que se trata de un texto autobiográfico (Carballo 60), de cierta manera se rompe con el pacto de la realidad comprobable que exige la autobiografía (Lejeune 47) al cambiar a una perspectiva impersonal como lo es la tercera persona.

Tanto la indeterminación del género performativo adquirido de las mujeres, como la del género literario, son factores que interfieren con la recepción de estos textos. Por un lado, la defensa abierta de un grupo social y un nuevo lenguaje del cuerpo se ve afectada por la apropiación parcial de la vida del personaje femenino y por la otra, queda la obnubilación que el velo del anonimato imprime sobre el elemento testimonial de estas historias. En este sentido, el Bildungsroman con su estilo ‘universal’ vuelve a la posición de la enunciación y de la escritura un punto difuso, anónimo. Por ello, el alejamiento de este punto enunciativo de cada una de estas autoras nos habla de la renuencia a la posesión corporal y por tanto de la voz de reclamo que, como argumento a lo largo de este trabajo, se ejerce en contra de los mecanismos opresivos de toda una época, de la Posrevolución.

Lo que sí logra consolidarse claramente en estos tres textos es la configuración de un arma de expresión a partir del lenguaje de la corporalidad, y tanto el discurso como su objeto de percepción, el cuerpo femenino, son territorios por los que estas autoras intentan dominar su entorno. Ahora bien, en el caso mexicano, el inicio del género Bildungsroman femenino que se encuentra en el surgimiento de estas tres obras, es un hecho que nos habla en sí mismo de un profundo cambio en la percepción de las mujeres que tanto en su papel en la sociedad como ante sí mismas obedecen a la percepción de sus propios cuerpos por medio de los textos y su escritura.

Lorna Ellis advierte que el Bildungsroman en general y especialmente el femenino representa el surgimiento de una nueva época, sea esta social o política y que marca el inicio de una nueva etapa: “the beginning of the Bildungsroman is linked to a time of particular strong conservative social change [...] in general is linked to times of “political reaction” [...] “a period of ideological and cultural retrenchment following an inclusive social struggle” (39). En este contexto, el hecho de que al interior de la sociedad mexicana surgiera un corpus de novelas de formación acerca de los efectos negativos de la Revolución en su etapa bélica y en su etapa de institución represiva, nos da indicios de un cambio fundamental que debe ser estudiado y comprendido a través de textos literarios.

Jean Franco por otro lado, ha afirmado que el caso de las mujeres de México es especial si se observa bajo la luz comparativa de otros países hispanoamericanos. Para la estudiosa, existe una especie de tema predeterminado o *plot* que afecta a los textos más importantes de las autoras mexicanas, ya que la narrativa patriarcal desorganiza y subvierte los intentos fallidos de apropiación corporal y textual desde el siglo XIX. Franco advierte que: “¿No han funcionado así los relatos hegemónicos del patriarcado, como intervenciones que [...] ejercían un gran control sobre la interpretación?” (24); “[a] lo largo y ancho del continente, las escritoras luchaban por establecer sus posiciones tanto en los debates sobre la formación nacional [...] en México había poca participación de la mujer en estos debates” (129). Incluso, la autora llega a asegurar que en la etapa posrevolucionaria, cuando eran comunes las narrativas acerca del cuerpo heroico en la literatura mexicana, las mujeres no incursionaron de manera exitosa.

En palabras de la autora, la cuestión de las mexicanas es endémico:

[en] [e]l problema de la identidad [...] fueron los autores varones los que discutieron sus defectos y psicoanalizaron la nación. En las alegorías nacionales, las mujeres se

identificaron con el territorio por el que se pasaba al buscar la identidad nacional [...] con el espacio de pérdida, en lo que queda fuera de los relatos masculinos [...] (172).

Pero aunque las mujeres no triunfaron en la articulación de los textos nacionales que apoyaran la nueva identidad nacional a través del cuerpo heroico –piénsese en el éxito de textos de este tipo y de hechura masculina como *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán o *Ulises Criollo* (1935) de José Vasconcelos- afirmo que sí triunfaron en el intento de sustentar una nueva literatura que llegó de la mano con el *Bildungsroman* femenino y con los cambios socioculturales que representa su surgimiento.

Tal como lo señala Ellis, el advenimiento de un cambio integral proviene de la apertura hacia este género literario, ya que coloca al proceso de crecimiento físico y la adquisición de una nueva conciencia adulta como la señal de un cambio significativo cultural importante. Por lo tanto, entrando en diálogo con las propuestas de Franco pero desde otra perspectiva, busco ubicar la indeterminación del género literario de estas tres autoras en el propio corazón de la invisibilidad literaria que sufrieron y en el intento reiterado de configurar una voz autoral mejor definida que buscaba una reapropiación del cuerpo y de sus lenguajes.

Cabe añadir la constante significativa que caracteriza a estos textos: un final fallido en cada texto que nos habla de la imposibilidad de una mujer para controlar los avatares que la rodean y superar las barreras de todo lo impuesto por su sociedad. En este sentido, resulta crucial observar cómo, a pesar de estas restricciones que al final lo derrotan, el personaje femenino no queda en un intento fallido de crecimiento. Aunque no se le permite evolucionar, la apropiación del cuerpo si aparece como un hecho consumado en estas novelas, independientemente de un final circular o ideal en el texto.

En estas obras, pues, la capacidad de los personajes presentados de asumir una corporalidad bien definida, en contraposición de asumir un discurso bien articulado, es un rasgo distintivo muy importante y que debe ser considerado como un paso hacia un compromiso de las mujeres con su propia lucha. Aquí, la opresión patriarcal en una sociedad masculinizante como la mexicana de la posguerra queda evidenciada como un proceso perjudicial para las mujeres y otros grupos marginalizados.

Por otra parte, y tal como lo señalan Ellis y Kushigian, el cuerpo femenino en la novela de formación no avanza en soledad, ya que la “comunidad imaginada” de los países poscoloniales, aparece en contraposición de los sistemas hegemónicos que imponen un concepto unificado de nación. Por esta razón, estos textos triunfan en la misión de forjar la idea de un cuerpo comunitario que represente el proceso de crecimiento, junto con el sufrimiento de naciones o comunidades alternativas ignoradas por el orden central, la cuales sufren la opresión de las hegemónías. A continuación, presento un breve esquema de los capítulos en los que se divide esta disertación.

En el primer capítulo analizo el texto de Nellie Campobello, *Cartucho*. En esta obra se narran los avatares de una niña que se niega a la sensorialidad por el hecho de vivir en medio de la guerrilla villista de la Sierra de Chihuahua. El hecho de cerrar las vías de acceso a dicha sensorialidad por parte de la autora hacia su personaje en la narrativa evita la concretización del desarrollo normal del personaje. Si bien Kushigian establece que el dolor del crecer es el signo de la novela de formación en los países hispanoamericanos, en el caso de *Cartucho*, la forma fragmentaria y los temas del texto problematizan aún más la representación de este elemento de dolor que requiere de la expresión de la corporalidad. Argullo, por lo tanto, que parte del mutismo de la autora hacia la interioridad corporal radica en la observación de ciertos estándares esperados en la literatura femenina

tradicional de su tiempo, tales como las restricciones que principalmente enfrentaban las mujeres para hablar de temas relativos al cuerpo y a la sexualidad.

Asimismo, el tema de la crueldad sobre el cuerpo, muy común en un texto que describe la guerra, junto con la fragmentación y el recurso de la imagería violenta –no sensorial- apoyan esta protección que *Campobello* sustenta en el texto. Considero que para sobrevivir en un ambiente literario-crítico centralizado, hegemónico, nacionalista-central y masculino, Campobello tuvo que enfocarse en estos temas para poder crear su obra.

Concluyo que *Cartucho* falla en lograr una formación completa al modo de la que idealiza el estándar tradicional del género Bildungsroman. Y en este caso, no únicamente porque su centro es un personaje femenino, sino porque se encuentra en situación de guerra. El localismo chihuahuense, la fragmentación del texto y el tono profundamente pesimista, junto con el trauma de guerra, sugieren la derrota del personaje en su crecimiento aun cuando no se menciona ningún momento en la obra en el que se sugiera que el proceso de desarrollo no se llevará a cabo en el futuro.

Aquí debemos agregar lo que Ellis considera un punto esencial al hablar de un proceso de crecimiento completo, o un arribo a la madurez efectivo: el personaje central debe lograr una plena conciencia acerca de su propio desarrollo. Para la autora, el personaje debe estar envuelto en su propio proceso formativo, mostrar cierta autorreflexión acerca del mismo y finalmente, reintegrarse a su sociedad llevando con él todo lo aprendido (25). Desde luego, en los personajes mujeres y en los marginalizados este proceso no se lleva al cabo del todo, tal como lo señala Kushigian y, en el caso de *Cartucho*, ni siquiera existen los parámetros mínimos para considerarlo como un texto de formación: el personaje ni siquiera se entiende a sí mismo como dentro de un proceso de cambio, ya que se encuentra totalmente volcado hacia la exterioridad violenta en la que vive.

Probablemente esta sea una de las razones por las que ni siquiera es considerado en la crítica mexicana como un Bildungsroman propiamente dicho (Rosado 113) y que, además por su falta de linealidad y consecución en su prosa tampoco se conciba como una novela en toda forma. En este sentido, y tal como lo sugiere Franco Moretti, la propia esencia del Bildungsroman es la estabilidad textual, la cual a su vez apoya al proceso de formación del personaje. Sin interrupciones ni discontinuidades, y recibiendo del exterior una impronta manejable que construye su proceso formativo, el personaje del Bildungsroman tradicional encuentra un mundo básicamente estable ante sus ojos: “the classical Bildungsroman seeks to put forward as exemplary the trajectory of a hero who [...] leaves to others the task of shaping his life [...] [in a] perfect miniature and conclusión of the entire process” (21).

Como he mencionado, este proceso no es posible en su plena consecución debido a las limitaciones sociales ejercidas sobre las mujeres y sus cuerpos, y es por ello que se ha dudado de la existencia de una variante propiamente dicha de Bildungsroman femenino (Labovitz et al. 5). No obstante, considero que es necesario entender el texto de formación femenina como una variante abierta al cambio teórico a lo largo de su historia, ya que: [it] is not less a viable structure for the female heroine by virtue of her different developmental process, but rather as the vehicle advocating Fuller exploration of women’s goals and expectations all for a re-defining of the genre” (8). Por ello, textos fragmentarios con personajes pertenecientes a los grupos marginales de la sociedad, contienen la semilla de la oposición a aquellos impuestos por el estándar nacional del culto al cuerpo del héroe en clave masculina de la época revolucionaria, como en el caso de *Cartucho*.

De esta manera, en este primer capítulo analizo *Cartucho* a través de los elementos que le impiden a su personaje central el logro del desarrollo fundamental y que están representados a través de su corporalidad: la fragmentación, el miedo a la violencia, y la

imagería de la crueldad sobre el cuerpo. Observo que a lo largo del texto aparecen cuerpos desechados que, como lo sugiere Janzen, representan el elemento más significativo del ejercicio biopolítico del gobierno posrevolucionario mexicano. Paradójicamente, los aspectos de los que carece *Cartucho* según la crítica, desde la perspectiva del género tradicional de formación y desde la novelística entendida como prosa coherente, también tradicional, son precisamente los que expresan mejor las formas de la disidencia de una mujer escritora a inicios de los años treinta en México.

El texto conserva su intención tenaz de lograr apuntalar una obra descentralizada de los temas propuestos por la cultura de élite, como la tendencia a la masculinización de los héroes y el protagonismo de los vencedores del conflicto armado. Con *Cartucho*, Campobello presenta una alternativa de ‘comunidad imaginada nacional’ a través del sufrimiento del cuerpo femenino y de los perdedores en la guerra. Aquí, las imposibilidades para el desarrollo femenino que aparece en el Bildungaroman tradicional encuentran las dificultades de una prosa interrumpida presentada a partir de la necesidad autoral de mejor expresar la realidad de la violencia de las guerras localistas posrevolucionarias de Chihuahua.

Por lo tanto, analizo el cuerpo en este capítulo a partir de su calidad de imagen y de la ausencia de sensorialidad en su representación. Asimismo, considero que esta carencia de sensorialidad en el cuerpo de su personaje es un medio que utiliza la autora para expresar la violencia de forma más abierta y protegerse a la vez de la crítica homonormativa de los años posrevolucionarios. Hago notar en ese análisis de la obra el hecho de que únicamente se permitía a las mujeres hablar de ciertos temas, y estos porque eran considerados como esencialmente propios para su género sexual y desde luego, nunca se referían a la guerra y la corporalidad.

En el segundo capítulo realizo un estudio de la novela de formación de Guadalupe Amor, *Yo soy mi casa*, como un caso en el que tampoco es posible la realización completa del desarrollo de su personaje central. Observo el tema de la enfermedad mental por el cual Amor se dirige mejor a una crítica sobre su propia familia y sobre su sociedad. Me refiero específicamente al reclamo que realiza la autora hacia las imposiciones de las instituciones revolucionarias hacia los cuerpos de los personajes que le rodearon, especialmente las mujeres provenientes de la oligarquía porfirista caída en desgracia. A través de elementos como el juego, la religión y la domesticidad, la niña no sólo justifica su raigambre porfirista y la filiación familiar a esta ideología –elemento anacrónico para una novela de esta época–, sino que también logra una serie de metáforas literarias en las que desde sus propios medios infantiles subvierte dichas imposiciones.

Finalmente, en el capítulo tercero, analizo la novela *Balún Canán* de Rosario Castellanos. Tomo como centro de mi análisis el tema que marcó su orientación autoral: el indigenismo. Considero que a través de esta novela, la autora libra una batalla de diferenciación a través de la corporalidad, tratando de separar su figura de la de aquellos grupos indígenas a los que oficialmente defendió en la palestra pública. Pero aunque la obra tiene la virtud de abrir posibilidades muy amplias acerca del lenguaje corporal en el sentido de una mayor intersubjetividad y liberación de los cánones patriarcales, es posible observar que en el concepto de cuerpo sobreviven los indicios de la represión que impone la homonormatividad cultural de su tiempo.

Las formas de la heroicidad en clave masculina que la cultura mexicana posrevolucionaria como ya hemos mencionado, prevalece en el texto junto con el intento integracionista-indigenista internalizado en el discurso. Finalmente, en el texto esta influencia del poder queda de manifiesto cuando se impiden las vías para la llegada a la madurez de su personaje y la terminación de su formación de una manera óptima.

En estos párrafos introductorios, no puedo obviar la importancia de los textos que inspiraron los renglones de esta disertación. Me refiero a los trabajos de Elsa Muñiz, Rebecca Janzen, María de Alva y Julia Kushigian. En conjunto, estos estudios configuran magistralmente la problemática de las mujeres hispanoamericanas en su lucha por una vida mejor en el diario acontecer. El tema de la corporalidad en estos textos no sólo propone una perspectiva crítica y teórica muy sofisticada acerca del tema, sino que apela a la vena más humana de la comprensión de los problemas que han arraigado en los países que sufren de la poscolonialidad, la pobreza y la violencia.

El hecho de dedicar sus mejores páginas a configurar al cuerpo femenino como el catalizador del cambio y ahondar en sus múltiples representaciones, merece un reconocimiento especial en este espacio. Dedico pues las siguientes páginas al logro de estas estudiosas y a la expectativa de que surjan nuevos trabajos académicos y nuevas perspectivas acerca de las mujeres, de la representación de sus cuerpos y, sobre todo, un cambio sustancial en la conceptualización de estos, que combata la violencia y el ostracismo que desde siempre se ha cernido sobre ellos.

Capítulo 1: Imagen, crueldad y fragmento en *Cartucho* de Nellie Campobello

Introducción. *Cartucho*: un texto revolucionario.

Denis Parle señala atinadamente una paradoja central en *Cartucho*, ya que por un lado es el testimonio más violento de la revolución mexicana y por el otro, el conjunto textual más poético acerca del suceso (211). Se podría agregar también que es el primer Bildungsroman moderno mexicano. En “Iniciación y aprendizaje en la novela de la revolución mexicana (1932-1951)”, un estudio comprensivo de la literatura de formación del combate revolucionario, Antonio Rosado considera que el texto forma parte del canon fundamental de obras representativas de la guerra civil mexicana. Pero, aunque este texto de Campobello carece de las características esenciales de un *Bildungsroman*, como Rosado sostiene en su estudio (88) debido a que no describe un proceso formativo completo, no debemos en mi opinión demeritar sus cualidades de texto formativo femenino. En palabras del estudioso, en *Cartucho*, “si bien hay una visión infantil, a veces distanciada de los hechos, ni en *Las manos de mamá* ni en *Cartucho*, de Nellie Campobello, se percibe la transformación o la formación de la narradora, acaso porque no sea la protagonista de los hechos sino testigo” (84).

Es por esta razón que no incluye a la obra en su lista de textos que efectivamente sí cumplen con las características del héroe que vive a plenitud la aventura de crecer. Según Rosado, y desde luego como ya lo he señalado, los cuerpos masculinos se desarrollan sin las limitaciones que socialmente enfrenta una mujer en una sociedad llena de restricciones. No es de extrañar pues que para el autor, una niña que vive sus años de infancia en medio de la guerra no presente estas características que distinguen al Bildungsroman de corte tradicional, tales como la aventura, la experimentación sexual, el autoconocimiento y la

reflexión acerca de la propia vida. Aquí, además de las limitaciones del conflicto armado y el hecho de que su personaje central sea una mujer, la fórmula para un Bildungsroman fracasado están aseguradas de antemano en la obra, y lógicamente su exclusión de un canon de formación en la guerra mexicana está también vedada.

En este capítulo analizo una imposibilidad adicional del texto que también obstruye a un Bildungsroman exitoso su término ideal: los modos de representación que culturalmente limitan la representación de un cuerpo femenino de una manera sensorial o sexual al momento de la publicación de la obra. Como más adelante ampliaré, los elementos que rodean a la construcción literaria del cuerpo femenino en el texto están restringidos por ciertas características que Campobello usa en *Cartucho* como una defensa a la crítica masculinizante de su tiempo.

Propongo observar entonces la corporalidad en la obra desde una perspectiva dirigida hacia la visualidad que, ya otros críticos han estudiado, y que además se expresa en dos temas fundamentales a lo largo del texto: la crueldad y la fragmentación. Finalmente, ambos temas también contribuyen al fracaso del proceso de crecimiento del personaje central y a la razón contribuyen, muy posiblemente a la razón por la cual Rosado no considera a *Cartucho* como material representativo para un Bildungsroman completo de la Revolución Mexicana.

La imposibilidad expresiva que enfrenta un autor femenino al ahondar en la calidad del cuerpo como un objeto sexual o sensual en el contexto mexicano de los años treinta, y sobre todo la prohibición sociocultural que se les imponía a las mujeres a guardar cierto ‘decoro’ al escribir, es en mi opinión la razón fundamental para los rasgos tendientes a lo visual en *Cartucho*. Además, en mi opinión es la razón principal de la autora para buscar fundamentar el texto en escenas crueles. Hablo de que la estética vigente durante las últimas décadas del siglo XIX y de las primeras décadas del XX que sustentan que una

representación del cuerpo anclada en las normas estrictas del orden social se basa principalmente en la imaginaria del texto fuera de rasgos sensoriales. Desde luego, una mujer en el entorno de Campobello en sus circunstancias evita ahondar en todo aquello que acerque a su texto a la desnudez o la interpelación del deseo masculino a través de su obra. En este sentido, como veremos en este capítulo, Campobello depura su escritura de todas las formas prescritas en su época, aquellas que delimitan ciertos rasgos para de las mujeres de su tiempo.

Ahora bien, el estilo cruel en el texto tiene relación directa con esta (auto)censura en la medida en que crea imágenes y no indicios sensoriales acerca del cuerpo. En este sentido, será importante analizar qué es lo que atañe al estilo cruel en este texto y cómo funcionan los modos que adquiere en las páginas de *Cartucho*. Junto con el lenguaje lacónico de Campobello, la autora describe lo inhumano de la guerra, pero evita adentrarse en el uso de otros estilos de narrar más sensoriales y específicamente, evita aquellos relacionados con la sensualidad y la interioridad corporal. Sostengo que con ello evita caer en el escollo de los temas prohibidos por la tradición artística de su tiempo para las mujeres.

No es de extrañar entonces, que al final de la obra no se represente un final exitoso en el personaje debido a este esquema de visión de los cuerpos. El hecho de que el personaje no llegue a la madurez no es solo debido a la guerra y a su crueldad, sino también a la meta narrativa del texto. En este sentido, Campobello no explora en la autorreflexión de su protagonista, ya que esta implicaría cierta interioridad. La ineficaz forma de percepción del personaje hacia su propio proceso de crecimiento conlleva además cierta unidimensionalidad del proceso el cual se vuelve fallido al final.

Con ‘crueldad’ no solamente me referiré a la descripción violenta de la guerra en *Cartucho* (que sin duda la incluye), sino que me dirigiré a la descripción corporal que aleja a la mirada femenina de la sensorialidad ante la visión de dicha crueldad. Por lo tanto,

considero crueles los elementos que principalmente se le son inherentes a la perspectiva de Campobello a través de su personaje: la forma en que este evita hablar de sus sensaciones, del dolor y del miedo, y todo ello en su relación con otros cuerpos. Para ejemplificar este punto, muestro un pasaje que ilustra esta idea de alejamiento y que aparenta ser un elemento inhumano. En la viñeta “Zafiro y Zequiél”, dos amigos indígenas de la niña mueren en un día frío. Los dos hombres caen por heridas de bala y la niña Nellie los encuentra en una vía pública:

[n]o me saltó el corazón, ni me asusté, ni me dio curiosidad; por eso corrí. Los encontré uno al lado del otro. Zequiél boca abajo y su hermano mirando al cielo. Tenían los ojos abiertos, muy azules, empañados parecía como si hubieran llorado. No les pude preguntar nada, les conté los balazos, volteé la cabeza de Zequiél, le limpié la tierra del lado derecho de su cara, me conmoví un poquito y me dije dentro de mi corazón tres y muchas veces: “Pobrecitos, pobrecitos”. La sangre se había helado, la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón. Eran cristalitos rojos que ya no se volverían hilos calientes de sangre. Les vi los zapatos, estaban polvosos; ya no me parecían casas; hoy eran unos cuerpos negros que no me podían decir nada de mis amigos (Campobello 64).

Cuando la niña observa el cuerpo de sus dos amigos cercanos, se distancia de las sensaciones dolorosas que le provoca la visión de los cuerpos, a partir de enfocar su atención en los elementos externos del suceso.

Es interesante observar la distancia que se logra a través del enfoque de la imagen de estos cuerpos, ya que no se ahonda en los sentimientos que provocan al momento de la visión de una escena tan dolorosa. Se sustituye pues la expresión del dolor en el aparente gesto ceremonial de usar la sangre como un sustituto de sus lágrimas: “la junté y se la metí en la bolsa de su saco azul de borlón” (64). Considero por lo tanto, que la crueldad a lo

largo del texto no está necesariamente en el regodeo en esta clase de imágenes terribles, sino en la intención de la autora de sobreponer la calidad inhumana de la guerra sobre el cuerpo humano, usando como sustituto al sentimiento la imagen pura de los hechos. La narrativa parte del enfoque de una niña y con ello los hechos se enmarcan en una visión más cercana a lo que llamaríamos ‘de ventana’, es decir, sin un juicio u opinión por parte de la observadora. Así, al sobreponer la visión por encima de la sensorialidad, la imagen de los cuerpos crea un efecto de una fuerte expresión de la realidad que evita la interioridad y que enfatiza en lo ‘cruel’.

La mirada cruel asegura un alejamiento que concede al observador observar sólo como una ‘estampa’ o una fotografía a aquello que, aunque terrible, está presentado únicamente para la vista y no para los demás sentidos. Considero también que existe cierta rebeldía de Campobello hacia los estándares literarios de su tiempo en lo que respecta al tema de la guerra.

Primero, la estética de la crueldad aparece aquí como una tendencia reiterada y su interés en enfocarse en los elementos más escatológicos del combate, parecen ser innecesarios para el lector, pero para mí, obedecen más bien no sólo al temor y a la intención de evitar a la censura por el hecho de tocar el tema de la corporalidad de forma abierta, sino también para subvertir con su texto la tradición heroica posrevolucionaria. El estilo masculinizante de la Posrevolución, junto con la veneración a los héroes varones queda también de manifiesto en el texto, aunque de manera alternativa, feminizada. Ahora bien, antes de hablar acerca de los estándares de ‘pudor’ escritural y la censura que sufrieron las mujeres de la generación de Campobello, aclaro algunos puntos acerca de esta subversión sobre las figuras masculinas heroicas en el texto.

El estilo literario que resulta de la Revolución, ampliamente discutidos por los intelectuales de las disputas periodísticas o debates de 1925, tomó características relativas

a elementos masculinizantes de corte épico y triunfalista, así como a la tónica nacionalista-bélica que fue ampliamente valorada entre los autores y lectores de esta etapa. En palabras de Díaz Arciniega, el proceso por medio del cual las élites delimitaron la tradición artístico-literaria estuvo determinado por las necesidades inmediatas de la reconstrucción sociopolítica ligada al Estado represor: “[n]o obstante su índole impositiva, el proyecto integracionista, por su naturaleza hegemónica, parecería efectivo en la medida que hace invisibles las formas de proceder y las metas” (175).

Señala además que en este “burdo proceso” de reunión de elementos representativos de la Revolución se conjugan lo que se considera popular, es decir, de estilo “campesino”, y que se traduce como ‘viril’ (175). En pocas palabras, yo agregaría que la heroicidad metonímica del cuerpo del caudillo del combatiente revolucionario fue precisamente el fundamento que delimitó estos límites de la masculinización de la guerra y de los héroes.

Por ello, como ya lo he señalado, los héroes masculinizados que Marta Portal observa en los textos revolucionarios, tienen rasgos de fuerza y de resistencia hacia los avatares del combate: son pues una proyección ‘neurótica’ de los escritores que tienden a describir a los héroes como capaces de enfrentarse a ‘una realidad histórica traumatizante’ y resolverla (90). Y desde luego, se trata únicamente de cuerpos masculinos, ya que son el prototipo más cercano al combatiente poderoso y triunfante. En este sentido, Campobello asegura la parcial marginalización de su texto a partir de describir en su texto a un grupo derrotado y vilipendiado como el bando villista. La marginalización de su obra entonces estuvo asegurada aún antes de que la autora la llevara a la imprenta, como observaremos más adelante. También, el hecho de introducir la voz infantil —en este caso de una niña— al describir escenas de guerra, tuvo ciertas consecuencias en la recepción de su texto.

La voz infantil sustituye la muy articulada voz de otras obras que, en mayor o menor medida, observan de forma privilegiada el combate y sus consecuencias. Entre ellas, las

novelas *La sombra del Caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, *Tropa vieja* (1937) de Francisco L. Urquiza y *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941) de Rafael F. Muñoz, entre otros. La Posrevolución se caracterizó por la tendencia de la intelectualidad mexicana a apuntalar asuntos varios que se proponían de amplia envergadura, y principalmente la resolución del problema de cómo las formas artísticas confluirían con lo político, lo social y lo artístico, y qué tipo de orientación seguirían. En este caso, los novelistas prefirieron el combate y la proyección de héroes fuertes y dominantes que representasen la seguridad nacional concentrada en su figura corporal heroica. El cuerpo masculino en este contexto se consideró objeto de culto para la sociedad mexicana en diferentes orientaciones artísticas (Domínguez 65).

Una niña en la guerra no competía con héroes seguros de sí mismos, de raigambre campesina y representativa de la nueva era que elevaba al trabajador o al guerrillero, tal como muralistas como lo demostraron en sus obras Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Y tal fuerza intelectual restauradora de la posguerra creó una tradición tan arraigada que con el paso tiempo, sus efectos definieron la cultura y el arte mexicanos como una extensión del concepto de nación (Díaz 183). El texto personal de una mujer que toma la voz de una niña y de un bando derrotado, si bien fue reconocido, no fue entronizado como la serie de obras surgidas para describir el conflicto bélico. La de Campobello no fue una obra que presentara al héroe requerido en los textos de su tiempo, aquel capaz de superar el rito de pasaje que representó la guerra: el hombre fuerte vencedor y forjador de la nueva nación literaria (Portal 90).

Al término del combate revolucionario, con Venustiano Carranza en la posición de ‘Primer jefe’ al frente de la nación, se observa la necesidad política de controlar a Francisco Villa. El gobierno que este último había tomado por imposición en Chihuahua (*Villa* Katz 332) fue el indicio de la necesidad de derrotarlo o por lo menos controlar su poder. Y a

pesar de que durante los años de gobierno de Álvaro Obregón el caudillo Villa no representaba una reacción abierta al poder, se cree que su asesinato en 1923 fue un plan del presidente para vencer la leyenda que aún representaba (736).

Asesinado fuera del campo de guerra, años después de sus más conocidas acciones bélicas en batallas importantes como las de Torreón (1914) y Celaya (1915), y sin acceder al poder central como otros participantes del movimiento revolucionario (Obregón, Huerta, Calles y Carranza), aún poseía un halo de leyenda para el gobierno estatal. A su muerte, como veremos, su leyenda estaba manchada por la labor de este Estado que, considerándolo un derrotado, le temía por representar un vínculo del poder establecido emanado de la guerra, la parte brutal del conflicto en su etapa más primitiva y salvaje.

Ahora bien, tanto la leyenda negra villista como el lenguaje del cuerpo eran temas que no se consideraban femeninos a inicios de los años treinta. La brutalidad villista, junto con la tendencia de Campobello a hablar de la corporalidad –sobre todo la masculina- en su obra, resultaban una transgresión que le costó cierta marginalidad a su texto. Es importante aquí ahondar acerca de los estándares estéticos que transgrede *Cartucho* y los límites que los artistas, escritores o no, debían respetar al hablar de la corporalidad. Comenzaré diciendo que en la Posrevolución tardía aún se guardaban ciertas reticencias en lo referente a su descripción y especialmente en la escritura femenina.

Cartucho desafía las restricciones acerca del tema de lo físico en la literatura, ya que sus líneas desobedecen las normas artísticas que permitían a las autoras de los años treinta únicamente escribir acerca de temas considerados como “femeninos”. A este respecto, Blanca Rodríguez señala que con *Cartucho*, Campobello supera las limitantes literarias de su tiempo, ya que escribe algo más que “los endulzados cuentos que publicaban las mujeres de la época en las páginas del hogar”, con lo que se opone abiertamente a “aquella prosa” (65). Pero no únicamente se enfrenta a los cánones femeninos de su tiempo,

sino también a los límites que todos los artistas debían seguir en lo referente a la representación del cuerpo. Tania García analiza estos límites representacionales de la corporeidad en su análisis del arte mexicano en el *fin de siècle*.

La estudiosa advierte la existencia de leyes no escritas vigentes aún durante el primer cuarto del siglo XX, y que se coronaban como las reguladoras del trabajo de artistas que intentaban representar la corporeidad, y principalmente la de la mujer:

[e]l cuerpo femenino era considerado el “templo” donde se organiza el escenario reproductivo, responsabilidad máxima de la perpetuación de la especie; la mujer era responsable absoluta de garantizar ese orden (427); [l]a ideología del siglo XIX, fundamentalmente de su segunda mitad, enfatiza la idea de que la mujer tenía tendencias ocultas a adoptar comportamientos alejados de los dictámenes morales, y su desidia la había convertido en un ser falaz, capaz de reconocerse a sí misma en la intimidad y caer en la perfidia sexual (431-432).

La representación de su propio cuerpo, de alguna forma alternativa, con cierta sensorialidad o sensualidad, sobrepasaba las líneas impuestas a las formas del arte. Dichos parámetros protegían a la sociedad de los supuestos peligros de la imagen femenina y su sexualidad abierta y la violación a los mismos resultaba en una sanción. Por lo tanto, “traspasar el umbral de lo permitido y dotar a la creación artística de un poder perturbador y amoral [...] afectaría sobre todo a los observadores masculinos” (427).

En este sentido, el texto de Campobello no se detiene en detallar abiertamente la fisiología masculina y esto lo observamos en varias secciones del texto. Una de las más representativas es la proyección erótica de su personaje sobre los hombres que encuentra a su paso por el pueblo. La mirada detallada sobre estos hombres parece ser el inicio de su despertar sexual, ya que es una constante en el texto: “[a]lto, color de canela, pelo castaño, ojos verdes, dos colmillos de oro [...]” (Campobello 49); “portaba chamarra roja y mitazas

de cuero amarillo” (50); “alto, pálido, de bigotes chiquitos, la cara fina y la mirada dulce; traía cuera y mitazas de piel” (54). Observamos un asomo de deseo al observar a los cuerpos masculinos, una forma de apropiación de la mirada de la protagonista sobre estos cuerpos. En este sentido, la autora se adhiere a la tradición revolucionaria que, como lo señala Portal, requiere del cuerpo de la figura del héroe masculino para configurar la narración de la guerra revolucionaria.

Sin embargo, existe la diferencia entre esta y otras obras del canon, ya que en otras el héroe se mueve de *motu proprio* y no a través de la mirada de una niña. Este gesto feminiza a la guerra y a sus participantes y nos muestra la transgresión de Campobello al superar las expectativas de la escritura femenina de su tiempo, es decir, de hablar de los temas no permitidos como la corporalidad y la guerra. Sin embargo, considero que, si bien supera estas barreras, existe aún un tabú que la autora no supera. Me refiero a la negación de Campobello a explorar su propia corporalidad en el texto. Por ello, considero que un sustituto de esta exploración prohibida femenina que, tal como lo señala Tania García estaba vigente hasta las primeras décadas del siglo XX, la exploración de la corporal masculina sustituye lo sensorial femenino y se mantiene constante a lo largo del texto.

Por lo tanto, en este capítulo propongo establecer que el estilo parco y “plano” de *Cartucho* tiene relación directa con la autocensura y que la descripción del cuerpo aparece oscurecida debido a estas restricciones acerca de los usos artísticos de este al momento de la publicación de la obra. Además, curiosamente, la descripción más cruel y descarnada de la violencia sustituye en parte a aquella sensorialidad negada a la descripción del cuerpo femenino y a la tendencia a dirigir la mirada hacia el cuerpo masculino también pudiera ser una vía alternativa entre dos formas estandarizadas de escritura: la “femenina” y la “masculina”. Así, se describe lo masculino desde la visión mutilada de la sensorialidad femenina de manera extendida a lo largo de todo el texto. Y mientras que la Revolución

permite la descripción limitada de la masculinidad heroica para una mujer, la descripción de su propio cuerpo queda relegada a un segundo plano y restringida al régimen estético de la imagen.

Por lo tanto, estudio la imaginaria corporal usada en *Cartucho* a través de la estética de la crueldad propuesta por José Ovejero, y con ello pretendo entender las formas de dicha imaginaria con relación al rechazo que sufrió la obra por parte de la crítica, y principalmente por el hecho de describir cuerpos masculinos. Además, por sus características disidentes a los estándares literarios de la tradición de su tiempo, a saber la descripción sensual de la corporalidad heroico-masculina, propongo observar otras limitantes, principalmente las que giran alrededor de la sexualidad femenina. Como ya he mencionado, dichos elementos de masculinización textual se relacionan con ideologías externas a la calidad literaria y tienen relación con la imposición estatal sobre el arte posrevolucionario que se obsesionó con la idea de la masculinidad salvadora en una etapa de crisis histórica nacional.

Otro elemento para considerar es el de la violencia y los efectos traumáticos que están presentes en la obra. En este sentido, *Cartucho* ha sido ampliamente estudiado por la vena del estudio del trauma, ya que presenta una crudeza inusitada para la visión de una niña en medio de la guerra. Cathy Caruth apunta que esta clase de recuerdos personales son debilitantes y distorsionan la memoria y la representación: “an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena” (11). En *Cartucho*, la crítica ha relacionado esta distorsión textual con la extrema violencia y la fragmentación intensiva que presenta la obra con elementos relacionado al trauma y en lo pertinente a este estudio, explorar este tema a la luz de teorías acerca del cuerpo iluminaría ampliamente mi estudio.

Sin embargo, la preferencia de la autora por la imagen y la negación de la sensorialidad corporal, aunque constituye un hecho que utiliza para evocar más un recuerdo distanciado que una vivencia sentida en la piel y con ello no ahondar en el trauma, éste no es un elemento central en mi estudio. Si bien esta veta del trauma es amplia y rica en estudios sobre Campobello, tomo únicamente como orientación aquella representación de las imágenes como un elemento que le permiten a la autora esquivar el escollo de la crítica social y literaria que le tocó vivir.

Anteriormente se mencionó que tanto los temas elegidos por Campobello como su estilo para describir el cuerpo le trajeron desventajas en la recepción de su texto. Tanto críticos como público en general, incluso en el siglo XXI, siguen sorprendiéndose por las imágenes literarias tan vivas y de increíble contenido de violencia en el texto. La visualidad sobre los cuerpos presentados por la autora queda grabada en la mente del lector y presentan el sentido más físico de la representación humana y no sólo corporal sino emocional. Sin embargo, las imágenes que parecen únicamente planas e inconexas encuentran una recepción muy cercana al dolor y al sufrimiento de sus lectores, pero sorprende también la falta de interiorización de la narradora en el enfoque del cuerpo. Sin embargo, más allá de ser sólo imágenes, los personajes de *Cartucho* acercan al lector a cierto enfoque de la crueldad entendida como una forma de reflexión profunda, no como un gesto irónico o irreverente de la autora hacia la guerra. Antes bien, son un medio de observación de los sucesos descarnados de la guerra y un mecanismo de defensa hacia un medio hostil, desde el interior del personaje y hacia el exterior de su entorno.

Entonces, en este capítulo me centro en el tema de la crueldad como un generador de imágenes. A su vez, esta tendencia a conformar imágenes crueles en el texto crea cuerpos carentes de sensibilidad e interiorización. Ambos ejes, crueldad e imagen corporal, trabajan en *Cartucho* como elementos constantes, son en Campobello la fuente para la producción

de un texto de corte defensivo: no ahondar en la descripción sensorial—tema tabú para su género y su época— la aleja deliberadamente de los caracteres valorados por la hegemonía literaria de los años treinta. Su abierta defensa al movimiento villista, el *locus* enunciativo de su voz, desde el margen y el localismo, junto con su condición de mujer, fueron factores que le garantizaban un recibimiento hostil a su texto que sólo fue posible sobrellevar con la creación de imágenes violentas, consideradas ‘no femeninas’ por la tradición de su tiempo.

En respuesta a un mundo literario hostil para las mujeres, Campobello galvaniza su texto a partir de su estilo: cruel, no sensorial y basado en la imagen corporal. Propongo trabajar a partir de tres secciones que apoyen mi estudio en la labor de dilucidar las formas de dicha defensa a través de la imagen corporal: primero, observo el concepto que define la escritura “cruel” a través del estudio de José Ovejero contenido en su libro *La ética de la crueldad*, para posteriormente analizar su relación con la imaginería corporal-textual de Cartucho. En segundo lugar, estudio la técnica de la fragmentación como un fundamento imprescindible para la descripción de la imagen corporal y la crueldad en el texto. Y, finalmente, dedico una sección a dilucidar los modos que Campobello asume para observar, por medio de la crueldad y el deseo, la vena erótica de Revolución sobre el cuerpo masculino. Sin embargo, me gustaría establecer, antes de mi análisis propiamente dicho de la obra, algunos puntos a considerar acerca de las características de *Cartucho* y su visión en la crítica más actual.

Cartucho ante la crítica

La preferencia hacia la imagen corporal en *Cartucho*, como ya he mencionado, obedece a una actitud defensiva y a una estrategia comprensible para una escritora en las circunstancias de Campobello. Sin embargo, en este caso, la necesidad de colocar la obra

en la categoría de Bildungsroman y de observar así los indicios de una representación nacional a través del cuerpo de su personaje central como lo señala Kushigian, requiere aclarar primero algunas características excepcionales de la obra. Por ello, antes de comenzar el análisis del texto, puntualizaré en los elementos que ha observado la crítica más actual sobre esta obra de Campobello. La estudiosa del *Bildungsroman*, Julia Kushigian, advierte que el rasgo constante de una novela de formación hispanoamericana es la dimensión corporal de su personaje y en el caso de *Cartucho*, es necesario aclarar sus especificaciones.

Durante todo el proceso de crecimiento, el personaje central de una obra hispanoamericana sufre y padece los avatares de las sociedades poscoloniales en las que se forja en el dolor de crecer y, por lo tanto, estos padecimientos tienen un valor narrativo y representacional muy importante. Aquí, en la obra que nos ocupa, queda simbolizado en el cuerpo sufriente, sea el personaje una mujer o un hombre, cierta sensibilidad mutilada y un alejamiento consciente hacia el dolor de este proceso de desarrollo físico. Un ejemplo de esta técnica que evoca el dolor y combina la insensibilidad lo observamos en la viñeta “Mugre”, cuando la niña cuenta la historia de su amor frustrado con uno de los muchachos más atractivos del pueblo. Cuando encuentra el cuerpo quemado de este hombre, mezclado entre los de otros caídos en una refriega, su tono se vuelve distante y su descripción de la corporalidad es cada vez más fría y disociada.

Primero, observa lo sucedido como una fatalidad más de las que ve a diario, como uno de tantos grupos de cuerpos muertos que ha visto ya: “vimos unos quemados debajo del kiosco, hechos chicharrón, negros negros” (Campobello 79). Luego, al reconocer al joven, explica: “[l]as uñas negras, tenía en la espalda doblado un sarape gris, se veía ahogado de mugre, se me arrugó el corazón [...] ¡José Díaz, el del carro rojo [...]!” (79). El distanciamiento entre el hombre vivo y el cadáver que la niña observa es evidente: la

mugre, la piel quemada y el color negro sustituyen el dolor con la fatalidad de la intemperie que devora al cuerpo. Otro factor de distanciamiento en la viñeta es el uso de un juguete, una muñeca, la cual es un sustituto de su propio cuerpo impúber: “[e]l bello José Díaz estaba platicando. Dije tres veces: ‘sí, voy a hacerlo novio de *Pitaflora*, mi muñeca princesa [...]’” (cursivas de la autora, Campobello 78).

Luego, a su muerte, la niña muestra signos de desdén: “él nunca fue novio de *Pitaflora*, mi muñeca, que se rompió la cabeza cuando se cayó de la ventana, ella nunca se rio con él. José Díaz, joven hermoso, murió devorado por la mugre” (80). Más que la aparente frialdad de la niña al narrar el destino del joven salta a la vista la necesidad de buscar un sustituto para evitar hablar de sus propios sentimientos, de ahondar en su dolor por la pérdida. En este sentido, *Cartucho* se adhiere a imágenes terribles evitando entrar en las sensaciones corpóreas y en los sentimientos de los personajes. Es por ello por lo que podemos decir que el Bildungsroman se problematiza, ya que según lo que señala Kushigian, las sensaciones relacionadas con la sensibilidad física y sus manifestaciones logran la profundidad corporal –sentimientos, sensaciones o reflexiones- que demuestran una relación directa del personaje con su cultura y su sociedad.

Ya otros autores han señalado la imposibilidad de articulación de cierta alegoría nacional en el texto, una representación de la nación por medio del personaje, ya que si el cuerpo del personaje en crecimiento representara a la nación en su conjunto, en este caso no existe una representación plena. Dolores y sufrimiento pueden tener relación directa con la formación de una nación hispanoamericana, y sus cambios y conflictos forman la identidad del personaje y de la nación, como lo señala Kushigian. Pero en el caso de *Cartucho*, autores como Ignacio Sánchez Prado, por ejemplo, han encontrado que el problema de la crítica sobre la obra radica en el afán de categorización estricta del texto más allá de las características que le son propias y enfatizan en el afán de adherir la obra a

los cánones establecidos. En sus palabras: “*Campobello*’s non-allegorical form was also a challenge to the literary knowledge inherited by nineteenth-century elites at the base of the structures of symbolic capital in the literary field. For this reason, her mode of writing would become marginalized for a good part of the twentieth century” (83).

Fracturado, violento, feminizado y antiépico, el texto también evita el escollo de la corporalidad y por ello “falla” en presentar claramente –como sucede en otras obras como *La sobra del caudillo* y *Ulises criollo*- un todo nacional unificado en una metáfora identificable, o por lo menos, más aceptable a la vista de los estudiosos. El hecho de no seguir los estándares decimonónicos y, principalmente, la estabilidad de una prosa consistente, no fracturada y totalizante (Clark 1), contribuyó a su marginalización del canon revolucionario. A este respecto, tanto el cuerpo femenino como la totalización literaria a partir de una metáfora o alegoría definible, al modo que Kushigian lo entiende, se vuelve imposible en un texto que evita adentrarse a los lenguajes del cuerpo.

A este tenor, Deniz Kandiyoti asegura que la dinámica por medio de la cual la configuración textual femenina acerca de la idea de la nación se articula de forma muy diferente al de su contraparte masculina y, por lo tanto, es de por sí menos definida:

[t]he demands of the ‘nation’ may thus appear just as constraining as the tyranny of mores principal loyalties to lineage, tribe or kin, the difference being that such demands are enforced by the state and its legal administrative apparatus rather than by individual patriarchs. This superficially divergent points of view share an important commonality: a recognition that the integration of woman into modern ‘nationhood’, epitomized by citizenship in a sovereign nation-state, somehow follows a different trajectory from that of men. Where do the sources of this difference reside? According to some writers, women are relegated to the margins of the polity even though their centrality to the nations is constantly being

reaffirmed. It is reaffirmed consciously in nationalistic rhetoric where the nation itself is represented as a woman to be protected or, less consciously, in an intense preoccupation with women's appropriate sexual conduct. The latter often constitutes the crucial distinction between the nation and its 'others' (itálicas y comillas de la autora 377).

Una figura alegórica en la que conviva la comunidad imaginada nacional no incluye a todos los elementos nacionales, sino únicamente a los adscritos a determinadas ideologías y al género sexual aceptables (377). Por lo general, el concepto dominante de nación considera al cuerpo femenino sólo como el origen y la fuente de conservación de esta. 'Madre' y 'útero' inmaculado, la mujer con su conducta asegura la procreación y la transmisión ideológica en toda su pureza.

Por otro lado, para Kushigian, las mujeres en la novela de formación hispanoamericana tienen también el espacio adicional para crear mundos posibles en los que su poder de representación forje nuevos enclaves dentro de sociedades homonormativas. La especialista asegura que: "the female hero can make use of the culturally feminine traits to challenge the male definition of society. In other words, the model of hero must be redefined by providing a contrasting model that is blessed with unique, irreproducible qualities, which could force society to alter its structure" (31). Por ello, en *Cartucho* ocurre la contradicción que permite a Campobello crear una idea de nación, mundo donde habitan los relegados del discurso nacional, los villistas. Y ya que Villa fue derrotado por los caudillos triunfantes, como Obregón y Calles, su figura tiene relación con lo reprimido en las formas de la representación del cuerpo femenino: siempre presentes, oprimidas y relegadas, tienen la posibilidad de crear mundos disidentes de 'naciones imaginadas'. Sin embargo, la 'falla' en la representación que sigue a la configuración nacional desde la pluma femenina y sobre todo desde el Bildungsroman,

queda mutilada e incompleta en el caso de una mujer que se encuentra ubicada en el punto enunciativo de Campobello.

Al evitar hablar de la sensorialidad, Campobello no solo asegura evitar la crítica social por el hecho de ahondar en temas prohibidos para las mujeres de su tiempo como el cuerpo femenino, la guerra y los vencidos. La autora coarta totalmente la posibilidad de crear la representación de un cuerpo nacional con su texto debido a las restricciones sensoriales de las que hemos venido hablando. Hablar del cuerpo y rozar con ello la sexualidad femenina, apoyaría la forja de una representación de la ‘comunidad imaginada’ a través de la pluma femenina de manera más completa.

En este caso, evitar el escollo de la sensorialidad, restringe las posibilidades expresivas de una representación de la mujer como un sujeto y no como el objeto, como la ‘madre de la nación’. Así, por el hecho de guardar las ‘formas del decoro’ y evitar explorar la sensualidad de la corporalidad femenina, considero que Campobello, de cierta forma perpetúa esta concepción de la ‘comunidad imaginada’ en la que la mujer restringe la interiorización en todo lo referente a los lenguajes del cuerpo. Para Sánchez Prado, como hemos visto, no es posible una visión plena de esta representación por el simple hecho de que no es posible mostrar la corporeidad nacional debido a la imagen fragmentada, elemento que a su vez produce un intento fallido de articulación que por sí misma no sea problemática.

Por otro lado, la marginalización de una mujer que escribe sobre la comunidad imaginada nacional no cambia cuando se intenta integrar al texto dentro de los caracteres del Bildungsroman. Para Juan Antonio Rosado, *Cartucho* ni siquiera puede considerarse dentro de la categoría de novela de formación y, por ello, no la incluye como parte de su lista de obras de formación revolucionarias. Para el autor no existe un cambio considerable en el personaje al finalizar la obra, ya que, para él, el personaje en desarrollo es únicamente

un testigo de los hechos y no un participante activo de su propia formación (201). Pero, contrario a lo que Rosado piensa, en el caso del *Bildungsroman* femenino deben considerarse otros factores que vuelven heterodoxo su análisis, entre ellos, el hecho de que la materia de base del texto es llanamente el crecimiento y no la calidad o velocidad de este.

El hecho de ser testigo de ciertos hechos no significa que no lleguen a formar parte de la formación personal, ni tampoco que no logren imprimir una experiencia para crecer. La noción de “*development*” sería un término más adecuado para clasificar el proceso de formación en *Cartucho*, ya que este considera el desarrollo desigual de un personaje. Y de manera que en un proceso de formación se ven implicados factores como la clase social, la historia y el género sexual, una visión más amplia del crecimiento sería aún más precisa, y ello para entender la obra como un texto de formación fuera de las normas establecidas por la crítica. En este sentido, una generalización teórica acerca de los caracteres de una obra femenina, sobre todo cuando esta implica la representación de un grupo marginal en sus páginas, resulta problemática debido a su reduccionismo (“Introducción”, Abel. et al. 4). Por el contrario, un proceso trunco de formación puede compararse con la comunidad imaginada negada, ignorada por la hegemonía.

No obstante que Sánchez Prado y Rosado puntualizan las imposibilidades que históricamente marginalizaron a *Cartucho* del sistema literario revolucionario, ambos autores subrayan un detalle importante para su análisis. La carencia de una metáfora nacional que alinearía al texto con otros posrevolucionarios, puede ser una estrategia de la autora que, combinada con la negación hacia la corporalidad sensorial, apoya su intención de defensa política al villismo. En el prólogo del tomo *Mis libros* de 1961, por ejemplo, la autora reflexiona acerca de las razones de esta marginalización de *Cartucho* y con respecto a la distancia entre los estándares de las limitaciones literarias para una mujer de su tiempo y lo esperado de la escritura de ellas explica: “en ese ambiente no se podía escribir. Mi

tema era despreciado, mis héroes estaban proscritos. A Francisco Villa lo consideraban peor que al propio Atila. A todos sus hombres los clasificaban de horribles bandidos y asesinos” (14). Los “fantasmas” de la representación corporal como tabú femenino, por lo tanto, se agregarían a una representación plena del cuerpo nacional relegado, vencido. Aquí, una forma consistente de *Bildungsroman* con una alegoría clara, como la espera Kushigian, se vuelve imposible por el tema localista y por la extrema marginalización del villismo.

Un contraste interesante lo observamos cuando comparamos a los villistas descritos en la obra con aquellos héroes dignificados por la hegemonía y la intelectualidad del Estado, aquella cobijada por el gobierno posrevolucionario (Díaz 34). Si nos enfocamos en los caracteres del heroísmo masculinizado y triunfante al que se dirige Portal, resulta interesante el contraste entre estas figuras prototípicas centrales y los marginados de Campobello. Un ejemplo ilustra muy bien este punto. En *Cartucho*, los héroes están rodeados por el halo de admiración que, si bien como Portal asegura tiene ciertos caracteres de fuerza como aquellos que requirió la configuración de estas figuras en el canon literario mexicano, yo diría aparece feminizado y personalizado por el deseo femenino. Sobre el muy conocido aliado villista, Acosta, nos dice que: “Elías Acosta era famoso por Villista, por valiente y por bueno. Nació en el pueblo de Guerrero, del estado de Chihuahua; sabía llorar del recuerdo de su mamá, se reía cuando peleaba y le decían la Loba. Era bastante elegante, yo creo que miles se enamoraban de él” (49).

Por el contrario, los héroes de la hegemonía son alegorías definidas de la nación imaginada que creó la Posrevolución. En este caso, es muy representativo el ejemplo de *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, novela en la que el cuerpo del héroe asesinado resulta ser el verdadero motivo por el que se ha luchado la Revolución. Es decir, el hecho de hacer justicia a los hombres que murieron en el sacrificio del ideal

revolucionario quedan concentrados en el propio cuerpo del caudillo. Acerca del héroe se nos dice que:

[e]n el esplendor de la tarde, su figura, rubia y esbelta, surgió espléndida. De un lado lo bañaba el sol; por el otro su cuerpo se reflejaba a capricho en el flamante barniz del automóvil. La blancura de su rostro lucía con calidez sobre el azul oscuro del traje, sus ojos verdes parecían prolongar a la luz que bajaba desde las ramas de los árboles (81).

Esta obra de Guzmán, la cual relata los avatares de un personaje inspirado en un joven político opositor, Francisco R. Serrano, quien fue asesinado defendiendo la no reelección como principio revolucionario –ya que es asesinado por Obregón en su afán de volver al poder- requirió una forma de narrativa que utilizara su cuerpo como centro de una alegoría nacional.

En *Cartucho*, por el contrario, no observamos esta característica de veneración y centralización de la figura heroica, la moneda de cambio en los círculos literarios en los que participó Martín Luis Guzmán. Antes bien, Campobello hace énfasis en el localismo y en la insignificancia de un cuerpo masculino sujeto al deseo femenino y al peligro latente de la muerte violenta en combate. En este sentido, podemos asegurar que el fracaso de la autora estaba asegurado en los círculos literarios que apoyaban la masculinización de los héroes y las formas de alegoría nacional inscriptos en ellos. Y tal como lo señala Ignacio Sánchez Prado, la concretización de una alegoría acerca de la revolución, con sus muchos grupos dispersos después de la batalla y, específicamente aquellos comandados por héroes vencidos, tenían la vía cerrada el ámbito literario centralizado de la Posrevolución.

Por otro lado, probablemente *Cartucho* no recurre al tópico de la percepción sensorial ya que esta representación narrativa de los vencidos tiene relación también con la deconstrucción alegórica del cuerpo femenina como centro de la representación nacional.

El acto de evitar una metáfora sensorial, elemento fundamental del *Bildungsroman* hispanoamericano, además de ser una defensa personal en el sentido de representar un escudo a la crítica literaria de su tiempo, es también una consecuencia del concepto que una mujer escritora puede tener de su propio cuerpo. Desde luego, esta afirmación parte del conocimiento que podemos obtener acerca del entorno cultural de la autora.

El cuerpo femenino era elemento vedado, y junto con el tema de la guerra –el cual vemos romantizado en el texto–, estaba proscrito para la escritura de las mujeres. Además de la creación de grandes alegorías a partir de comunidades imaginadas constituidas por bandos de vencidos, la feminidad corporal era también aún desconocida en la escritura en México. Por ello, en muchos sentidos, *Cartucho* se corresponde con un texto profundamente marginalizado, tal como lo aseguran críticos como Sánchez Prado y Rosado.

Esta técnica de recurrir a la imagen sin interiorización sensible, por otro lado, le permitió a la autora librarse del anclaje epistemológico por el que se valoraba la integración nacional alegórica a partir del cuerpo varonil, así como el discurso heroico grandilocuente de la guerra que prefería la hegemonía literaria. Sin embargo, tal como lo señala Judith Butler en *Los sentidos del sujeto*, la existencia de la corporalidad en la escritura es un elemento que no puede esconderse ni evitarse por completo. Por ello, sin importar los esfuerzos que se intenten para evitarlo, la corporalidad como realidad humana resiste todo, incluso el poder de la escritura y las prohibiciones que pueda sufrir.

Butler asegura que:

el lenguaje intenta negar su propia implicación en el cuerpo emprendiendo una descorporeización radical del alma con el lenguaje. [...] el cuerpo emerge en el lenguaje que pretende negarlo, lo que sugiere que no hay ninguna operación de lenguaje que pueda separarse por completo de la operación del cuerpo. El lenguaje

por sí mismo no puede proceder sin plantear el cuerpo y cuando intenta proceder como si el cuerpo no fuera esencial para su propia operación, las figuras del cuerpo reaparecen de forma espectral y parcial dentro del lenguaje que pretende negarlas. Así pues, el lenguaje no puede eludir el modo en que está implicado en la vida corpórea, y si intenta evadirse, el cuerpo regresa en forma de figuras espectrales cuyas implicaciones semánticas socavan las exigencias explícitas de descorporeización hechas por el propio lenguaje (*Los sentidos del sujeto* 36).

La resistencia a mostrar la corporeización plena, por razones de tabú o de disidencia, surge en *Cartucho* como una tendencia hacia la imagen y hacia la crueldad. La obra muestra maestría en técnicas alternativas como la fragmentación, la desintegración nacional o la percepción distorsionada del cuerpo femenino en la Posrevolución y, sobre todo, presenta intentos de evitar los escollos del lenguaje corporal por medio de estrategias alternativas que lo hacen único. A continuación, explicaré en qué consiste el tema de la crueldad como parte de esta estrategia alternativa y cómo parece hacer surgir imágenes corporales en el texto.

La crueldad en el cuerpo: imágenes vivas de la guerra y la violencia.

En *Cartucho*, Nellie Campobello se describe a sí misma como una pequeña viviendo en el centro de una guerrilla local al norte de México. Como un ser indefenso, observa los sucesos cotidianos como un acontecer normal durante la época en la que los villistas ejercieron el mayor poder político a lo largo de su existencia. Entre 1914 y 1916, el gobierno del estado quedó a manos del caudillo Francisco Villa en oposición abierta al gobierno nacional de Venustiano Carranza. Algunos historiadores especialistas en esta etapa del estado coinciden con describir el recrudecimiento de la violencia de la guerra en

escenarios de la vida civil, al interior de un puñado de pequeños pueblos serranos. Para Friedrich Katz, por ejemplo, el orden que el caudillo impuso sobre la población civil fue principalmente militar: “[u]n medio muy efectivo que tuvo Villa de asegurar su honestidad fue el terror revolucionario: la más ligera sospecha de robo podría significar un pelotón de fusilamiento” (20). Sin embargo, a pesar del miedo social, en su afán de orden, Villa tuvo mucho éxito al ganarse el apoyo completo de las clases sociales chihuahuenses (17).

Alan Knight, considera que la etapa del villismo en Chihuahua fue una vuelta a sus orígenes, como un grupo que “comenzó y terminó como movimiento popular y local, arraigado a la sierra, encabezado por jefes plebeyos y demostrando que tenía bastante consistencia y nervio” (1088). Y dado su perfil localista, el movimiento villista de Chihuahua de estos años también logró dividir la sociedad y provocar una guerra interna entre los pobladores, provocando con ello una violencia generalizada y fratricida (Aguilar 101). En este sentido, *Cartucho* logra plasmar magistralmente esta violencia sistemática y desenfrenada a través de imágenes vivas y dentro de pequeños compartimentos fragmentados que aumentan su magnitud a fuerza de volverse casi fotografías instantáneas, cuadros visuales aislados e impersonales.

La estudiosa Catalina Donoso ha dicho que, acerca de la combinación de violencia e imagen, en la obra “la voz infantil neutraliza la carga moral de los hechos narrados [y] [t]odas [sus] características conspiran hacia un acto verbal que se vincula a la visualidad” (174). La perspectiva infantil, previa a la internalización de todo juicio, observa actos de violencia brutal desde un ángulo muy cercano y a través de imágenes. Además, resulta lógico el hecho de que una niña no contara tampoco con el lenguaje relativo a la guerra, es decir, con una realidad que le era totalmente extraña. Y todo ello, dentro de una narrativa que limita al máximo, no sólo el análisis de los sucesos, sino la interiorización de éstos,

implica también la negación de la corporalidad, entendida esta como lo sensorial y la reflexión.

En esta sección analizaré la técnica que considero utiliza la autora para la creación de imágenes fuera del orden de los sentidos en la narrativa, y que yo relaciono directamente con los tabú narrativo de la descripción literaria del cuerpo. Busco concluir que el tema de la crueldad fue un instrumento idóneo para la perspectiva utilizada sobre la corporalidad, además de un anclaje técnico para generar imágenes violentas sin el temor de la prohibición social sobre el tema de la corporalidad.

Para Elizabeth Grosz hablar del cuerpo implica considerarlo como un elemento que se sostiene sobre las coordenadas multidimensionales de lo humano y para comprender sus funciones y experiencias hace falta ir más allá de la imagen de este: “bodies construct and in turn are constructed by an interior, a physical and a signifying view-point, a consciousness or perspective” (8). Sin embargo, dado que la narrativa implica la rememoración de sucesos dolorosos y personales, las formas de violencia cercanas a su entorno, la necesidad de narrar a plenitud lo sucedido requiere de cierto alejamiento. Por ello, la narrativa se basa en la despersonalización que implica la imagen, es decir, el alejamiento de su propia corporalidad al rememorar los sucesos.

Al igual que en la viñeta acerca José Díaz, en “Desde una ventana” se muestra la necesidad de crear un marco de alejamiento de la narradora hacia los hechos dolorosos, peligrosos o traumáticos. En este fragmento, la niña y su hermana son testigos de un fusilamiento desde su casa: “[u]na ventana de dos metros de altura en una esquina. Dos niñas viendo abajo un grupo de hombres con las armas preparadas apuntando a un joven sin rasurar y mugroso, que arrodillado suplicaba desesperado [...] se moría de miedo” (Campobello 88).

La lejanía de su perspectiva implica varios niveles: el uso de la tercera persona para describirse a sí misma –inusual a lo largo del texto–, su indiferencia ante la imagen y finalmente, el encuadre mismo que le proporciona la visión desde una ventana. Se agrega a esta disociación el placer de la narradora al observarlo muerto por varios días: “[c]omo estuvo tres noches tirado, ya me había acostumbrado a ver el gabato de su cuerpo [...] [u]n día [...] [e]l muerto tímido había sido robado” (Campobello 88). La niña Nellie se apropia sin ceremonia del cuerpo masculino visualizándolo como un garabato, un signo gráfico que sólo ella tiene el poder y el derecho a descifrar. Llama la atención también la personalidad que la narradora le adjudica al cuerpo y no al hombre, asegurando que es “tímido”, una vez muerto y sujeto a su poder.

Pero ¿en qué consiste la observación de un cuerpo únicamente como imagen? ¿qué diferencia implica con la (re)creación corporal de significados complejos que considera Grosz? Para Gail Weiss, la imagen corporal corresponde a la serie de coordenadas que nos ubican en determinado espacio y las implicaciones que este hecho agrega al concepto personal:

the body image posits “the body” as a given entity, as the locus for specific desires and forms of identifications, is not to deny the materiality of the body or to claim that the body is merely a figment of our (cultural) imagination. [...] [O]ver the body image, [...] as the construction of a new morphological imaginary, [is] one that offers new sites of projection and identifications and new bodily possibilities (37).

La imagen corporal no implica únicamente la negación de la interioridad al hablar del cuerpo, sino que, a su manera, esta construcción se enfoca principalmente hacia el exterior. En la modalidad de imagen, el cuerpo transforma su propio concepto – de identidad, percepciones, deseos, etc.- con relación al cuerpo de los demás y con el concepto que se tiene de nosotros desde el exterior.

En *Cartucho*, este intercambio con el exterior se torna hostil bajo las circunstancias bélicas. La violencia y el peligro constantes ubican al cuerpo de la niña en una constante lucha de transformaciones imaginativas acerca del poder que ella tiene sobre su propio cuerpo. En este sentido, la visión cruel apoya la (re)construcción de la memoria dolorosa de la guerra a través de la percepción del imaginario corporal. Para José Ovejero, la crueldad es un tema que implica una decisión ética del autor y tiene relación directa con la posicionalidad que le permite su relación con los hechos y con el mensaje político que busca transmitir con ellos: “[l]a violencia y la crueldad tienen más fácil aceptación cuando son gratuitas, cuando su significado se agota en la mera narración, que cuando abogan por una moral distinta de la dominante” (40). Cómo ya lo hemos dicho, la mirada infantil carece aún de juicio y permite la visión transparente desde la ventana de la imagen corporal.

Sin embargo, no por ello la crueldad es un elemento falaz que exime a narradores y a lectores de un ángulo de juicio sobre el relato. Ovejero señala que esta perspectiva agrega valor y significado a las narrativas de la crueldad: “[l]a literatura transgresora en general, y la literatura cruel en particular, tienen un efecto más efímero cuando más efímero es su objeto. Quien lanza su crueldad contra un discurso político dominante sabe que sus días están contados, lo que no es un defecto, tan solo una limitación” (111).

No es de extrañar pues, que como la misma Campobello señala, su texto ni siquiera sería tomado en serio por la crítica por sus características y por haber sido creado por una mujer hablando de temas masculinos. Sobre la publicación de *Cartucho*, la autora narra el dilema que vivió al asumir el peso social que le significó la publicación de *Cartucho* “[m]e horroricé, quería huir a mi rincón, esconderme detrás de un árbol; porque sabía que aquello era la travesura más grande que había cometido. Cerré los ojos, me tapé los oídos y me reí por dentro. Había armado un fantasma y lo levantaba con un placer vengativo” (*Mis libros* Campobello 111).

Sin embargo, aunque parece querer huir de la escena de su “crimen” y con ello volver fugaz el efecto de su texto, Campobello hace hincapié en el interés que le significó la elección de su técnica narrativa. Y muy lejana a la literatura tradicional femenina de su tiempo, la suya se encontró en un vacío de creación difícil de llenar que, tal como señala Ovejero, corre el peligro de extinción debido a su contenido disidente. En el caso de la autora, como hemos señalado, su oposición al bando político triunfante y el discurso corporal femenino le supuso una posible aniquilación literaria completa. En sus palabras, el proceso de escritura fue arduo y en este sentido la enfrentó a una realidad desconocida: “[p]ara escribir necesitaba una técnica, que yo no tenía. Era necesario encontrarla; nadie me la iba a regalar. [...] Los datos históricos que tenía que escribir debían ser narrados con toda atención y cuidado, sin caer en la bisutería de tipo miscelánea³, ni en la truculencia, ni en el sentimental plañir del que implora piedad” (*Mis libros*, Campobello 16). En el huir y en el afán por salvar su texto, junto con lo que se aprecia en el análisis de sus palabras, se puede deducir que no le quedó otro camino que la tonalidad narrativa y temática de la crueldad para su texto.

Por otro lado, la técnica que borra la feminidad tradicional y la “bisutería” en el texto, además de la precisión histórica de la que habla la autora, es el uso de escenarios de extrema violencia que, cuidadosamente endosado con la corporalidad descrita a través de la imagen, logran un efecto de fuerte impacto en los lectores. Como Weiss lo señala, la narrativa de la imagen corporal sobrepone las conexiones del entorno con su objeto, y ello por encima de la interioridad que este pudiese presentar en personajes y situaciones. Así,

³ Con ‘bisutería’ me refiero a aquellos elementos que eran considerados, en la época de Campobello como femeninos. El hecho de citar aquí las palabras de la autora no significa que yo considere que existen rasgos inherentes a la escritura femenina. Únicamente considero la opinión de la autora como un resultado de la opinión restrictiva que se tenía acerca de la escritura femenina durante el primer tercio del siglo XX en México.

una narración que implique la corporeidad a través del imaginario deberá contener un fuerte componente sociocultural y aquellos relacionales del cuerpo con su ambiente.

En el caso de *Cartucho*, la técnica de Campobello para mostrar la violencia sobre los cuerpos engarza la relación de estos con el exterior y con la presentación de escenarios extremos, amenazantes y excepcionales en su agresividad, pero, sobre todo, cotidianos y familiares para la narradora. A este respecto, un estudioso de la obra, Max Parra, señala que el gesto magistral de Campobello consiste en reunir los elementos que reúnen a una comunidad, pero por medio de una psicosis colectiva: “[d]entro de esta esfera de violencia y muerte se improvisan métodos o mecanismos para enfrentar la realidad insoportable de la guerra. Es indudable que esta violencia y muerte constantes producen varios efectos en la mentalidad de la población” (169).

No es de extrañar que ante el escenario de dos poderes políticos en conflicto – villistas y carrancistas- el cuerpo se represente como un elemento sin valor y sin atributos. En un ambiente de estas características, la defensa de los derechos de los ciudadanos es irrelevante y la comunidad decide a quién se deja vivir y a quién se sacrifica (Agamben 176). Cuando la narradora recuerda el ultraje de su madre a manos de un soldado carrancista, la tendencia a dibujar los sucesos como imágenes y el tamiz cruel se hacen de nuevo presente. Mamá es una conocida partidaria de los disidentes del gobierno federal de Carranza y la ubican bajo la mira de los soldados que invaden Parral por aquellos días. Bajo sospecha de esconder en su casa armas o pertrechos y de apoyar al grupo disidente, la familia se convierte en la víctima directa de una agresión por parte de los militares.

Los hombres irrumpen en la casa para inspeccionarla, violentan a la mujer ante la familia y despiertan el odio de Nellie: “[m]e rebelé y me puse junto a ella, pero él me dio un empujón y me caí. Mamá no lloraba, dijo que no le tocaran a sus hijos, que hicieran lo que quisieran” (Campobello 86). Ante el fatalismo al que debe resignarse, la escritora

recuerda a la madre como una imagen, específicamente como un cuadro en la pared: “[n]unca se me ha borrado mi madre, pegada en la pared hecha un cuadro, con los ojos puestos en la mesa negra, oyendo los insultos. El hombre aquel, güero, se me quedó grabado para toda la vida” (86).

Es interesante el conjunto de elementos visuales por los que está narrada la viñeta del abuso. Las imágenes que utiliza la autora para describir el recuerdo se describen como desconectadas a elementos sensoriales, hecho que nos habla acerca de su reticencia a recordar el suceso utilizando otros elementos que le proporcione la memoria. El hecho de no poder *borrar* el recuerdo y de *grabar* una imagen en la mente, junto con la estampa de una mujer que mientras es ultrajada “no llora”, son elementos complementarios de una escena recordada y que decididamente está imaginada, no sentida o percibida, y que se prefiere olvidar justo después de relatada.

En esta viñeta, el final se ve condicionado por el dolor de lo no asimilado, de lo no vengado, así como por el fatalismo de una la muerte inexplicable: “Mamá ya no estaba con nosotros, sin estar enferma cerró los ojos y se quedó dormida allá en Chihuahua –yo sé que Mamá estaba cansada de oír los 30-30.” (87); “[l]o mató porque ultrajó a Mamá, porque fue malo con ella”; “[l]os ojos de mamá los tenía yo” (Campobello 87). El recuerdo únicamente percibido a través de la imagen no demerita el dolor de la pérdida ni el ultraje. El hecho de no estar expresado más abiertamente a través de la piel o de las sensaciones corporales logra un cuadro incluso más sentido por el autor.

La forma elíptica de explicar la muerte de la madre, por otro lado, resultado del dolor de la guerra, y rebela aún más acerca de la resistencia a recordar y a ahondar sentimentalmente en lo sucedido. Todo esto incide en el lector más que la descripción de la violencia misma: invita a la consideración del dolor de recordar como una realidad cotidiana que no se desvanece. También, como en esta escena, en la obra se despliega la

crueledad y el estado de guerra conjugados para dibujar cuerpos sin atributos y, sobre todo, como meros dibujos para descifrar. Por otro lado, y tal como lo señala Weiss, se desenvuelven estos como las piezas morfológicas posicionadas en el lugar que les proporciona la sociedad.

Pero la violencia representada en la imagen corporal, además de ser un elemento estructural en la obra, aparece como un índice de la vida de las mujeres mexicanas de su tiempo. Hemos dicho que el arte limitaba la representación del cuerpo durante el primer cuarto del siglo, pero, además, la sociedad censura la expresión de los sentimientos de las mujeres y la percepción de sus cuerpos. La estudiosa Ana Lidia García Peña asegura que la violencia sobre el cuerpo femenino fue por mucho tiempo un elemento arraigado en la cultura mexicana y ligado a la cultura matrimonial desde el siglo XIX. Como en el caso de su expresión artística, el cuerpo de las mujeres sólo pertenecía a la sociedad: “[a]l encontrarse subordinadas a la autoridad masculina, las mujeres carecían de personalidad propia para definirse como individuos en el ámbito público; estaban limitadas para tomar decisiones en forma autónoma, pues eran dependientes económica, legal y emocionalmente” (119).

Y la única forma de dirigirse a la autoridad para ser defendidas, era la de erigirse en víctimas de la violencia: “para oponerse a la autoridad masculina y a las relaciones sociales asimétricas [las mujeres] han tenido que ver con una multifacética construcción de sus características como víctimas [que] requerían la protección de las autoridades” (110). Campobello, por lo tanto, además de describir la violencia de la guerra, ubica al cuerpo de las mujeres en la posición de riesgo cotidiano que vivían por igual en tiempos de paz. García Peña agrega que la denuncia de las mujeres por la violencia se medía por el daño provocado, desde luego, únicamente el daño físico: “[e]l cuerpo de todas ellas tenía un

papel fundamental para comprobar la violencia doméstica; es decir, a mayor violencia correspondía un cuerpo más maltratado” (García 133).

En *Cartucho*, el ambiente bélico muestra la violencia en su máxima expresión, pero también la agresión tradicional que se le dedicaba al imaginario del cuerpo femenino de la cultura mexicana de su tiempo. En “Bartolo de Santiago”, por ejemplo, un hombre que asesina a la pareja de su hermana se convierte en el centro de un relato, cuando por otra parte, a la vez que la narradora devalúa el sufrimiento de las víctimas del crimen:

Bartolo era de Santiago Paquisquiario Durango. Tenía la boca apretada, los ojos sin brillo y las manos anchas. Mató al hombre con quien se fue su hermana y andaba huyendo, por eso se metió de soldado. Bartolo cantaba el “Desterrado soy”. Decía que si su hermana se había ido era porque era piedra suelta. “Le maté el primero para que se busque otro. Rodará, siendo lo que más quise en la vida” (Campobello 55).

Acerca de la hermana únicamente se describe como una “mujer de cara bonita” (55), un signo que parece ser trágico en las relaciones sociales, ya que era más susceptible a involucrarse en un crimen pasional.

El hecho de dedicar líneas enteras para justificar un crimen aceptable por la sociedad de la localidad, así como la propia muerte casi heroica de Bartolo, contrasta con la escueta descripción de la víctima, quien más parece culpable de los hechos que el propio asesino. La imagen de belleza que la autora describe basta para compensar la violencia sufrida por la hermana e incluso, esta imagen corporal de belleza y el amor de un hermano se muestran como beneficios por los que la víctima debe pagar. La posesión del cuerpo femenino por parte de hombres o familiares es moneda de cambio en la sociedad descrita en *Cartucho*. Y como una tradición del pueblo, la violencia sobre las mujeres se muestra normal en el texto.

Nuevamente, la crueldad del tono narrativo, la cual bordea en la fatalidad y en la inevitabilidad de los hechos, se respalda con elementos externos, inherentes a la imagen de los cuerpos. De hecho, la mirada sobre la imagen del cuerpo es en sí misma un elemento de fatalidad. Este es el caso de la viñeta “Agustín García”. En este segmento se cuentan las peripecias de la madre de Nellie para esconder a su joven sobrina Irene cuando un soldado, después de una serenata espontánea, parece interesado en robársela.

El enfoque gira en torno al hecho, no como un efecto de la guerra, sino como una tradición bien conocida y manejable socialmente. La narradora recuerda que: “Mamá ansiosa le ordenó que se metiera por una chimenea y procurara llegar hasta la azotea [...]”; “[y]a estaban rodeando la casa. Mamá se puso a cantar alto”. (Campobello 57). De nuevo, la emoción de la víctima se ignora y el ángulo sobre la imagen plana sustituye cualquier juicio acerca de lo sucedido. La violencia está normalizada en el pasaje de tal manera que lo visual de la narración y la cotidianidad de la agresión pasan desapercibidas y no dejan una huella visible en los personajes. De esto se deduce que no se habla de violencia sino de tradición.

La presentación de lo corporal a la luz de la violencia estructural y de la de guerra, se manifiesta y se enfatiza por medio de la imagen y de su crueldad. Más bien, se puede decir que el uso de la imagen resulta en la técnica que más enfatiza esta crueldad. Y sobre esta necesidad de recrear la crueldad por parte de un autor, Oviedo arguye que: “[u]n autor cruel se siente en pie de guerra contra las versiones suavizadas del mundo que esconden su crueldad y que a menudo se usan para legitimar un determinado orden político y moral, el cual a su vez perpetúa otras formas de crueldad” (93). Este es el caso en *Cartucho*.

El hecho de que Campobello no emita una acusación abierta o presente un cuerpo que reclama a través de los sentidos no significa que el reclamo hacia la violencia en su texto no exista. Pienso que *Cartucho* no es una oda a la violencia, sino un texto que presenta

una forma que aparenta ser desarticulada pero que resulta sumamente efectiva en la acusación de su sociedad. La autora ha señalado que esta estrategia “sin filtros” obedece a la forma narrativa específica elegida para la obra: “[n]ecesitaba tener en mi alma de niña aquellos cuadros llenos de terror” (Campobello 94). Separados de la interioridad, los recuerdos de Campobello y los cuerpos doloridos que presenta claman por salir del bosquejo imaginado, pero siguen siendo un cuadro, un gráfico que ella misma enmarca sin remedio a la cotidianidad y a la tradición.

Pero si bien en *Cartucho* abundan las escenas de violencia de género, también se enfoca más detenidamente en un encuadre metatextual, y de esta manera, podemos confirmar que su forma también obedece a una estrategia defensiva hacia la crítica. En este sentido, es muy significativo el hecho de que el “fantasma” del cuerpo en el lenguaje, tal como lo presenta Butler, se haga presente de forma muy ambigua. Cuando la autora disfraza de costumbre la imagen violenta, disminuyendo la sensibilidad de los cuerpos y volviendo la crueldad como un sinsentido, ella misma se esconde de los mismos avatares a los que dirige la narración: la prohibición para las mujeres de hablar de su propio cuerpo y de su capacidad de interiorización.

También, cuando atribuye al cuerpo maltratado cierta inercia, refleja el fatalismo que los más débiles viven y que al igual que ella están relegados y sujetos al poder desgarrador a la imagen muda e inerte. Los cuerpos sin voz, víctimas de la tradición de la performatividad de género propuesta por Butler, en la paz o en la guerra, están disponibles a la violencia y a la posición normalizada que poseen en la sociedad, así como al fatalismo que les brinda su fisonomía.

Al no poder escapar de los fantasmas del cuerpo, Campobello no evita el reclamo feminista, pero usa como técnica narrativa al mismo elemento que quiere acusar: la violencia. Y si bien es imposible dilucidar los propósitos últimos de la autora al escribir

un texto del cuño de *Cartucho*, considero que su intención de llevar a los límites la división que marca el lenguaje entre “lo femenino” y “lo masculino” de su tiempo, nos habla de una intención de apuntalar una crítica dual para denunciar el lugar de la mujer en la sociedad de su tiempo. Primero, el reclamo de la violencia sobre las mujeres como tradición cultural y, segundo, como una costumbre extendida a las letras mexicanas, ámbito en el que las mujeres quedaban relegadas a escribir sólo acerca de ciertos temas. En este sentido, la literatura de los años treinta continúa con los tabúes que giran en torno a la mujer y, sobre todo, acerca de la conexión de su escritura con el cuerpo y de sus vivencias queda plenamente visible en *Cartucho*.

A este respecto, Cixous nos comenta acerca del doloroso proceso escritural que se convierte en corporal en la mujer: “la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral [...] toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la ‘lógica’ de su discurso con su propio cuerpo; su carne dice la verdad. Se expone. En realidad, materializa carnalmente lo que piensa, lo expone con su cuerpo” (55). Aunque en el lenguaje de las imágenes y no de interioridad, *Cartucho* expone la denuncia hacia la violencia sobre el cuerpo femenino y la agresión epistemológica de las mujeres escritoras de su tiempo. Todo ello mediante la voz del cuerpo victimizado.

La relación de la víctima y sus cicatrices están mostradas en *Cartucho* muy lejos del idioma de los sentidos. Como la obra iniciadora de un ciclo literario de combate, el cual es un tema profundamente masculinizado en los años treinta, la visión de la guerra que presenta muestra las peculiaridades corporales de las restricciones literarias para las mujeres de su tiempo. “Los fantasmas de la palabra” que advierte Butler están imbricados en la imagen silenciosa de la crueldad y de la violencia, único medio representacional y el más eficaz, para una mujer escritora en el afán una denuncia generalizada. Finalmente, la

creación del imaginario doloroso y desgarrador de la guerra al norte de México es el escenario de preparación de la génesis de una incipiente voz femenina, aquella que se articuló de cara a la nueva, agresiva y masculina cultura mexicana, la del periodo posrevolucionario.

La crueldad del fragmento: cuerpo, resistencia y miedo en *Cartucho*.

Hasta aquí he establecido las razones por las que el lenguaje de la crueldad y el uso de la imagen corporal permitieron cierta defensa en el mundo social y literario para Campobello y su obra *Cartucho*. También, he reflexionado acerca del poder que tienen ambas técnicas literarias de generar imágenes que, alejadas de la sensorialidad, permiten una visión más impersonal y menos problemática de la violencia por parte de la autora. Este alejamiento permite además un efecto más efectivo en la reacción de los lectores, ya que el tono de indiferencia de la narradora ante los hechos crueles, tal como lo señala Ovejero, provoca una reflexión más profunda en los lectores. En esta sección ahondaré en las características que estas técnicas –la crueldad y la visión del cuerpo como imagen– imprimen en el texto y cómo ambas fórmulas se apoyan en la fragmentación generalizada del texto.

La especialista en literatura mexicana, Jean Franco ha señalado que, aunque las mujeres mexicanas han participado activamente en la guerra, la batalla social las ha vencido irremediabilmente en el día a día: “[t]raditionally strong in times of war and civil strife, Mexican women were slow to challenge the domestication of women and often fearful of taking a step into areas where their decency would be put into question” (93). Las mujeres han tenido que buscar formas alternativas para articular su voz y en este camino han recurrido al cuerpo y sus representaciones para mejor reforzar sus posiciones de defensa. Al igual que como sucedió con los signos de la violencia del cuerpo de las mujeres que ya

he señalado, ante la violencia, la escritura femenina también tuvo que recurrir a técnicas como la oralidad y la fragmentación anecdótica. En el caso de *Cartucho* se amalgaman las técnicas de resistencia de crueldad e imagen del cuerpo, junto con la fragmentación que también evita entrar en la sensorialidad corporal que resultaba en un tabú para las mujeres.

Cartucho se une a una tradición de novelas mexicanas que siguen el estilo fragmentado a la vuelta del siglo y que, según Carol Clark D' Lugo, coincidió con la apertura conflictiva del panorama político de esos años. La experimentación en las formas textuales en el estilo literario mexicano no fue exclusiva de Campobello, y desde sus inicios a la vuelta del siglo, los textos de este corte marcaron un cambio de época en las letras mexicanas:

[t]hrough twentieth century, Mexican novelists have employed fragmentation in blending of the sociopolitical with the aesthetic. The nation's fragmented social and political reality is consistently exposed in novels that dramatize a lack of cohesion, urban atomization, or disparities of class, race, and gender. Whether explicitly or implicitly, these narratives belie the notion of Mexico as a unified nation. Fragmented novels also serve to rupture the seamless narrative associated with the nineteenth-century literary canon. In both literary and cultural contexts, fragmentation stands out as a discursive device integral to the articulation of the process of change, challenging reified systems that have lulled people into passive roles. It is an agent of activism that positions readers to reflect critically on the status of the nation and to adopt a more participatory role within fiction. [...] Diaz's artificially forged cultural homogeneity masked a splintering of society rooted in economic disparity epitomized by *caciquismo* (itálicas de la autora, 1).

Bajo estas coordenadas, *Cartucho* entra en todas las categorías consideradas por Clark y no es de extrañar que su autora se inclinara hacia la creación de una obra sistemáticamente fragmentada.

Los escenarios son localistas, la visión es femenina, y el tono es muy lejano a la épica nacional y muy cercano a ser una oda a los vencidos. Es por ello por lo que Clark considera a *Cartucho* como una obra testimonial sobre la Revolución Mexicana y como un proyecto naturalmente fragmentado. A su manera de ver, la oralidad y el caciquismo, dos características literarias constantes en la literatura del movimiento, son por fuerza fraccionados (13-14). Pero aún más allá de la forma del texto, el motivo textual de la fragmentación entra de lleno al concepto corporal que se despliega en la obra.

Otra especialista en *Cartucho*, Laura Cázares, observa la combinación del estilo de fragmentación y corporalidad, pero en su dimensión estética en el texto:

[e]n todos los relatos que conforman *Cartucho*, siempre hay una o varias referencias a partes del cuerpo de los personajes. Y la misma fragmentación que caracteriza al texto, se encuentra duplicada en las referencias corporales. De hecho, son pocas las descripciones más o menos completas, y los personajes se caracterizan por determinadas partes de su cuerpo o por las ropas que los cubren (85).

A partir de esta combinación de elementos como la fragmentación y el cuerpo dividido en sus partes, se crea la estética de la guerra y se esta se corresponde con el conjunto de modos expresivos y las amplias posibilidades de representación destructiva de la guerra (85). En todos los casos, la perspectiva fragmentada de la autora acerca en su texto se asemeja al concepto de violencia generalizada en la que, atomizadas, minorías y movimientos subalternos, se pueden representar en conjunto en oposición a la idea de oficial del movimiento revolucionario.

La voz de los subalternos tiene relación directa con la representación de lo cruel y de la imagen corporal en el texto, tal como los fragmentos, textuales o corporales, sirven para representar el caos de la guerra. A este tenor, Gloria Anzaldúa advierte acerca de la relación de la fragmentación con el sufrimiento de los subalternos, cuando considera que el desmembramiento es una metáfora elemental por la que se repite la historia cultural de las víctimas, inmersas en el dominio de cualquier poder opresor.

Este tipo de metáfora siempre es física y, por lo común, se construye sobre la noción de un cuerpo femenino está sujeto siempre el desgarramiento sociocultural (15). En el caso de *Cartucho*, esta metáfora, además de conjugar los elementos fragmentarios y las razones técnicas y temáticas relacionadas con la reivindicación del subalterno, sirve para el propósito de guardar las formas ‘decentes’ de la representación corporal que, tal como lo señala Franco, es un sesgo social que ha mantenido a las mujeres bajo un fuerte escrutinio social.

Campobello sustituye la exploración de las sensaciones o deseos de su cuerpo por la mirada del cuerpo masculino despedazado, desmembrado. Un ejemplo emblemático y uno de los pasajes más citados de la obra, aparece en la viñeta “Las tripas del general Sobarzo”. En una escena de tono costumbrista, en la que importan más los elementos ambientales como la hora y el lugar –“[c]omo a las tres de la tarde”; “[a]l bajar el callejón de la Pila” (Campobello 85)-, Nellie y su hermana se topan con dos soldados que llevan una bandeja con intestinos humanos. Sorprende la naturalidad con la que las niñas reaccionan al tenerlas cerca: “al oír, son tripas, nos pusimos junto a ellos y las vimos; estaban enroladitas como si no tuvieran punta. ‘¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?’” (Campobello 85). Encontrar belleza en el órgano extraído y describirlo con agrado en el texto, muestra las intenciones de la autora, tanto de la internalización del conflicto bélico

por parte de la mente infantil por su cotidianidad, como de presentar la curiosidad natural que es tan común a los niños de corta edad.

Disfrazada de inocencia y de curiosidad, la cercanía con las entrañas de Sobarzo minimiza el impacto del otro hecho importante en la escena: el que informa al lector sobre dónde irán a descansar los demás órganos del general. Y casi al final de la viñeta aparece la respuesta en un pasaje que pretende ser histórico:

[1]e contamos a Mamá que habíamos visto las tripas del general Sobarzo. Ella también las vio por el puente de fierro. No recuerdo si fueron cinco días los que estuvieron “agarrados”, pero los villistas en aquella ocasión no pudieron tomar la plaza. Creo que el jefe de las armas se llamaba Luis Manuel Sobarzo y que lo mataron por el cerro de La Cruz o por la estación. Él era de Sonora, lo embalsamaron y lo echaron en un tren; sus tripas se quedaron en Parral (85).

Tal como lo señala Clark, la fragmentación ayuda a un texto ubicarse en los márgenes de las narrativas oficiales, coherentes y hegemónicas. En este pasaje observamos que esta marginalización se combina con dosis de indeterminación en datos históricos que lograrían que este pasaje se inscribiera en las grandes narrativas revolucionarias por su vena histórica y documental.

Sin embargo, Campobello aprovecha la frialdad de la imagen del cuerpo desmembrado para expresar la propia indeterminación y atomización del movimiento revolucionario, un movimiento civil que no sólo dividió a los ciudadanos sino sus cuerpos, en el sentido literal. El deseo de acercamiento al cuerpo masculino se compensa con la fuerza de la imagen descarnada, en la que el tacto y las sensaciones se sustituyen por la superioridad de un observador temerario como lo es una niña acostumbrada a la guerra y con una fría y activa curiosidad. Nellie disecciona sus memorias y en sus recuerdos

despedaza el miedo a la muerte por medio del despliegue de imágenes insensibilizadas y sangrientas.

Se apodera además de cuerpos muertos y que habrían sido temidos vivos. Un ejemplo es el relato de la muerte del odiado y poderoso coronel Bufanda, cadáver que los vecinos de Nellie desacralizaron a patadas:

[e]n media calle, alguien, nadie supo quien, le tiró un balazo, se lo dio en la paleta izquierda y le salió por la bolsa del chiquitín, echándole fuera el corazón [...] lo sacaron arrastrando, lo tiraron a media calle y los pedazos de su cabeza estaban prendidos de las peñas. Tenía un gesto de satisfacción. La bolsa del chaquetín, la bolsa izquierda desgarrada como una rosa, dicen mis ojos orientándose en la voz del cañón. La mejor sonrisa de Bufanda se las dio a los que levantaron el campo. Todos lo despreciaban, todos le dieron patadas. El siguió sonriendo (Campobello 73).

De nuevo, la fragmentación textual se transfiere a la corporal como lo señala Cázares, pero en este caso, se rodea de elementos que también fragmentan la masculinidad del cuerpo, incluso cuando se observa la destrucción de sus sesos sobre las piedras. El corazón, la destrucción del cráneo, la rosa creada por el impacto de la bala, la sonrisa, pero sobre todo la paliza, hacen del coronel muerto material para la feminización y la violencia. La escena pudiera equipararse con una violación ejercida sobre el cuerpo femenino si ignoramos los elementos festivos, ya que un cuerpo inerte, sin poder defenderse se convierte en materia disponible para sus atacantes.

En ambos casos, la crueldad y la fragmentación se ven reforzados por el tamiz del cuerpo visto como imagen. Recordemos que el cuerpo narrado bajo las coordenadas de la imagen privilegia al imaginario cultural del cuerpo que envuelve, por encima de la interioridad y el individualismo, los elementos que pudiera presentar hacia el exterior

(Weiss 37). En síntesis, el relato echa mano de las conexiones y la posición que dicho cuerpo posee en relación con su entorno. Para la niña narradora, estos lazos se describen en su relato a través del sometimiento de la amenaza que le representan los hombres a través de la narración que discrimina lo sensorial y lo emocional.

Su posición frente a estos cuerpos también nos deja saber una parte de los deseos de la niña y otro aspecto que tiene mucha relación con la imagen: la fantasía. Aquí, no sólo el imaginario sociocultural, sino la imaginación es crucial para el entendimiento de la crueldad de la guerra. Para Gail Weiss, la imagen corporal no sólo se establece externamente, sino que se vuelve una constante de intercambio de fantasías y necesidades de convertir un cuerpo en lo que pudiera llegar a ser: “[t]hroughout these processes of introjection, projection, and identification, the body image continually incorporates and expels its own body (parts), other bodies and other body images” (33).

Y es que el autor cruel no necesariamente presenta una realidad concreta, sino que busca el modo de expresión más conveniente para sus fines y en el caso del cuerpo, en *Cartucho* sucede que la fragmentación textual y el juego de perspectivas se usan para generar nuevos efectos en la representación corporal. Oviedo, a este respecto, explica cierta manipulación de la crueldad que coloca al autor en una posición privilegiada ante los hechos narrados:

[e]l autor cruel, a menudo, tampoco exagera, sino que muestra únicamente un aspecto de la realidad, lo aísla de los demás; es consciente de que al hacerlo está realizando una manipulación que influye sobre cómo percibimos lo real: pero no hay otra forma de aproximarse a ello que manipulándolo. El autor cruel deja fuera de su campo de estudio aspectos sin duda relevantes, pero sólo así puede mostrar los resultados de sus experimentos (104).

La trivialización de la historia, que se acaba de observar en la viñeta anterior, es sólo un ejemplo de la fragmentación que la autora realiza con el fin de manipular lo real a través de la creación de un imaginario personal.

El cuerpo en aquel caso sustituye el total de la historia oficial y verificable – elemento muy apreciado para la hegemonía revolucionaria-, como una sinécdoque de la guerra dentro de un solo cuerpo abusado. Cuando Campobello dibuja en este cuerpo masculino los signos de su narrativa, sustituye en él los rasgos del relato histórico por las imágenes personales, las más cercanas a su realidad y las que le permiten un mayor dominio de la situación. Es así como el cuerpo adapta otras imágenes corporales, se adhiere a ellas y coloca los propios significados y fantasías hacia el exterior.

Sin embargo, no toda la imaginería proyectada por la narradora corresponde con su deseo de poder y de control. En otras escenas, el intercambio sucede por efecto defensivo de la mente de la niña cuando se encuentra en peligro. Un ejemplo se observa en la viñeta “Los tres meses de Gloriecita”, fragmento en el que se narra una escena de invasión de soldados a la casa familiar de la niña. De nuevo, como telón de fondo queda el relato de la Revolución con el rubro de “historia oficial”: “[h]abían sitiado Parral; Villa defendía la plaza. Regados en los cerros los soldados resistían el ataque” (120). En la revuelta, varios hombres irrumpen en la casa de la niña con mucha violencia:

Mamá contaba que al oír los culatazos de los rifles pegando en las puertas, les gritó que no tiraran, que ya iba a abrir. Decía que había sentido bastante miedo. Entraron unos hombres altos, con los tres días de combate pintados en la cara y llevando el rifle en la mano. Ella corrió desesperada a donde estaba Gloriecita que tenía tres meses. Al verla con su muchachita abrazada, se la quitaron besándola, haciéndole cariños; se quedaron encantados al verla, decían que parecía borlita [sic]. Se la pasaban con una mano y la besaban. Los ojitos azules de Gloriecita estaban abiertos

y no lloraba. Se le cayó la gorrita, los pañales, quedándose en corpiño, pero parecía que estaba encantada en las manos de aquellos hombres. Mamá esperó. Uno de ellos, llamado Chon Viesca, levantó una mantilla, se la puso a la niña, y se la encargó. Se fueron saliendo de la casa. Muy contentos se despidieron (121).

En la descripción de la escena, Campobello se muestra reticente a profundizar en el temor latente del momento y prefiere conciliar el recuerdo con la imagen una anécdota agradable. Sin embargo, no podemos evitar ir más allá de esta manipulación autoral y descubrir los límites que la autora evita traspasar.

Aunque niega la violencia, Campobello no omite los detalles ominosos que colocan a un bebé en el centro de la agresión bélica. Sugiere que el tacto y la desnudez de la pequeña incitan a los hombres a cierto cariño paternal que, en el contexto de una guerra, pueden venir acompañados con cualquier tipo de agresión. El hecho de disimular el miedo y el peligro latente en la escena no engaña al lector por el aparente tono festivo en el que la autora envuelve el relato. Valga recordar que la violencia no únicamente corresponde con la violación o agresión sexual propiamente dichas, sino con toda gama de comportamientos que pretenden la intimidación de una persona a través de su cuerpo (Halbmayer 30).

La reiterativa inclinación hacia la imagen y la negación a ahondar en sensaciones y sentimientos magnifica la agresión latente que observamos en esta escena. Aquí la fragmentación juega un papel importante en la medida en que, a la vez que narra un hecho único y autónomo, refleja las múltiples caras de la violencia en la guerra y la multitud de mecanismos que utiliza una víctima para lidiar con el suceso y con su recuerdo. Por otro lado, la visión del cuerpo como imagen, tal como señala Weiss se observa como una negación entre las partes de la imagen, en este caso las que evocan sensaciones, ya que la narradora revive el recuerdo a partir de una luz positiva, incluso divertida.

Se observa también aquí la distancia que media entre el recuerdo “imaginado” y el recuerdo “sentido”: en el primer caso, se deja fuera cualquier dejo de sensibilidad debilitante, trauma o reflexión dolorosa acerca de lo sucedido. Y en segundo lugar, Campobello muestra la inmensa gama de posibilidades en las que se desarrolla la violencia y las formas elaboradas que tiene la memoria para la posterior narrativa que ayuda a lidiar con ellas. A la par que la fragmentación corre a través de su texto, la violencia se divide en miles de formas y rompe con las barreras de lo público y lo privado, así como entre los límites entre la guerra y la paz, entre el miedo y la fingida tranquilidad.

Solo nos queda reflexionar en la reiteración de los mecanismos de defensa de Campobello y en estos pasajes del texto, destacar la brillante habilidad de la autora para esquivar la mirada a lo más escabroso de la corporalidad en la guerra. Me refiero también a los detalles que rodean una posible agresión sexual, y que aún sin suceder, colocan a la narrativa femenina al filo de la navaja del escrutinio social. Tal como lo señala Franco, las mujeres mexicanas han estado dispuestas a enfrentar la guerra, pero también a guardar silencio en lo relativo a los atentados al decoro y a las formas culturales aceptadas para las mujeres.

En los casos antes señalados, Campobello triunfa anteponiendo la calidad visual del cuerpo humano a las posibilidades expresivas que provienen de una idea más libre, más experimental, y, sobre todo, fuera de los convencionalismos de su tiempo. La imagen corporal, como he mencionado, es un *locus* que permite observar cierta perspectiva del cuerpo que disocia lo interior de lo exterior. Además, como Weiss también lo asegura, permite un espacio que va más allá de la realidad y de lo sensorial: evoca las potencialidades de estos cuerpos hacia mundos posibles en tiempos y espacios imaginados. En *Cartucho*, somos partícipes de formas extremas de creación de dichos imaginarios que tiene como

principal fundamento los tonos crueles del relato y la base quebradiza del desgarramiento de la realidad.

Como un todo despedazado, el texto desafía los estilos literarios del pasado decimonónico, pero no puede hacer lo mismo con sus formas sociales, en las reglas que atañen a la feminidad prototípica de su tiempo. A continuación, dedicaré una sección a estudiar los límites autoimpuestos de la autora en los que los linderos del “decoro” literario femenino, del que hemos venido hablando, tocan las realidades del deseo sexual. Éste, como un elemento difícil de disimular en un relato personal, se entrelaza también con la realidad de la guerra y la violencia, junto con la imposibilidad de realización ideal en el texto.

Deseos (y) muertos: de las imposibilidades textuales en *Cartucho*.

En *La risa de medusa*, Hélène Cixous nos habla de una triste verdad que subyace en la performatividad de los géneros sexuales y en el fondo de su interacción: aquella violencia de la dinámica heterosexual que le es tan conocida al cuerpo. En otras palabras, la cotidianidad en la vida de las mujeres en la que se convierten en objetos del deseo masculino y, por ello, toman una posición vulnerable ante su agresividad:

[t]odas las mujeres han vivido, más o menos, la experiencia de esta condicionalidad del deseo masculino. Y de todos sus efectos secundarios. Fragilidad de un deseo que debe (aparentar) matar a su objeto. Fantasmas de violación o paso al acto. Y muchas mujeres, presintiendo lo que ahí se juegan, consienten en representar el papel de objeto (37).

En *Cartucho*, el fantasma de la negación de la carnalidad, además de girar en torno a los principios sociales de decencia de su tiempo, también lucha contra el fantasma del deseo femenino y sus lenguajes, junto con los peligros del ataque sexual que se vuelven mucho más patentes en tiempos de guerra. En esta situación límite, en la que los recuerdos

inocentes de la infancia y su expresión en el texto linda con el deseo prohibido hacia el cuerpo masculino, Cartucho triunfa en encontrar un lenguaje muy específico acerca de esta sexualidad velada. En esta intersección del deseo y su negación, el foco problemático se encuentra entre las imposibilidades de concretizar una metáfora grupal que quede concretizada por medio de lo erótico.

Aprovechando esta indeterminación entre el deseo y la escritura, dedicaré este apartado a los límites que se impone la autora a través del tema de la crueldad para realizar fantasías sobre su imagen corporal actuando sobre el mundo violento de la guerra. Al mismo tiempo, presento la configuración simbólica del ambiente de la Posrevolución intelectual, la cual excluyó a las mujeres imponiendo mitos y formas textuales en favor de una constelación homosocial. La guerra, como generador de nuevas estructuras, fundamentó un sistema de creencias culturales en la que los héroes, primordialmente representados por cuerpos masculinos, dominaron la escena política y generaron también una visión del futuro revolucionario que excluía a las mujeres como figuras centrales. Primero, será importante recordar la tesis de Doris Sommer en la que atribuye al sustrato ideológico de una formación nacional, el tono “erótico” o *romance fundacional*. Y tal sucedió en el siglo XIX, esta fórmula erótico-política de los textos atrajo y sigue atrayendo a los escritores a la tarea de crear nuevas propuestas relacionadas con el nacionalismo mediante la combinación de estos elementos.

Para Sommer, este concepto tiene relación directa con la historia de amor y su expresión literaria (22). También, la autora agrega que, en la búsqueda de “la felicidad doméstica” (23) de los sectores dispares de América Latina, junto con las historias de amores contrariados, las historias románticas tomaron una doble relevancia, ya que la cara personal y la de la política se conjugaban armoniosamente a gran escala en los textos:

los ideales nacionales están ostensiblemente arraigados en el amor heterosexual ‘natural’ y en matrimonios que sirvieran como ejemplo de consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos internos de mediados del siglo XIX. La pasión romántica, [...] proporcionó una retórica a los proyectos hegemónicos [...] de conquistar al adversario por medio del interés mutuo, del ‘amor’, más que de la coerción (23).

Sin embargo, ¿cómo representar la alegoría nacional a partir del amor en un ambiente de violencia extrema? ¿cómo acercar el miedo al acto carnal heterosexual que menciona Cixous, acentuado en la guerra, con la alegoría armoniosa del erotismo fundacional? Campobello explora estos límites en su texto en el que, además, debe también considerar los elementos que mantengan su texto dentro de los límites de la escritura femenina y los estándares exigidos de ‘decencia’ dentro de su sociedad.

La respuesta que propongo es, nuevamente, por medio de una orientación hacia la crueldad dentro del texto: el amor contrariado de una niña hacia un hombre adulto, el cual, en su concretización incurriría en el acto tabú de la violencia y de la violación. La unión de dos amantes que firman la paz nacional mediante el amor erótico, parece ser parte de la fórmula de *Cartucho* para representar los intentos de paz y conciliación nacional. Sin embargo, su frustración, al final, al no realizarse el acto también es comprensible ante las circunstancias que rodearon al texto. Ejemplos en los que se bordea este límite del tabú de la violencia aparecen en las narrativas y, contantemente, retan al lector a poner especial atención en la lectura ante la posibilidad de que se lleve a cabo ante nuestros ojos una transgresión aberrante.

En “Él”, la viñeta con la que se inicia la obra, un hombre apodado “Cartucho”, y que aparentemente pasa en su caballo habitualmente frente a la puerta de Nellie, aparece como la visión idealizada de un protector: “[s]e sentaba en la ventana y clavaba sus ojos en

la rendija de una lija lila. A Gloriecita le limpiaba los mocos y con sus pañuelos le improvisaba zapetitas” (Campobello 47). Entre buen padre y hombre ideal, la niña idealiza al hombre, que más tarde muestra su verdadera naturaleza y comportamiento “masculino”, a saber, el prototipo del buen guerrero norteño que muere en combate. Según la narradora, después de su muerte en batalla se recordaba como una leyenda local e incluso como el ideal del amor mismo: “[e]l amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... Cartuchos” (Campobello 48).

En esta última frase, juego de palabras entre poético y filosófico, la narradora también hace alusión al poder del hombre de “engendrar” a otros como él, pero, además, de la imposibilidad del amor carnal en la guerra. Siendo niña, sin una figura paternal, el poder del joven combatiente aparece, si bien no como una amenaza clara, sí como una promesa imposible de cumplirse debido a la edad de la niña y al violento ambiente en el que vive. En la viñeta “Elías” ocurre algo similar, también se describe el personaje a partir de sus rasgos físicos y luego por su capacidad para el combate: “Elías era el tipo de hombre bello [...] famosos por villista, por valiente y por bueno [...] yo creo que miles se enamoraban de él [...] parecía un durazno maduro [...] [s]e fue cantando” (49). De nuevo, la visión idealizada de la masculinidad se combina con la imagen corporal, y en estos casos, tal como señala Weiss que ocurre, como producto del imaginario creado en la mente de la niña. Entre nuevas perspectivas de su propio cuerpo, la adolescente ha introyectado el cuerpo de otros que se vuelven hacia ella como parte de su deseo. Su propia necesidad de seguridad y su aparente despertar sexual se combinan para crear una visión idealizada de quienes la rodean.

En otras circunstancias, quizá el miedo a la violación sería la principal motivación a la que dirigiría sus preocupaciones, pero siendo una niña quien lleva la narrativa, existe cierta licencia poética para la autora para dejar de lado la latente violencia. A este tenor, en

su estudio sobre *Cartucho*, Mary Louise Pratt reflexiona sobre el hecho de que el combate también resuelve ciertas cuestiones de representación social de las mujeres, específicamente colocándolas en posiciones de poder: “la guerra inserta a las mujeres en sectores de producción y de ciudadanía que antes pertenecían a los hombres, ofreciéndoles e imponiéndoles nuevas formas y poderes de actuar, nuevas responsabilidades, nuevas experiencias, nuevos sufrimientos” (“Mi cigarro” 160).

Incluso, Pratt adjudica a estos avatares de guerra como una “revolución sexual”, evento que no es posible en tiempos de paz (162). Y en el caso de *Cartucho*, las descripciones amorosas de la pubertad de la niña se anclan en un incipiente pero poderoso despertar de las mujeres de la Posrevolución al abrirse nuevos espacios narrativos que estaban sumamente condicionados para ellas en el pasado. El gesto más inteligente de la autora consiste aquí en el hecho de usar la imagen de una niña y sus necesidades, y condicionarla al despertar adolescente para abrir la puerta a un despertar sexual colectivo. Sin embargo, aunque tiene todos los indicios de fracasar a nivel textual, este elemento es el que a su vez alimenta el tema de la crueldad en el texto, ya que las mujeres seguirán sujetas a la violencia tradicional, epistemología y bélica.

La guerra, con su hombría atomizada en los rincones del pueblo, logra cierta alegoría nacional fracasada, es decir, una ‘comunidad imaginada’ creada por la autora que se vuelve un elemento que se juega la vida al combinarse con una corporalidad amenazada por la violencia y la agresión. El texto de Campobello también restringe al cuerpo únicamente a la categoría de imagen para abrirle el acceso al imaginario cultural y local, es decir, a la historia de los amores adolescentes castos y etéreos imposibilitados además por el combate y las reglas sociales. Es interesante el ejemplo de esta imagen corporal en la viñeta “Nacha Ceniceros”, un fragmento en el que los amores contrariados de una mujer joven la llevan al final hacia su propia muerte o, por lo menos, a la muerte civil. Como la

imagen del desafío de la feminidad tradicional, la coronela villista paga con su vida la osadía de ejercer la violencia propia del género masculino. Por un lado, muestra agresividad sexual y, por el otro, la práctica especializada en la guerra, y ambos ejercicios son tradicionalmente permitidos solo a los hombres.

La mujer se enamora de un soldado con el que comparte rango, un militar de apellido Gallardo. Por un extraño accidente su pistola se dispara y mata a su amado mientras este se encuentra en una tienda vecina del campamento villista donde se localiza en descanso (66). Villa mismo ordena su fusilamiento por la muerte accidental: “[l]loró al amado, se puso los brazos sobre la cara, se le quedaron las trenzas negras colgando y recibió la descarga. Hacía una bella figura, imborrable para todos los que vieron el fusilamiento. Hoy existe un hormiguero en donde dicen que está enterrada” (Campobello 66). Sin embargo, la autora parece arrepentirse de enviar a la muerte a su personaje y opta por agregar otra versión más suavizada de los hechos.

En la otra versión la mujer no fue fusilada, sino que únicamente fue olvidada: “[h]abía vuelto a su casa de Catarinas, seguramente desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría. Nacha Ceniceros domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres; [...] volvió tranquilamente a su hogar deshecho y se puso a rehacer los muros y tapar las claraboyas de donde habían salido miles de balas contra los carrancistas asesinos. [...] ¡Viva Nacha Cisneros, coronela de la revolución! (67).

Aunque presentada como una imagen sin interioridad, la figura embellecida de la coronela es lo único que la define y el destino trágico que la guerra le reserva a las mujeres es el resultado de esta misma imagen. Al igual que como ocurre con la narradora y sus amores contrariados, el hecho de ser la única mujer soldado que aparece en el texto no la exime de los dolores de las mujeres en los conflictos bélicos, a quienes únicamente les

espera la agresión y la violencia. La celebra por su valentía y por sus habilidades masculinas y femeninas, aquellas que la tradición cultural valora. Y, sin embargo, no le ahorra violencia en ninguna de las dos versiones acerca de su final.

En la primera, la mujer resulta muerta injustamente por un pelotón de fusilamiento, además de terminar violentada o simbólicamente penetrada por un túnel de hormigas que la consumen. En la segunda historia, su cuerpo no da ningún fruto y, por lo tanto, se vuelve inútil: “[p]udo haberse casado con uno de los más prominentes jefes villistas, pudo haber sido de las mujeres más famosas de la revolución, pero Nacha Ceniceros se volvió tranquilamente a su hogar” (67). El amor no concretiza ni da frutos en ninguno de los dos casos, ni en la niña por ser impúber, ni en la mujer por caracterizar un hombre y por no procrear. Únicamente, en los bordes de la violencia y la imaginación de la narradora es donde dicha “procreación” de nueva vida en la guerra revolucionaria se hace posible.

A este tenor, Irene Matthews asegura que este deseo es precisamente el que estructura el texto en su totalidad y se mantiene vivo por su frustración reiterada y aceptada: “Cartucho is structured as projection of infantile desire –represented in the difference between the demand for love and the appetite for satisfaction (151). Y en este ir y venir del deseo insatisfecho el que hace imposible concretizar el romance alegórico que Sommer propone para los textos de corte nacional o, incluso, la libertad sexual completa que visualiza Pratt. Campobello se adhiere únicamente a la libertad que le permiten los límites que le impone la propia crueldad narrativa que le permite su sociedad y su época y los límites de un texto bélico.

Aquí, como ya lo hemos dicho, se eliminan todos los elementos relacionados con la corporalidad sensitiva. Sin embargo, lo que la autora sí logra concretizar efectivamente es el desafío que implica feminizar a las figuras heroicas masculinas en el texto. Y el ejemplo más representativo de este desafío es el debilitamiento de la estrella polar de Chihuahua,

Francisco Villa, por medio de una escena sentimental. Tras una aparente desbandada de una parte de sus huestes, el general Villa llora frente a los supuestos traidores: “[t]odos quedaron azorados, pues no esperaban aquellas palabras. A Villa se le salieron las lágrimas y salió bajándose la forja hasta los ojos. Los concheros nada más se miraban sin salir de su asombro” (Campobello 136). Aquí el deseo infantil logra concretizarse de manera más plena, ya que Villa, como el hombre y el padre de la sociedad de Chihuahua, logra cierto romance con la población al mostrar sus sentimientos más profundos, además de su debilidad.

Héctor Domínguez Ruvalcaba nos advierte de los riesgos de transgredir las líneas de la masculinidad heroica en los textos literarios Posrevolucionarios. En su estudio *Modernity and the Nation in Mexican Representation of Masculinity*, el estudioso nos asegura que entre las décadas de los años veinte y treinta, lo que ocurrió en la cultura mexicana fue la gestación de una interesante combinación entre la atracción hacia el cuerpo masculino del héroe (“homophilia”) y la homofobia (65). Los caudillos fueron material de la guerrera embellecida en los textos, es decir, dichos héroes poseían “[the] materialized body that is desired and feared at the same time, a body whose meaning fluctuates between admiration and danger” (59).

En *Cartucho*, la feminización de los héroes no sólo sustituye al erotismo que la autora niega a los romances frustrados de su texto, sino que logra sustituir en gran medida, la gama sensorial negada a su propio cuerpo. Aquí, la imagen de las lágrimas masculinas concretiza de paso su propio acceso al poder como narradora: allende de los límites del texto, logra superar las barreras del terreno intelectual de su tiempo en el que la masculinidad constituía un importante rasgo de pertenencia al sello posrevolucionario, es decir, a la forja literaria de la nación a través de la literatura (Domínguez 65).

Ahora bien, he estudiado hasta aquí la enorme riqueza visual de *Cartucho*, la cual debe su fuerza al manejo de la crueldad como tema y técnica y a la constante negación de la sensorialidad en la descripción corporal. Como conclusión, es importante ahondar en las razones por las cuales en el texto no es posible concretizar una representación de la ‘comunidad imaginada’ nacional por medio del cuerpo del *personaje central*. Como ya se ha mencionado, estudiosos como Ignacio Sánchez Prado y Antonio Rosado observan esta imposibilidad alegórica bajo las coordenadas temáticas y formales, respectivamente.

En el primer caso, para Sánchez Prado *Cartucho* muestra las imposibilidades de aprehender el total de contradicciones y facciones que implicó la Revolución y los años posteriores de reconstrucción. Además, agregaré que este tema queda también determinado por la forma fragmentaria del texto. Para el autor, la intención de la autora es precisamente la opuesta a la visión unívoca de la alegoría nacional: “*Cartucho’s* formal refusal to construct a clear-cut allegorical meaning [...] is in my opinion, the reason why her work is one of the fundamental places to find the Mexican Revolution in its formalization, in the figuration of the constitutive gap of Mexico’s crucial historical experience” (88). Siguiendo esta perspectiva, los modos de la crueldad del texto, expresados por las vías representativas del cuerpo como imagen son el medio fundamental para enfatizar esta imposibilidad.

Aunque hago énfasis en los modos en que ambos, la crueldad y el estilo basado en imágenes crea modos narrativos como la fragmentación y la metáfora nacional “mutilada”, todos estos elementos se corresponden con el eje central de una obra escrita bajo las coordenadas sociopolíticas bajo las que se escribió *Cartucho*. Juntas, estas características y el hecho de tratarse de una obra de escritura femenina acerca de la violencia y acerca de un grupo vilipendiada y feminizado en el texto, contribuye también a que se hagan patentes formas excéntricas en las técnicas narrativas del texto –fragmentación, violencia extrema, crueldad. Por otro lado, en su laconismo, estas formas también salvaguardan a la autora

del ojo público, quien sustituye las vías corporales de la expresión sensorial en el texto, así como la concretización de una liberación sexual, por la imagen cruel, o por lo menos, la cercanía hacia la concretización erótica en alguna de las viñetas del texto.

Por otro lado, la flagrante injusticia epistemológica de no incluir al texto entre las obras Bildungsroman mexicanas debe ser apuntada. Al respecto, he señalado que Juan Antonio Rosado señala características que precisamente han obnubilado la visión acerca de los rasgos excéntricos del texto, además de una falta de amplitud acerca de sus rasgos técnicos como texto de formación que le impiden el acceso al corpus de Bildungsroman mexicano. Para Rosado, no sólo *Cartucho* carece de los rasgos mínimos que debe contener un Bildungsroman, sino que, para él, el texto la falla que posee al no adherirse a los principios básicos de la literatura de formación son los fundamentos completos para la clasificación del texto.

Rosado asegura que en toda novela de formación hay un cambio considerable en el *personaje central*, un presente y un pasado dentro de la novela: “[e]n la situación inicial, hay una separación respecto del estado anterior. Éste puede deberse al abandono del joven [...], a la irrupción de un mecanismo exterior que lo incorpora por la fuerza a una situación radicalmente distinta [...], [o] a un llamado a la aventura” (199). Lo que Rosado logra con su esquema es tratar de acercar una tradición tan heterogénea como la revolucionaria a las raíces mismas del género europeo, en el que la voluntad del autor dirige la concreción del proceso formativo de un personaje como un medio simbólico y didáctico para los lectores, muy semejante al estilo que presentó en el género europeo en sus inicios (Moretti 9).

Bajo estas medidas, Rosado analiza el total de las novelas de formación revolucionarias⁴ y sus características comunes –sólo novelas escritas por hombres-, y basa

⁴ En “Iniciación y aprendizaje en la novela de la revolución mexicana (1932-1951)”, el estudioso compendia las novelas de formación de la Revolución Mexicana y en su análisis, se enfoca en sus características fundamentales y, sobre todo, estudia la posibilidad de unirlas en un canon reconocible de la literatura mexicana de la Posrevolución. Estas novelas son: *Apuntes de un lugareño* (1932) y *Mi caballo, mi perro* y

su enfoque en el hecho de valorar estos principios tan escasos como las características estructurales que deben también categorizar textos como *Cartucho*. Al excluirlo, también incurre en los errores de sobreponer las nociones tradicionales que imprimen la visión preconcebida del género a los textos y no ver el germen de éste en textos Bildungsroman no tradicionales y las razones de sus diferencias.

La omisión de considerar las especificaciones de los textos femeninos, como el que aquí se estudia, puede negar la existencia de los límites que una mujer enfrenta al escribir un texto y, sobre todo, los intersticios históricos desconocidos de épocas tan problemáticas para este género como la Posrevolución mexicana. Un análisis más completo debe incidir, no únicamente en la temática de los textos –el combate revolucionario– sino en las características excéntricas y diferentes que muy probablemente posean cierto tipo de obras que, a la vez, proceden de una historia de marginalización y rechazo.

A este respecto, en la introducción a su estudio sobre el Bildungsroman femenino europeo decimonónico, Loran Ellis reconoce el poder único del texto de formación femenino, el cual no únicamente muestra cómo una mujer sufre por un sistema injusto al que tienen que aliarse. En los Bildungsromane de las mujeres también se muestran, a gran escala, críticas a las expectativas imposibles que la sociedad les impone a las mujeres de todas las épocas (28).

Y bajo esta luz, podemos entender mejor la renuencia de Campobello a mostrar debilidad, entendida ésta como sensibilidad física, y cierta resistencia a la censura. La institucionalización política de la Revolución Mexicana como proceso intelectual, por otra parte, también fue un enemigo a vencer por la autora. De este último se libró más fácilmente

mi rifle (1936) de José Rubén Romero; *Cuando engorda el Quijote* (1937) de Jorge Ferretis; *Tropa vieja* (1940), de Francisco L. Urquiza; *En la rosa de los vientos* (1940) de José Mancisidor; *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941) de Rafael F. Muñoz; *La negra Angustias* (1944) de Francisco Rojas González; *¡Mi General!* (1948) de Gregorio López y Fuentes; y *Un niño en la Revolución mexicana* (1951) de Andrés Iduarte.

al asegurar la veracidad histórica de su texto, que de la crítica social acerca de la violencia desmedida que sufre una mujer que se permitió escribir.

Y si bien en el texto, no hay un llamado claro a la aventura como en el Bildungsroman tradicional, hay que recordar que el hecho de escribir en sociedades restrictivas en las que el lenguaje se vuelve una fantasmagoría de los modos masculinos y patriarcales, junto con la violencia inherente, el viaje hacia el exterior carece importancia. Cuando un personaje como el de Nellie presenta un proceso de *development*, o un simple cambio producido por factores como clase historia o género podemos hablar de una vena comunicante de dicho texto con el Bildungsroman (“Introducción”, Abel. et al. 4). Aquí, no necesariamente existe un proceso de formación terminado.

Por otra parte, la falta de interioridad en el texto también revela los efectos mismos de esta patriarcalidad y de las restricciones que las mujeres sufrieron acerca del reconocimiento de su propio lenguaje corporal –sensual o intelectual-. Y a pesar de ser la primera y más reconocida obra femenina de la Revolución, y la única que con una crueldad sin precedentes y un sofisticado lenguaje narra la guerra, esta obra de Campobello evita reiteradamente el lenguaje sensorial debido a las condiciones que le imponen los estándares de su tiempo para su propia seguridad emocional. Demasiado fragmentaria para ser la gran épica revolucionaria, defensora de los vencidos, la obra surge como la crueldad: para morir en su surgimiento mismo. La interrelación de ‘comunidad imaginada’ y sistema de representación erótico-sexual queda también condenado: feminizadora de los héroes en la época cúspide de la hombría, el cruel proceso que cancela el pleno (re)conocimiento del cuerpo femenino, también pone, problematizada a las mujeres en la palestra y su propia voz posrevolucionaria.

Capítulo 2. La metáfora nacional posrevolucionaria en *Yo soy mi casa* (1957) de Guadalupe Amor

Introducción.

La historia oficial de un país está construida sobre la voz narrativa conciliadora que da cuenta de la resolución de hechos, crisis o guerras y de cómo estos sucesos pudieron ser superados. Sin embargo, existen otros testimonios que, si bien no son tomados en consideración a fuerza de ser muy personales o excéntricos, es importante considerarlos para entender mejor los sucesos desde la perspectiva de los vencidos. Se trata de los relatos de quienes no tuvieron la oportunidad de adaptarse o ser parte de esta voz oficial: aquellos no considerados como participantes en los cambios de los dictados del poder. Pero aún si fueron marginalizados, estos discursos han sido muchas de las veces los que nos dieron una mejor perspectiva de los sucesos acaecidos.

Hoy por hoy, la novela *Yo soy mi casa* (1957) no ha sido suficientemente tratada. Los estudios más extensos sobre la autora se enfocan en su biografía y en la catalogación bibliográfica y hemerográfica de su obra. Michael K. Schuessler ofrece una semblanza extensa e interesante de la vida de la autora haciendo un recuento de la serie de entrevistas que realizó a la autora en 1991 en su estudio *Guadalupe Amor. La undécima musa* (1995). Elvira García también logra un muy importante aporte acerca de la vida de Amor en *Redonda soledad* (1997). Finalmente, Beatriz Espejo logra otro extenso trabajo bibliográfico en *Pita, un mito mexicano* (2016). Se destaca en estas obras el interés por el reconocimiento del que ha gozado Amor por su obra poética, ya que en los círculos intelectuales se le ponderó principalmente por su lírica. Este capítulo lo dedico a su única

novela que, junto con el cuentario *Galería de títeres* (1959), compone su único material escrito en prosa.

También, me he permitido denominar su obra como excéntrica debido a que la novela gira en torno a un personaje que se asemeja a la autora y que presenta una obsesión ególatra a lo largo de la novela (por eso se denomina esta obra como semiautobiográfica por Schuessler). Este hecho, aunado a que Amor dedica la novela a la defensa de un sector repudiado durante la Posrevolución, la oligarquía porfirista, pueden ser la razón por la que la obra no haya sido considerada antes para un estudio literario en toda forma. Dedico pues, este capítulo a *Yo soy mi casa* buscando que en el futuro se amplíen los estudios de esta y obtenga la apreciación que merece como un texto excepcional, enmarcado en la etapa de la Reconstrucción posrevolucionaria de los años veinte y desde el punto de vista del porfirismo en decadencia.

La novela *Yo soy mi casa* (1957) de Guadalupe Amor, dialoga con este perfil de marginalidad, ya que se trata de un relato novelado que logra un recuento muy tardío de los avatares de la época comprendida entre los años 1925 y 1932 y que se conoce comúnmente como el Caudillismo mexicano. En esta novela, Amor se inclina hacia la defensa de uno de los sectores sociales más despreciados de la sociedad mexicana de aquellos tiempos: las mujeres que pertenecieron a las familias terratenientes y quedaron desposeídas en la etapa de posrevolucionaria. Este fue uno de los sectores empobrecidos tras la guerra revolucionaria, ya que el corte democrático que adquirió la Reconstrucción de los años veinte se deslindó de incluirlo en el discurso hegemónico.

En *Historia Mínima de la cultura mexicana del siglo XX*, Carlos Monsiváis señala el rechazo cultural hacia el Porfiriato que surge con la Revolución de 1910:

[I]a Revolución impulsa las migraciones de cientos de miles; el redescubrimiento de la grandeza del arte indígena; la creencia en la Constitución de la República

como logro utópico y fijación de conquistas colectivas; el arraigo de nuevas formas de pensar, crear y admirar, el reacomodo de apariencias que, en unos cuantos años, jubila a la solemnidad porfiriana (56).

Esta democratización se opuso a “tres décadas de dominio avasallador del presidente Porfirio Díaz [y de] una élite dividida entre la política y las finanzas” (Monsiváis 45). También, el autor relaciona a la oligarquía porfirista con la religión católica, ya que el dogma apoya al manejo que esta élite ejercía sobre las masas (51-52). Finalmente, Monsiváis también señala que las mujeres pertenecientes a esta élite se les rechaza socialmente a partir del movimiento armado: “las mujeres conservadoras, las guardianas de la tradición y de los valores eternos. [quienes en la novela *Al filo del agua*] afantasma[n] lo femenino y lo vuelve[n] apéndice de la devoción religiosa y la esclavitud hogareña (“Prólogo” 24). En este capítulo busco contextualizar y matizar, a través del estudio de la novela de Amor, esta caracterización que el autor sugiere existe alrededor de este sector social de México

Desde la perspectiva de un personaje en desventaja, una niña enferma, *Yo soy mi casa* de 1957 presenta ciertos mecanismos psicológicos y narrativos que demuestran el uso expresivo del cuerpo femenino. En este capítulo, analizaré este texto haciendo uso de la teoría de la novela de formación femenina hispanoamericana, que según Julia Kushigian, relaciona al cuerpo adolescente con la “metáfora nacional”, junto con todos los elementos circundantes a dicha metáfora. Me refiero específicamente a la búsqueda de identidad y a la sensación del dolor de crecer y todo ello en relación con el desarrollo azaroso de las naciones hispanoamericanas. También, para mi estudio de este capítulo tomaré en cuenta las coordenadas histórico-narrativas de la época representadas en la novela, así como también algunas políticas restrictivas de los presidentes de la Reconstrucción, Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928).

Específicamente me refiero a la tendencia biopolítica que el Estado mexicano ejerció sobre los ciudadanos de esta época, y que fue un conglomerado de prácticas profundamente invasivas hacia la población. La reforma educativa vasconcelista y la persecución religiosa del gobierno callista son ejes de dichas prácticas y surgieron en detrimento del bienestar del sector femenino de la oligarquía venida a menos en la Revolución. Estudiaré, por lo tanto, la influencia que ambos gobiernos tuvieron en la novela de Pita Amor y la doble disidencia que la autora logra con su texto: primero, crear una narrativa surgida a través de su cuerpo y, después, la defensa de un sector de la población en el que pocos pensaron y que, como hemos dicho, el discurso gubernamental-estatal ignoró por completo, a saber, el de las mujeres de la oligarquía de las clases caídas junto con el Porfiriato.

Por ello, dividiré mi análisis de la novela en los dos ejes que he mencionado: 1) la noción que relaciona al adolescente y a la nación en la novela de formación femenina, explicada en la tesis de Julia Kushigian y 2) la metáfora representada por el conglomerado femenino, enfocándome especialmente en el cuerpo de las mujeres oligarcas y su situación política y social durante la Posrevolución mexicana. En este capítulo, pues, me enfoco en el estudio del cuerpo femenino y su representación desde lo individual, a partir de un personaje central y también desde los modos de la manifestación de los cuerpos del sector femenino más cercanas al personaje, es decir, su familia.

Como familia de hacendados empobrecidos y habitantes de la Ciudad de México, la familia del personaje central debe guardar apariencias e intercambiar los símbolos de poder que poseían en el pasado –riqueza, privilegio-, por lo poco que el nuevo gobierno y los cambios sociales pueden otorgarles para sobrevivir. Será importante, antes de presentar el análisis propiamente dicho de la novela, ahondar en la situación política que rodeó a los años que considera la novela (1925-1932). Este marco sociohistórico complementará el

análisis del texto y los modos específicos de representación del cuerpo femenino en la novela de Amor.

México Posrevolucionario y las políticas represivas en la sociedad.

Durante los años de profundo cambio en México, aquellos comprendidos en la primera mitad de los años veinte, el poder de las élites militares en las esferas gubernamentales representó un perfil bien definido de la hegemonía triunfante de la Revolución y del rumbo que tomaría el país. El sobreviviente de la guerra, el veterano fuerte y masculinizado se convirtió en la figura central de la mitología de la Revolución como guerra consumada y como ideología a difundir y a sustentar por los gobiernos del país⁵. Además, es de hacer notar que el “revolucionario” nació bajo el signo del código masculino y se convirtió en el icono único y el verdadero heredero de los cambios de la Revolución por sobre cualquier otro sector social de México (Matute 33-34).

Por el contrario, el hacendado, el oligarca porfiriano, se convirtió en el símbolo de los excesos y abusos del Porfiriato: lo caduco y lo corrupto de la sociedad que la Posrevolución buscaba erradicar (Muñiz 16-17). Pero más que meramente simbólica, la nueva hegemonía tomaba efectivamente el control sobre los ciudadanos que, en realidad recibían la impronta de la imagen masculinizada de los símbolos políticos a través de las innovaciones del presidente Obregón y de la imagería que se creó durante su gobierno. Podemos concluir que el Caudillismo fue la época de los políticos que gobernaron con

⁵ El historiador Álvaro Matute relaciona la configuración del caudillo revolucionario como figura de poder epistemológico y por ello, la figura del revolucionario aparece en clave masculinizada y patriarcal. En palabras del autor, la fuerza se impuso incluso a la historiografía académica: “[e]l Porfiriato y la Revolución no fueron tema de los historiadores que ejercían su oficio en las nuevas instituciones que los cobijaban. [...] Tal vez tenían temor, nada infundado, de que los historiadores-veteranos de la Revolución reaccionaran violentamente contra ellos y los tildaran de advenedizos. Los revolucionarios habían estado ahí, tenían los documentos como garantía de verdad. Hoy en día esa historiografía es una apreciable fuente, más en el orden informativo que en el interpretativo, pero en su tiempo era una propiedad privada a la que no se podía ingresar sin permiso” (Matute 33-34).

brazo de hierro y una etapa política que abrió la era de restablecimiento de México como Estado bien constituido en los años veinte (5).

El segundo periodo del Caudillismo, ubicado por los historiadores en el periodo de gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928), fue la etapa en la que se retomó el proyecto restaurador que este presidente ampliaría y reafirmaría:

la legitimidad de los sistemas políticos como el de México a partir de 1920 [durante] los periodos presidenciales de Álvaro Obregón [y] Plutarco Elías Calles [...] no sólo incidió en las esferas de la alta política, también incluyó el reforzamiento de una serie de instituciones y mecanismos de vigilancia estricta del comportamiento de los individuos, lo cual coadyuvó a constituir las representaciones del ser hombre y ser mujer en México, definió espacios y tiempos específicos y asignó conductas y formas de ser a los sujetos [y asimismo] contribuyó firmemente a la construcción de identidades femenina y masculina (Muñiz 8).

Observamos en esta cita que el interés por el orden y la pacificación social de ambos presidentes excedió por mucho sus objetivos.

El resultado final fue el surgimiento de un sistema de orden biopolítico que, como aquí afirmo, se introdujo en los espacios más privados de las familias mexicanas y en los modos de su actuar en sociedad. Desde luego, los roles de género impuestos por el gobierno grabaron en el cuerpo social las conductas repetidas y simbólicas que caracteriza ya a los géneros aprendidos (Butler *Sujetos de sexo* 76). Sin embargo, además se reafirmaron socialmente y llegaron a prosperar de tal forma, que llegaron hasta la médula del cuerpo de la población. Es por ello por lo que se ha considerado a la época Posrevolucionaria mexicana como un momento de control biopolítico profundo (Muñiz 29).

Y si entendemos la tendencia biopolítica como una de las formas más eficaces de poder de un gobierno sobre sus ciudadanos, nos será más sencillo encontrar las razones de

la reafirmación social de los géneros en la sociedad mexicana y los alcances de su impacto. El orden biopolítico implica el control de los cuerpos de la población, y no sólo el ejercicio del convencimiento para el cambio en sus mentalidades e ideologías (Foucault 139). El control biológico y conductual están también incluidos en este sistema. Podemos considerar, pues, que la gran influencia del gobierno caudillista en México fue por lo tanto biopolítica, ya que como lo señala Elsa Muñiz, las reglas establecidas por el gobierno sustentaron a toda una clase media mexicana incipiente, suprimiendo a otros sectores también presentes en la población nacional.

Este grupo recién creado se comenzó a identificar con ciertos usos y costumbres y que y a distinguirse de las clases terratenientes, y así se inició un proceso de asimilación generalizada de la mayor parte de la población nacional (29). Consecuentemente, se observó una mayor visibilidad de grupos que antes habían sido ignorados, tales como el de las mujeres, los indígenas y los campesinos (Fernández-Aceves 227). Pero, aunque los roles de género y las identidades parecían estar cambiando y aunque las mujeres adquirieron un mayor acceso a la esfera pública, los cambios sociales solamente dieron paso a nuevas formas del sistema patriarcal ya presente y a una mayor carga social para las mujeres de todas las clases sociales (Kaplan 408).

Con la visibilidad sobrevino un peso extra en el fardo social del sector femenino. Y hoy sabemos que uno de los motores fundamentales de las nuevas formas de control de las mujeres provino de algunas de las prácticas iniciadas por la reforma educativa de José Vasconcelos. Se puede decir que el proyecto vasconcelista fue una institución en sí misma, ya que el escritor obtuvo la concesión de un edificio exclusivo para la Secretaría de Educación Pública en 1921. Cuando Obregón le encargó la titánica labor de la alfabetización ciudadana, le concedió también la oportunidad de contar con los mejores transmisores materiales para poner en marcha su labor educativa: los libros de texto

gratuitos para la población y el medio de propaganda del nuevo proyecto que vino de ellos (Benítez 127).

Pero lejos de sustentar un modelo acorde a los cambios sociales, su idea de la educación sobrepasó los límites de la utopía. Vasconcelos equivocó los métodos para su reforma, ya que sus ideas y acciones apoyaron aún más el acendrado proyecto de diferenciación social obregonista:

tres siglos de evangelización se tradujeron finalmente en una de las desigualdades más lacerantes de la historia, en esa masa saqueada y desvalida que Vasconcelos se empeñaba ahora en redimir utilizando los sistemas que habían iniciado su degradación [...] Vasconcelos, [...] no estaba apoyado en una revolución socialista, sino en una revolución burguesa (Benítez 130-131).

Pero, aunque es innegable que sus intenciones de alfabetizar a las masas fueron bienintencionadas y que logró un impulso inigualable para la democratización de la educación en México, también es cierto que abrió aún más las brechas económicas, sociales y de género del país. Un ejemplo emblemático de estas inequidades fue la selección de textos de la literatura universal, materiales con los que se pretendía enseñar a leer a los mexicanos en las zonas más apartadas del país⁶.

Pero aún más allá de este elitismo de lecturas sofisticadas, el sistema patriarcal y la desigualdad social generalizada provino de la diferenciación racial propiciada por el proyecto educativo que apuntaló a la figura del *mestizo*⁷. La importancia obsesiva que

⁶ En su libro biográfico *Álvaro Obregón*, Pedro Castro narra una anécdota que ilustra la incredulidad y desdén del presidente Obregón acerca del método de alfabetización impulsado por Vasconcelos, que echaría mano de textos de la literatura universal como fuente primaria para el aprendizaje. Cuando el presidente entra en contacto con un transeúnte que le confiesa que no sabe leer, el mandatario emite una respuesta llena de racismo: “Que mi secretario anote la observación: en cuanto regresemos a México, que se envíen a este individuo los Diálogos de Platón y la Divina Comedia, que editó Vasconcelos para la desalfabetización del indio” (177).

⁷ En este capítulo considero el término *mestizo* sorteando la matriz decimonónica que implica. Para Tzvetan Todorov, la raza es un concepto que categoriza a los seres humanos bajo el lente de las relaciones históricas y las características físicas: “[e]l racista postula [...] la correspondencia entre características físicas y morales. Dicho de otra manera, a la división del mundo en razas corresponde una división por culturas, igual

Vasconcelos otorgó a la fisonomía que él consideraba como ‘mestiza’, se tradujo en una tendencia discriminatoria institucionalizada que tomó formas muy definitivas y permanentes en México.

La importancia del mestizo como la imagen nacional esperada para los mexicanos, elegida por el ministro, contribuyó a la inclinación del maestro a contratar a una colaboradora, a la poeta chilena Gabriela Mistral. Ella, con su propia fisonomía y antecedentes intelectuales apoyaba esta campaña de la mestizofilia nacional. Y gracias a esta colaboración, Vasconcelos delineó la orientación racial y social del nuevo sistema educativo, ya que, como mujer, de imagen maternal y mestiza, Mistral forjó elementos de identificación con la población campesina e indígena. Asimismo, con sus caracteres físicos de fuerza casi masculina, la poeta también agregó un fuerte elemento paternalista a la imagen de ícono del sistema pedagógico nacional (Fiol-Matta 125). Pero el mestizo, la figura central de la ‘comunidad imaginada’ de Vasconcelos, supuesto único heredero de la Revolución del diez, eliminaba a sectores poblacionales del discurso nacional, los cuales no fueron considerados en el proyecto de la reconstrucción.

Recordemos que unos años después de dejar su posición como Ministro de Educación (1921-1924), Vasconcelos expresó abiertamente sus ideas acerca de la fisonomía aceptable para los mexicanos en un texto fundamental. El tratado se llamó *La raza cósmica* y en sus páginas contiene una amplia exposición sobre el sesgo racial que tomó el escritor acerca de la importancia del aspecto fisiológico que tuvo su proyecto. Vasconcelos señala que: “el indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta a la

de tajante” (117). Etienne Balibar coincide con lo anterior al asegurar que en la clasificación racial predomina el matiz cultural: “racism has nothing to do with the existence of objective biological “races” [...] racism is a historical –or cultural- product, while avoiding the equivocal position of “culturalist” explanations which, from another angle, also tend to make racism into a sort invariant of human nature” (37). La relación entre la configuración física y la cultura enmarcan el concepto de raza a lo largo de la historia humana y en el caso del concepto de *mestizaje* –la unión entre indígenas y blancos (Vasconcelos 22-23)- y esta tendencia inicia una campaña política y nacionalista de grandes dimensiones en México (Fiol-Matta 7). De manera que la racialización implica un orden cultural, sectores como los indígenas y los oligarcas del porfiriato quedaron marginalizados del discurso hegemónico posrevolucionario (“Introducción” Vaughan 39).

cultura moderna” (13) y “llegaremos [...] a la creación de una raza hecha con el tesoro de todas las razas” (35). La integración de la población por medio de la educación y el mestizaje, junto con el sistema biopolítico del gobierno, no evitaron que al país acentuara su ya conocido sistema jerárquico.

Y ya que sería ilusorio considerar la raza como factor en sí mismo, debido a que a este concepto lo atraviesan otros factores como la clase social, la cultura y el género sexual, el problema de la imposición de la utopía del mestizaje no sólo no prosperó, sino que acentuó diversas formas de opresión a largo plazo. En *Yo soy mi casa*, este conjunto de formas discriminatorias recaen en los miembros de la oligarquía venida a menos al igual que sobre otros sectores más desprotegidos como el indígena. Ya despojados de sus privilegios del pasado por medio de los procesos de reapropiación material y cultural de la Revolución, la sociedad mexicana puso responsabilidades adicionales sobre los hombros de las mujeres de la oligarquía: la supervivencia a la pobreza y a nuevas formas del patriarcado.

Ahora bien, como María de Alva y Judith Butler lo señalan, el cuerpo femenino pasa por experiencias que lo marcan y lo categorizan desde su nacimiento. Y tanto el género como categoría performativa-repetitiva (Butler 76)⁸ y las vivencias que se determinan por el cuerpo de los miembros del sexo femenino (de Alva)⁹, son elementos que social y

⁸ Considero las ideas de la autora acerca del género sexual como elemento que se adquiere cultural e históricamente. En *Sujetos de sexo*, la autora asegura que la naturaleza de la categoría género reside en la repetición y la convención: “[e]l género es la estilización repetida del cuerpo, una serie de actos repetidos – dentro de un marco regulador muy rígido- que se congela con el tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (76). En *Cuerpos que importan*, por otro lado, nos habla de la interpelación a esta categorización del género: “Este “yo” producido a través de la acumulación y la convergencia de tales “llamados”, no puede sustraerse a la historicidad de esa cadena ni elevarse por encima de ella y afrontarla como si fuera un objeto que tengo por delante, que no soy la misma sino sólo aquello que los demás hicieron de mí” (181). Para este capítulo en que analizo la novela de Amor, trato de observar las imposiciones socioculturales a las que estuvieron sujetas las mujeres que vivieron la posrevolución, dentro del régimen porfiriano como de la visión que el gobierno obregonista-callista tuvo sobre sus cuerpos y las expectativas de su actuar como mujeres en sociedad.

⁹ María de Alva considera que la categoría “cuerpo” alude tanto a la una forma biológica como cultural: “se vuelve imposible determinar qué es el cuerpo en términos de biología solamente, puesto que no hay incidencia de la ideología sobre la cual se ha construido el concepto de cuerpo” (76); “[e]l cuerpo es la encarnación real y metafórica de lo humano [es un] ente frente al hombre en cuanto a sexualidad, maternidad y enfermedad, o

fisiológicamente predisponen a las mujeres a determinados factores desfavorables en su psicología. El sistema Vasconcelista creó una imagería social que habría de perdurar por décadas y que decidió por las mujeres cuál sería su nuevo papel en la sociedad.

Para Claude Fell, la síntesis de la finalidad del proyecto vasconcelista se concentra en lo siguiente: “una mayor igualdad y una mayor justicia [así como] desestratificar y reequilibrar la sociedad”, además de concentrarse en las “comunidades indígenas [y las] asociaciones campesinas u obreras” (10). Sin embargo, es evidente que el factor biopolítico del proyecto agregó el aspecto reproductivo al proyecto como un punto importante. A este tenor, la educación proporcionada a los adultos –impartida en el programa de Mistral– agregó este elemento como nodal en el plan nacional: “[s]egún el modelo de familia revolucionaria, la mujer, independientemente de su clase, es ama de casa y madre abnegada” (Schell 176).

Pero el aspecto biopolítico del plan posrevolucionario no incluyó en realidad a todos los sectores y clases sociales en el perfil esperado del mexicano. Quien hereda los beneficios de la Revolución de 1910 no son directamente las mujeres de las clases privilegiadas, quienes evidentemente no son la primera opción en cuanto a la representación del mestizo. Por lo tanto, los cuerpos femeninos que pertenecen a la clase caída económicamente son entes sujetos a las reglas vigentes de un nuevo patriarcado de aquellos años, en el que quedaron atrapados entre las demandas económicas rutinarias y la necesidad de conservar intactos los símbolos del poder obtenidos durante el Porfiriato. Ni el proyecto educativo, ni la nueva tendencia biopolítica las favorecían o los consideraban. A ellas sólo

bien, experiencia del dolor físico (37)”. Finalmente, de Alva concluye que como un elemento que alberga “secuelas o atadura ancestrales que lo sujetan”, el cuerpo femenino es una “prisión” que se libera a través de la escritura (17). En este capítulo consideraremos la metáfora de la autora que considera el cuerpo femenino bajo esta situación de encarcelamiento en cuanto a los estándares sociales y culturales y los efectos que estos tienen sobre la representación corpórea en la novela de Amor.

les quedaba replegarse en su realidad en los márgenes de la sociedad y, si acaso, contribuir por medio de la maternidad.

Al respecto, la investigación de Susie Porter explica mucho acerca de los avatares que estos sectores de mujeres tuvieron que sufrir. De manera en que la idea de moralidad y de clase social estaban íntimamente relacionados a inicios del siglo XX era común estigmatizar a las mujeres que, no perteneciendo a la clase trabajadora debían realizar un trabajo asalariado por cualquier razón. Porter sintetiza en unas pocas líneas la situación del trabajo femenino entre 1910 y 1938:

[se] reforzaba la idea de que las mujeres no trabajaban por necesidad, sino que tenían aspiraciones de clase que no les pertenecían [y] [o]tra forma de quitar legitimidad al derecho de las mujeres al trabajo era poner en duda su moralidad, especialmente (pero no sólo) su moralidad sexual (201).

Por lo tanto, la carga de las mujeres de las clases altas venidas a menos debió ser aún mayor que la que sostenían antes. En la novela de Amor se observan como marco de su narrativa el escenario en el que los factores considerados para los nuevos proyectos políticos excluían flagrantemente a estas mujeres de la oligarquía saliente. Y aunque género, clase social y raza fueron factores a considerar en el plan político de la Posrevolución, los resultados ideológicos y materiales se conjuraron en contra de los cuerpos femeninos en general, pero principalmente en contra de este sector.

Con Calles en el poder, estas mujeres relegadas vieron la caída de otra institución que las había considerado como un centro para difundir su influencia: la Iglesia Católica Mexicana. Para el presidente, la Iglesia se convirtió en un lastre para los nuevos tiempos, ya que para él constituía el origen de buena parte de los problemas y del atraso del país. Además, se trataba de un rival mayor para el control de la población en aquel momento (Buchenau xxiii). La historia de una familia de católicos acérrimos que basan su poder

social a través del estandarte religioso, resulta particularmente susceptible a observar el tema a la luz del Callismo. Madre e hijos en la novela de Amor, se movilizan para contrarrestar los efectos que socialmente estigmatizan a su familia, ya que la Posrevolución inaugura una etapa que apoya fuertemente al laicismo y a la descentralización del poder de la institución Católica Mexicana. El ejemplo más importante en la novela resulta el ostracismo familiar y social dirigido hacia el padre de Pita, quien se relega a espacios de la casa que lo protegen de enfrentar la realidad exterior.

En el texto de Amor, la persecución religiosa general y la Guerra Cristera¹⁰ aparecen como las causas principales de la separación familiar y de su alineamiento del mundo exterior. Específicamente para la protagonista, la salida al exterior y la convivencia social se asocian con cierta esquizofrenia entre la religión, su enfermedad y los lazos familiares problemáticos. Por otro lado, la culpa que rodea al ejercicio religioso, junto con el factor biopolítico-racial, influyen en la psicología de la niña de tal manera que empeoran su salud mental. Finalmente, diré que la religión es el último bastión de la clase terrateniente y que la persecución religiosa durante la época de Calles también representa el último traspie para la caída de las clases sociales altas de México y todo esto está ampliamente observado en la novela que nos ocupa.

Amor presenta a una niña obsesionada consigo misma, hija menor de un matrimonio con una diferencia de edad considerable y venida a menos y que siente inadecuación acerca de sí misma y de su familia. Sufre además el daño colateral de los cambios económicos y sociales del México de aquella época. Como temas de la novela, la

¹⁰ La Guerra Cristera es el movimiento armado que se inicia en 1926 y termina en 1929. Se inicia a raíz de la campaña del presidente Calles en contra de la Iglesia católica mexicana (Buchenau 125). En este sentido, Carlos Monsiváis asegura que la relación entre el dogma religioso y las clases altas mexicanas están inextricablemente unidos por razones de poder político y económico y, por lo tanto, a ellos se les atribuye el inicio de la guerra: “[s]in la Revolución no se explica de modo conveniente el anticlericalismo como rechazo abrupto o primitivo de los prejuicios conservadores, o como defensa del proceso educativo y la (relativa) fluidez social” (“Prólogo” 56).

lucha por el poder sobre los cuerpos por parte del Estado mexicano, junto con la colisión entre el mundo secular y el religioso, permiten a su autora una interesante técnica narrativa sobre su personaje central, Pita. Huelga decir que estos factores, además del género de la protagonista y su enfermedad mental, anuncian un proceso de formación muy problemático que confirmamos a lo largo del texto.

De tal manera que las ideas se adhieren a la mente de la niña, se nos permite a los lectores la visión condensada del dominio biopolítico de los gobiernos obregonista y callista, y todo dentro del conflicto de un pequeño cuerpo infantil en desarrollo. La representación de la religión como autosugestión y culpa, junto con la presentación de los problemas del género femenino en la sociedad patriarcal, en cuanto a raza y posición social, explican a pequeña escala los mecanismos psicológicos de un sector de la población constituido por mujeres olvidadas y sustraídas del discurso nacional que en la época de los años veinte sufrieron por la opresión heredada y la recién obtenida con la Revolución Mexicana. A continuación, analizaré el texto a partir de las divisiones ya establecidas anteriormente: la metáfora nacional individual, la que surge a través del cuerpo infantil de la protagonista; y luego, la metáfora grupal, aquella que representa la lucha de las mujeres del sector oligárquico que viven en combate y resistencia contra el Estado posrevolucionario sobre sus cuerpos.

El cuerpo que no importa: la metáfora nacional a través de Pita Román.

Como he mencionado brevemente, *Yo soy mi casa* es la única novela escrita por Guadalupe Amor, la cual, la crítica ha considerado como semiautobiográfica (Schuessler 21). El personaje central es la niña Pita Román, hija menor de un matrimonio de siete hijos y que pertenece al sector terrateniente que perdió todo en la Revolución Mexicana. Pero la crisis en la casa no sólo es económica, ya que los abismos generacionales entre sus

miembros resultan detonadores del malestar emocional y mental de la niña. Su estado de salud mental es frágil: presenta episodios de violencia sobre los demás y sobre sí misma.

Sin embargo, y aunque se trata de un tema constante en la obra, no se menciona en ningún lugar del texto la afección nerviosa que padece. El relato comprende los últimos años de infancia y los primeros de adolescencia de Pita, es decir, de los siete a los catorce y de la etapa que va desde 1912 a 1932. Mientras su madre lucha por mantener a flote a la familia y conservar lo que queda de un apellido social aún de renombre, el padre pasa sus años de ancianidad soñando con mejores tiempos (Amor 104). Pita inicia su proceso formativo fundamentalmente ignorada, y nunca consciente de que está en una etapa de desarrollo o cambio.

Pita, por ser la hija menor, es quien se ve más afectada por las restricciones y la complicada interacción familiar. Jugando con sus hermanos recuerda las maravillas que sus padres le han contado acerca de lo que pudo haber sucedido en su infancia si hubiera nacido antes de la Revolución: “[e]ntonces se recordaba con orgullo que esa cocina había sido impecable y lujosa [...] [n]osotros soñábamos con los días aquellos, que no conocieron ni nuestra conciencia ni nuestros cuerpos” (Amor 79). Además, sabemos que entre sus siete hermanos ella es la última en tener alguna posibilidad de heredar los escasos beneficios económicos de la familia o algo de la atención de sus padres:

[m]i madre no tenía paciencia o tiempo para perder sus horas (100); [m]amá decía que era una pieza extraordinaria [un jarrón antiguo] y que estaba catalogada. Yo nunca pensé que pudiera ser mío ese objeto tan sorprendente (76); [y]o no iba a comer en la mesa. Siempre me consideraron demasiado pequeña para ello. Junto con mis padres almorzarían mis hermanos mayores [...] (260).

El trato que recibe es un constante recordatorio de que su nacimiento ocurrió en una etapa muy tardía en la historia familiar. Y, por otra parte, su trastorno nervioso agrava aún más

su relación familiar. Su vida se desarrolla, por lo tanto, como la de una víctima por partida doble: sufre el maltrato familiar por ser la menor, especialmente por parte de su madre— “[l]e pido a Dios que te mueras pronto por lo mala que eres...” (117)- y por el hecho de no poder entender y reconocer su propia enfermedad (120).

Tal como lo señala Judith Butler, en las familias existen posiciones fijas en el orden de sus miembros, ciertas figuras relacionales-filiales que siempre están vigentes, y que son aceptadas como estructuras jerárquicas, cronológicas y universales. Además, dichas estructuras han sido siempre poco susceptibles a cambios importantes a lo largo de la historia y, al parecer, permanecerán fijas por siempre (*Butler El grito* 35-36). En el caso de una mujer, hija menor, el problema se vuelve mayor porque no hay escape de estos dos factores desfavorables: el género y la edad determinarán la posición y el trato que se tiene dentro de la institución familiar.

En su caso, se observan estos factores de jerarquía, junto con su enfermedad como detonadores emocionales que la hacen sentir insignificante e incluso prescindible (*Amor* 314). Por el contrario, en el caso de una narrativa de Bildungsroman femenino, si es visto de manera teórico-narrativa, una niña narradora se vuelve una veta interesante en cuando a que aporta una imagen muy amplificada de la cultura –comunidad, nación, etnia, etc.- en la que vive y subsiste. Kushigian propone que no se debe desperdiciar ni un poco del valor representativo de esta figura, ya que los avatares que vive un personaje de este tipo en una novela de formación tienen una riqueza narrativa muy específica.

Asimismo, Kushigian propone que la metáfora nacional, la de un personaje que representa toda una comunidad, expresa también de forma proporcional los dolores que siente al crecer, junto con el sufrimiento colectivo bajo el dominio opresivo de hegemonías y élites:

[t]he prospect of self-realization and identity should be measured metonymically: as the person grows and forms him/herself, so does the nation, feeling similar growing pains and struggles [...] a cultural patterning emerges that forms and identifies an individual, not separated from but representative of a nation. This self-examination and search for identity is especially productive and fluid in moments of national crisis, a historical period when [...] a shifting discourse on gender and family may insinuate doubt into the binary structures that inform official history (17-18).

En el caso de la novela hispanoamericana, como la autora lo asegura, no solamente es importante el hecho de que el proceso formativo sea *per se* exitoso o fracasado, sino de los valores históricos y sociales que se adhieren a la idea de formación.

Lo más importante en el análisis de la vertiente hispanoamericana de la novela de formación, por lo tanto, es el paso que damos al descubrir los significados imbricados en el personaje central: tanto su desarrollo y los avatares que tiene que enfrentar como la metáfora que a gran escala se configura en el texto. Cuando dichos problemas entendidos metonímicamente, la formación de una nación forjan de manera colateral el desarrollo del personaje el cual está invariablemente rodeado de los problemas y los sufrimientos del crecimiento, así como de los problemas de la búsqueda de identidad. Y siendo el desarrollo de una nación hispanoamericana un proceso casi siempre desigual, ya que se incluyen en él una multitud de grupos sociales en coexistencia, en sus problemas y fricciones, el perfil de los personajes de Bildungsromane generalmente comprende personajes en constante sufrimiento por la injusticia en la que viven. Es por ello por lo que generalmente en estas novelas se representa una amplitud de sectores marginados como las mujeres, los indígenas y los indigentes (16).

En *Yo soy mi casa*, el personaje principal presenta algunas de estas formas de interseccionalidades representadas por medio de la enfermedad y del dolor. Como factores que se equiparan a una nación en formación (la nación Posrevolucionaria), la enfermedad mental y la victimización de la niña al interior de su familia, tiene un gran valor representacional si se les analiza desde el punto de vista de la metáfora que sugiere Kushigian. Y siendo las metáforas figuras textuales que parten de los prototipos y percepciones generales y bien conocidas¹¹, la idea de una joven en pleno desarrollo implica también la idea de transformación acelerada y problemática. En el caso de Pita todo parece subdesarrollo y sufrimiento al crecer: “[y]o a mi vez contemplaba a esas criaturas con singular rencor. Eran los dos más pequeños que yo y más altos de estatura ¡Dios de mis entrañas, otra vez lo mismo! ¡Todo el mundo más alto que yo!” (Amor 221).

El cuerpo y su representación aparecen claramente incorporados en el texto, no sólo en el empobrecimiento y la expulsión del sector terrateniente de la hegemonía nacional, sino que se presenta en la viva imagen de una nueva generación de mujeres representadas en Pita. Sin preparación para enfrentar los cambios sociales que trajo la Posrevolución, la pequeña niña, sintetiza a las mujeres de su tiempo, incapaces de superar una situación tan desfavorable como la que les tocó vivir. En los siguientes apartados, observaré la metáfora individual traducida en el cuerpo de Pita a partir de tres temas recurrentes en la novela y que afectan la mente y el cuerpo de Pita: la represión religiosa incitada por el presidente Calles; la reestructuración social iniciada por el Estado mexicano de la Posrevolución; y el juego infantil como una forma de paliativo mental de la niña. En los tres casos, mi objetivo será encontrar las bases de la configuración metafórica contenida en el texto y que se

¹¹ Para el término “metáfora”, consideraré la noción de Lakoff y Johnson expuesta en *Philosophy in the Flesh* y que se relaciona con la tendencia humana a formar prototipos estandarizados: “human beings are not, for the most part, in conscious control of –or even consciously aware or- their reasoning. Most of their reason, besides, is based on various kinds of prototypes, framings, and metaphors. People seldom engage in a form of economic reason that could maximize utility” (5).

correlaciona con el desarrollo trunco del personaje central y la representación de la ‘comunidad imaginada’ y sus cambios problemáticos.

El catolicismo o la metáfora de la esquizofrenia nacional.

En *La enfermedad y sus metáforas* (1978), Susan Sontag asegura que “es casi imposible residir en el reino de los enfermos sin dejarse influenciar por las siniestras metáforas con que han pintado su paisaje” (7). En este caso, una observación individual sobre Pita advierte lo poco que sus padres se han interesado en cuidarla y en la poca atención que le proporcionan. Por otro lado, sus padecimientos mentales, junto a este descuido, son las metáforas más vivas en la novela. El hecho de que nunca se reconozca una enfermedad en la niña a lo largo de la obra nos habla tal vez del tabú hacia este tipo de padecimientos. La locura es, en este sentido social-familiar y en la cultura en general, un elemento a disimular. Se tiende a negar sus efectos, y si esto no es posible, se recurre a disimularlos dentro de una interminable gama de emociones humanas aceptables como la ira.

Por lo tanto, sus efectos se integran también a sistemas de metáforas, tal como sucede con las enfermedades físicas más evidentes. Hoy por hoy no nos asusta lo que tiene un nombre conocido y sus efectos son bien conocidos, y por más graves que sean los padecimientos mentales, tal como lo apunta Foucault, disminuye el miedo que nos producen sus efectos: “[l]a sinrazón ya no tiene el don de hacer surgir lo que es radicalmente extraño, sino de hacer al mundo en el círculo del mismo” (*Historia de la locura* 19). Para el teórico francés, ya hemos superado la era en que los “genios del mal” de la locura invadían nuestro mundo. En el mundo contemporáneo, la enfermedad mental

indeterminada que las sociedades prefieren disfrazar no hace daño cuando entra en el régimen de la normalidad de lo conocido¹².

Sin embargo, en el caso de la pequeña Pita ocurre algo muy similar a lo que ocurría en el pasado, ya que “el genio del mal” de la ira y de los ataques surgen efectivamente como un elemento que perturba a su familia: “[c]uando la criada venía subiendo la escalera, yo empezaba a sentir ansiedad y me parecían eternos los instantes que tardaba en llegar la comida hasta la mesa. De tiempo en tiempo la sirvienta, al subir la escalera se desbarrancaba [...] era como el presagio de un terrible acontecimiento que amenazara la casa” (Amor 49). El hecho de presentarse a sí misma como una amenaza para los habitantes de la casa, nos habla del poder que la niña siente acerca de sus posibilidades de perturbar a quienes la rodean. Lo único que parece detenerla es la restricción religiosa: “me aterraba la sola idea de tomar algo que no fuese mío; pensaba que el infierno con sus llamas” (91).

El tema de la institución católica aparece en la novela como un tema central, a la vez que surge como un freno para la niña y como un estandarte social que la familia busca conservar. Sabemos que, desde la época colonial, el catolicismo se ha relacionado con la unión nacional y con la idea de una cierta ‘comunidad imaginada’ jerarquizada y dominante. En conjunto, las creencias e imaginéras católicas se volvieron una suerte de nación alterna que aparentaba abolir las diferencias sociales y raciales, así como sustentar la unión de mexicanos¹³. Sin embargo, durante el siglo XIX se diluyó buena parte de la

¹² Michael Foucault considera que la integración de un enfermo mental a su sociedad pasa por el tamiz del poder que pondera la individualidad del sujeto, sus características y el trato que recibirá: “[s]e trata [...] de una serie de diferencias finas y contantemente observadas entre los individuos que están enfermos y los que no lo están. Individualización, por consiguiente, división y subdivisión de poder, que llega hasta coincidir con el grano fino de la individualidad (Los *anormales* 53)”. En la novela me interesa, el hecho de que no se mencione el nombre de un padecimiento en específico abre la puerta a la indeterminación. Dicha indeterminación enmarca el trato ambiguo de los miembros de la familia hacia la niña. Por otro lado, su comportamiento y sus crisis emocionales apoyan la metáfora de nación convulsa después de los cambios políticos de la etapa de la Posrevolución.

¹³ Brian Connaughton señala que la relación entre religión y Estado mexicano surge con el movimiento de Independencia y a manera de justificación de la rebelión contra España: “[e]n su clara identificación de un pueblo mexicano plenamente definido y unido en una fe católica más pura que la practicada por españoles peninsulares y franceses, los tempranos dirigentes de la insurgencia otorgaron a su movimiento político, y a

fuerza de esta idea abarcadora de la religión católica y con Plutarco Elías Calles, además, coronando en los años veinte las ideas decimonónicas de secularización. Jürgen Buchenau asegura que las razones por las que Calles inició una represión católica tan mordaz provienen de la noción de que la religión constituía un factor de atraso y desestabilización del país (127).

Sin embargo, la persecución para Pita fue un evento muy perjudicial y la representación metafórica de su cuerpo tiene mucho que decir acerca del daño que le causó la persecución religiosa a ella y a su familia. En la familia Román la desestabilización familiar provino de los efectos de la Guerra Cristera, ya que el anciano padre debió esconderse de los perseguidores del gobierno (Amor 177). Adicionalmente, las liturgias hogareñas se volvieron una fuente de ansiedad para Pita, ya que estos eventos incrementaron sus trastornos emocionales. La familia no suspendió las ceremonias religiosas hogareñas a pesar de las restricciones del Callismo y la imposición de sacramentos católicos sobre la niña aparece en el texto como un ejemplo de cómo la incompreensión y el maltrato se incrementaba en estas ocasiones.

En una de estas ceremonias, se narra el suplicio físico de la pequeña:

[f]astidiadísima de tanto estar hincada, pensé en el lujoso reclinatorio forrado de raso blanco y en el cirio adornado con listones que ardió durante toda la misa [...] los zapatos me empezaban a apretar y la corona de Martha se transformó en un cirio de pétalos magullados. Al fin se terminó la ceremonia y Carlotita nos invitó a pasar al

la Independencia que después fuera lograda, una misión trascendente. Conceptos libertarios, referidos a la liberación de regímenes opresivos y la creación de un gobierno responsable ante el pueblo, fueron ligados a una voluntad religiosa volcada contra innovaciones devocionales o secularizantes a favor de la perpetuación de la ortodoxia y las prácticas religiosas en uso (104). Imbricada en la política nacional, la religión funciona en la novela como un modelo de pertenencia a un sector conservador de la sociedad mexicana que implica el prestigio y poder del pasado español preindependentista. Un ejemplo de esta resistencia a la diferencia religiosa lo observamos cuando Pita desprecia las prácticas religiosas de las mujeres de la servidumbre (Amor 203).

comedor. Sirvieron chocolate con brioches. Esta vez comí con timidez y la merienda se convirtió en un martirio (Amor 160).

La metáfora nacional a través del cuerpo femenino puede compararse con la preponderancia de la religión sobre ciertos sectores de la población mexicana. La sensación de ansiedad e inadecuación de la niña, junto con su malestar físico son una representación miniaturizada de la persecución de los años veinte sobre las comunidades católicas.

Aún más, Amor convierte a la escena en una alegoría de la persecución religiosa cuando el ataque de Pita termina en violencia: “yo seguí arrastrando el altar y eché abajo cuanto había en él. Hasta el Cristo de marfil que mi madre había colocado en lo más alto” (Amor 163). Las iglesias están cerradas y sólo quedaba la devoción practicada en grupos pequeños y dentro de espacios claustrofóbicos y queda claro que la presión psicológica de sus miembros fluye a través del cuerpo de Pita culminando así en la “desacralización” del altar doméstico. La representación en miniatura de una situación represiva de esta clase explica ampliamente la prisión invisible que se vivía en la realidad social de los grupos católicos en los años veinte en México.

Ahora bien, en consecuencia, Pita internaliza la prohibición religiosa en un conflicto interno que lleva a cuestras y con ello hace más grave su enfermedad. Observamos este punto cuando se autocastiga cuando, por su comportamiento, cree que la causante de su padecimiento es ella misma. Su autoconcepto gira en torno a sus acciones incontrolables: “Pita, [...] [a]quella niña tan buena, tan bonita y tan obediente; aquella niña que nunca gritó y que jamás le dieron convulsiones nerviosas” (Amor 315). La culpabilidad que se impone en la niña parece reivindicar la idea de un ‘el cielo ultraterreno’ esperando al sufriente, creencia religiosa que rechaza el Callismo (Buchenau 127) y que fundamenta la creencia católica. Por lo tanto, la metáfora nacional corporeizada se observa a través de la niña y su relación psicológica con la religión: los dolores físicos y psicológicos la convierten en

blanco fácil para la descarga de tensión emocional de los demás. En cuanto a la metáfora de ‘una comunidad imaginada’ femenina, diremos que la alteridad de la “Nación Católica” sufre ante el cambio de poderes y que, si bien esta creencia esclavizó y controló a diversos grupos poblacionales de México, especialmente a las mujeres, también ofrecía un cierto consuelo temporal a los grupos oprimidos y formó parte de sus identidades por siglos¹⁴.

A pesar de la prohibición del gobierno, la institución católica siguió funcionando a una capacidad menor. Por lo tanto, continuó ejerciendo la serie de mecanismos tradicionales que, a su vez, eran represivos para ‘sus ciudadanos/feligreses’. La confesión siguió siendo el medio principal para cautivar cuerpos y almas en los pocos espacios religiosos permitidos (*Historia de la sexualidad* Foucault 27). Para Pita, la disyuntiva de confesarse con los sacerdotes y con las monjas en los colegios a los que asistió se convertía en una invasión constante a su intimidad: “[e]l sacerdote que oía mis escrúpulos y mis maldades, de pronto empezó a agitarse y haciendo su voz más íntima, me pregunto que si yo me...”; luego, confundida agrega: “terminé mi confesión, sin explicar al padre cosas inconfesables porque jamás, ni en lo más intrincado de mi pensamiento, existieron” (Amor 331). Junto con la confesión, la represión se volvió física alguna vez:

[d]ebajo del uniforme nos obligaban a usar un sinúmero de enaguas y de camisas, y unos calzoncillos infamantes. Yo jamás sufrí esta vejación, nunca llevé nada, absolutamente nada. [...] Un día, estando en el patio de recreo, [la Reverenda Madre] se acercó a mí, y después de decirme algunas indirectas, metió cautelosamente la mano por entre los botones de mi blusa para cerciorarse de las habladurías respecto a mi oculto nudismo (Amor 45).

¹⁴ Una figura importante, la de María tiene un arraigo nacionalista y se relaciona con la pertenencia y la protección en la sociedad mexicana desde el siglo XVI (Connaughton 19).

Esta clara y abrumadora muestra de poder y represión de los cuerpos femeninos, junto con sus conciencias, sobre todo en la niñez, son el blanco fácil para el feroz poder de la Iglesia en un ambiente represivo y celoso. Los ciudadanos en este momento están sujetos a una observación más atenta, tanto de la iglesia católica mexicana como de los mecanismos del poder biopolítico del Estado que los restringen.

La metáfora de la Nación o ‘comunidad imaginada’ con respecto al cuerpo femenino, queda concentrada en la psicología trastornada de Pita y en el texto se nos habla de una época en la que la lucha institucional por el poder de los cuerpos provocó una especie de esquizofrenia social y psicológica en los ciudadanos. En el caso de una adolescente proveniente de una familia acomodada, en la que el estandarte religioso representaba poder y prestigio, la interseccionalidad se vuelve doble. Primero, la enfermedad de la niña, aunque no reconocida en el texto, nos da el indicio más convincente de la época difícil en la que estaba inmersa la sociedad mexicana, en la colisión del reforzamiento de los usos y costumbres de dos ejes más poderosos de la nación –Iglesia y Estado- y en un reclamo de la autora por la doble presión de las mujeres de la antigua oligarquía ante ambos aparatos represivos.

Comprobamos además que no sólo las clases altas venidas a menos sufrieron la dolorosa acción de esconder su fe, sino que esta maquinaria de los aparatos del poder, también trastocó las formas religiosas alternativas de poblaciones marginadas y discriminadas. De las mujeres del servicio doméstico, Pita nos dice que: “[e]n un rincón del cuarto, ella y sus compañeras de guarida habían instalado un altar que más parecía un tumulto de brujerías” (Amor 203). Finalmente, lo visto y lo oído de la niña en su casa acerca de la religión, hacen mella en su psicología y logran una metáfora magistral en la novela: la nación dividida por medio de la escisión psicológica de su protagonista.

La metáfora de la restructuración social: el intelectual, el revolucionario y el sirviente.

Al hablar de la etapa de la Reconstrucción posrevolucionaria es necesario hablar de jerarquías y diferencias. Así, el gran acierto técnico de Guadalupe Amor en su novela es la decisión de dividir la obra de forma espacial según los dictados de su memoria y no en un orden jerárquico cronológico específico. El hecho de no recurrir a una distribución organizada en el acomodo de las habitaciones de su casa y los recuerdos que evocan contribuye a que podamos observar de forma más amplificada elementos como la desigualdad de género y la discriminación racial.

Un ejemplo es la sección del libro en la que Pita dedica algunos párrafos a los recuerdos que tiene de su hermana mayor, la sección titulada “El cuarto de Magdalena”. Sabemos ya en la novela que su hermana se encuentra separada de ella en edad y en jerarquía dentro de la familia. Acerca de su cuarto nos dice que la habitación se encuentra muy cercana a su personalidad, “[e]ra rotundo como la presencia de ella misma [...] [c]ada cosa estaba en su sitio y lo único movable era el espejo del ropero. [...] yo entraba poco al cuarto de Magdalena. [...] [y]o nunca vi a mis otros hermanos ni a mi madre en el cuarto de Magdalena (Amor 209).

Los miembros de la familia se mantienen apartados de Magdalena, una de las hijas mayores y la mujer de la casa que está más cercana a las costumbres que se consideraban “masculinas” en su tiempo, tales como la lectura y la meditación (Gilbert y Gubar 23). A Pita incluso le asombra que aún pueda mantenerse saludable dada la forma de vida que lleva, “[s]us ojos no parecían dañarse con tanto ejercicio del entendimiento [...] la luz de su habitación era la última que se apagaba en toda la casa” (211). La enfermedad nerviosa de la pequeña Pita parece competir con la alienación de su hermana por los libros. Y ya que Magdalena es el único miembro de la familia al que nadie visita y al que la propia narradora

sólo le dedica unas pocas líneas en el texto no es de extrañar que su relación sea nula, casi inexistente.

La situación de Magdalena parece coincidir con el perfil de la mujer rechazada por el interés intelectual y que parece aún más más enferma que Pita. En la obra aparece envuelta en lo que parecen los síntomas de una enfermedad contagiosa, una diferencia sustancial en la representación del padecimiento mental de Pita. También, la joven expresa cierto desdén hacia la niña: “Magdalena está atractiva y resplandeciente con sus infinitos ojos, que a veces fija distraídamente en mí” (240). Pero el rechazo de Magdalena difiere del que le prodigan los demás, ya que ni siquiera se interesa en interactuar con ella.

Propongo que la relación de Pita con Magdalena, si es colocada en un marco conceptual de metáfora nacional, reflejaría ciertas características que presentaron las interacciones prototípicas de la sociedad mexicana durante las primeras décadas del siglo XX y durante la posguerra. Me refiero a las discusiones entre intelectuales porfirianos y revolucionarios que se desataron ante la disyuntiva de crear una nueva tradición para la nación posrevolucionaria¹⁵. Con respecto al estilo literario que se valora en la etapa posrevolucionaria, el balance se inclina a desterrar todo lo que provenga de la dictadura, todo lo que no esté “acorde a la realidad nacional” (Díaz Arciniega 77). Me inclino por lo tanto a pensar que la alienación de Magdalena como una representación de la cultura modernista porfiriana, que se pensaba estaba dedicada únicamente a lo estético, queda representado en la novela por un personaje que en la etapa posrevolucionaria encarna lo anacrónico y lo obsoleto (61, 73). Pita en cambio se opone a Magdalena porque representa todo lo caótico del presente, la “reorganización política y social” (174).

¹⁵ Víctor Díaz Arciniega estudia los modos en que las diferencias generacionales entre los intelectuales y políticos de la Dictadura y de la Revolución se dirimieron en los primeros debates posrevolucionarios periodísticos de 1925 (17).

La mujer que sabe leer, en este caso, es muy probable que lo haga para evadirse de la situación familiar y no para para mejorar la situación de su casa. Y al igual que muchos proyectos se truncaron con la Revolución, mucho del pasado quedó impreso en la nueva sociedad, como las ideas acerca de la “personalidad” inherente de los mexicanos o las nociones positivistas pseudocientíficas que tanto daño hicieron al país. Pero si bien quedaron en el pasado, no fueron vencidas del todo. Por lo tanto, en el contexto de la novela, Pita aparece como un subordinado de la hermana porque llegó tarde a la familia y porque para ella parece ser tan insignificante que no merece ninguna atención. Asimismo, me aventuro a decir que la relación conflictiva de aquellos *letrados* del porfiriato con los veteranos de la guerra se debió principalmente a la pugna por el acceso a los círculos de poder y a la vigencia que unos quisieron tener sobre los otros.

Finalmente, los experimentados oligarcas, es decir, los viejos en la familia revolucionaria, cayeron ante la fuerza de los nuevos tiempos. Lo más sorprendente es observar que esta metáfora se recrea en el contexto de la interacción de dos mujeres, lo cual confirma a la vez la ironía de entender la gesta revolucionaria fuera de las coordenadas de las relaciones homosociales. La configuración nacional se caracterizó siempre por ser un asunto representado entre los hombres y su unión. Luego, con la Revolución entran en escena una variedad de personajes a la escena política y cultural: campesinos, hacendados, soldados y mujeres se vuelven visibles por primera vez, pero aún los lazos se crean todavía en clave masculina.

En *Mexican Masculinities*, Robert McKee Irwin asegura que el reforzamiento de los lazos culturales obedece a la reconfiguración de los géneros sexuales a la vuelta del siglo en México:

[i]f the turn of-the-century gender crisis did not manage to resolve the many contradictions in Mexican notions of gender, it did manage to crystallize the

equating of male effeminacy with homosexuality; and a postrevolutionary resurgent valorizing of the most barbarous masculinity so derided and reared at the turn of the century ensured that refined and cultured men would be labeled as effeminate and homosexual.

Y aquí agregaría que dicho cambio obedece a la necesidad de cohesión cultural tras la guerra, la cual implica la unión masculina respecto a lo que fuerza y unión representa.

En este sentido, Luce Irigaray especula acerca de la razón de esta tendencia a preferir la masculinidad en las culturas para simbolizar cohesión y unión, se encuentra siempre en contraposición de la debilidad que se le adjudica a las mujeres en sus interacciones rotas por el patriarcado. Irigaray señala que: “[l]a exclusión de un imaginario femenino pone, en efecto, a la mujer en una posición en la que sólo puede experimentarse fragmentariamente, en los márgenes poco estructurados de una ideología dominante, como residuos o excesos de un espejo cargado por el ‘sujeto’ masculino” (comillas de la autora 22).

En fin, nunca surgió un prototipo de relación entre mujeres que fuera reconocible para la ‘comunidad imaginada’ nacional. En esta novela, aparece en pequeña escala la relación casi nula entre dos hermanas que ni siquiera disputan el cariño de sus padres, ya que la hermana mayor se sabe privilegiada desde siempre por ellos. En muchos sentidos, esta relación nos refleja la situación que dividió a las mujeres mexicanas de la posguerra que, si bien tenían mayor visibilidad –como veremos más adelante en este capítulo–, las separaban conflictos de clase y constructos acerca de la raza que se desarrollaron en la década de los veinte. Finalmente, la metáfora nacional en la novela aparece como en un mundo invertido: los papeles relacionales quedan a cargo de nueva hegemonía aún más subversiva que la revolucionaria, ya que se crea en clave femenina.

De inicio fracasada, la metáfora estructurada en el mundo de las mujeres sólo puede presentar relaciones ambivalentes entre sus personajes. Ello debido a que el mundo femenino ha sido programado para servir y fortalecer a las relaciones homosociales (Irigaray 22). En el caso del grupo que constituye a la servidumbre y su relación con la niña, el vértice que nos proporcionan sus interacciones proporciona un amplio margen de análisis de las relaciones racializadas en la etapa posrevolucionaria. El trato de Pita hacia la servidumbre, en este caso, es una representación muy bien lograda acerca del concepto nacional que el Estado y de la Reconstrucción que fue excluyente hacia los grupos indígenas. Aquí es importante observar que la función de los espacios individualizados de las habitaciones de los miembros de la familia muestra un microcosmos relacional dentro de la casa. Los cuartos de la servidumbre indígena y ellos mismos son casi parte del mobiliario: “[e]sa bodega de tristeza era la habitación de los porteros. Ellos no formaban parte de la casa” (Amor 72).

Pero, aunque sería ilógico encontrar que en la casa las condiciones de los cuartos de los empleados fueran mejor que la de sus dueños, el hincapié que la autora logra sobre la diferencia de espacios es notable. Cada cuarto refleja un aspecto positivo y agradable de sus dueños: de Jorge sus muebles de “persona mayor” (Amor 67), de sus hermanas Estela e Isabel, “un tocador para señoritas” (208); de su madre “alhajas” (21); y de su padre “[u]n juego de tinteros plateados” (182). En cambio, el recuerdo de la servidumbre y sus espacios le provoca sensaciones físicas confusas a Pita:

[En “Un cuartito de criadas”:] [p]estilente, de amplias dimensiones, con el piso de mosaicos y una tina inservible, el baño de los criados era un sitio acogedor para las conversaciones y las carcajadas de las sirvientas. [...] El baño de las criadas fue uno de los refugios de mi niñez (204). [En “La habitación de los porteros”:] “Era el cuarto más húmedo y oscuro, con excepción de los sótanos. [...] (72-73). [En

“El baño de las criadas”:] “Entonces entraba al cuarto, inundado de agua espumosa, y los largos y negros cabellos de la criada me asqueaban, y me hacían desear apartarme de allí [...] ¿Adónde podía ir entonces para desasirme de esos cabellos flotantes [...] [?] (205).

Pita recuerda que sintió un sinfín de sensaciones cerca de los criados: desde la admiración hasta los esbozos de cariño y de espasmo del asco hasta el desprecio. Y si en la metáfora nacional representada por Pita, su cuerpo la representación de una ‘comunidad imaginada femenina’, es de esperar que la niña viviera en su interior una confusión constante acerca de sus diferencias con clases sociales consideradas inferiores y etnicidades diferentes a la suya, sobre todo en el mundo de despotismo y repulsión al otro que la domesticidad jerarquizada de su casa creaba para ella.

Es de notar que Pita no experimenta con olores, texturas o imágenes desagradables con el recuerdo de otros miembros de su casa, sino únicamente con sus sirvientes, lo que da indicios de una relación más compleja de la niña con este grupo que habita en su casa. Julia Kristeva asegura que las sensaciones de asco y de rechazo tienen una relación muy directa con la formación de nuestra identidad, ya que nos separa de lo que nos es potencialmente peligroso o desconocido. El mayor riesgo es precisamente la pérdida del sentido de lo individual y la posible fusión con ese otro que nos perjudica (9).

Pita reacciona negativamente a los espacios y a los cuerpos de quienes no forman parte ni de su familia ni su clase social, y en primer lugar, lo hace por una tradición familiar aprendida (Amor 34). Luego, el cariño y el tiempo que este grupo le profesa (Amor 55) la vuelve vulnerable a la identificación plena, y por eso lo rechaza con mucha fuerza. Ignorados y menospreciados, los sirvientes y la niña tienen sufrimientos y sentimientos en común. Sin embargo, estas emociones tienen la virtud de lograr que la metáfora nacional a partir de su relación con este grupo se vuelva más significativa en la novela.

El cuerpo infantil en desarrollo es aquí la vía ideal para esta metáfora: expresa su rechazo visceral y agrega la fobia de la asimilación. La supuesta inferioridad del indígena en la cultura mexicana, junto con el desprecio social y la explotación laboral que sufre se ven reforzados por la ‘elevación del mestizo’, supuesto verdadero heredero de la Posrevolución, según las ideas de Vasconcelos transmitidas por el estado por aquellos años. La mestizofilia no sólo tomó al mestizo como el mero símbolo del cambio cultural de la era de la Reconstrucción de México, sino que efectivamente intentó borrar la identidad del indígena sobrevalorando rasgos físicos como la piel blanca y la fuerza física obtenida del aprecio por la “raza blanca” (Fiol-Matta 13). En este sentido, Pita funge como la representación más cercana de las nuevas generaciones y su miedo a la identificación con el pasado, con lo perdido y con las culturas olvidadas.

Una de las características más representativas de la metáfora corporal-nacional en la novela es el abuso emocional hacia el indígena, cuando la familia dirige su furia y sus necesidades sentimentales hacia las nanas de Pita. Bibi y Pepa son mujeres indígenas apegadas a la familia a través del trabajo y los lazos emocionales desarrollados en años de convivencia: “[n]ana Pepa tenía más de veinte años trabajando en la casa, y su vida éramos nosotros” (Amor 53); además agrega, “Bibi, confidente austera de mi madre y discreta mediadora entre la laqueada cómoda de la recámara azul y la carcelera ventanilla del Monte de Piedad.” (270).

Tal vez más degradante que el trabajo doméstico abusivo, a veces no pagado (Amor 270), el desprecio al que están sujetas está aderezado con la esclavitud emocional. Nos recuerda el uso utilitario que Vasconcelos promete hacer de “indio asimilado”, la raza vencida y excluida del plan nacional por la reproductiva “la ley del gusto” (23). Por no entrar en los estándares de belleza tradicionales, el indígena sustituye su papel en el

panorama nacional como un elemento de uso, un sustrato básico en la metafórica mezcla nacional.

En *La raza cósmica*, Vasconcelos hace hincapié en la noción de que la naturaleza humana tendrá en el futuro la tendencia a la reproducción basada en la belleza física: “[p]or encima de la eugénica científica prevalecerá la eugénica misteriosa del gusto estético. Donde manda la pasión iluminada no es menester ningún correctivo. Los muy feos no procrearán, no desearán procrear” (26). Su colaboradora, Gabriela Mistral, también se dirige hacia este ideal cuando coloca a las mujeres indígenas como el receptáculo de una “raza mejorada” y lo difunde en su labor educativa en México (Fiol-Matta 16). De estas ideas provino gran parte de la maquinaria discriminatoria que exalta al mundo indígena desde la Posrevolución y a partir de elementos de belleza estética irreales y adaptados a la mirada occidental y al discurso de la posguerra revolucionaria (Bonfil 91-92).

También, Mary Kay Vaughan coincide en observar esta perpetuación del racismo sistemático en la población a partir de la Revolución (“Introducción” 55). En la novela, se observa esta discriminación aprendida en la interacción de Pita con la servidumbre: “claro, con una negra como tú me tiene que ir mal; eres pero que una bestia, tiene razón mamá al decirme: ‘No hables con las criadas, Pitusa, que no son tus iguales...’” (Amor 128). La pasividad de las dos mujeres indígenas también obedece a otra interseccionalidad que como mujeres poseen “[t]odas las mujeres por el sólo hecho de serlo son madres y esposas. Desde el nacimiento y aún antes, las mujeres forman parte de una historia que las conforma como madres y esposas” (Lagarde 363).

Además de sirvientes, estas mujeres apoyan el ideal nacional como madres sustitutas, al cuidar a Pita, su labor no se restringe a la limpieza y cuidado de la casa, sino a la labor no pagada de protectoras emocionales de la niña. Y también, la idea de redención se une a la diada:

[lo] que el México de la Revolución se propone es, por una parte, redimir al indio, esto es, incorporarlo a la cultura nacional y a través de ella a la civilización “universal” (es decir occidental); y, por otra parte, apropiarse de todos aquellos símbolos del México profundo que le permitan construir su propia imagen de país mestizo. El proyecto educativo de José Vasconcelos es una expresión acabada de estos propósitos (Bonfil 168).

En *Yo soy mi casa*, dentro de las relaciones entre Pepa, Bibi y la niña Pita, existe la metonimia de la redención del indígena y la mujer por medio de la maternidad y el sacrificio por la patria y la auto aniquilación ante los dictados de la nueva sociedad.

Por otro lado, en una sociedad que comienza a estratificarse, las nuevas clases sociales en el poder deben distinguirse por un conjunto de nuevos emblemas y adherirse a códigos inventados que les sean propios o, por lo menos, útiles para sobrevivir a la nueva era (Hobsbawm “Introducción” 8). La filiación excesiva hacia el indígena o hacia la mujer que se veía obligada a trabajar tenía un costo social muy alto en el marco social de la Posrevolución. En la novela observamos por ello cierta fobia de Pita hacia sus nanas:

[v]er llorar a nana Pepa me enfurecía tanto, que colmaba a Bibi de elogios y de abrazos. De besos no. Su cara llena de arrugas me repugnaba, como también me asqueaban los dientes postizos de nana Pepa. Ella, pudorosamente, jamás confesó que no fuesen propios, y yo, valiéndome de su recato, siempre que quería hacerla rabiar la humillaba, hablándole de ellos (Amor 268).

Pero si el discurso mexicano de la Posrevolución era profundamente integracionista, ¿cómo es posible un rechazo tan visceral en una novela tan lejana en el tiempo a la etapa de la reconstrucción y que presente escenas como esta? Puede ser porque si la Revolución integró al indio como si intento borrar su identidad (Bonfil), en el discurso de la Reconstrucción hubo esquizofrenia por la omnipresencia de un gobierno empeñado en la

integración masiva de la población (Muñiz 17). Aquí, en la mirada al pasado, la valoración del indígena se contrapone con las exigencias del presente y con la cultura biopolítica en ciernes que forjó la Posrevolución.

La metáfora de *Yo soy mi casa* con respecto a la sociedad de la etapa de la Reconstrucción va más allá de lo metafórico: muestra el microcosmos familiar en que se representan los roles impuestos sobre las mujeres de la vida real y de la nueva sociedad en que vivían. Por un lado, las mujeres que sufrieron por el trabajo de guardar las apariencias y la imagen familiar, otrora reconocida socialmente (Mamá, Magdalena), y por el otro, sufrieron la actuación esquizofrénica de la nueva cultura posrevolucionaria que conjugó la “elevación del mestizo” y la observación biopolítica sobre la población (Pita).

En ambos casos, el cuerpo en desarrollo de la niña resulta ser un medio ideal para representar los múltiples cambios sociohistóricos del México posrevolucionario a través de las sensaciones del dolor físico y emocional, junto con la confusión de crecer. La metáfora social es doblemente subversiva en el sentido de que reescribe la historia en clave femenina: fundamenta el entramado y la acción de las mujeres al interior de una casa, pero en pugna con un mundo exterior represivo y aplastante. En la próxima sección presentaré el juego infantil como otro medio más de la representación del cuerpo femenino del personaje central dirigido a representar una metáfora nacional.

La nación en juego: reconfiguración histórica por medio del escape lúdico.

Guadalupe Amor estructura el tema del juego infantil en dos sentidos complementarios: como una fuga de la realidad y como una vía para representar los problemas que la sociedad de su tiempo causó a las mujeres. En ambos casos, la niña utiliza el juego como una forma de reacción, en este caso, como una forma de representación en

el texto autobiográfico en la que el poder puede manifestarse por medio de la escritura. Para suscribirlo como una forma de metáfora en esta sección, observaré el modo en que se reconstruyen los sucesos vividos en el cuerpo y en la psicología de la niña. Creo que el juego aparece a manera de imitación y subversión de dichos sucesos y que este ejercicio es el que produce la metáfora en el texto.

Comenzaré estableciendo que las acciones políticas de los gobiernos de la Posrevolución siguieron una especie de ‘juego’ traducido en un estilo de gobernar apoyado por el oportunismo y la manipulación. Pedro Casto describe este conjunto de prácticas en las siguientes líneas:

[a] fin de construir una base propia y legítima de poder como un contrapeso frente a los poderes fácticos –ejército, iglesia-, los sonorenses [los presidentes Obregón y Calles] favorecieron la creación y fortalecimiento de instituciones como partidos políticos, sindicatos y organizaciones de masas. Desde sus inicios, el sistema político posrevolucionario acusaba tendencias corporativistas, más abiertas con el paso del tiempo, lo que a la postre sería una de las causas de su longevidad (131).

Los periodos presidenciales de esta etapa siguieron el patrón de símbolos propios que, como podemos observar, implicó convencimiento de muchos sectores de la sociedad. Pero, como sabemos, la ‘comunidad imaginada’ no incluyó a todos los sectores de la población como a los indígenas y a los viejos oligarcas y a sus familias.

Las escenas de juego de Pita reflejan este momento político y, sobre todo, la situación de las mujeres de clases altas empobrecidas y a las mujeres en general. Es muy esclarecedor lo que Johan Huizinga entiende por juego, un concepto que para él implica una combinación entre simulación, creación y espacio imaginado:

el juego en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada ‘como si’ y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber

por completo al jugador [...] se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla dentro de un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual (27).

Es curioso que casi siempre se relaciona el término “juego” con las imágenes positivas que evocan las actividades lúdicas infantiles. Pero las cosas cambian cuando se aplica el concepto a las acciones de los adultos. Pero en ambos casos se manipula y se simula, y también se crea cierto “orden” alternativo con ciertas “reglas”.

En la novela, Amor presenta los juegos como eventos subversivos acerca del sistema que el gobierno practicó sobre las mujeres de su tiempo. En aquellos años, el gobierno caudillista ya cobraba una relevancia muy poderosa en las familias mexicanas, incluso, como ya se ha dicho, siguiendo un orden biopolítico bien definido en la sociedad. El papel de las mujeres cambió en esta etapa, y si bien adquirió visibilidad, únicamente cambió su orden en el patriarcado:

[a] strong thread of community from the Porfirian era still emphasized building the national family by pairing the woman with the government in a joint effort to raise the nation's children, corresponding to a time in which the state assumed a role in the family triangle by redefined masculinity and (models of fatherhood) as being associated with labor outside the home [...] Government officials strove to become the main authority rearing the child, with mothers as the recipients of official information, acting as government agents in their own homes (Jackson 44- 45).

En la novela, las secuelas de esta forma de control ya están presentes en la vida de la niña y en cómo se desarrolla en sus juegos. El juego cumple pues el propósito de representar estos sucesos ‘como si’ pudiesen ser revertidos o reacomodados en la memoria.

La metáfora en este sentido se hace corpórea en la medida en que la niña provee una recreación de sus juegos que abarca la totalidad del tiempo y del espacio. En él reconstruye las instituciones y los sistemas represivos en los que se desarrolla a menor escala. Un juego que parece muy significativo para la niña es la escuela doméstica que llamó el “Colegio Libélula” y tal pareciera que este instituto imaginario fuese en realidad el lugar al que asistió a educarse toda su vida: “[d]e todos los colegios en los que estudié, esta hogareña y reducidísima escuela fue el único sitio en donde estuve a mi gusto (Amor 40)”.

En una época en la que se enseñaba a las mujeres métodos científicos de cómo ser madres y criar hijos que sirvieran como ciudadanos modelo, el hecho de encontrar solaz en un juego que evoca a la escuela es significativo. Tal como lo hemos señalado, el papel de la mujer estaba a la par con el del gobierno, pero incluso, el gobierno obregonista llegó más allá, ya que a las mujeres prácticamente se les enseñaba cómo llevar sus hogares: “la política educativa de la SEP se concentró en la maternidad y el ámbito doméstico [...] las mujeres aprendían a preparar comida sencilla, a limpiar la casa y a cuidar a los niños” (Schell 179). Incluso, en los libros de texto escritos por Gabriela Mistral para la Secretaría se enfatiza en el perfil de la mujer como madre y creadora de ciudadanos para el gobierno revolucionario (178).

Ante la imposición de una educación sexuada y a la que debió verse expuesta en el ambiente en el que creció, Pita reorganiza su escuela imaginaria con elementos que le son propios a la educación que ella desearía tener. El idioma francés es una de las clases que programaría en su escuela si tuviera la oportunidad y tal como ella lo menciona, se corresponde con un elemento relacionado con la élite mexicana: “era solamente un atributo de lujo, un posible ornato social: en México toda la ‘gente bien’ podía no saber nada de nada, pero al menos palabreaba el francés” (comillas de la autora Amor 40). Además, como

un símbolo de la tradición de la era porfiriana, la niña lo opone a las enseñanzas y a la situación de pobreza en su experiencia del presente. Intenta pues resarcir, por medio del juego, el daño provocado por las diferencias sociales y las apariencias en las que vive: “nunca tuve mis libros completos; siempre faltaba alguno de los menos indispensables y los más costosos” (41).

La resistencia al presente que Amor imprime en los juegos del personaje nos habla de la fuerte resistencia ejercida por las clases oligarcas caídas en desgracia ante los nuevos cambios implementados por el gobierno revolucionario. El orden porfiriano, aunque no era inclusivo hacia muchos sectores de la sociedad, en general brindaba protección a las mujeres¹⁶. El reordenamiento de la Revolución significó un juego de retribución a los sectores desprotegidos durante el esplendor de la dictadura y una nueva organización para las mujeres en la etapa de la posguerra: “[c]ualquier balance sobre la Revolución mexicana debe considerar que el proceso de redistribución (con todos sus errores y contradicciones) significó un avance en el desarrollo social del país” (Castro 148). En este plan, mujeres como Pita y sus hermanas no se verían incluidas por el hecho de provenir de un pasado que quiere ser olvidado y por no identificarse con las circunstancias del presente: “[d]isfrazados de bandoleros y queriendo imitar a los revolucionarios que saquearon nuestras haciendas, acampábamos en el primero de los sótanos, el que lindaba con nuestro jardín” (Amor 79).

La imaginería que Pita recreada con el juego, muestra las grietas de la nación creada en su presente. Sus episodios lúdicos se muestran subversivos a un juego político en el que ella y las mujeres de su tiempo se ven inmersas. Aquí, el poder biopolítico estatal, con su control excesivo sobre los cuerpos, se opone a la redefinición de nación que la niña busca en su mundo imaginado. En este sentido, los juegos en los que se implica únicamente el

¹⁶ Carlos Monsiváis habla de las mujeres mexicanas de la clase alta porfiriana como “las mujeres conservadoras, las guardianas de la tradición y de los ‘valores eternos’” (“Prólogo”, comillas del autor 24), es decir, las principales transmisoras de los códigos y símbolos del grupo al que pertenecen.

cuerpo de la niña nos devuelven el reflejo de este poder biopolítico en una dimensión más clara. A diferencia de los juegos anteriores, en el que estaban implicados sus hermanos, el juego que realiza en solitario se convierte en una manera de frenar la violencia que siente contra sí misma y contra los demás.

El juego con su muñeca favorita parece conjugar su reclamo hacia las tendencias biopolíticas y hacia el empobrecimiento familiar a una misma vez. Al mismo tiempo, con este ritual lúdico emite un reclamo a las exigencias hacia las mujeres de su tiempo. Cuando obtiene la muñeca, la niña calma una parte de su ansiedad y sus accesos de violencia disminuyen:

se acabaron mis penas, mis miedos nocturnos se nublaron, la mariposa negra voló de mi obsesión. Y empezó la tiranía de Conchis, su codicia, sus deseos de brillar, de invadir la casa entera y la atención de todos sus habitantes. Yo dejé de ser yo, de preocuparme incluso por cómo serían el cielo y el infierno; abandoné mis cuentos de hadas, mi apetito patológico por las golosinas se redujo, y pensé solamente en ella. La convertí en el centro del universo (Amor 54).

Es curioso que en este juego la autora nunca implica el deseo de Pita de ser madre. Con la aparición de la muñeca en la escena se nos deja entrever que la pieza sacia una necesidad de la niña de controlar y ejercer un poder excesivo (Amor 35). La pieza despierta un fuerte deseo de control sobre otro cuerpo y provoca una profunda obsesión por su embellecimiento. Es tal su afán que termina por deformarla a punta de alfileres (224).

No es de extrañar que en una época que la obsesión por la belleza y por el aspecto físico como la Posrevolución mexicana, especialmente con el afán por la blancura, existiera la tendencia a adquirir este tipo de elementos de distinción a través de la apariencia física y su embellecimiento. La obsesión por la belleza de la muñeca cobra aquí un significado

íntimamente relacionada con esta etapa histórica de México y crea en el texto una metáfora nacional acerca de la obsesión por la belleza.

Sin embargo, como lo señala Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), la obsesión de una niña con una muñeca implica elementos que van más allá de un simple juego. Para la autora, el cuerpo convertido en un juguete resulta muy perturbador para la psicología de una niña y un elemento que distorsiona la idea que ella tiene de sí misma: “[se] representa al cuerpo en su totalidad y [...] es una cosa pasiva. De esta forma estimula a la niña para que se aliene en su persona completa, considerándola como algo inerte [...]” y “[s]e le trata como a una muñeca de carne y se le niega la libertad” (382).

En el caso de Pita, a quien le toca crecer entre dos épocas con diferentes estándares de belleza, el espejeo con el juguete y su obsesión por embellecerlo no son un elemento terapéutico que le dé seguridad. En su estado psicológico y medio social, su afán por la belleza se vuelve perjudicial: “intenté desgarrarme los labios porque alguien dijo que mi boca era horrible, inmensa” (Amor 188). En el juego con la muñeca, la metáfora nacional se crea a través del sufrimiento psicológico de crecer bajo unos estándares estrictos de belleza en los que la apariencia física define la identificación con el presente nacional.

Como parte del proyecto nacional vasconcelista, Pita pertenece a uno de los grupos a eliminar, ya que no se corresponde con el perfil del mestizo y como miembro del sector destronado por las fuerzas revolucionarias, las mujeres de la antigua élite deben aceptar su nuevo lugar en la sociedad y el del ostracismo y la vergüenza de enfrentarse a la necesidad de trabajar y sobrevivir en una nueva sociedad. En voz de la madre de la niña, conocemos la brutal interrupción de la vida porfirista por el cambio que sobrevino con la Revolución: “[a]ntes de casarme [...] jamás puse los pies en la cocina. Teníamos un mayordomo que se ocupaba de todo. [...] Pero ya ve usted, Úrsula, los tiempos cambian, y ahora...” (Amor 246). El cambio de ser un objeto al que se le debe protección, al que sufre la mujer que se

vuelve el medio de producir las vías de subsistencia en el mundo posrevolucionario, fue la realidad cotidiana de muchas mujeres en esta época. Es interesante aquí la forma que adquiere la metáfora: de reflejarse en objetos como las muñecas y equipararse con su inercia, las mujeres deben ahora producir y fecundar en el contexto del nuevo discurso nacional.

Otro juego en solitario de la niña se realiza en “El cesto de la ropa sucia”. La actividad se lleva a cabo como un ejercicio curativo para su enfermedad y de cara a los problemas que vive diariamente. Pita narra su dolor cuando entra al cesto: “[d]espués de haber llorado horas enteras sin consuelo posible, después de haber agotado los alentadores consejos de Bibi, las palabras inútiles de nana Pepa y las generosas promesas de Estela, yo me refugiaba en aquel cuartito inventado por mí: el cesto de la ropa sucia” (167). Aun su madre, quien normalmente la ignora, la busca cuando decide esconderse en este espacio (167). Es interesante que el cesto se considere en el texto como un cuarto por sí mismo y que en este ella se encuentre tan segura: “[e]n el canasto de la ropa sucia me sentía acompañada. Las sábanas, las fundas, las toallas acumuladas allí no me eran ajenas y me sentía solitariamente en paz entre aquella sucia blandura” (167). En su paz, incluso, Pita se autoinduce cierta amnesia: “[a]l despertar, quedaba extrañamente borrado de mi memoria el cesto de ropa sucia. Y volvía a vivir mi cotidiana existencia [...]” (168).

Pareciera que el cesto fuese para Pita un vientre materno del que se entra y se sale a voluntad. El olvido contribuye al misterio de la sanación que vive en él y ello nos recuerda la necesidad que parece existir entre la representación de la mujer y sus fluidos físicos. En el mundo real, ‘la suciedad’ líquida que evoca el nacimiento y todas las funciones relacionadas con el cuerpo femenino, han quedado relegadas al tabú en las sociedades más ‘avanzadas’. Para Hélène Cixous este elemento es precisamente el que hace que el mundo sea dual y que una fracción de este domine al otro:

la ironía contenida en la dialéctica del amo y del esclavo: no es necesario que el cuerpo del extranjero desaparezca, pero es necesario que su fuerza sea dominada, que vuelva al amo. Es necesario que exista lo propio y lo impropio, lo limpio y lo sucio, lo rico y lo pobre, etc. [...] el mundo está dividido en dos, jerarquizado, y que mantiene este reparto mediante la violencia (24).

El hecho de que se elimine la parte de la naturaleza humana que nos devuelve al origen, tal como los fluidos corporales, determina que gran parte de las funciones femeninas se vean eclipsados por considerarse parte de un mundo primitivo.

La eliminación de lo ‘impuro’, lo aparentemente ‘inútil’ y lo ‘contaminante’ o lo ‘incivilizado’ y ‘primitivo’, deteriora una parte importante de la percepción del cuerpo femenino en lo individual y en lo social. Por medio de la fantasía de Pita, Amor reivindica la vuelta a la naturaleza de la maternidad que no es obligatoria y que no está definida desde el exterior ni por la sociedad ni desde el Estado. De paso, exaltando las funciones de los fluidos y del vientre, Amor logra con esta imagen abolir los estándares de género, de clase social y de la época política en la que se tiene que vivir.

Ahora bien, el entramado imaginado creado por el espacio del juego en *Yo soy mi casa*, no sólo va de la mano con los elementos de la formación que tienen que ver con la adquisición de experiencia y crecimiento personal (Moretti 9). También apoya a la imagen de metáfora nacional por medio de la subversión del elemento de la ‘comunidad imaginada’ impuesta y sus discursividades. La reducción lúdica que se logra a través del poder de la imaginación, es tal, que como Kushigian lo asegura, las novelas de formación de origen hispanoamericano, exaltan aún más que cualquier otra variante de Bildungsroman las experiencias cotidianas, aquellas que se encuentran más cercanas al crecimiento y al dolor físico de crecer de sus personajes, mucho más allá de las experiencias trascendentales.

Aquí, La metáfora corporal en Pita está relacionada con la idea de formación nacional y de sus problemas, y toma tintes muy específicos cuando se trata del desarrollo de una mujer con una enfermedad mental. La niña vive en su cuerpo experiencias únicas como un sometimiento a la “maternidad imaginada” impuesta por el Estado y el lastre que viene con ello: perpetuar un rol de sometimiento aprendido social y culturalmente (Butler *Sujetos* 76). En este sentido, para María de Alba, el cuerpo femenino está franqueado por restricciones que vienen del exterior, pero que se han confundido con las funciones biológicas (18). El cuerpo femenino por lo tanto se vuelve una cárcel para las mujeres, aunque también es “[l]a única ventana posible parece atisbarse en [por la] escritura, [que es] una pequeña fuga o apertura [y que] sin embargo, no es suficiente para mostrarla, ni para liberarla” (21).

La escritura y el cuerpo para Amor se convierten en los medios para reivindicar los sufrimientos de su cuerpo y el de las mujeres olvidadas por la Revolución. Ellas, las no incluidas y las estigmatizadas por el pasado, las mujeres de la oligarquía quedaron relegadas a los espacios que ya antes ocupaban, pero bajo la mirada atenta de un nuevo sistema político. En la próxima sección estudiaré los ángulos de la actuación del sector de las mujeres de estas clases terratenientes venidas a menos con respecto al discurso nacional y sus implicaciones.

Con ello, busco enmarcar los cambios que las afectaron en esta época posrevolucionaria usando el ángulo positivo con que Amor busca reivindicarlas como un sector de la sociedad que merece ser observado y considerado. Si el discurso de la Reconstrucción de los años veinte borró su importancia, la autora reclama en sus páginas el lugar perdido y, sobre todo, lo hace en un momento que, aunque parece muy lejano, es trascendental en la historia de México en el presente. Me refiero al que se corresponde con la etapa posterior al voto femenino de 1953. Con este hecho, un texto como *Yo soy mi casa*,

deja de ser un texto anacrónico y adquiere vigencia a través de la nueva historia de las mujeres mexicanas de la segunda mitad del siglo XX.

El (E)stado de la cuestión femenina: la metáfora de la nación fallida en *Yo soy mi casa*.

El establecimiento de Estado posrevolucionario en México tuvo como sustento una categorización discriminatoria incuestionable. La guerra Revolución (1910-1917) fue el primer movimiento social democrático en Latinoamérica que, sin embargo, se consolidó sobre viejos esquemas y sobre nuevos poderes gubernamentales. La exclusión de diversos sectores de la población y, sobre todo, una población dividida a partir de un esquema racista como el *mestizaje*, que trajo consecuencias a largo plazo para México (Bonfil 89). Hemos hecho notar que la década de los años veinte y parte de los treinta se correspondieron con el fortalecimiento de un sistema estatal en el que dos hombres, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles tomaron el control completo del país y llegaron al extremadamente invasivo sistema biopolítico en su estilo de gobernar.

La nueva nación requirió la reafirmación de los roles de género y de las conductas esperadas sobre los sexos, tales como el ejercicio de la maternidad y del cuidado familiar. Pero, aunque la mujer y sus funciones sociales se incluyeron en el discurso posrevolucionario, sus cuerpos siguieron sujetos a los designios del poder. Y en el caso de la vida de las mujeres de las clases altas, aquellas pertenecientes a los sectores que otrora fueron privilegiado por el Porfiriato, la posrevolución trajo una doble subyugación.

Como se mencionó anteriormente, las mujeres de esta clase social quedaron relegadas a un papel secundario durante el Porfiriato, y en los años veinte estaban también dentro de un plan estatal por su condición de género y clase social. Así, en el mejor de los casos quedaron únicamente refugiadas en el ostracismo. Pero en el peor escenario, tuvieron que luchar por la supervivencia económica y contra un mundo social que les era adverso.

Amor lo describe cuando habla del sacrificio que sus hermanas debieron enfrentar por su familia cuando decidieron salir a trabajar: “mis hermanas mayores desafiaron heroicamente a la alta sociedad mexicana, trabajando para llevar unos pesos a casa” (Amor 210). Cabe recordar la condena social del trabajo asalariado de las mujeres en el México de aquellos años (Porter 102) y que el nuevo Estado se reconocía como un nuevo proveedor de los sectores en necesidad y que las mujeres, quienes únicamente tendrían un papel reproductivo y ellas la cuidadosa crianza de los nuevos ciudadanos.

Para entender mejor el poder de un “Estado” como el posrevolucionario mexicano, es importante ahondar en su concepto. Se trata de una asociación de personas o grupos que se adjudica facultades de control sobre un territorio o una población (Webber 34). En el caso de Obregón, el sustento de dicho Estado se caracterizó, como hemos dicho, por el paternalismo y la militarización, dos elementos que se dirigieron hacia programas sociales que beneficiaban a la población (Muñiz 42). Pero, aunque este elemento fue muy atractivo para una sociedad que salía de la posguerra, ya que aseguraba garantías de seguridad y justicia para las masas, la adscripción a sus beneficios estaba determinada por la posición que el ciudadano poseía hasta ese momento. Por lo tanto:

[e]l “nuevo código” era un programa de organización social sometido a la autoridad de un Estado que aparecía como benefactor y protector de los desposeídos, al mismo tiempo que funcionaba como garantía imparcial de la existencia y de los derechos de los poseedores. Obregón aseguraba: ‘Bastará con que los campesinos, los obreros, la clase media, todas las fuerzas del país que están enroladas en la misma ideología revolucionaria, seleccionan su personal para que los represente en los puestos públicos y exijan conscientemente las responsabilidades que asuman al aceptar sus altas investiduras’ (énfasis de la autora 43).

Es de subrayar en estas líneas la inclinación del presidente hacia ciertos grupos específicos. Y si bien este Estado fue un sistema que delimitaba el poder de un grupo o de una hegemonía, su forma de entrar en la sociedad mexicana fue más sutil.

Por medio de la ideología, una forma de distorsión de la realidad inducida por el poder en la que una persona “no sabe lo que en realidad hace” (Žižek 58), el convencimiento es tal que los ciudadanos prefieren la pertenencia y la seguridad a reflexionar acerca del poder que el gobierno ejerce sobre ellos. Aquí, el gobierno se vuelve autosuficiente y autoinmune a sus propios defectos desde la perspectiva foucaultiana y se adjudica el poder sobre aparatos que le son afines como la escuela, la iglesia o cualquier institución para difundir su mensaje como lo propone Althusser, quien entiende al Estado como una formación que incluye a muchas instituciones de las que se sostiene, asegura que esta es la vía más importante para transmitir ideologías específicas (47).

El respaldo que recibe de estas entidades lo respalda y la noción de este sistema de muchas cabezas se puede definir como un sustrato del poder y de sus frutos. Sabemos que, en el caso de México, el marco de poder estatal posrevolucionario fue tan fuerte, que ya era muy reconocible y organizado en los primeros años de reconstrucción de la década del veinte y que casi al inicio de la Reconstrucción política, las formas de ‘seducción’ que el Estado ejerce sobre sus ciudadanos se apoyaba en el manejo ideológico, principalmente elaborado por instituciones como la Secretaría de Educación Pública.

Los modelos de género vigentes bajo este esquema continuaron su curso a pesar de la utopía revolucionaria de igualdad y en la novela de Amor apreciamos la doble interseccionalidad de las mujeres de la clase alta mexicana, en este caso, representadas en las hermanas Román y su madre, quienes se encuentran en la disyuntiva en la que el hecho de pertenecer a su sociedad hizo colapsar los fundamentos de su identidad. En *El sexo que no es uno* (1977), Luce Irigaray explica la existencia de una “infraestructura ignorada”, una

“mercancía” que es propiedad del sistema patriarcal (62). Se refiere a las mujeres que son los productos que mantienen su valor a través de los intercambios relacionales con hombres en sus sociedades (62). La propiedad de sus cuerpos ha dependido tanto de padres, hermanos o maridos, que los cambios socioculturales a los que se ven expuestas pueden cambiar el valor que han adquirido en este sistema paternalista.

En la novela se observa el cambio de este valor adjudicado a las mujeres a través de los cambios sociales del Porfiriato al Obregonismo. Pita recuerda el Baile del Centenario que le relató su madre alguna vez como un evento que culturalmente se relacionó después como el ápice de la caída del Porfiriato¹⁷: “[f]ue en el Palacio Nacional, en el apogeo del reinado de Porfirio Díaz, ese tenaz indio de Oaxaca que al encumbrarse eligió por esposa a una de las señoritas de más abolengo mexicano”. (Amor 181). En el cambio generacional, al parecer, no se observa tanto en el “encumbramiento” del indio a través del camino al mestizaje como el vínculo de mejora económica que se observa en el intercambio de una mujer. Por ello, en el universo familiar de Pita, las mujeres, aún pueden elevar las posibilidades de los hombres mediante el acceso que se les otorga a sus cuerpos, ya que ellas no son sus propias dueñas. La propiedad de sí mismas ha dependido tanto de padres, hermanos como de maridos.

Pero en las vidas de las hijas Román, el panorama ‘mercantil’ ha cambiado y el poder se encuentra repentinamente en los códigos revolucionarios de la reproducción – ideológica y biológica- y la noción democrática del mestizaje. Para las Román, la desventaja de estar ubicadas en un sector social desprestigiado en la época posrevolucionaria implica cierta apertura a adentrarse a una sociedad que desprecian, a una clase media que apoyó al gobierno de la Posrevolución y que su familia deplora. Bástenos

¹⁷ La Fiestas por el Centenario de la Independencia en 1910 se recuerdan como el último estertor de la dictadura porfirista. Carlos Monsiváis reconoce las celebraciones como “las Fiestas [en las que] todo se carnavaliza: el prestigio del dictador y su corte, la historia de México esparcida en desfiles, disfraces y un bosque móvil de sombreros de copa (*Historia* 46).

el ejemplo de lo dicho por Pita cuando recuerda a las novias de su hermano: “[m]ás que frecuentar a las niñas de sociedad, Jorge prefería a ciertas amigas suyas de la clase media. Un día llegó radiante y orgulloso con la fotografía a colores de una vampiresa de barrio” (Amor 69).

Casi entrelíneas, observamos los resabios del resentimiento de la élite del pasado cuando se enfrenta al riesgo de romper con los códigos que habían sostenido su imagen de poder. Las mujeres, en este caso, vivieron cómo la reconfiguración del valor de sus cuerpos cambió de ser objetos a sujetos de producción y en los que el único escape habría sido romper sus barreras y prejuicios de clase, aún en contra de la presión social y bajo la presión del discurso revolucionario.

Pero la interseccionalidad de estas mujeres fue mayor, ya que el patriarcado no cambió los roles de género por el lado masculino. En cuanto a los hombres de la familia Román, la caída del valor de su clase no varió en gran medida para los miembros de su clase y género. Observamos este hecho cuando Pita describe el destino de su hermano menor: “[a] Jorge [...] lo enviaron a Inglaterra a educarse en uno de los colegios católicos de más prestigio. Había la costumbre de que los muchachos de alta sociedad estudiaran fuera de México (Amor 67). El valor económico familiar aún se dictaba por medio del prestigio masculino y, al igual que su hermano mayor, Jorge continuaba con una tradición que lo unía con ellos. En cambio, las mujeres Román viven en la constante falta de identificación y separación generacional debido al cambio y a la falta de tradiciones comunes. El patriarcado logró la separación de las hermanas y con ello simbolizó la discordia y la diferenciación entre las clases.

Entre las hermanas, las divergencias están muy cercanas a la identidad de sus cuerpos. La ropa y los zapatos de Pita, si no son heredados, fueron comprados con el sacrificio de alguna de las mujeres de su familia. Los zapatos que usó Pita en un evento

religioso importante, por ejemplo, se los proporcionó su hermana con sus “recónditos ahorros”. Pita tiene que fingir que son de su medida para poder usarlos y esto le provoca tener que volver a casa con los pies heridos: “caí desfallecida en la escalera de la entrada” (331). Como una metáfora en miniatura del nuevo sistema político, Amor logra un muy significativo ejemplo para mostrar la ya frágil estructura de las relaciones entre las mujeres del México posrevolucionario y, aún más, entre las mujeres de la oligarquía en desgracia.

Es relevante observar aquí cómo esta distancia entre las hermanas se descubre como uno de los pilares de la novela y es también uno de los cimientos de la sociedad patriarcal, profundamente arraigada en la performatividad del género. Y, si como lo sostiene Judith Butler, el género es una práctica impuesta y repetitiva, esto permite una determinada sociedad y consecuentemente a un sistema estatal, fundamentar una disparidad repetitiva de las diferencias que apoye sus principios y que dirija la sociedad hacia determinados fines. Sobre este tema, Joan Cobjec señala que el poder biopolítico de un Estado no está en realidad tan interesado en el cuerpo humano en general, como en el sexo que cada individuo posee y las divisiones se determinan bajo las prescripciones que esta categoría les otorga (53).

Por lo tanto, las diferencias que se logran a través de los roles de género y a través de los comportamientos adquiridos y por su performatividad, son en realidad el medio más eficaz del control gubernamental y la inclusión de sus miembros en el proyecto que emprendan. En este sentido, la cuestión religiosa en la época de Calles fue un segundo factor determinante en contra de las mujeres oligarcas venidas a menos en la Revolución. En la división poblacional que logró la posrevolución y en su lucha por dejar el pasado porfiriano, el debilitamiento del movimiento feminista mexicano estuvo dirigido en contra de las políticas religiosas y este fue un elemento a favor del gobierno callista y un punto

culminante en la supresión de la lucha de las mujeres de esta clase social alta en la Posrevolución, es decir, de las mujeres combatientes de la Guerra Cristera.

El avance del movimiento feminista mexicano requirió entonces dejar atrás el pasado que incluye la relación cercana de las mujeres con la religión y una parte de su fuerza motora. Carlos Monsiváis señala que existe una distopía del feminismo que se fundamenta en la religión católica y en la que el fracaso del movimiento estaba asegurado: esta participación femenina en la Guerra Cristera. Para el autor, el movimiento puso al alcance de las mujeres una forma de cambio de antemano fallido: “[l]a historia al alcance de las mujeres de una derecha que a sí misma se declara contrarrevolucionaria [y] se corrompe al abolirse la teocracia, su gobierno ideal” (“Prólogo” 29).

Además, agrega la idea de que la imposibilidad de que dicho movimiento entrara al cauce del feminismo mexicano propiamente dicho estaba también asegurada de antemano: “en los albores del feminismo en México, el anticlericalismo es una actitud necesaria que pasa inadvertido socialmente porque no se escuchan ni se leen los planteamientos de las mujeres” (Monsiváis “Prólogo” 13). Ya vencidas antes de la lucha, las mujeres que el autor considera las guardianas del pasado, sólo recurren a la fuerza que les dejó el patriarcado, sistema incapaz de ver más allá de sus límites, y que las confinó a lo conocido, a los rincones de la fe religiosa:

[l]a sociedad de la dictadura no se ha preparado para la emergencia de las mujeres, soldaderas o sindicalistas, coronelas o sufragistas; el clero católico y la derecha juzgan monstruosa cualquiera de las libertades femeninas. Sin embargo, la Guerra Cristera (1926-1929), el ejército creado a instancias del fundamentalismo católico lleva a la superficie la voluntad bélica de las mujeres tradicionalistas, capaces de arrojo, saña, sacrificio, decisión de exterminio. Valen poco su lealtad y su entrega,

el conservadurismo las hace a un lado y las considera ‘parte del montón’. No son heroínas, son feligresas que no le temen a la muerte sino a la excomunión (26).

Al respecto, propongo que la Posrevolución en sus alcances biopolíticos y restrictivos, junto con el efecto aplastante de las restricciones de la dictadura, no deben considerarse como parte de la voluntad apocada de grupos de beatas, ciegas a los cambios que como mujeres tendrían que enfrentar.

En ésta, la única novela de Guadalupe Amor, se reivindica el papel de las mujeres que pertenecieron a un sector olvidado por el discurso posrevolucionario y que, como ella, tuvieron que arreglárselas con un mundo que les era desconocido y hostil. La nueva sociedad estaba llena de elementos que les eran extraños, junto con el menosprecio social que les prodigaba el mundo democratizado y anticlerical de la posguerra. Parte de esta sensación de incertidumbre y miedo la observamos al final de su novela, cuando la protagonista sale de su casa sola por primera vez y se siente incapaz de sobrevivir. En un gesto magistral, Amor utiliza las amplias posibilidades de la novela de formación para mostrar un final incompleto, una formación trunca de su personaje para representar el fracaso que el sistema Posrevolucionario en lograr una sociedad más justa e integrada.

Una niña enferma, maltratada por su familia y dentro de una sociedad hostil, solo puede terminar el proceso de su madurez de forma incompleta y confusa:

[u]na casa que no era sino una fachada, una fachada estática, impenetrable. Una fachada resguardando sombras. ¡Una hipócrita fachada protegiendo el vacío! La miré una vez más de frente y me fui caminando idiotizada por mitad de la calle, sin otra compañía que el viento, que me rodeaba como el más preciso de los ataúdes (Amor 346).

Con una mirada sombría hacia el futuro, la de Pita fue la visión de generaciones de mujeres que se enfrentaron a un mundo que no las recibía con agrado. Además de los avatares que

las mujeres sufren en la etapa de su crecimiento, que le dificulta un final ideal a su paso a la edad adulta, hemos observado como otros elementos desfavorables impiden el desarrollo de Pita, tales como la enfermedad mental y el abuso familiar. Finalmente, *Yo soy mi casa* representa el panorama del grupo más desfavorecido de la sociedad mexicana para la época posrevolucionaria. En la novela se logra mostrar una metáfora viva, en carne propia de un sector mutilado y despreciado ante el cambio histórico vividos en México en los años veinte.

Capítulo 3. Somatismo y deseo en *Balún Canán* de Rosario Castellanos (1957)

Introducción: El cuerpo femenino y el indigenismo en el régimen cardenista.

Balún Canán (1957) de Rosario Castellanos sincretiza de manera magistral la problemática del género femenino y la de los indígenas durante la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940) en México. Sin embargo, la novela no sólo se abre hacia la narrativa del contexto de los sucesos históricos de esta época, sino que se coloca alrededor del centro mismo de la representación de la subalternidad en un texto, a saber, la maquinaria que crea la opresión y la sujeción. Pero, a nivel metaliterario, mucho más allá de sólo narrar los avatares de ambos grupos pugnando por sobrevivir, se muestra la contradicción del marco de la opresión histórica desde el punto de vista de un sujeto observador en posición central, en poder. Al leer la novela, me surge la pregunta central de este capítulo, ¿hasta dónde se escucha la voz autoral en la novela y hasta dónde la de aquéllos por quienes se enuncia una defensa? Sobre todo, porque esta ha sido una pregunta fundamental en el estudio crítico de la obra de Castellanos en los últimos diez años y especialmente en el análisis de su obra prima, *Balún Canán*.

En esta novela de 1957 se denuncian específicamente la explotación de los indígenas tzotziles de Chiapas y el mal trato de las mujeres dentro del aparato político surgido décadas anteriores a las reformas cardenistas en México. Dicha sociedad forjó un sistema económico y una cultura explotadores del indígena y de la mujer. No obstante, el giro que la presidencia de Cárdenas dio a los sucesos socioeconómicos chiapanecos, construyó una nueva forma de sujeción de ambos grupos que quedó soterrada por la historia

oficial. Me refiero al aparente avance social que bordea las memorias históricas bienintencionadas acerca del cardenismo.

Adolfo Gilly, por ejemplo, asegura que el telón de fondo del cardenismo consistió en fundamentar el desarrollo de México sobre “bases ‘más justas’ y ‘más humanas’, eliminar las formas peores de la explotación” (comillas del autor, *Revolución* 357). También, la gestión de Cárdenas fue la etapa que más se recuerda como impulsora del indigenismo (Olcott 20). Cabe entonces preguntarnos también el porqué de la elección de Castellanos de un final tan alejado de la realidad indígena, que a lo largo de su novela defiende en su obra autobiográfica: “[n]unca, aunque yo la encuentre, podré reconocer a mi nana” (Castellanos 285).

En este *Bildungsroman*, Castellanos relata los años de una niñez aparentemente estable, ya que no muestra secuelas graves para el desarrollo de su personaje y sin embargo muestra esta contradicción fundamental entre su propia vida y el desarrollo indigenista de la etapa de Cárdenas en su natal Comitán. Y, lejos de representarse en el texto una consciencia metafórica integral en el personaje, si comparamos la figura del cuerpo femenino como nación, esta se vuelve fragmentaria y casi inasible. Tal como Julia Kushigian apunta, el texto de formación hispanoamericano sustenta buena parte de su calidad representativa en un cuerpo adolescente sufriente, alienado en su propio proceso de crecimiento y en la soledad de su unicidad (27).

De ello parte cierta metáfora nacional que la autora brillantemente considera como eje epistemológico del *Bildungsroman* hispanoamericano. A dicha metáfora hay que agregar la calidad inherentemente restrictiva del cuerpo, el cual es una cárcel que nos es dada (de Alva 21) y en la que se inscriben las expectativas culturales de nuestro tiempo y sociedad (Butler *Cuerpos* 181). Sin embargo, para observar mejor esta metáfora

menguante que se presenta en el cuerpo adolescente presentado en el texto, propongo observarla desde el punto de vista de la percepción, es decir, de la forma en que la autora construye la interioridad fisiológica de su personaje central.

Para Maurice Merleau-Ponty, el cuerpo es el “no-objeto” por excelencia, si es que lo observamos desde la perspectiva de la percepción que tenemos dentro de nuestra propia piel:

[s]u presencia es tal que no es viable sin una ausencia posible [...] la permanencia del propio cuerpo es de un tipo completamente diverso: no se halla al extremo de una exploración indefinida, se niega a la exploración y siempre se presenta a mí bajo el mismo ángulo. Su permanencia no es una permanencia en el mundo, sino una permanencia del lado de mí. Decir que siempre está del lado de mí, siempre ahí para mí, que no puedo desplegarlo bajo mi mirada, que se queda al margen de todas mis percepciones, que está *conmigo* (cursivas del autor 108).

En este capítulo sostengo que la presentación del cuerpo del personaje central creada por Castellanos enfatiza en esta carencia de percepción de la totalidad del cuerpo como un efecto de representación de la carencia del logro nacional indígena y femenino en el discurso posrevolucionario. Fuera del discurso nacional en pleno, mujeres e indígenas vivieron una aparente inclusión en el plan político cardenista, pero al final su actuación adoleció de respaldo institucional. Como dobles víctimas, ambos grupos participaron en la nueva era revolucionaria que inició Lázaro Cárdenas en 1934 únicamente como cuerpos: herederos del manto paternalista estatal y parte del aparato fundador del mestizaje como símbolo de la nacionalidad.

Se ha estudiado hasta aquí la posibilidad de una metáfora nacional o falta de ella en los textos de Nelly Campobello y Guadalupe Amor y en el caso de esta novela de

Castellanos ocurre una ambigüedad singular. Se puede observar una falta de identificación de la autora con el propósito indigenista, el que fuera uno de los intereses de su persona pública y al que estuvo íntimamente ligada como funcionaria del Instituto Nacional Indigenista (INI). Y aunque en su vida pública el estandarte de la defensa del indígena siempre figuró como una bandera central, en *Balún Canán* observamos la imposibilidad de representación entre una mujer en la palestra política y los grupos indígenas en vías de cambio que aparecen en su texto. No asumo de antemano la falta de autenticidad de la autora hacia los sectores de población nativa mexicana, lo cual no sería tampoco el propósito de mi análisis. Pero sí aseguro que existe una distancia entre la representación nacional del sujeto subalterno como metáfora en este texto y el intento fallido en su concesión.

Primero, el hecho de ser mujer en una posición pública representa una doble imposibilidad en la lectura del subalterno. Como ya lo he señalado, la dificultad del propio cuerpo para representarse a sí mismo y sin contratiempos es imposible, crea una barrera que lo aleja del sujeto que observa. En segundo lugar, las restricciones del género performativo también producen ciertas dificultades en la percepción: “[el] planteamiento de la diferencia sexual, el poder y la dominación no logra considerar las formas en que el poder constituye diferencialmente los tipos particulares de cuerpos y les confiere dotes para llevar a cabo cierto tiempo de tareas” y, por lo tanto: “el género es un efecto material de las formas en que el poder se prende al cuerpo más que un efecto ideológico de la forma en que el poder ‘condiciona’ la mente” (comillas de la autora Gatens 140). La percepción juega un papel importante, no sólo en la que se tiene del mundo, sino en la visión físicamente limitada que los sujetos tienen de sí mismos.

A estas imposibilidades de la representación se une la desventaja histórica que sufre el subalterno al hablar de sí mismo. Para Gayatri C. Spivak, hablar del subalterno nunca

se reduce al recuento de las contingencias históricas que crearon la opresión, ya que no es posible ubicar el origen del alienamiento de ciertos sectores sociales *per se*. La falta de solidaridad con el observado desestabiliza o la carencia de ella logra desequilibrar su observación y su “defensa”:

[los] intentos de desplazamiento discursivo, son relaciones de fracasos. En el caso de los desplazamientos del subalterno la razón que más frecuentemente se da para este fracaso es el muy superior alcance, organización y fuerza de las autoridades coloniales (36); [l]a historiografía de élite [...] está en sí misma [...] constituida de fracasos cognitivos (37); la conciencia del subalterno está sujeta a la catexis de la élite, que nunca es completamente recuperable, que siempre es oblicua respecto a sus significantes aceptados, que de hecho se borra incluso cuando se la revela y que es irreductiblemente discursiva (42).

La historiografía implica cierta perspectiva y la selección de los hechos y las perspectivas a narrar. Es imposible narrar la historia sin un posicionamiento definido, una visión de los márgenes. Y si la conciencia del subalterno es irreductiblemente discursiva y difícil de narrar, en Castellanos se incurre en una contradicción importante, ampliamente observable en *Balún Canán*. Por lo tanto, además de las barreras perceptivas que el cuerpo y el género imponen en el discurso de la autora, la barrera del entendimiento del subalterno implica otro puente a cruzar en su narrativa y la visión de una ‘comunidad imaginada’ nacional – entendida esta como cuerpo adolescente representante de dicha comunidad- en plenitud en la obra.

Hasta hace una década no se había cuestionado a conciencia la relación de Castellanos con el discurso indigenista, ya que se daba por hecho que su narrativa era en sí un avance político en la difusión del mensaje de defensa de indígenas y mujeres. En *The*

Inner Life of Mestizo Nationalism (2008), Estelle Tarica abre por primera vez la puerta hacia un análisis más agudo de los intereses de la autora al escribir *Balún Canán*. En su crítica, Tarica hace hincapié en la distancia epistemológica observable entre lo que podemos llamar la élite y el subalterno, así como entre las mujeres y el sector indígena. La autora atribuye la solidaridad entre del binomio mujer-indígena a una necesidad de autenticidad en el texto (145), a un signo de ansiedad ante los nuevos tiempos para las mujeres como ciudadanas votantes y activas (151) y a una justificación para presentarse a sí misma y a los grupos marginados como una prioridad para el aparato de poder (150).

El hecho de victimizarse en el texto, según la autora, obedece a una actitud crítica tibia que más bien absorbe el discurso oficial y su idea proteccionista acerca del indígena para, de una vez, integrar su propia voz de denuncia aprovechando el discurso nacionalista revolucionario de reivindicación de las masas (146). Es importante establecer que, tal como lo señala Spivak, el “desplazamiento discursivo” requiere observar la propia voz y sus matices para no reforzar a la ‘autoridad colonial’” (42).

Tarica continúa su análisis asegurando que no existe posibilidad alguna de articulación entre una metáfora nacional corporal y la voz autoral. Esto se debe a que una niña narradora anónima, quien se desenvuelve en balbuceos en el texto, difícilmente ponderará un indigenismo coherente fuera de los límites del discurso estatal:

[s]he arrived at a voice and perspective in line with official indigenismo. This perspective can be found in her image of indigenous culture as lawless, as outside the pale of civilization, and this image [...] serves to validate and empower the female narrator on her path of self-discovery. The development of this female anti-heroine of Mexico’s modernity thus comes to the subtly dependent on revolutionary nationalism and its ideology of progress. Castellanos ended the novel in a very

different place than she began it, invoking the etno-racial distinction between Indians and the other Mexicans along a primitive-modern divide. How and why the path of female self-discovery merge with the civilizing mission of indigenismo? (146).

Mujer que ostentó un puesto público, desheredada ella misma del gobierno cardenista durante su infancia (147), en su novela titubea en dar más poder a otros que a sí misma. Finalmente, esta imagen ambigua no coincide con las posibilidades de la metáfora que caracteriza al Bildungsroman hispanoamericano (Kushigian 17), la cual estructura modelos de celebración de la diversidad y la defensa de los derechos humanos y la justicia social (19).

El modelo literario de Hispanoamérica denuncia las fallas del individualismo y la necesidad de integración y defensa social y en el caso de *Balún Canán*, arguyo que está ausente únicamente a nivel textual. Está claro en pasajes como en el que la pequeña narradora anónima falla en leer los valores culturales indígenas en el texto: “[n]o sabe nada, Es india, está descalza” (Castellanos 10). Sin embargo, no por ello se debe pensar que la metáfora nacional fracasa del todo, ya que las barreras perceptivas que la autora atribuye al cuerpo de su personaje dibujan otra forma de denuncia indigenista, a saber, la que surge de la mirada que el subalterno posa sobre otro subalterno, junto con todas las dificultades que dicha mirada conlleva.

En este sentido, es relevante la observación que hace Spivak al señalar el error que se comete cuando se juzga tan duramente al investigador de la subalternidad y aconseja “cuestionar la autoridad del sujeto que investiga sin paralizarlo: transformando persistentemente las condiciones de imposibilidad en posibilidad” (39). Castellanos escribe desde el interior de un sistema que sufrió un profundo cambio en la Posrevolución

y por el cual su personaje central se muestra con secuelas y dificultades cognitivas que se exponen a través del cuerpo femenino. Sobre esto propongo que el cambio que significó la nación mestiza reforzada durante el cardenismo y la segregación racial que este proceso significó, no pueden más que mostrarse en el texto a través de una dinámica de la metáfora parcial entre el cuerpo adolescente y la idea de ‘comunidad imaginada’ nacional.

Por otro lado, la palestra política desde la que le tocó escribir dio a Castellanos aún más razones para reforzar las posiciones de su estrategia pública y oficial. Como ex funcionaria de gobierno en la época de apertura ciudadana de las mujeres mexicanas, la línea literaria no estaba del todo abierta para el reclamo al Estado. Cuando en 1955 se concedió el derecho al voto a las mujeres, todavía se sufrían las secuelas de un país dividido por la discriminación de género y la segregación racial. En *The Mestizo State* (2012), Joshua Lund estudia las limitantes epistemológicas que Castellanos internaliza en su obra narrativa. El autor asegura que la cuestión de la ‘raza’ como elemento ambiguo es una constante adherida al nacionalismo mexicano, a la Posrevolución y al propio indigenismo, y que en ninguna circunstancia se puede emitir un discurso integrativo fuera de la noción de segregación (xiv).

Castellanos, al igual que cualquier otra figura pública de su tiempo, no desafía los márgenes del discurso racial del Estado mexicano y además se ve constreñida por razones de género: “[a]s a woman writer in a *machista* society, and yet one who participated actively in political culture as both a public intellectual and employee of the state [...] offers something of an oblique view of dominant cultural politics (cursivas del autor, Lund xix). Sin embargo, Lund concede a Castellanos el acierto de cuestionar la validez de la “nación mestiza” o la “raza cósmica” como centro válido del discurso nacional (xx). Observamos este hecho en la novela como un hilo conductor del texto y como una explicación de la autora acerca de su propia identidad subyugada en un mundo de hombres y de opresores:

[l]a señorita Silvana con su vestido negro, con su azoro, con su pequeñez, parecía un ratón cogido en una trampa (50); [p]or matrimonio ella llegó a usar el apellido de Argüello (58); [l]as mujeres, que molían el maíz arrodilladas en el suelo, suspendieron sus tareas y se quedaron quietas, con los brazos rígidos, como sembrados en la piedra del metate, con los senos flácidos, colgados dentro de la camisa (77); [m]ido la altura de lo que vamos subiendo por el jadeo del indio que me carga (63).

La incapacidad para leer al subalterno en Castellanos no se debe a la falta de voluntad o de conocimiento de la otredad indígena. Su propia subalternidad, junto con el reclamo inscrito a través del cuerpo de sus personajes configura un tipo de denuncia que parece parcial y, sobre todo, menguada para la representación de una metáfora nacional completa a través del cuerpo femenino.

El cuerpo, como he señalado, está cruzado por estigmas y restricciones que van desde la incapacidad fisiológica de percibirse a sí mismo¹⁸, hasta la incapacidad de romper con los condicionamientos socioculturales que lo hacen funcionar fisiológica y conductualmente.¹⁹ La incapacidad de la lectura de otro subalterno puede también obedecer a una cadena de imposiciones que provienen del Estado más allá de esta individuación corporal. Lund determina que esta incapacidad está ligada a la territorialidad y que también contribuye a la no percepción del otro. En el caso de México, la conformación de los individuos en el nicho social que la política posrevolucionaria proporcionó a través del mestizaje se asienta en la idea de dominio intrínseco del discurso nacional dirigido al control de los cuerpos: “the mestizaje paradigm of race in modern

¹⁸ Véase Merleau-Ponty p. 109.

¹⁹ Véase Gatens p. 143.

Mexico [...] engage[s] the mestizo state at its ideological core and at its most political. Race saturates the land and divides its material bounty accordingly” (xix).

El mestizaje como forma cardinal de formación identitaria y de corporeidad nacional, se relaciona tanto con los cuerpos como con los territorios. Las relaciones entre los ciudadanos, por lo tanto, no están fuera del alcance del discurso posrevolucionario tardío. Castellanos reafirma esta actitud inconsciente de diferenciación entre subalternos cuando emite una defensa difuminada a través de la representación de cuerpos sin voluntad, que en algunos casos sólo luchan por sobrevivir. Incluso, su personaje central se encuentra sujeto a la total carencia de autoafirmación psicológica y física.

En su presentación, la niña protagonista sólo ubica su lugar de acuerdo con su posición en la familia y con un cuerpo que prefiere esconder: “[n]o soy un grano de anís. Soy una niña y tengo siete años” (Castellanos 9); “tengo vergüenza porque mis brazos son muy flacos y el caballo se iba a reír de mí” (11). Las barreras en la percepción de los sujetos quedan claras en la presentación distorsionada de sus cuerpos. Pero, tal como lo señala Lund, la territorialidad divide los cuerpos y también la percepción que se tenía de los mismos en el México posrevolucionario. Cabe añadir que la apertura política que Castellanos vivió acerca del acceso al voto femenino en México no atenúa su percepción de los hombres y mujeres indígenas al contextualizar al cardenismo de su época de infancia.

Al parecer, tanto la década de los treinta y hasta finales de la década del cincuenta, cuando se publica *Balún Canán*, el aparato de Estado seguía sin cambios aparentes en cuanto a sus métodos de sujeción. A este respecto, cabe añadir que puede que el control territorial-corporal sea una tendencia universal a todos los aparatos de poder. Para Henri Lefebvre, la fundamentación del Estado surge de la posesión de los territorios y la naturaleza, incluidos los cuerpos de los pobladores:

Soberanía implica ‘espacio’, y además espacio sobre el que se ejerce una violencia (latente o manifiesta), esto es, un espacio establecido y constituido por la violencia. [...] El hecho es que el Estado nace de la violencia ejercida sobre un espacio. Esta violencia proviene de la naturaleza, tanto por los recursos movilizados como por los objetivos: riquezas y territorios. Ella hace al mismo tiempo violencia en toda naturaleza, porque se impone a las leyes, a los recortes administrativos, a los principios políticos extraños a las cualidades iniciales de los territorios y de las gentes (317-318).

El cardenismo trajo a Chiapas la segunda parte de un sistema paternalista fundamentado en la racialidad y el territorio (Olcott 20), en una etapa tardía del periodo posrevolucionario que inició con cambios radicales en una población diversa y atrasada y casi semifeudal (Lewis 84). Es difícil encontrar por lo tanto una metáfora nacional corporal plena en el texto y, sin embargo, en *Balún Canán* encontramos los indicios de un intento de reintegración tardía entre cuerpo, indigenismo y feminismo.

En las siguientes secciones de este capítulo analizaré los elementos que imposibilitan la concreción de esta metáfora nacional considerando todos aquellos elementos que dificultan la percepción psicofísica y social del cuerpo femenino en la novela. Tanto la fisiología como las imposiciones género, y luego, la imposibilidad de la lectura del subalterno son nuevas dimensiones de la cárcel que es el cuerpo femenino. Para esto tomaré como base únicamente aquellos rasgos y características que implican la relación entre la territorialidad y el cuerpo de los personajes. Considerando particularmente la alienación que éstos provocan en la percepción física.²⁰

²⁰ A Rebeca Janzen le debemos el estudio pionero acerca de la representación del cuerpo en *Balún Canán*, en el cual analiza importantes vértices acerca de la visión corpórea de Castellanos en su primera novela y ha ampliado con ello el panorama para estudios posteriores como el presente.

En *The national Body in Mexican Literature* (2015), Janzen analiza los efectos del sistema económico opresivo sobre el cuerpo de los personajes, así como los cambios traídos por el cardenismo a este respecto. Observa que no existe una subjetividad real para dichos personajes y que, en mayor o menor medida, cada uno está representado a través de la mención de partes de su cuerpo o rasgos de su psicología, especialmente a las mujeres. Ambos sistemas, opresor-latifundista y cardenista-indigenista, “reduce women, particularly indigenous women, to their biology” (113).

Además, los cuerpos indígenas aparecen en la obra como instrumentos de resistencia al mestizaje y al indigenismo (88), animalizados (89) y objetivados por la falta de capacidad para tomar sus propias decisiones y salir del sistema opresivo en el que viven (98). También para Janzen, el cuerpo de las mujeres ladinas (blancas) e indígenas sufre una distorsión similar: se las ve como instrumentos desechables (93), sólo útiles para la reproducción mestiza (98) y los deseos masculinos (94). Sin embargo, no se considera en este análisis las condiciones que promueven dicha visión en los personajes, junto con la relación que guardan los cuerpos con la territorialidad y la violencia.

Para una mejor comprensión de la novela, he hecho un recuento acerca de las posibles razones de la obnubilación de Castellanos al escribir *Balún Canán*. Entre ellas se incluyen la necesidad de reproducir un patrón cultural aprendido y en el que no le es posible leer al subalterno y las constricciones de un sistema político en el que se es partícipe y que perpetua la opresión (Tarica, Lund, Janzen). Como mujer escritora y figura pública, Castellanos sigue las pautas de su tiempo quizá por presiones de índole personal y social, pero también cabe mencionar que es innegable su intento de defensa hacia el indígena.

A continuación, me dedicaré a observar los factores que impiden esta clara visión del subalterno en el texto de Castellanos, pero no en relación con su persona pública, sino dentro de las posibilidades que le permite un texto realista. He mencionado ya algunas de las restricciones físicas que implica la percepción en el cuerpo: el cuerpo mismo como objeto del que no podemos abstraernos, el condicionamiento que el género sexual ejerce sobre el mismo y la posible falta de lectura de otro cuerpo, en este caso subalterno. Desde estos tres ejes me será posible observar mejor los modos en que el texto expresa esta barrera sensorial y psicológica que la autora antepone en la escritura de su texto.

No es mi intención demeritar en ninguna medida el valor literario de la novela, antes bien, quiero confirmar que el realismo funciona en virtud de una mayor verisimilitud del texto, y así, como una vía representacional dentro de las posibilidades de persona pública, Castellanos no elude de ninguna forma el problema del indigenismo. Considero aquí que la presentación de los cuerpos femeninos en la novela obedece precisamente a la confirmación de que ni para la autora ni para su personaje femenino en formación es posible la presentación cabal de una metáfora nacional incluyente y conciliadora.

En la novela, Castellanos presenta a una niña anónima, criada por una mujer indígena y siendo la política cardenista un acelerado proceso de reconocimiento e integración de los pueblos indígenas, el relato está destinado a fallar en lo que se refiere a la narrativa del Bildungsroman con un final pleno, de madurez completa del personaje. Aquí no es mi intención contradecir lo que los estudiosos de *Balún Canán* establecen y que ya se ha mencionado hasta aquí que tratan su celebración del indigenismo. Lo que pretendo es conducir mi estudio por medio de la lente técnica que parte de la no-identificación de la autora con el sujeto que observa, el indígena quien, por medio de un personaje femenino en formación, se representa como otro subalterno. De esta carencia parten una serie de

espejos distorsionados que disminuyen la visión del otro y que adolecen de la voluntad y de los medios para salir de su opresión y cambiar de visión.

Para efectos de mi análisis he dividido las siguientes páginas en tres secciones. En la primera, busco identificar el patrón paternalista que evita que los cuerpos femeninos puedan identificarse consigo mismos en el texto. Aquí, argumentaré que la autora utiliza la visión paternalista que ella misma ha aprendido a seguir y que además fue muy característica de la primera etapa de la Posrevolución y del Cardenismo, junto con la noción de nación mestiza surgida del sostén político de ambas etapas políticas.

Posteriormente, en una segunda sección analizaré el cuerpo del *personaje central* y las imposibilidades perceptivas que presenta. Consideraré que a su cuerpo lo atraviesan diversos discursos que le impiden percibirse a sí mismo y a los demás de forma efectiva. La carencia de lectura de sí misma y de los demás aparece en el texto como el centro del desequilibrio psicológico del personaje y de la somatización que los hechos le provocan a su cuerpo.

Una tercera sección será dedicada a analizar el manejo que Castellanos realiza de los cuerpos de los personajes en virtud de la separación inherente que logra la representación de la idea civilización/barbarie. Finalmente, y a partir del estudio realizado en estas tres secciones, buscaré confirmar que la metáfora nacional inherente a la representación del cuerpo adolescente definida por Kushigian se encuentra de manera parcial en el texto. Juntas, las tres barreras de percepción –la inherente al cuerpo, la de género y la de lectura de otro subalterno- impiden una concreción cabal de una representación corporal femenina nacional en este texto de Castellanos.

La mirada paterna: el control de las emociones en la novela.

En *Balún Canán* se relatan las primeras experiencias de una niña anónima perteneciente a la clase alta chiapaneca a partir de sus siete años. Hija de un hacendado “ladino” (blanco), la narradora es una pequeña consistentemente ignorada por sus padres y por su hermano menor. Al lector le deja claro que por ser mujer y por no representar el valor simbólico que tiene para la familia un hombre, un heredero, la desatención está justificada y a lo largo del texto se vuelve un lugar común. Desde su nacimiento se encuentra al cuidado de una nana indígena que la ha criado, le explica el mundo y la diferencia entre ella y los indígenas. En la oración que la mujer realiza en el templo, por ejemplo, la nana explica en pocas palabras la relación entre las dos y la aparente subordinación simbólica que sufre delante de la pequeña. La nana se incluye entre el grupo destinado a servirle desde la niñez: “[t]ú le reservaste siervos. Tú le reservarás también el ánimo de hermano mayor, de custodio, de guardián” (Castellanos 61).

Como su protectora y sierva, la nana le desea a la pequeña cierta autoridad que sólo tendría si fuera un niño varón. Sin embargo, como en una competencia lúdica, la niña y su nana exploran sus límites de autoridad en su vida cotidiana: “[n]o me cuentes ese cuento nana. / ¿Acaso hablaba contigo? ¿Acaso se habla con los granos de anís? /No soy un grano de anís. Soy una niña y tengo siete años” (9); “[t]e vas a volver india. /Su amenaza me sobrecoge” (10). El miedo de la niña a perder la poca autoridad que tiene sobre la indígena radica en la distancia sutil que guarda hacia su presencia.

La mujer le ha enseñado la diferencia entre los ladinos y los indios y la distancia que debe guardar ante ellos y su cultura. En la novela se observa que esta misma distancia la ejerce con todos los que la rodean:

[c]uando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Más arriba no. Me imagino que sigue creciendo como un gran árbol y que en su rama más alta está agazapado un tigre diminuto. Mi madre es diferente. Sobre su pelo —tan negro, tan espeso, tan crespo— pasan los pájaros y les gusta y se quedan. Me lo imagino nada más. Nunca lo he visto. Miro lo que está a mi nivel. Ciertos arbustos con las hojas carcomidas por los insectos; los pupitres manchados de tinta. Miro a mi hermano de arriba abajo. Porque nació después de mí [...] (9). Quiero preguntarle [a mi nana] por qué. Pero la interrogación se me quiebra cuando miro sus ojos arrasados en lágrimas (39).

En mayor o menor medida, a la niña se le permite mirar el cuerpo de los demás según la jerarquía que tengan en su vida. Es de notar que a su padre no puede mirarlo a la cara al iniciar la novela, pero unas páginas después se da el lujo de mirarlo entero en su hamaca: “[m]i padre despide a los indios con un ademán y se queda recostado en la hamaca, leyendo. Ahora lo miro por primera vez. Es el que manda, el que posee y no puedo soportar su rostro y corro a refugiarme en la cocina” (16).

La pequeña menciona que lo ve por primera vez, no sólo porque puede mirar su cuerpo plenamente, sino porque se ha enterado de lo que hace a los indios. Su nana le informa que su cercanía con sus padres le ha provocado heridas infringidas por los brujos de su pueblo a la distancia: “[p]orque he sido crianza de tu casa. Porque quiero a tus padres y a Mario y a ti” (Castellanos 16). En la novela, todos los personajes, en mayor o menor medida, están determinados por las decisiones y las disposiciones del patriarca de la familia, César Arguello.

Esta autoridad se observa claramente cuando el lector advierte que las tradiciones del pueblo han entronizado al jefe familiar y dueño de la hacienda quien, a su vez, devuelve

el favor a los indígenas que explota guardando sutilmente algunos de los hábitos que pueden identificar su posición patriarcal hacia ellos:

[m]i padre recibe a los indios, recostado en la hamaca del corredor. Ellos se aproximan, uno por uno, y le ofrecen la frente para que la toque con los tres dedos mayores de la mano derecha. Después vuelven a la distancia que se les ha marcado. Mi padre conversó con ellos de los asuntos de la finca. Sabe su lengua y sus modos. Ellos contestan con monosílabos respetuosos y ríen brevemente cuando es necesario (15).

Como el Isaac bíblico, la mano de César provee no sólo violencia sino también bendición. Y tanto para los indios que están bajo su yugo, como para sus familiares, las relaciones con él proveen el sustento y le pertenencia al territorio, a la hacienda llamada Chactajal.

No es casualidad que se describan al inicio de la novela los detalles de dichas relaciones, además de que las referencias acerca del poder del patriarca estén relacionadas con el cuerpo de quienes le rodean y con la territorialidad, la riqueza y la continuidad familiar. El hecho de que el nudo temático de la historia tenga relación con la etapa cardenista, se vuelve muy significativo desde esta lente patriarcal. El gobierno de Cárdenas se reconoce como primordialmente restaurador y protector de los derechos de los oprimidos y, sobre todo de quienes reclamaban la falta de cumplimiento de las promesas revolucionarias. Aldolfo Gilly asegura que mientras la preocupación de los periodos presidenciales de Obregón y Calles giró alrededor de formar una clase media y no la reforma agraria prometida (*Revolución* 348), en el periodo de Cárdenas (1934-1940), la repartición de tierras de cultivo fue el eje de su gestión (354). La educación socialista también se unió a este esfuerzo de lograr una sociedad más justa (358), y es otro tema

constante a lo largo de la novela. Ambos, padre y maestro, se convertirían en los símbolos más representativos de esta etapa en Chiapas (Lewis 81).

La promesa legal de territorio y educación que llega a Chiapas en esta etapa histórica aparece en *Balún Canán* como una amenaza al orden establecido. Observamos cómo los mismos indígenas se describen como seres que no sabrían la forma de gestionarse a sí mismos después de su separación de la autoridad de la hacienda. De Felipe, el agitador cardenista, escuchamos la patética declaración de la protección de una ley educativa hueca que proporcionaría liberación del poder de los Argüello en el futuro: “[n]o soy yo el que pide que se construya la escuela. Es la ley. Y hay un castigo para el que no la cumpla” (Castellanos 101). De esta dependencia a “la ley”, también se deduce la adherencia al sistema patriarcal de Felipe y de los tzotziles: “[t]iene más poder que los Argüellos y que todos los dueños de fincas juntos” (100). La transferencia del poder sólo es aparentemente liberadora, ya que los hombres asumen que sus cuerpos pasan de la mirada y el control de un amo hacia el otro.

Es bien conocida la tendencia cardenista al paternalismo, un disfraz idóneo para una política de masas que se atribuyó la bandera de un resurgimiento posrevolucionario. La celebración del advenimiento del periodo de Cárdenas, por lo tanto, giró en torno a la reafirmación de su figura como un jefe tribal que ofreció en su gobierno seguridad y libertad inusitadas, pero como lo señala Enrique Krauze, siempre bajo un mando en el que “el padre domina pero tolera y aun alienta la libertad de los hijos” (474). La desorientación de los indígenas ante el cambio ejemplifica en gran medida esta sujeción de sus cuerpos a un sistema, que sea cual sea, los proteja.

Jocelyn Olcott asegura en este sentido que la organización cardenista se impuso por medio de un andamiaje muy específico para dar la imagen emocional del padre protector a la ciudadanía:

Cardenista organizing programs explicitly sought to structure and ‘modernize’ Mexican society in preparation for broader participation in governance. As paternalist and patronizing as these tactics appear in retrospect, they fostered mass political engagement and gave political voice to historically marginalized group. This emphasis on mobilization and collective organizing over individualism and competition constituted one of Cardenismo’s defining aspects within debates over revolutionary citizenship (12).

Lejos de construirse una ciudadanía con tendencia independiente, la organización social cardenista se quedó en las líneas proteccionistas y paternalistas de periodos políticos pasados. Aquí, cabe agregar lo que Lundin considera como la barrera infranqueable de Castellanos en su escritura: su anclaje a la idea de raza unida a los “espacios salvajes” y esta como el motor de la “inequidad material” del México moderno (xix). El cuerpo del salvaje no pertenece a sí mismo, sino que es parte de una maquinaria organizacional en progreso que le enseñará a “ser moderno”.

Pero, aunque Castellanos no pudo librarse del todo del escollo racial y del poder estatal que implicaba el mestizaje y la eliminación cultural e individual de los indígenas, sí logró estructurar una denuncia incidente. El hecho de no liberarse del todo de la fuerza discursiva central no implicó la ausencia de un esfuerzo sostenido en la novela para describir la opresión tzotzil que presenció en los años de su niñez. Desde luego, no es posible observar una metáfora completa que corresponda con una visión comprensiva,

solidaria o completa hacia el indígena o hacia las mujeres en la novela con relación al cuerpo femenino.

Tal como lo señala Lafebvre, la violencia sistemática logra apoderarse de los cuerpos tanto como de los territorios y ello dificulta una visión integral de los problemas añejos y de posibles soluciones (x). Asimismo, este problema dificulta la articulación de una defensa definida delante del opresor. Y por otro lado, además de territorios y cuerpos, la opresión se apodera de la percepción y de los afectos, y ésta es la forma más efectiva de perpetuación del poder. Para Jaques Ranciere, los vértices de la opresión afectiva son el medio ideal para encerrar a los sujetos dentro de sí mismos. Desde una posición de poder, se controla a las personas para que no puedan percibirse a sí mismos como entes independientes y deban recurrir a la validación constante en su actuar diario.

En sus palabras:

I call the distribution of the sensible the system of self-evident facts of sense perception that simultaneously discloses the existence of something in common and the delimitations that define the respective parts and positions within it. A distribution of the sensible therefore establishes at one and the same time something common that is shared and exclusive parts. This apportionment of parts and positions is based on a distribution of spaces, times and forms of activity that determines the very manner in which something common lends itself no participation and in what way various individuals have a part in this distribution (12)

Castellanos muestra lo difícil que resulta ir más allá de la propia percepción y, sobre todo, liberarse de los lazos que la mantienen atada a la tierra. Las figuras de autoridad representadas en la novela evocan territorialidad y ejercen violencia sobre los cuerpos, por

lo que un elemento se traslapa con el otro y tanto cuerpo y nación –en el sentido físico del término- se vuelven un solo y único elemento. Esta misma autoridad es la que define cómo leer a los otros y cómo solidarizarse con ellos.

En este sentido, la vena feminista de la novela nos refleja, al igual que en el caso de la defensa indígena, muchos escollos en los que la autora quedó atrapada. Uno de ellos es la estructura misma del texto, ya que se requirió de más narradores de los que una narrativa de formación típicamente usaría. Tanto la niña, como sus padres, junto con una voz omnisciente, forman parte de la narración de la obra que de otra manera lograría ser una historia de formación femenina más cohesiva. La propia autora se ha “disculpado” por lo que considera una falla técnica de la novela que interrumpe el proceso formativo de su personaje central (Carballo 65).

Propongo ver dicha “falla aparente” como una estrategia discursiva que permite a Castellanos ampliar la percepción que el lector tiene de las figuras de autoridad. En el primer caso, la autora opone las limitantes que la niña narradora se impone a sí misma para crear una narración limitada. La pequeña que no puede alzar la mirada cuando advierte la presencia de su padre, puede muy bien hablar de frente a su nana y hermano (Castellanos 9). En la narración que realiza César acerca de los sucesos de la caída de su hacienda ocurre otro tipo de jerarquización: la de una figura de poder y masculinidad en decadencia, como explicaré a continuación.

Ranciere advierte acerca de la distribución de los sentimientos, la cual tiene mucha relevancia en cualquier contexto: explica las emociones como elementos de un sistema opresivo y en el caso de la novela apoyan directamente a la distribución del poder en el sistema tradicional. La niña y el padre se sujetan a la autoridad paternal que asciende sobre los territorios en los que habitan y en sus propios cuerpos. Y no sólo la violencia sino el

poder que se ejerce con ella a través de las emociones prevalece sobre otras formas más sutiles de dominio.

La percepción del propio cuerpo, por otro lado, y este como un objeto totalmente nuestro, se complica aún más si agregamos a los cambios fisiológicos y a los roles de género un anclaje afectivo que abole nuestra resistencia a la autoridad. Cuando se apela a los sentimientos, las figuras opresoras se confunden porque se encuentran al interior de la cultura y del subconsciente. Al tiempo que Castellanos publica *Balún Canán* ya era una figura pública y los límites en su escritura no son tanto políticos como los de género. Así, las formas feministas de su escritura tienen más tonos femeninos que de protesta.

En *Mujer que sabe latín* de 1973, por ejemplo, la autora aún guarda la idea de reserva ante la mirada masculina alejándose así de un feminismo combativo: “el hombre convierte a lo femenino en un receptáculo de estados de ánimo contradictorios y lo coloca en un más allá en el que se nos muestra una figura, si bien variable en sus formas, monótona en su significado” (Castellanos 9). Se observa la manera en que se conforma con seguir cuestionando las razones de las diferencias entre ambos sexos sin ir más allá.

No es de extrañar, pues, que como narradora se deje vencer por sus emociones al cederle el poder y la palabra a un padre autoritario para que se narre a sí mismo en su novela autobiográfica. Además, todos los personajes femeninos, tal como lo sugiere Janzen, están ligados a la territorialidad y sufren alienación en sus cuerpos por el papel que deben seguir en la jerarquía patriarcal del latifundio: “The latifundio system [...] denies women embodied subjectivity [...] [t]his aesthetic tendency reflects the understanding that women’s bodies are valuable only because they can produce mestizo future” (98). Tanto si se trata de la mirada del hombre como pareja sexual o si se trata de un padre, Castellanos considera la mirada masculina como un eje que no debe estar fuera del despertar feminista.

Propongo que la mirada masculina es una suerte de interludio que Castellanos reserva para dar un paso atrás en caso de necesitarlo. Como figura pública, muy probablemente requirió continuar con el sistema creado para el control de las emociones y los afectos que señala Ranciere. En *Balún Canán*, observamos un patrón similar al de la niña minimizada: Zoraida, la madre que depende emocional y económicamente de la salud de su hijo heredero varón; la nana, indígena explotada emocionalmente por sus patronos; Francisca, una hacendada que necesita hacerse fama de bruja para conservar su hacienda y Matilde, a quien las presiones sociales la obligan a engendrar un hijo incestuoso que luego aborta. Todas ellas son mujeres unidas al control de la tierra y a la pertenencia/permanencia a esta.

Aquí resulta interesante recordar cómo el cuerpo no puede ser considerado como un ente ahistórico, biológico, ya que contiene un sistema de signos unido a él (Grosz 23). Para Castellanos, es evidente que la necesidad de mantener parte de la significación femenina fue necesaria en la creación de la novela, conservando un espacio reservado para la mirada paternal que resulta un gesto sincrético de la representación histórica de los cuerpos y de los intereses personales de la autora, considerando también las acciones del cardenismo.

Sin embargo, creo que el personaje de Matilde es un bosquejo de las intenciones feministas latentes en la novela y que pugnaban por volverse más radicales. Se nos muestra una mujer que posee una posición ambigua en cualquier jerarquía tradicional: soltera, criada por una hermana y no por un padre, de clase terrateniente, y que tiene un romance con su sobrino del cual resulta un embarazo. Aunado a las múltiples restricciones sociales que sufre, la única salida que encuentra para seguir a su sobrino y amante Ernesto es mudarse a vivir con su primo César Argüello y su familia.

La culpa que siente Matilde por el embarazo y por el incesto la enferma y en un impulso de redención le pide a su primo César que le realice una ceremonia de expiación:

César respondió gravemente que no pusiera nada en su corazón. Tomó la botella que le ofrecía Matilde, la destapó y se llenó la boca con un sorbo de aquel trago fuerte. Matilde cerró los ojos al recibir, en plena cara, la rociadura. El alcohol le ardía en los párpados. Pero había borrado su vergüenza, la reconciliaba con los dueños de la casa, cuya voluntad era conocida (119).

Como el dueño de los afectos y de la propiedad, César representa la autoridad y la pertenencia. Es quien distribuye la economía de afectos y a quien Matilde se dirige para reivindicarse. Aun cuando César no lo sabe, Matilde le ha conferido el lugar de padre, ya que su situación de mujer soltera en desgracia borra todo resto de privilegio que poseía antes de su embarazo.

Al final, las emociones dominan a Matilde y la hacen confesar a César lo sucedido con Ernesto cuando el joven es asesinado. En su velorio, la mujer revela todo lo sucedido ante su familia:

se había adueñado de la voluntad de Matilde un frenesí que se volvía en contra suya para destruirla, para desenmascararla. [...] Yo he deshonrado esta casa y el apellido de los Argüello. [...] César miraba a su prima con una mirada fija y glacial, pero como si su atención estuviera puesta en otra cosa. El silencio latía de la inminencia de una amenaza. Matilde jadeaba. Hasta que, con una voz extrañamente infantil, se atrevió a romperlo preguntando: —¿No me vas a matar? (Castellanos 212).

Aunque titubeante, Matilde se atreve a desafiar los límites de la autoridad de su primo. Y, aunque al final es expulsada de la familia (212), Castellanos presenta un esquema en el que por lo menos uno de sus personajes se subleva. En ambos casos, lo que proviene de la boca

de César sella el destino de la desventurada Matilde: primero la saliva y luego la palabra, y en ambos casos, los efectos son devastadores en el desarrollo personal del personaje femenino.

Es de hacerse notar que al final Matilde entra en el orden del mito que tanto teme Castellanos, cuando a continuación comenta que “[e]l dzulum se la llevó” (214). Lejos de la mirada masculina, maldecida en su cuerpo por el cuerpo de dos hombres (de Ernesto por el embarazo incestuoso y de César por la saliva y la palabra), Matilde posee, además de una identidad indefinida, una corporalidad contaminada. Es interesante que a partir del desafío hacia la figura paternal-patriarcal por ejercer una sexualidad libre aún no se desafíe otra forma de autoridad mayor: la de la tierra.

He discutido anteriormente que la posesión corporal-perceptiva y emocional posee tanto a cuerpos como a territorios y, en el caso de Matilde, su desafío no supera los límites de Chactajal, ya que se queda vagando en sus tierras (Castellanos 214). La rebeldía aparente de la mujer, por lo tanto, no supera la patriarcalidad básica a superar: la paternidad política cardenista. Se cumple lo dicho por Ludin cuando asegura que Castellanos no supera las barreras que raza y territorio imponen por medio de la discursividad del mestizaje: “Mexico, she concluded, had not yet, and would not anytime soon, break free of the violence that anchors the idea of race to the spaces of savage material inequality” (xix).

En *Balún Canan*, tanto el impulso feminista como indigenista muere en el intento de hacer más concreta una metáfora nacional inclusiva en la que un subalterno pueda solidarizarse con el otro en la representación de un solo cuerpo. La autora no cumple cabalmente con la fundamentación de una corporalidad unificada gracias a la persistencia de un discurso ambiguo acerca de la identidad de la nación mestiza y al papel de las mujeres en la vida nacional.

Asimismo, su texto encarna la dificultad que Spivak considera es la barrera en la observación de un sujeto en igual desventaja que un estudioso-observador. Al considerar que el cuerpo es la vía de la percepción y que no únicamente percibe, sino que se observa a sí mismo con cierta dificultad como lo expresa Merleau-Ponty, junto con todo aquello que condiciona el cuerpo por ser seres sexuados (Gatens 140), entendemos aún mejor las dificultades que encara la configuración alegórica en la representación de una época tan paternalista con el gobierno de Lázaro Cárdenas.

En este último punto se debe considerar que el cuerpo no es únicamente una máquina que percibe con dificultad y bajo condicionamiento emocional y de conducta. La corporeidad implica ya por sí misma vivir en un núcleo de conflicto inalterable. Elizabeth Grosz señala en este sentido que: “the body may be seen as the crucial term, the site of contestation, in a series of economic, political, sexual, and intellectual struggles” (19), incluido aquí el cuerpo de la autora y su representación en el texto.

Fuera de la mirada masculina protectora momentánea, la novela de Castellanos observa principalmente una distancia entre lo que puede considerarse prohibido para su posición de figura pública, como para los estándares de feminidad que encarna su perfil. El hecho de elegir para su novela autobiográfico-formativa la opción de asirse a un eje paternal fijo y bien conocido históricamente hablando como el cardenismo, así como la transferencia a una voz narrativa masculina, da indicios al lector acerca de estas preocupaciones.

El indigenismo, por otro lado, se apoya sobre una consolidación personal en detrimento de la presentación de un “otro” aún desconocido en el discurso nacional: “[n]unca, aunque yo la encuentre, podré reconocer a mi nana” (Castellanos 285). También por ello, no podemos hablar de un Bildungsroman completo, o de un proceso de formación

logrado en el texto, ya que el punto de origen de la socialización de la niña, el indígena, muere en su identidad junto con la identidad de la pequeña hacia la edad adulta. Por ello, observamos un final fracasado en el texto, debido a la condición dual de la educación del personaje: no totalmente indígena y no totalmente ladina.

No se puede negar, no obstante, que la mirada que se logra a partir del acercamiento de un observador bienintencionado y cercano sea positiva y, sin embargo, la corporalidad perceptiva de Castellanos no lograría nunca alcanzar a desenredar y contrarrestar la violencia epistémica intrínseca: la desterritorialización colonial que requiere una denuncia radical más allá del nacionalismo condescendiente (Fanon 1). A su intento, por lo tanto, se agradece cierta visión nacional pero no el hecho de alcanzar una defensa concisa, ya que presenta ambos grupos, mujeres e indígenas, únicamente como víctimas que esperan ser rescatadas por el mismo aparato de poder que los gobierna (Tarica 150).

La traición del cuerpo infantil: identidad, negación y somatización en el personaje central.

En la sección anterior he presentado un recuento de la figura cardinal que considero dirige las intenciones extraliterarias de Castellanos en la escritura de *Balún Canán*. He querido delimitar los bordes del elemento masculino paternal-patriarcal por el que la autora no se permite traspasar las líneas requeridas para presentar sus intereses de defensa feminista plena e indigenista. Partí del hecho de que las figuras de autoridad y su percepción permean a lo largo del texto y organizan el mundo físico, emocional y ético en la vida de los personajes femeninos.

Pero junto con el control emocional y el miedo a la figura patriarcal que se ejerce sobre estos personajes, se configuran ciertos elementos que escapan a la línea restrictiva de la escritora y se encuentran en clave literaria. Me refiero a la representación del personaje

femenino dentro del margen del estilo *Bildungsroman*. Aunque la misma Castellanos ha reconocido que *Balún Canán* es una autobiografía, en su escritura recurre a los elementos del género literario de formación para dejar entrever líneas en las que se deslinda parcialmente de su relación personal con el texto. A partir de este deslinde y ficcionalización de su relato, la autora pretende emitir ciertas opiniones de manera impersonal, y con ello, darles más fuerza y visibilidad.

Coincido con otros estudiosos en que Castellanos falla en percibir a ese ‘otro’ subalterno, el indígena, y que ella misma fracasa en desarrollar un discurso feminista coherente. Sin embargo, el texto de Castellanos más que feminista es femenino, ya que no logra desligarse de la tradición patriarcal dentro de la cual, y para la cual escribe. Por lo tanto, la creación de un personaje en crecimiento socava en gran medida la timidez narrativa de la autora para emitir una crítica más directa, pero en este caso, dentro de límites literarios que dicta el género *Bildungsroman*, en el que no existe una diferencia en la opinión acerca de la figura patriarcal que permea en su texto, pero sí una explicación lógica.

En esta sección propongo analizar los elementos que aluden a la percepción psicológica y física que se encuentran presentes en la representación del personaje narrador de *Balún Canán*. Analizo la relación del personaje con su propio cuerpo para justificar las razones de la distancia que guarda con los que la rodean, así como su falta de solidaridad con los más desposeídos y el miedo que guarda hacia la autoridad. Tomo en cuenta especialmente la tesis de Merleau-Ponty sobre la percepción al interior del cuerpo. Además, mi análisis se basa en las ideas acerca de las perceptivas que provienen de la diferenciación del género sexual y de la historicidad de Gatens y Spivak respectivamente.

La autobiografía ha sido uno de los retos técnico-literarios más importantes para los escritores hispanoamericanos. Silvia Molloy considera que la autobiografía es: “[e]l relato

que nos contamos a nosotros mismos, a través de la rememoración [y] no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos” (cursivas de la autora 16). Además, agrega que, en el caso hispanoamericano, grandes sucesos como la Ilustración europea y la independencia de las colonias españolas (14) dejaron un sello indeleble en los textos de este estilo hasta el XX:

[el] sujeto autobiográfico [...] carecía de espacio institucional, y [...] para darse textura, necesitaba recurrir a tácticas de autovalidación que incluían pretensiones de historicidad, a la utilidad pública, a los vínculos de grupo, al testimonio –en resumen, pretensiones que abrían el yo a una comunidad (21).

No es de extrañar, pues, que un género que alude a lo personal como la autobiografía retomara el distanciamiento colonial del subalterno a la institución de poder. En el caso del Bildungsroman ocurre algo similar, ya que, tal como lo reconoce Kushigian, este género en Hispanoamérica guarda también la “cicatriz” poscolonial del relato íntimo. Para la autora, la novela de formación bajo estas condiciones solo se puede producir como una alegoría grupal que no se corresponde con los logros individuales, sino con la validez de la colectividad: “what we see in Spanish American novels of growth and development is a communal and relational structure that frequently critiques the failures of individualism” (18).

Ahora bien, el panorama es aún más obtuso para las mujeres escritoras de Bildungsroman, ya que deben considerar sus novelas como relatos que van en varias direcciones y no sólo la acción de escribir el relato espontáneo de su propia vida. Si la autobiografía es el relato que intenta ser fiel a la memoria solamente y se presenta al público como un relato auténtico, la novela de formación necesita de ciertas restricciones técnicas. Para Lorna Ellis, a la novela Bildungsroman la caracterizan ciertas características como el

proceso de autorreflexión acerca del propio cambio personal, crecimiento o experiencia; el control o agencia sobre el propio proceso de formación en el personaje; y la reintegración de la sociedad en la cual el protagonista demuestra que su proceso ha sido completo (25).

Si bien la autora asegura que estas características están presentes tanto en el caso del Bildungsroman masculino como en el femenino, existen factores que determinan una disminución de los tres puntos en el caso de las protagonistas mujeres. La misma Ellis asegura que desde sus orígenes, el Bildungsroman femenino tuvo la misión de mostrar el panorama social de la protagonista, además de su proceso de crecimiento: “[i]t created a model for female development that provided women with a sophisticated understanding of their constricted place in society while encouraging them to manipulate to societal expectation in order to promote their own welfare (23).

Podemos advertir que, para una mujer, la construcción de un relato personal sin contratiempos se vuelve una tarea titánica, tanto para sí misma como para el público. La intimidante tarea de tener que sortear los estándares de una doble subalternidad, la de ser un sujeto subalterno y una mujer, requiere de estrategias eficaces. La presión del patriarcado en el caso de Castellanos cobra factura por medio de la figura de la paternidad en *Balún Canán* y éste se vuelve un leitmotiv constante en el texto. No obstante, arguyo que la construcción de su personaje central y la representación que la autora logra a partir de su cuerpo, parte del escollo de la subalternidad y del reflejo de la autoridad quedan subsanados de forma eficaz. Castellanos recurre a una licencia que supera el problema del juicio de la escritura íntima por parte del público. Me refiero aquí al salto conveniente que va desde lo autobiográfico hacia el género Bildungsroman.

Michael Minden asegura que los límites de uno y otro género se desdibujan gracias al poder que tienen las formas de la novela de formación de volver la experiencia del desarrollo humano un elemento universal:

[t]he hero, hesitant about his creativity, relies upon the confident offices of one in no such doubt: the narrator. To that extent this is the configuration of autobiography, in which a mature and accomplished voice recounts the vicissitudes of the less complete person he was once. [...] The Bildungsroman proceeds by disowning personal experience and making this the first step towards universalizing it. Instead of seeking ways of making the personal historically significant [...] or asserting with all the force of the subjective revolution that personal experience is important *because* it is personal [...] the Bildungsroman makes the shortcomings of the individual (cursivas del autor 4-5).

Ambas voces, la autobiográfica y la de formación, coexisten en el Bildungsroman y en ambos casos se intenta narrar el accidentado proceso de la intimidad volcada a la escritura. Un *yo* maduro adquiere la confianza de tocar temas autobiográficos, mientras que un *yo* más débil se limita a hablar con timidez desde la inocencia y la falta de experiencia.

En *Balún Canán* ocurre un proceso de ocultamiento similar de la conciencia limitada adolescente en la combinación que la autora logra entre la narración personal y el sentido impersonal y universal del Bildungsroman. Propongo observar aquí la manera en que la autora atribuye debilidades al cuerpo adolescente que le permiten expresar pequeñas rebeldías que como escritora evitaría aceptar como sus ideas personales. Los deslices que se permite por medio del cuerpo de la niña están íntimamente ligados a la percepción sensorial y psicológica de la pequeña y no se los permite al describir a los personajes adultos.

En este sentido, considero que el cuerpo del personaje central se corresponde con un aparato que por sí mismo opera en detrimento de las ideas fundamentales de la autora y ‘traiciona’ a los elementos del texto que respetan las figuras patriarcales. En este sentido, el cuerpo del adolescente también puede considerarse como un elemento opuesto a la metáfora nacional o a la ‘comunidad imaginada’ representada en el cuerpo adolescente. El personaje central no solamente se desliga del compromiso colectivo que requiere la metáfora nacional –debido a que su configuración está basada en el cuerpo individual y sus percepciones-, sino que también está presentado como una corporeidad desordenada, fuera de control y víctima de sus propios impulsos.

Tal como lo señala Ellis, el relato de formación permite estar ligado en mayor o menor medida a un régimen narrativo económico: el sujeto hace conciencia de su proceso, guarda las experiencias y las recupera para su sociedad (25). En el caso de Castellanos ocurre el proceso contrario: la niña vive de sus reacciones y del miedo que le producen los demás. No guarda las experiencias como elementos de reflexión, sino que son la razón misma de su miedo. En palabras de Merleau-Ponty, “se niega a la exploración y siempre se presenta a mí bajo el mismo ángulo”, y en la novela, el personaje central se aferra a la realidad de su cuerpo para no afrontar la realidad de lo que le sucede a diario.

En la relación con su nana, por ejemplo, la falta de identificación con su cuidadora ha escindido su personalidad de tal manera que no le es posible un acercamiento real con ella. La quiere entrañablemente, pero su nana indígena representa la otredad desconocida y despreciada que se transforma en un límite a guardar. Verificamos este hecho cuando la nana le asusta con la posibilidad de volverse india como ella: “[s]u amenaza me sobrecoge. Desde mañana la leche no se derramará” (Castellanos 10). La identidad de la niña ha provenido de un proceso de aprendizaje dirigido en contraposición de un espejeo con su cuidadora. Esta negación la obliga a tener, por otro lado, ciertas dificultades con los lazos

que forja con los demás, ya que se siente parte del grupo de personas que la explota y maltrata: “[e]lla, como siempre desde que nací, me arrima a su regazo. Es caliente y amoroso. Pero tendrá una llaga. Una llaga que nosotros le habremos enconado” (Castellanos 16).

El personaje central carece de los elementos que Ellis relaciona con los fundamentos del texto de formación, ya que la niña no asume el proceso de crecimiento como propio y se encuentra sometida a la exclusión de sus padres. La pequeña asume en todo momento una percepción limitada basada en el temor: “[m]iro lo que está a mi nivel” (Castellanos 9). Por otra parte, tampoco guarda experiencias que en el futuro puedan ayudarle, porque vive a la sobra de un hermano menor al que sus padres prefieren y a quien se le permite tener experiencias que pueden ser consideradas de valor madurativo o formativo.

Un ejemplo lo observamos cuando la madre encuentra a la niña hurgando en los documentos importantes de la familia: “[n]o juegues con esas cosas [...]. Son la herencia de Mario. Del varón (60)”. Pero, aunque Castellanos retrata una realidad adversa que han vivido las mujeres cuando se limita su desarrollo por exclusión familiar, con estos ejemplos en el texto se elude la responsabilidad de ir más a fondo del problema indígena y de la discriminación de género al momento de considerar al personaje como un *yo* muy lejano a su situación del presente.

Como Merlau-Ponty asegura, las limitantes del cuerpo obnubilan la percepción para entender nuestro propio cuerpo como un objeto a nuestra disposición y, en el caso de la novela, este distanciamiento es un pretexto ideal para transferir cierta culpabilidad de la debilidad infantil a la nana india. Primero, sabemos que de ella aprende a considerarse parte de un mundo estrictamente jerarquizado. Cuando interviene en la conversación de su cuidadora es amonestada cariñosamente y, sin embargo, obtiene una imagen de sí misma ante los demás: “¿Acaso se habla con los granos de anís?” (Castellanos 9).

También puede observarse que la distorsión de su imagen proviene de las formas de reverencia de la mujer hacia la niña. En su presencia, la nana pronuncia una oración en la que se asume como inferior a la pequeña:

[t]ú le reservaste siervos. Tú le reservarás el ánimo del hermano mayor, de custodio, de guardián. [...] Abre su entendimiento, ensánchalo, para que pueda caber la verdad. Y se detenga antes de descargar el latigazo, sabiendo que cada latigazo que cae graba su cicatriz en la espalda del verdugo. Y así sean sus gestos como el ungüento derramado sobre sus llagas. [...] Que palpe los muros de su casa, verdaderos y sólidos. Esto es nuestra sangre y nuestro trabajo y nuestro sacrificio

(62)

Esta oración sella la despedida de ambas y un proceso de duelo en la niña. Ya en Comitán, la pequeña presenta los efectos emocionales de la separación: “[a]l pie de un árbol, con la cara pegada contra el tronco, estaba llorando la niña [...] cerró fuertemente los ojos, se tapó los oídos con los dedos, porque era la única manera que conocía de defenderse de las amenazas” (139).

La separación física entre la niña y la nana guarda mucho del trauma que se puede sufrir en las primeras etapas de la vida. El proceso formativo de la niña aún no sortea por completo la barrera de la separación de quien la ha criado, y por ello reacciona tan defensivamente. Huelga decir que este elemento nos refleja el final incompleto del personaje central por el importante trauma que sufre en la infancia. Tal como lo señala Merleau-Ponty, el ser humano es en cierta forma la víctima de su propio cuerpo, ya que no se puede controlar a voluntad las emociones y dolores que provienen de la “cárcel” que supone la piel y el no conocer el “recipiente” en el que vivimos.

Y siendo el cuerpo de su nana lo único que de cierta manera “posee”, no logra encontrarse consigo misma ni siente acercamiento o protección por parte de su familia.

Castellanos reafirma por este medio, la representación física de su personaje y lo incompleto de la formación según lo establecido por Ellis, que es en parte producto de la confusión de la pequeña y responsabilidad proveniente de la mujer que estaba a su cuidado. Y lejos de poderse formar en la configuración de su proceso formativo representación corporal femenina nacional completa, la representación física del personaje tiene más que ver con una especie de alejamiento que Castellanos quiere lograr acerca de su propia responsabilidad con el proyecto indigenista y su falta de coherencia y justificación.

El indígena aparece disminuido aún más por una supuesta naturaleza dividida que lo coloca entre el adulto y el niño. La ley del más fuerte, por lo tanto, normaliza dicha disminución por el hecho de que se ‘contagia’ con esta dualidad a la hija de los patrones. El cuerpo infantil se encuentra en la tensión de ambos mundos: el de los opresores y los sometidos, pero, sobre todo, entre quienes se resisten a crecer perteneciendo a la nación o mantenerse esperando la retribución de la identidad cultural perdida: “[q]ueda la ceniza sin rostro. Para que puedas venir tú y el que es menor que tú les baste un soplo (Castellanos 9)”. Tal como Ludin lo plantea, la inclusión de la raza en todo discurso redundante en la segregación: “with the best of intentions, hides or reveals within itself a structure of hierarchy” (xiv).

Por lo tanto, a través de cierto alejamiento textual con el sujeto en formación, Castellanos logra un discurso más libre acerca de sus propias opiniones hacia el aspecto racial. A través de la transferencia de cierta culpabilidad hacia otro que ella misma no logra identificar (Castellanos 281), la autora sobrepone lo femenino y el pálido reclamo feminista sobre la búsqueda de definición del indigenismo mexicano de su tiempo. La nueva forma de ciudadanía otorgada a las mujeres, el derecho al voto se asume como un paso confuso en el discurso, y dicho reflejo lo observamos en la novela a través de los dos ejes que

debilitan la voz de la autora: la adhesión a la figura paternal y el distanciamiento con el indígena.

Aquí, cabe agregar que no solamente el personaje central se distancia del mundo indígena por razones que están más allá de su voluntad, sino que por procesos somáticos se logran hacer aún más determinante dicha separación. Mediante esta técnica, la autora asegura un mayor realismo y se deslinda también de la responsabilidad de convertir su discurso en una voz más acuciosa en la defensa de los subalternos. Uno de los momentos más significativos en el texto ocurre con la reacción de la niña hacia el cuerpo mutilado de un indígena de Chactajal. La pequeña observa el cuerpo tan de cerca y con tanta atención, que ello le provoca una reacción física inmediata:

[t]iemblo de frío bajo las cobijas y, sin embargo, estoy ardiendo en calentura. La nana se inclina hacia mí y pasa un pañuelo húmedo sobre mi frente. Es inútil. No lograré borrar lo que he visto. Quedará aquí, adentro, como si lo hubieran grabado sobre una lápida. No hay olvido. [...] Un machetazo casi le había desprendido la mano. Los trapos en que se la envolvieron estaban tintos en sangre. Y sangraba también por las otras heridas. Y tenía el pelo pegado a la cabeza con costras de sudor y de sangre (Castellanos 30-31).

La transferencia del dolor y de la agonía son inmediatos: el dolor se transfiere a su cuerpo al grado de enfermarla. El pasaje resulta una descripción magistral y de un tinte realista muy bien logrado.

Cuando el personaje central sufre este episodio nervioso, de cierta manera vence las barreras que el cuerpo tiene hacia el exterior, de todo aquello con lo que procura su defensa. El cuerpo, según Elizabeth Grosz es el punto de mediación entre lo que es accesible y lo que no lo es, y entre lo interior y lo exterior (20-21) y, en la novela, la autora configura una alteración brutal entre el cuerpo adolescente y su defensa hacia el exterior. La amenaza que

siente al ver al herido se reitera cuando observa una imagen de Cristo en la iglesia del pueblo. Junto con su madre y un grupo de mujeres, la niña visita el templo para realizar labores de limpieza, ya que en la era cardenista continuó el auge anticlerical característico de la Revolución y su discurso (Lewis 68).

La visita termina en otro episodio nervioso de la niña ante la imagen: “la corona de espinas le abre, allí también incontables manantiales de sangre [...] muda de horror [...] me lanzo, como ciega hacia la puerta” (Castellanos 41). De nuevo, la negación se traduce en una protección irracional hacia el exterior, ya que intenta negar la realidad obstruyendo los sentidos. Sin embargo, más que a la figura religiosa, la niña le teme a la idea de una corporalidad, a la entrada y salida indiscriminada de elementos en los cuerpos.

Asimismo, me refiero a la idea a que en realidad no es lo simbólico del cuerpo lo que provoca la crisis, ya que a la niña no le molesta la idea de que la polilla consuma los cuerpos de los santos (Castellanos 40). Se trata más bien del reflejo del cuerpo infantil con la figura inerte que es fácilmente destructible. La etapa cardenista utilizó eficazmente estrategias de sacrilegio de imágenes como un medio para desterrar la religión en México de una vez y para siempre: “Iconoclasm, or the burning of saints’ images became the most direct way to physically ‘desacralize’ the old cultural order and facilitate the ‘transfer of sacrality’ to new civic, secular, and ‘revolutionary’ cultural project, one that would forge the new Mexican (comillas del autor, Lewis 68).

Y aunque la niña es inconsciente acerca del proceso en el que la fe religiosa busca ser eliminada de la población, la idea de la exterioridad del cuerpo es en realidad lo que logra desestabilizarla. La imagen del nuevo mexicano será en fin la del mestizo, mas no la del indígena, y la cadena de casualidades que llevan al personaje central a presenciar tales horrores de la exterioridad es precisamente un indígena muerto por tortura. No hay que

olvidar que este mismo miedo a la exterioridad del cuerpo lo inicia su nana al mostrarle su herida y que esta le fue conferida precisamente a los sentimientos de unión entre ambas.

Ahora bien, ante la culpa y el miedo, la niña recibe constantes mensajes de amenaza exterior que se expresan cabalmente en la novela a partir de su cuerpo. Otra escena de sacrilegio se lleva a cabo en la víspera de la ceremonia de primera comunión de ella y su hermano. Después de enterarse por otros niños acerca de la posibilidad de morir ahogados por la hostia, debido a que un ente maligno pudiera querer castigarlos, la niña y su hermano roban las llaves del velatorio para evitar la ceremonia eucarística (Castellanos 257).

Después, la muerte repentina del hermano, coincidente con el robo que afecta a la niña de una forma somática brutal: “[v]uelvo la cara con repugnancia. No, no lo podría soportar. Porque no es Mario, es mi culpa la que se está pudriendo en el fondo de ese cajón” (Castellanos 277). De nuevo, el miedo a la exterioridad ha provocado que ocurra una somatización: la niña relaciona la podredumbre del cuerpo de su hermano con sus propios sentimientos, con su propia culpa. Se hace patente, finalmente, que existe una herida en su psicología por donde entran las ideas del exterior como una amenaza contante a su autoestima y seguridad.

En la niña, la perturbación psicológica se vuelve corporal y provoca un crecimiento emocional anormal. La somatización del peligro, por lo tanto, al final no apoya la adquisición de conocimientos por medio de los sentidos y, tal como Ellis lo señala, el proceso literario de formación no puede realizarse bajo estas coordenadas. El autoconocimiento y autorreflexión del *personaje central* garantizan la representación completa del *Bildungsroman*. Con esto no afirmo que la novela no guarde las formas del género literario de formación, ya que la misma Ellis asegura que su variante femenina en realidad muestra las múltiples limitantes sociales por las que sufren las mujeres en su desarrollo (23).

Lo que quiero hacer notar es que, dentro de las coordenadas del realismo y de las limitaciones personales de Castellanos, la forma literaria no concretiza una metáfora nacional o representación de la comunidad nacional no por una falla técnica, sino por el uso del leitmotiv de la percepción problematizada de la niña en el texto. En sí, la crianza que recibe es la clave de su inestabilidad somática: ni india, ni ladina, la pequeña sufre para adaptarse a un mundo familiar que en sí se está derrumbando. Por otro lado, se confirma además la falta de identificación de Castellanos con el mundo indígena, un elemento que por sí mismo obstruye la alegoría social en pleno y no restituye al indigenismo la imagen positiva que el gobierno cardenista buscó adjudicarle.

Es importante agregar que el valor literario de *Balún Canán* radica precisamente en presentar esta incomunicación como un elemento inherente a la cultura política mexicana de la Posrevolución, tal como lo señala Lund (xix). Y parte de la maestría de la novela consiste en representar esta disyuntiva social y racial que se encuentra en la configuración de un personaje con una perturbación somática tan severa. Ya la crítica ha sugerido que la niña padece una especie de psicosis que le provoca una constante amenaza del exterior (Beckman 148). Por mi parte, considero que el valor técnico-literario del personaje en formación consiste en que revela las múltiples limitantes de una mujer respecto a su crecimiento, la posición que tiene en su familia y la segregación racial en la que vive.

Castellanos no se dedica únicamente a aprovechar la voz del indígena en la novela para promocionarse, como lo ha sugerido la crítica, sino que apela al uso del cuerpo como una materia esencial del entendimiento racial obstruido para la época cardenista. Esta imposibilidad no sólo es personal sino política, ya que el cardenismo no concretizó sus propósitos iniciales: “[s]eis años después, cerca del final de su periodo de gobierno, [Cárdenas] volvía sobre el tema no resuelto entonces ni después: el problema indígena, a su juicio, no era de raza, sino de clase y de opresión [...]” (*Utopía* Gilly 329). Qué mejor

manera de representarlo que por medio de un pequeño cuerpo femenino que ha internalizado las formas de poder y que lo trastornado desde el interior y que controlan sus acciones (Gatens 140).

Consumir o ser consumidos: el miedo social a la asimilación en la novela.

Hasta aquí he analizado los posibles motivos de Castellanos para crear una novela en la que existe una división tajante entre la mente y el cuerpo de su personaje principal, así como un distanciamiento reiterado entre ella y el mundo indígena que la rodea. También, he incluido las posibles razones para la carencia de una posición más definida acerca del indigenismo en la novela. Los trabajos de Lund, Tarica y Janzen han aportado a esta tesis interesantes puntos de vista acerca de la delicada posición de Castellanos sobre el tema indígena, la escritura y sus intereses personales al momento de publicar el texto.

Considero que otro factor importante de timidez en la escritura acerca de temas y opiniones abiertamente políticas, es el momento histórico que, para la población femenina mexicana, significó la reciente posibilidad al voto. La novela muestra la cautela que la autora guarda hacia las figuras más importantes de su vida personal como del indigenismo y sus bases políticas. La figura presidencial paternal de la época posrevolucionaria tardía y el cuerpo femenino son visibles en su conceptualización textual del cambio. En esta sección analizo en un contexto más amplio, aquellas representaciones del cuerpo social visibles en la novela. Me refiero específicamente a la representación del cuerpo indígena como el enclave para la asimilación durante el auge del indigenismo cardenista y los modos que aparece en el texto con relación al propio cuerpo de la autora.

Este tema se presenta aún de manera más restringida y refleja las presiones sociales del México de dicha época. Desde luego, no propongo que Castellanos no tenga el control consciente sobre las líneas de su texto, sino que establezco que al hablar de las interacciones

socioculturales en la novela, no tiene del todo las posibilidades de su control. Su sello personal como escritora, por lo tanto, queda en un segundo plano cuando debe tratar asuntos como el extendido binomio epistemológico civilización-barbarie en la novela. Pero, aunque este parece ser un tópico ya vencido por la reflexión cultural que el mismo cardenismo ha promulgado –recordemos que una de las principales preocupaciones de Cárdenas es la educación indígena y el reparto agrario (*Revolución* Gilly 355)-, su reflejo en el texto hace referencia a una reflexión más amplia. Y más allá del contexto mexicano, las diferencias culturales establecidas por esta binaridad han permeado los discursos de todos los tiempos y, asumo que en el caso de *Balún Canán*, van más allá de ser un mero motivo literario que la autora busca desentrañar o destruir.

El pensamiento binarista de Castellanos acerca de la relación entre hombres y mujeres está incluido en su libro *Mujer que sabe latín* (1975) y versa sobre la posición que objetiva a la mujer delante la mirada masculina que es: “creador[a] y espectador[a] del mito [de] la mujer”, a quien no le conceden “características fisiológicas y psicológicas” (9). Y al no permitirle esta carnalidad, agregaría que no le conceden la posibilidad de sentir deseo y expresarlo. Aun agrega que, “el proceso mitificador las aloja [a las mujeres] en niveles tan profundos de la conciencia y en estratos tan remotos del pasado, que impide la contemplación libre y directa del objeto” (9). La mujer no deja de ser un objeto de observación para un sujeto activo, deseante, observador y creador. Pero, aunque la denuncia subyacente en este presente, en *Balún Canán* ocurre cierta inversión en los papeles del observador y su objeto de la mitificación.

Casi al final de la novela, se observa una falta de lectura de los gestos y los rasgos físicos de la nana: “[n]unca, aunque yo la encuentre, podré reconocer a mi nana (Castellanos 285). Ello contrasta con el hecho de que la mujer fue fuente de cuidado y seguridad para niña: “como siempre desde que nací, me arrima a su regazo. Es caliente y

amoroso” (16). El hecho de no recordar sus rasgos nos hace pensar en un proceso similar al de la mitificación de la mujer: un objeto de observación y estudio, al que se desea y se necesita, pero que a la vez se rechaza.

Algo similar a un deseo que se esconde o se impugna, por dirigirse a un objeto que se considera inferior. Al explicar a Hegel, Butler relaciona un deseo de este estilo con el consumo y la asimilación, dos claves que ofrecen una explicación a este impulso contradictorio:

el deseo solo es el consumo de objetos, y ya hemos visto que el consumo no consigue asimilar lo exterior de manera efectiva. [...] [E]l deseo puso de manifiesto una meta intencional implícita, a saber: descubrir y representar una estructura ontológica compartida con el mundo. [...] [E]l deseo tiene por base un proyecto metafísico que, al tiempo que solicita objetos determinados, los trasciende, para lograr una unidad con el reino de lo exterior que preserve ese reino y lo convierta en un reflejo de la autoconciencia. La insatisfacción del deseo implica que algo *satisfaría* al deseo, que este algo está ausente y que el análisis de las deficiencias del devorar proporcionará los criterios que debe reunir un objeto para brindar satisfacción (itálicas de la autora, *Sujetos* Butler 83).

En síntesis, la creación de la nación mestiza, que como todo proceso colonial hispanoamericano sufre de un diálogo racial (Lund ix), no es del todo segregacionista, sino que entreteje los lazos del mito y del deseo. En el caso de *Balún Canán*, existen varios pasajes que aluden a este ambiguo elemento del deseo sobre el cuerpo indígena.

Para Ericka Beckman, en la novela el deseo está implícito en el hecho de que la identidad del ladino chiapaneco está sostenida por la labor del indígena y en su cuerpo mismo (144). Como un producto de uso económico, la manera en que existe una especie de venganza está representada en el texto por medio del *dzulum*, la forma soterrada de

sexualidad femenina que arruinaría todo intento “normal” de mestizaje (152). Los hechos clave que puedo encontrar en el texto tienen relación con la sexualidad masculina de la novela, por la que únicamente César puede, o tiene derecho a tener descendencia con las indias, a diferencia de Ernesto, a quien su tío acoge por conveniencia: “[l]os señores tenían derecho a plantar su raza donde quisieran. Las indias eran más cotizadas después” (Castellanos 78).

Este derecho que ejecuta como un mandato a mejorar las estirpes, no se ejecuta de buena forma cuando Ernesto intenta, por una supuesta necesidad física, consumir una relación sexual con una molendera indígena: “[s]ólo porque era mucha la necesidad me fui a meter a su jacal. Pero después me puse a vomitar como si me hubieran dado veneno” (161). Bastardo y mestizo, Ernesto no encarna el cuerpo idealizado para engendrar como lo es el de César, el amo blanco y hacendado. Sin embargo, ello no evita que César también desprecie el cuerpo indígena al igual que Ernesto: “los indios [...] apestan a suciedad y a trago” (45).

Se observa también este interés sobre los cuerpos indígenas, no sólo en la sexualidad masculina, sino en el deseo puramente económico que se tiene sobre estos. Al saberse perdido por la reforma agraria y el incendio de su ingenio, César sabe que no podrá continuar explotando a otros grupos además de los indígenas: “[q]uedan los ladinos. Podríamos engancharlos aquí. Claro que los sueldos serían más altos” (Castellanos 218). Sin embargo, en este caso la mitificación no proviene del miedo como en el caso del *dzulum*.

La psicosis aquí tiene que ver la desposesión del cuerpo indígena y de la imposibilidad del ideal biológico del mestizo como una raza que complementaría el progreso. Observamos pues que Castellanos permanece bajo las líneas de la idea de la elevación del mestizo iniciada en los años veinte por Vasconcelos como un mito

fundacional incontestable y como la única garantía de posesión de territorio en la era posrevolucionaria.

Sin embargo, existe la corriente opuesta en la novela, a saber, la visión del indígena hacia el ladino. Esta perspectiva ofrece la dirección opuesta a la civilización y es el tópico que observa a la civilización desde la barbarie. El consumo antropofágico en la novela es la clave para comprender el poder de ‘lo salvaje’ hacia el orden establecido. Cabe añadir que el tema es un estereotipo poderoso en Occidente. Según Carlos A. Jaúregui:

[e]l tropo caníbal funciona como un estereotipo colonial; fija o significa al *Otro*; produce la *diferencia* y también, el terror del reconocimiento en ella; en él coexisten el repudio y la afirmación del *Otro*; el mismo tropo que señala lo diferente anticipa el encuentro con la propia monstruosidad. El caníbal nunca ha sido exorcizado del orden de la mismidad; siempre ha, de una manera u otra, permanecido como posibilidad de la esfera de quien pretende fijarlo como cosa ajena. El caníbal es la trampa especular de la diferencia [...]” (cursivas y mayúsculas del autor, 28).

Esta ‘mismidad’ monstruosa aparece en el texto como la clave femenina: presentada como la puerta de entrada a la similitud entre el mito femenino y el indígena. Y tal como Butler lo señala, la solución se encuentra en el rechazo inmediato ante el deseo de similitud.

Los ejemplos del tópico del canibalismo en *Balún Canán* aparecen como una amenaza que proviene del poder indígena dirigido directamente al cuerpo del ladino. Primero, aparece como el efecto de la culpabilidad de la nana porque sirve en la casa patronal y relaciona una enfermedad de la piel con el castigo de brujería indígena: “[s]on cosas de brujos, niña. Se lo comen todo” (Castellanos 16). Luego, ella también es quien anuncia que sobrevendrá el mismo mal a Mario: “[e]llos quieren al hijo varón, a Mario. Se lo comerán, se lo están empezando a comer” (227). Con el anuncio, Zoraida, la madre, sufre un ataque nervioso y ataca a la mujer: “¿Por qué lo decís vos, lengua maldita?” (226).

Con su ofensa, Zoraida reduce a la indígena a una parte de su cuerpo, la lengua y la ubica con ello en el orden de la magia, la premonición, pero también la despersonifica. Después de expulsarla por haber realizado el anuncio, Zoraida continúa con la maldición acerca del niño a través de la sugestión: “[n]o podemos hacer nada. Ni usted ni nadie, doctor. Porque a mi hijo se lo están comiendo los brujos de Chactajal (265). Ambas mujeres propagan el mensaje de la muerte del niño y finalmente el hecho se cumple.

De nuevo, Castellanos repite el tópico de la mujer que es observada desde el punto de vista del hombre, pero ahora desde la dualidad de la civilización y la barbarie. El padre se encuentra ausente tratando de arreglar la situación económica familiar y, bajo el orden femenino de la madre, el resultado es la contaminación del hijo varón y su muerte, gracias al contagio de las ideas propagadas por las mujeres. El canibalismo aparece en este evento como una especie de inversión del nacionalismo mestizo: el consumo ya no va en la dirección de la sexualidad masculina hacia el cuerpo indígena, sino a la inversa.

El deseo de similitud proviene de la barbarie a la civilización, del indio dominando al ladino y, en este contexto, la inversión de los roles establecidos desde la civilización europea. Para Norbert Elias, el “proceso civilizatorio” es un programa histórico específico a gran escala que significó: “un cambio estructural de los seres humanos en dirección de una mayor consolidación y diferenciación de sus controles emotivos y, con ello, también, de sus experiencias [...] y de su comportamiento” (31-32). En este caso, tanto indígenas como mujeres provocaron la destrucción de la línea patriarcal familiar sometiendo al heredero varón, Mario, a la muerte por superstición o “consumo” de los bárbaros. En sí, al atraso del proceso que la política había iniciado ya en Chactajal por medio del Cardenismo.

El control del cuerpo indígena y el deseo del cuerpo del ladino continúan siendo una preocupación muy evidente para Castellanos. Y en lo que se refiere al tópico del canibalismo, este elemento guarda relación directa con el deseo femenino y sus maleficios.

Mucho de lo que no se dice abiertamente tiene que ver también con la sexualidad femenina propiamente dicha y ello, de nuevo, se encuentra enclavado en los límites de la mirada patriarcal.

Como mencioné al analizar el personaje de Matilde y su liberación sexual, el castigo que se recibe por parte de la figura mítica que habita en el latifundio, el *dzulum*, tiene relación directa con los límites de la patriarcalidad a lo largo del texto. De nuevo, la figura de la salvaje relacionada con los indígenas y fuera de control, se apodera del cuerpo de una mujer ladina para castigarla por la infracción cometida. En este caso se puede hablar de un cierto tipo de antropofagia, ya que, si se considera que el elemento telúrico aparece como monstruoso en sí mismo, se podría afirmar que se la “tragó la tierra” o que la conquistó la barbarie como un castigo por transgredir el poder homosocial.

En otra escena de la novela, Castellanos delinea una situación similar, pero de manera más sutil y soterrada. Me refiero a la escena del baño de los indígenas frente a Zoraida y Matilde en la que no hay interacción entre los dos grupos: “[l]os jóvenes de torso lustroso, como de cobre pacientemente brillantado, nadaban. Se zambullían con agilidad, se deslizaban a favor de la corriente, volvían al punto del que partieron, todo con un silencio, con una facilidad de pez” (149). A pesar de su descontento e indignación, Zoraida permanece observando al grupo a manera de protesta: “[n]o los mires así, Zoraida. Te van a faltar al respeto (148)”.

Al regresar a la hacienda la esposa se queja con César acerca del grupo, asegurando que los hombres estaban desnudos frente a ellas (149). Sin embargo, más adelante se explica por medio de Matilde lo que realmente sucedió: “[n]i los indios se habían desnudado delante de ellas, ni las habían insultado obligándolas a salir del río antes de terminar de bañarse” (150). Con esta contradicción del personaje, Castellanos revela el

poder de la proyección distorsionada de la sexualidad femenina sobre el cuerpo de otros subalternos.

Para Julia Tuñón, “el cuerpo como entidad biológica no es el objeto de la historia, [pero] sí lo es la construcción discursiva que lo simboliza de determinada manera y tiene un sentido diferente en cada sociedad” (18). En el caso del encuentro de Zoraida, el problema planteado por Castellanos proviene de presentar la sexualización del cuerpo masculino indígena, no como un acto subversivo, sino como una provocación entre dos ejes que deben permanecer asexuados: las mujeres y los indígenas.

Zoraida no reclama precisamente un supuesto atentado al pudor, sino la transferencia de la sexualidad masculina dominante del ladino hacia el cuerpo indígena. Además, la mujer relaciona el suceso como peligroso, en la medida en que produce “contagio”: “[v]an a ensuciar nuestra poza –dijo Zoraida con un acento soñador y remoto” (Castellanos 148). El cuerpo, con todos los significados inscritos que guarda, el sentido histórico puede ser el más determinante: nos dice cómo manejar el encuentro con el otro y produce reacciones fisiológicas en otros cuerpos. No es el asco o el desprecio lo que impulsa a la mujer a rechazar al cuerpo indígena, antes bien, es el miedo a volver a los estadios de una sexualidad primitiva que se aleja del ideal del mestizo y de la civilización lograda. El encuentro de dos subalternos en su deseo, es el hecho que implica, como lo señala Spivak, aquella falta de claridad histórica que obliga a cuestionar al observador del subalterno y el posicionamiento de su perspectiva constantemente (39).

En el caso de *Balún Canán*, la sexualidad femenina y sus poderes, no sólo alcanza los niveles míticos que teme la mirada masculina, sino que su ejercicio social constituye un atraso en el proceso civilizatorio. El cuerpo del indígena, observado desde los signos históricos que lleva impresos, no debe sobrepasar, según la autora, los límites del deseo y no debe ser ni deseante ni deseado. Con ello se añade una barrera más a la problemática

que Castellanos libró con el indigenismo posrevolucionario, junto con la poderosa mirada paternal y la metáfora incompleta del cuerpo femenino en la formación incompleta de su personaje en la novela.

En conjunto, la lectura equivocada del cuerpo femenino y del cuerpo indígena, elementos calificados como bárbaros en la novela, no debe de confundirse (directamente) con las ideas personales de la autora. Sobre esto es necesario dejar para la crítica un espacio libre, no identificado y que permita entender aquel espacio de juicio ligero del que habla Spivak, aquel “no ser tan severo” en el juicio del observador del subalterno (39). Sin embargo, como he pretendido establecer a lo largo de este capítulo, la no identificación con el indígena que muestra la autora, por razones intencionales o por los principios histórico-realistas que exige el texto, según sea el caso, no aminoran la falta de cohesión en la metáfora o ‘comunidad imaginada’ que pretende Castellanos con el cuerpo adolescente. Y tal como Julia Kushigian sostiene, es rasgo fundamental en el *Bildungsroman* hispanoamericano, es también su más grande virtud.

Conclusión

En las páginas precedentes he buscado reunir tanto los elementos técnicos como los motivos literarios alrededor de la descripción del cuerpo y su representación en tres novelas de formación femeninas surgidas a la vera de las décadas posteriores a la Revolución Mexicana. En estas tres Bildungsromane tratadas aquí, surgen distintos modos de narrar las interacciones de sus escritoras con su propia voz y con las sociedades en las que les tocó publicar sus textos. Al expresar sus preocupaciones y sus reclamos acerca de los cambios sociopolíticos de la Posrevolución en sus textos, estas autoras no sólo demandaron abrir nuevos modos de observar la corporalidad y su amplia semántica, sino que intentaron mover los límites de las censuras y los tabúes que giraban en torno a los temas de la escritura femenina.

Por otro lado, la (con)figuración de cierta forma alegórica o metafórica por medio de la cual el cuerpo del personaje principal del Bildungsroman observa y encarna a la ‘comunidad imaginada’ alternativa –la de los marginalizados-, está afincada en el enclave de la corporalidad específicamente femenina: ofrece los medios literarios ideales para la emisión de un reclamo más acuciosos por medio de la corporalidad sujeta a los designios de la homosociedad. Estos tres textos, además, se unen a una tendencia observada en los años cuarenta en la literatura mexicana: el hecho de usar el *leitmotiv* de la corporalidad como un eje temático para la defensa de los desprotegidos que el discurso político posrevolucionario dejó fuera de sus planes (Janzen 4). Finalmente, el cambio de épocas y la visión acerca del cuerpo se conjugaron para crear un contradiscurso textual expresado por medio de la faceta fisiológica de los personajes principales femeninos de estas novelas, siguiendo los parámetros de la configuración de una ‘comunidad imaginada’, así como la (re)creación de espacios marginales ignorados por la hegemonía.

No se debe olvidar que, como parte del proyecto de la nueva nación de la posguerra, los gobiernos represivos de los años veinte apelaron a forjar un perfil de ciudadano que respondiese a las necesidades de la imaginaria reconstructiva de aquella época. Por lo tanto, fue menester ostentar un cuerpo obediente como requerimiento para pertenecer a esta nueva comunidad. Y este cuerpo se convirtió así en un enclave, el cual negaba entrada al discurso a otros caracteres: grupos de ciudadanos situados en los bordes y que carecían de participación, aquellos vencidos en el combate revolucionario, las mujeres, los enfermos o los antiguos potentados. Por ello, a estos desplazados no se les consideró como un modelo ideal a seguir a la hora de consolidar el nuevo proyecto nacional creado por la hegemonía. A estas tendencias de sometimiento de los cuerpos, ejercidas en el periodo posrevolucionario, se contraponen estos tres textos de formación aquí analizados.

Con *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, asistimos a la presentación de un cuerpo sufriente, rodeado de imágenes crueles y enclavado en un pasado imposible de asir. El localismo del movimiento serrano de Francisco Villa y la reticente actitud de la autora a presentar a los héroes romantizados preferidos por la institución estatal gubernamental, son elementos que colocan a su texto en los límites de lo aceptable dentro de la crítica literaria y de la sociedad de su tiempo. Por otro lado, su rebeldía a acatar las normas textuales de su tiempo también prefigura a un marco ideal para la presentación de un cuerpo regido por la percepción femenina.

Cartucho es un modelo para la presentación de un contradiscurso al concepto estandarizado y único de nación. Y si bien la ‘comunidad imaginada’ y el cuerpo aparecen como un elemento fragmentado en el texto, la creación de dicha comunidad constituye un intento sostenido de totalización alternativa, ella a través de la representación de la dispersa subcultura de los grupos vencidos e ignorados de la Revolución. El cuerpo femenino en su vulnerabilidad aquí, finalmente, es una pieza clave para el reclamo a la marginalidad de las

muchas ‘revoluciones’ – y no únicamente la ‘Revolución centralizada’-, ya que, en todas las ramificaciones olvidadas, las de los relegados del combate, los muertos anónimos y las víctimas de la opresión ejercida por una hegemonía triunfante de la Revolución, deben estar presentes.

Posteriormente, con *Yo soy mi casa* (1957), Guadalupe Amor apuntala una ‘metáfora nacional’ a mayor plenitud, ya que muestra una profunda identificación de su personaje central con su propia corporalidad, así como con la ‘comunidad imaginada’ que describe en su texto. La inclinación de la autora hacia la defensa del grupo de mujeres oligarcas del Porfiriato, aunque pareciera anacrónica, muestra el compromiso de Amor con las voces olvidadas de las mujeres más despreciadas por el discurso posrevolucionario: las mujeres porfirianas. He querido mostrar en mi análisis de su texto cómo los modos invasivos del sistema biopolítico de las presidencias ‘caudillistas,’ impusieron en la población parámetros sumamente represivos.

En su novela, esta presión social y política ejercida desde el exterior aparece directamente representada por medio de la enfermedad mental y sus síntomas, así como a través de la religión prescrita que también controla a los cuerpos. Ambos factores inciden poderosamente sobre el cuerpo sufriente de la protagonista. Por otro lado, la persecución y el rechazo social consolidan la imagen más convincente de una metáfora nacional caótica surgida durante la Posrevolución temprana. Finalmente, las múltiples posibilidades del lenguaje corporal femenino se despliegan aquí bajo la exorbitada sensibilidad del personaje. He querido, además, analizar estos factores de represión del cuerpo en Amor, siguiendo la intención de abrir nuevos estudios que reivindiquen el valor literario de esta obra excepcional. Nuevos trabajos que también continúen observando venas de análisis desde los cuales dilucidar el texto.

De la novela indigenista *Balún Canán* (1957), he observado, en su capítulo respectivo, la posición dual de Rosario Castellanos acerca del tema de la corporalidad. He encontrado que la ‘comunidad imaginada’ y su configuración en el texto está lograda con su personaje central, aunque de manera problematizada. Considero que debido a que existe una división fundamental en el modo de la configuración del cuerpo femenino con relación al cuerpo indígena existen divergencias en la relación de la autora con la visión sobre el grupo marginalizado por el que emite su defensa.

Por un lado, aparece la defensa indígena mediante la descripción de los distintos estratos de poder que van desplegándose en el texto. Y luego, se nos presenta al Estado cardenista ligado al imperio emocional del caciquismo, y ambos en toda plenitud de su inclinación paternalista. Ante estos elementos del texto, he argumentado que esta jerarquía se transfiere a lo familia para representar cómo se minimiza a las mujeres y a los sirvientes en esta sociedad patriarcal. Por ello, al utilizar el cuerpo de la protagonista como centro textual, surge un enclave representacional que muestra el colapso de las reformas cardenistas representados en el caos psicofísico en el crecimiento de una niña.

Pero cuando Castellanos echa mano de la justificación acerca de la necesidad de las reformas cardenistas, a través del tradicional tópico de la civilización y la barbarie, la solidez de la representación del cuerpo femenino con relación a la ‘comunidad imaginada’ indígena, esta se vuelve frágil. Aquí, observamos cómo la autora vacila en consolidar en el texto un cuerpo representativo, ya que en él no existe una identificación plena con el grupo indígena en el que vuelca su crítica de figura ‘letrada’. He observado además que Castellanos adjudica al indígena y a la mujer la responsabilidad directa de perpetuar el imperio de la oscuridad y del atraso, ya que los presenta como incapaces de dominar la naturaleza perversa de sus deseos físicos. Por estas razones, aunque Castellanos despliega nuevas y brillantes formas textuales para la apropiación del cuerpo femenino en la escritura,

la autora no traspasa los límites de las costumbres de la patriarcalidad y de la tradición femenina de su tiempo y no logra consolidar un personaje en formación que muestre los espacios marginalizados que no cobija la ‘nación’.

Con esta disertación he buscado unir mi voz a la de autores y autoras que dirigieron sus esfuerzos académicos a presentar el panorama histórico y literario de la apasionante etapa de la Posrevolución mexicana. En sus textos he encontrado que las consecuencias de las cuestiones políticas y del control social de esta etapa han afectado a la sociedad mexicana a largo plazo. Parte de dichas transformaciones han delimitado también las formas literarias tanto de aquellos años como de las décadas posteriores. Por ello, además de expresar mi deuda con estos textos, debo considerar la necesidad de abrir nuevas vías que unan el pasado con el presente, ya que es necesario encontrar el porqué y el cómo de la sociedad nacional actual y, sobre todo, la permanencia de un poderoso sistema gubernamental que se encontraba en ciernes al tiempo que los mundos literarios de estas tres autoras veían la luz.

La nación como metáfora de la corporalidad en estos textos, pues, tiene la virtud de mostrar mucho del mundo actual de un México disgregado y fragmentado que ha permeado la realidad de sus ciudadanos por décadas. Es mi deseo que, con los años, surjan nuevas maneras de explicar este presente por medio del pasado, y por medio de la visualización de los vasos comunicantes desde la etapa posrevolucionaria y sus políticas del cuerpo, con lo que sucede en el México actual y en su porvenir.

Bibliografía

- Abel, Elizabeth, et al., eds. "Introduction". *The Voyage in: Fictions of Female Development*. U P of New England, 1983, pp. 3-19.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos, 1998.
- Aguilar Mora, Jorge. *El silencio de la Revolución y otros ensayos*. Era, 2011.
- Amor, Guadalupe. *Yo soy mi casa*. FCE, 1957.
- Anzaldúa, Gloria. "Coming into Play: An Interview with Gloria Anzaldúa". Entrevista de Ann E. Reuman. *MELUS*. No. 25, 2000, pp. 3-45.
- Bal Mieke. "Sexuality, Sin, and Sorrow: The emergence of Female Character (A reading of Genesis 1-3)". *The Female body in Western Culture. Contemporary perspectives*. Susan Rubin Suleiman ed. Harvard U P, 1986.
- Balibar, Etienne. *Masses, Classes, Ideas. Studies on Politics and Philosophy before and after Marx*. Trad. James Swenson. Routledge, 1993.
- Beauvoir, Simone. *El Segundo sexo*. Trad. Alicia Martorell. Ediciones Cátedra, 2005.
- Beckman, Ericka. "Rosario Castellanos's Southern Gothic: Indigenous Labor, Land Reform, and the Production of Ladina Subjectivity". *Mexican Literature in Theory*. Bloomsbury, 2018, pp. 138-158.
- Benítez, Fernando. *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana. El caudillismo*. F.C.E, 1986.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo: una civilización negada*. Grijalbo, 1990.

- Buchenau, Jürgen. *Plutarco Elias Calles and the Mexican Revolution*. Rowman and Littlefield Publishers Inc., 2007.
- Buckley, Jerome Hamilton. *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Harvard U P, 1974.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. Alicia Bixio. Editorial Paidós, 2002.
- . *El grito de Antígona*. Trad. Esther Oliver. El Roure Editorial, 2001.
- . *Los sentidos del sujeto*. Trad. Paula Kuffer. Herder Editorial, 2016.
- . *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*. Amorrortu Editores, 2012.
- Campobello, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Era, 2005.
- . *Mis libros*. Compañía General de Ediciones, México, 1960.
- Cantorán Viramontes, Josué. "Yo soy mi casa de Guadalupe Amor: escritura femenina al margen del canon". Graffylia: *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. No. 11/12, 7-16.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. John Hopkins U P, 1996.
- Carballo, Emmanuel. "Entrevista a Rosario Castellanos". *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. Empresas Editoriales, S.A., 1965.
- Castellanos, Rosario. *Balún Canán*. FCE, 2010.
- . *Mujer que sabe latín*. FCE, 2011.

- Castillo A., Debra. "Rosario Castellanos: Ashes without face". *De/colonizing the subject: the politics of gender in women's autobiography*. Sidonie Smith and Julia Watson, eds. U of Minnesota P, 1992, 242-269.
- Castro Leal, Antonio. *La Novela de la Revolución Mexicana*. México, Aguilar, 1958.
- Castro, Pedro. *Álvaro Obregón. Fuego y cenizas de la Revolución Mexicana*. Era/CONACULTA, 2009.
- Cázares, Laura. "El cuerpo fragmentado en *Cartucho* y *Las manos de mamá*". *Nellie Campobello: la revolución en clave de mujer*. Tecnológico de Monterrey/Universidad Iberoamericana/CONACULTA-FONCA, 2006, pp. 83-93.
- Cobjec, Joan. *Imaginemos que la mujer no existe*. Trad. Teresa Arijón. F.C.E, 2006.
- Connaughton, Brian. *Entre la voz de Dios y el llamado de la patria*. UAM/FCE, 2010.
- Cixous, Hélène. *La risa de medusa: ensayos sobre la escritura*. Anthropos, 1995.
- Clark D' Lugo, Carol. *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*. The U of Texas P, 1997.
- De Alva, María. *Memoria y escritura del cuerpo: un estudio sobre sexualidad, maternidad y dolor*. CONACYT/Tecnológico de Monterrey/Bonilla Artigas Editores, 2014.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. FCE, 2010.
- Dominguez Ruvalcaba, Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican representation of Masculinity: from sensuality to Bloodshed*. Palgrave Macmillan, 2007.

- Donoso, Catalina. “Retrato hablado: la austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. No. 66, 2007, pp. 173-186.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Trad. Ramón García Cotarelo. FCE, 2012.
- Ellis, Lorna. *Appearing to Diminish: Female Development and the British Bildungsroman, 1750-1850*. Bucknell U P, 1999.
- Espejo, Beatriz. “Pita amor, un mito mexicano”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 18, 2016, pp. 1-25. Dep’osito de Investigacion U de Sevilla, <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/61836>
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Trad. Richard Philcox. Grove Press, 2004.
- Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. UNAM, 1989.
- Fernández-Aceves, Ma. Teresa. “La lucha entre el metate y el molino de nixtamal en Guadalajara, 1920-1940”. *Género, poder y política en el México Posrevolucionario*. Gabriela Cano, comp., et al. UAM/FCE, 2009, pp. 227-250.
- Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation*. U of Minnesota Press, 2002.
- Foucault, Michael. *Historia de la locura en la época clásica. Vol 2*. Trad. Juan José Utrilla. FCE, 2010.
- . *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. Vol. 1*. Trad. Ulises Guñazú. Siglo XXI Editores, 2007.

- . *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Trad. Horacio Pons. FCE, 2001.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. FCE, 1994.
- García, Elvira. *Redonda soledad: la vida de Pita Amor*. Grijalbo, 1997.
- García Lescaille, Tania. “La belleza frente al pecado: dos ópticas de representación del cuerpo femenino (1870-1918)”. *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*. Julia Tuñón, ed. COLMEX, 2008, pp. 421-452.
- García Peña, Ana Lidia. “Violencia conyugal y corporalidad en el siglo XIX”. *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*. Julia Tuñón, ed. COLMEX, 2008, pp.107-146.
- Gatens, Moira. “El poder de los cuerpos y la diferencia”. *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. Trad, Rosa Ma. Núñez. Michèle Barret, Anne Phillips, coord., Paidós/UNAM/PUEG, 2002, 133-150.
- Gayatri C. Spivak. “Deconstruyendo la Historiografía”. *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*. Trad. Marta Malo. Sandro Mezzadra, comp., Creative Commons, 2008, pp. 33-68.
- Gilly, Adolfo. *El cardenismo. Una utopía mexicana*. Era, 2001.
- . *La Revolución interrumpida, México 1910-1920: una guerra campesina por la tierra y el poder*. Ediciones “El Caballito”, 1971.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: toward a Corporeal Feminism*. Indiana U P, 1994.
- Gilbert, Sandra M., Susan Gubar. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Yale Nota Bene, 2000.

- Halbmayr, Brigitte. "Sexualized Violence against Women during Nazi 'Racial' Persecution". *Sexual Violence against Jewish Women during the Holocaust*. Sondja Ma. Hedgepeth, Rochelle G Saidel, eds. Brandeis U P, 2010, pp. 29-44.
- Hobsbawm, Eric. "Introducción". *La invención de la tradición*. Trad. Omar Rodríguez. Eric Hobsbawm, Terence Ranger eds. Crítica, 1983.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Alianza/Emecé, 2008.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Akal, 2009.
- Jackson Albarrán, Elena. *Seen and Heard in Mexico. Children and Revolutionary Cultural Nationalism*. U of Nebraska P, 2015.
- Janzen, Rebecca. *The national Body in Mexican Literature. Collective Challenges to Biopolitical Control*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consume en América Latina*. Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Lewis, Stephen E. *The Ambivalent Revolution: Forging State and Nation in Chiapas, 1910-1945*. U of New Mexico P, 2005.
- Kandiyoti, Deniz. Identity and its Discontent: Women and the Nation. *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*. Patrick Williams and Laura Chrisman, eds., Routledge, 1994, pp. 376-392.
- Kaplan, Temma. "Reflexiones finales. Género, caos y autoridad en tiempos revolucionarios". *Género, poder y política en el México Posrevolucionario*. Gabriela Cano comp., et al. UAM/FCE, 2009.
- Katz, Friedrich. *The Life and Times of Pancho Villa*. Stanford U P, 1998.

- . *Villa: el gobernador revolucionario de Chihuahua*. Trad. Rubén Osorio. Biblioteca Chihuahuense. Gobierno del Estado de Chihuahua, 2003.
- Knight, Alan. *La Revolución Mexicana*. FCE, 2010.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI Editores, 2004.
- Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in Spanish American Bildungsroman*. Bucknell U P, 2003.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Trad. Paula Mahler. Ediciones Nueva Visión, 2002.
- Lafebvre, Henri. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Capitán Swing Libros S.L., 2013.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM, 1993.
- Lakoff, George, Johnson, M. *Philosophy in the Flesh*. Basic Books, 1999.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. Trad. Ángel G. Loureiro. *Revista Suplementos Anthropos*. Barcelona, No. 9, Diciembre, 1991.
- Linhard, Tabea Alexa. “A Perpetual Trace of Violence: Gendered Narrative of Revolution and War”. *Discourse*, Wayne State U P, No. 25.3, pp.30-47, <http://muse.jhu.edu/article/184044>
- Lund, Joshua. *The Mestizo State. Reading Race in Modern Mexico*. U of Minnesota P, 2012.

- Matthews, Irene. "Daughtering in War: Two 'Case Studies' from Mexico to Guatemala".
Gendering War Talk. Miriam G. Cooke, Angela Woollacott, eds. Princeton UP,
2014, pp. 148-176.
- Matute, Álvaro. "Notas sobre la historiografía positivista mexicana". *Secuencia*. No. 21,
pp. 49-64.
- McKee Irwin, Robert. *Mexican Masculinities*. U of Minnesota P, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini, 1945.
- Minden, Michael. *The German Bildungsroman. Incest and Inheritance*. U of Cambridge,
1997.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica de Hispanoamérica*.
COLMEX/FCE, 2001.
- Monsiváis, Carlos. *Historia mínima de la cultura mexicana del siglo XX*. COLMEX,
2013.
- . "Prólogo". *Género, poder y política en el México Posrevolucionario*. Gabriela Cano
comp., et al. UAM/FCE, 2009.
- Moretti, Franco. *The way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. Verso,
1987.
- Muñiz, Elsa. *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la
reconstrucción nacional, 1920-1934*. Universidad Autónoma
Metropolitana/Porrúa, 2002.
- Olcott, Jocelyn. *Revolutionary Women in Postrevolutionary Mexico*. Duke U P, 2005
- Ovejero, José. *La ética de la crueldad*. Editorial Anagrama, 2012.

- Parle, Dennis J. "Narrative Style and Technique in Nellie Campobello's Cartucho", *Kentucky Romance Quarterly*, No. 32, 1985, pp. 201-211.
- Parra, Max. "Memoria y guerra en Cartucho de Nellie Campobello". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. No. 47, 1998, pp. 167-186.
- Portal, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Espasa-Calpe, 1980.
- Porter, Susie. "Espacios burocráticos, normas de feminidad e identidad de la clase media en México durante la década de 1930". *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*. Benítez Aceves, et al., eds. Universidad de Guadalajara, 2006, pp 189-214.
- Pratt, Mary Louise. "Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello." *Cuadernos Pagu*. No. 22, 2004, pp.151-184.
- Ramos Espinoza, Alfredo. "Yo soy mi casa". *El Nacional*, No. 562, 5 de enero de 1958, p. 11.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Trad. Gabriel Rockhill. Bloomsbury, 2011.
- Rodríguez, Blanca. *Nellie Campobello: eros y violencia*. UNAM, 1998.
- Rosado Z., Juan Antonio. "Iniciación y aprendizaje en la novela de la revolución mexicana (1932-1951)". *Narrativa de la Revolución Mexicana: realidad histórica y ficción*. Antonio Lorente Medina, Javier de Navascués, eds. Verbum, 2011, pp. 193-203.
- Sánchez Prado, Ignacio M., ed e introd. "Mexican Revolution and Literary Form: Reflections on Nellie Campobello's *Cartucho*". *Mexican Literature in Theory*. Bloomsbury, 2018, pp. 75-92.

- Schell, Patrice A. “Género, clase y ansiedad en la Escuela Vocacional Gabriela Mistral, revolucionaria Ciudad de México”. *Género, poder y política en el México Posrevolucionario*. Gabriela Cano, et al. UAM/FCE, 2009, pp. 173-195.
- Schuessler, Michael K. *Guadalupe Amor. La undécima musa*. Booket, 2008.
- . “Prólogo a la segunda edición”. *Yo soy mi casa*. FCE, 2018.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. FCE, 2004.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik. De Bolsillo, 2008.
- Tarica, Estelle. *The Inner Life of Mestizo Nationalism. U of Minnesota P*, 2008.
- Tuñón, Julia, comp. “Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos”. *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*. COLMEX, 2008, pp. 11-65.
- Tzvetan Todorov. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Siglo XXI Editores, 2003.
- Valenzuela, Luisa. “Rosario Castellanos. Mujer de la palabra, arco entre dos mundos”. *Rosario Castellanos: perspectivas críticas*. Pol Popovic y Fidel Chávez Pérez, eds. ITESM/ Editorial Porrúa, 2010, pp. 361-379.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica*. Aguilar, 1967.
- Vaughan, Mary Kay, comp. “Introducción”. *Género, poder y política en el México Posrevolucionario*. Gabriela Cano comp., et al. UAM/FCE, 2009.

Weber, Max; *La política como vocación*. Trad. Francisco Rubio Llorente. Alianza Editorial, 2009.

Weiss, Gail. *Body Images: embodiment as intercorporeality*. Routledge, 1999.

Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI Editores, 2008.