

El problema de la voz en la narrativa femenina mexicana

*Luz Elena Gutiérrez de Velasco**

Paul Valéry escribió hace más de cincuenta años que: “Nada más difícil que no ser uno mismo o serlo tan sólo hasta donde uno quiere”. No creo que sea equivocado relacionar este pensamiento con el problema de la voz en la narrativa, que de hecho obliga a quien escribe a no ser uno mismo, siéndolo profundamente.

En el trabajo de los talleres de “Narrativa femenina mexicana” y “Crítica literaria feminista” del PIEM de El Colegio de México, mucho nos ha preocupado, al analizar la producción de las escritoras mexicanas, el plan-

tearnos si es posible determinar ciertos rasgos que caractericen la escritura de las mujeres. De ahí surge la pregunta: ¿En qué consiste hablar como mujer?

1. DE LA COTIDIANIDAD Y EL DICCIONARIO A LA TEORÍA

En la búsqueda de esas características partimos de un juicio estético que intenta deslindar la “buena” de la “mala” literatura, sin criterios sexistas. Sabemos que al término “escritora femenina” se le han adjudicado rasgos que corresponden a los roles que



IZTAPALAPA 37

JULIO-DICIEMBRE DE 1995, pp. 175-182

* Profesora del Instituto Tecnológico Autónomo de México. Coordina en esa institución el Diplomado en Literatura del siglo XX.

la sociedad patriarcal impone a las mujeres. Por esa razón, elegí el fenómeno de la voz para reflexionar sobre los prejuicios y las posibles distinciones entre la escritura de mujeres y la de hombres. Y así proceder de un fenómeno fónico en la vida cotidiana a otro de índole textual.

Según la definición del *Diccionario de la Real Academia Española*,¹ "voz" significa primeramente el "sonido que el aire expelido por los pulmones produce al salir de la laringe, haciendo que vibren las cuerdas vocales", pero también es la "calidad, timbre e intensidad de ese sonido". Asimismo, se aplica como sinónimo de palabra. Tanto las mujeres como los hombres son capaces de emitir sonidos, de producir un chorro de voz, que se esparce en el viento y puede ser recibido y decodificado por otra persona. Sin embargo, en las sociedades patriarcales, como la nuestra, se atribuyen valores diversos a la calidad e intensidad de las voces masculinas y femeninas.

Indudablemente, percibimos diferencias cuando quien habla es una mujer, un hombre, una niña o un niño. Sus actos de habla pueden ser analizados por sensores que registran las diversidades de tonos y timbres. La tendencia de las voces infantiles y de la voz femenina será hacia los tonos agudos, mientras que la masculina tenderá hacia los graves. Así, sentiremos la voz femenina más cercana al gorjeo de ciertos pájaros, al crujir de las puertas caseras, al llanto...

Hombres y mujeres pueden emitir sonidos, pero no se da igual valor social a la intensidad de unos u otros. En la valoración tradicional se ha otorgado a la voz del hombre el carácter de lo serio, lo formal,

lo solemne, la voz de mando, de autoridad y de fuerza; todos éstos, elementos que se aproximan al sentido de lo *grave*. El hombre se impone por la intensidad de su voz.

Mientras que lo agudo de la voz femenina se ha relacionado con la dulzura, la ternura, la calidez, el ingenio, la estridencia, lo taladrante que es el filo que corta la calma y la tranquilidad; aguda es una voz y también lo puede ser un cuchillo o una crisis.

Según los prejuicios tradicionales, la voz femenina se siente aflautada, dulce, melodiosa frente a la del hombre que se tiene por fuerte, recia y profunda. Ese tono dulce se interpreta como un signo del sometimiento de la mujer al estado de las relaciones desiguales entre ella y el hombre, como su forma de aceptar una mínima participación en los asuntos del mundo. Para imponerse, se supone que la mujer debe gritar, vociferar.

Sin embargo, se conservan ciertas valoraciones contradictorias. Al joven que habla de manera melodiosa, la voz del padre lo reconviene: "No hables como mujer, debes hablar como hombre". Con todo, al niño que canta y es valorado por la dulzura de su voz, en cuanto crece y madura se le dice que "perdió la voz".

Ahora, y después de una lucha constante, sabemos, estamos convencidas de que, a pesar de los tonos y las intensidades, importa más lo que la voz emite, el mensaje y la forma que lo transmite, y no tanto si la voz es grave o aguda. Detrás de esa distinción se encuentra arraigado un prejuicio que separa los roles sociales y margina a la mujer.

Otra de las acepciones del término "voz" es la que se confiere en la gramática al accidente que

indica si el sujeto del verbo es agente o paciente (voz activa y voz pasiva). De nuevo, nos encontramos aquí con una oposición que refleja las relaciones sociales patriarcales, entre amos y esclavos, entre hombres y mujeres. El que hace y ejecuta frente al que se somete y acepta. La fuerza del "agens" se opone a la receptividad del "patiens".

En la teoría literaria se entiende el término "voz" como el agente que narra una historia, es decir, la mediación que el autor o la autora eligen para ser portavoces del relato, la voz narradora.²

En el pasado, se daba a esa voz un poder cuasi-absoluto, por ello hablamos del narrador omnisciente. De manera que esa voz se puede equiparar a una especie de dios en el texto, que se sumerge en las conciencias de los personajes y está en todos los lugares, dispuesta a rendir cuentas sobre los sucesos. Con el tiempo y el desarrollo del arte narrativo, se relativizó el poder de esa voz, que además se tenía por eminentemente masculina.

La voz narradora (homodiegética o heterodiegética) resulta entonces una entidad con limitaciones espacio-temporales, de edad, de clase social, de conocimientos, etc. Y si reside en uno o varios personajes, debe someterse a los obstáculos de esas visiones, que ya no son todopoderosas.

Al analizar la narrativa producida por mujeres en México, podemos plantear una serie de preguntas: ¿Por qué razones decide una autora situar la voz narradora en un hombre o en un niño? ¿Se debe esa decisión al poder de autoridad de la voz del hombre? ¿Esta voz resulta más digna de crédito que la de una mujer? ¿La voz masculina es portadora de mayor verosimilitud? Y en caso de haber elegido la voz de

una mujer, ¿representa esta decisión una toma de conciencia en pro de los derechos de la mujer, a favor de su capacidad de emitir no sólo voz sino también voto en las cuestiones de la vida de los personajes y la calidad de sus relaciones?

Dejar de privilegiar la voz masculina, como única fidedigna en la narrativa, constituye un comienzo en la labor de dar voz a la mujer, en el otorgarle, también en el nivel del relato, responsabilidades y derechos e, indudablemente, con ello se refleja una voluntad de que la mujer no sea un ente pasivo, un objeto de la narración, sino una entidad narradora. Se restablece así la fuerza y el valor de la mujer en las relaciones sociales. Pero el arte no nace de recetas, por lo que mejor conviene presentar una breve muestra de diversas prácticas de escritura.

2. LA INSTANCIA NARRATIVA EN ALGUNOS TEXTOS DE ESCRITORAS MEXICANAS

Notamos que las escritoras mexicanas han preferido el empleo de un narrador neutro o bien un narrador niño o niña y que en los últimos veinte años van dejando, cada vez más, la voz narrativa en poder de la mujer, adolescente y adulta, que presenta un proyecto de sociedad en la que ella es el sujeto de su historia.

Entre las autoras que eligen la voz masculina como narrador privilegiado, recordemos —y como un homenaje— a Josefina Vicens (*La Peque*), que en *El libro vacío*?³ presenta en la voz de José García la historia del hombre que se cuenta a sí mismo, que se escribe en un mundo en proceso de derrumbe.

Encontramos un narrador indefinido en la magnífica novela de Elena Garro: *Los recuerdos del porvenir*⁴ donde el narrador es el pueblo que rememora el pasado desde una "piedra aparente". Elena Garro utiliza también la voz infantil en algunos de los cuentos de *La semana de colores*.⁵ Leli es la representación de la mirada ingenua, pero la única, junto con su hermana Eva, capaz de captar lo mágico que se sobrepone a lo cotidiano.

En *Testimonios sobre Mariana*⁶ construye Elena Garro la personalidad de su personaje mediante tres voces, de dos hombres y una mujer, lo que genera una fuente de contradicciones y desdibuja a Mariana ante la mirada lectora.



Otra de las grandes narradoras mexicanas, Rosario Castellanos, elige para *Oficio de Tinieblas*⁷ un narrador en tercera persona, una voz indeterminada, que focaliza preferentemente al personaje de Catalina Díaz Puiljá, la "ilol", por ser la fuerza del pueblo indio en contra de los blancos, los ladinos. Esa voz narradora se tematiza al final del relato como la voz de la nana Teresa Etjín López, que arrulla a Idolina con sus relatos.

Entre las narradoras de los años ochenta, tenemos como representativo el caso de Ángeles Mastretta, con la narradora en primera persona, Catalina en *Arráncame la vida*. Ese "yo" recuerda y cuenta la historia de su liberación y al final afirma: "Estaba sola, nadie me mandaba. Cuántas cosas haría, pensé bajo la lluvia de carcajadas".⁸

3. LA VOZ COMO MOTIVO

Además de ser la voz un recurso narrativo, resulta susceptible de convertirse en un motivo literario. Puede ser el vehículo de la revelación (la divina o la fantasmal). Por otra parte, la voz, primordialmente la femenina, tiene como labor la conservación de la tradición de los pueblos; las mujeres (abuelas, madres, nanas), como en los textos de Rosario Castellanos y Elena Garro, son las que rescatan el pasado, la historia de la comunidad y sus tradiciones, lo que les da la fuerza y los hace diferentes.

Debemos considerar también la voz testimonial, que se presenta cuando los escritores se plantean como tarea el dar la voz a los que no la tienen. El escritor se convierte así en un mediador que trans-

mite el mensaje de una persona o de un grupo que, por su marginación social o algún impedimento, no ha tenido acceso a la educación formal, escolar. Aquí debemos destacar la infatigable labor de Elena Poniatowska y recordar la voz de Jesusa en *Hasta no verte Jesús mío*.⁹

4. ANÁLISIS DE *TODO ÁNGEL ES TERRIBLE*

Para no dejar estas reflexiones en el plano de la generalización, abordo ahora un texto que Gabriela Rábago Palafox publicó en 1981: *Todo ángel es terrible*,¹⁰ después de elaborarlo en el Centro Mexicano de Escritores durante 1979-1980. Podemos analizar en esta novela el fenómeno de la voz como recurso de la narración y como motivo literario, para obtener algunos datos que iluminen el problema que nos interesa: ¿existen ciertas características que distinguen la escritura de mujer?

En *Todo ángel es terrible*¹¹ la autora decide situar la voz narradora en un adulto hombre que trata de rescatar su pasado. Se focaliza el relato desde Octavio, el niño de nueve años que ese hombre fue. Se privilegia la voz del niño, matizada por el recuerdo del adulto, que se dirige a un "tú" (su pareja). Durante una noche, ese adulto cuenta varios meses de su vida y trata de encontrar la conexión entre sus actos y sus motivaciones.

Gabriela Rábago P. confiesa, en diversas entrevistas, haber elegido la voz de un niño para su relato por creer que los niños son seres desprotegidos, ignorados por el mundo de los adultos y, de esta manera, poder poner al descubierto estas situaciones.

La voz en esta novela es un motivo que nos informa sobre las relaciones entre los personajes. Consideramos algunos casos.

La madre de Octavio es un personaje que se encuentra postrado en cama. Ella es una mujer siempre embarazada, que sufre y oculta la ausencia del marido. Así, los cuatro hijos de la familia crecen sin padre y con la presencia de una madre presente en el espacio de la casa, pero lejana por su enfermedad y su cercanía a la muerte.

El narrador de Octavio recuerda cómo enfrentó la angustia de la posible y próxima muerte de su madre, esgrimiendo como arma la crueldad en contra de los animales (lombrices, caracoles, tortuga, gato) y de los hombres, en el ataque a su propio hermano Andrés. El hombre maduro recuerda la vida y los temores del niño, así como la férrea vinculación con la personalidad de su madre: "Fui un niño imaginativo, débil. Mi fuerza provenía de mi madre..."(12). Entre los recuerdos también se encuentran los diferentes matices de la voz de la madre y los otros.

Cuando el tío Jacobo acusa a la enferma de tener hijos: "Así nada más, a lo bruto", ella se defiende "con voz mesurada, en la que se advierte un punto de rubor"(21). Todos los asuntos desagradables en la vida de la familia se ocultan, se callan, se rumian en las noches de insomnio pero "no se admitían en voz alta"(22).

La enfermedad va minando la fuerza de la mujer. Ella acostumbra leer a su hijo la historia de los tres mosqueteros, y Octavio percibe el deterioro de su madre: "Noto que la fatiga comienza a entrecortar su voz"(27).

La voz de la madre cubre como un velo los

rincones de la vida de ese niño triste que es Octavio. Los juegos, el cariño del abuelo, la amistad con Ana María, el paulatino distanciamiento de Andrés, todo queda matizado por la presencia en el trasfondo, desde la quieta inmovilidad, de esa figura que es símbolo de la maternidad misma, de una maternidad que se ofrenda por los hijos y a la vez se convierte en el eje que conduce sus vidas y las va llenando de sentido con cuentos, consejos y también con la angustia de la proximidad a la muerte. Incluso en un sueño Octavio se representa una misa solemne, en medio de la cual se escucha el grito de una mujer, y en el sueño mismo él descubre que esa voz es la de su madre: "...la campanilla enloquecida y el grito desesperado me habían seguido a la realidad" (114). Así la confusión, la crueldad y la sangre irán conformando el preludio de la muerte que invadirá la existencia de Octavio.

La voz de la nana tabasqueña constituye la interrupción de las ensoñaciones de Octavio: "La voz de Toña quiebra el encanto del momento" (43). Y ante la ausencia de su padre, Octavio busca una sustitución en la figura de su abuelo materno: "Desligado del sueño, pongo atención en la voz del abuelo..." (58). Después, el abuelo lo abandonará, porque Octavio lo descubre con su amante, Alicia Wolff.

Octavio sufre también el fenómeno de la separación de su hermano Andrés. Éste va creciendo y no se interesa por el mundo infantil de su hermano. Octavio percibe las diferencias entre ambos: "Andrés parece mayor (...) Somos distintos (...) El tono de su voz es inestable, pero hay momentos en que suena tan honda como la de un adulto" (61). Cuando Andrés habla con Octavio marca la distancia

entre ellos. Octavio piensa: "pero quizá no habla conmigo sino con él mismo, como si tuviera urgencia de analizar en voz alta su amistad con ese muchacho" (64). En la voz de Bill, el amigo de Andrés, también captamos ciertos rasgos del tono del relato: "su voz llevaba angustia, mucha tristeza" (66). Ser adulto se marca por el cambio de voz: "Los que tienen voz grave se empeñan en lucirla" (108).

Octavio tiene una sola amiga, Ana María, y la valora por su voz "pero su voz aguda, dominada a veces para que la sirvienta no se enterara de la plática, era para mí tan reconfortante que me dejaba arrullar por su sonido" (10).

Para ocultar el mundo de la mujer y no mencionar los sangrados de la madre de Octavio, la nana habla: "bajando el tono de voz" (105), porque la sangre es lo vergonzoso, lo que se calla. Como se oculta la morbosa crueldad de Octavio contra los animales, en busca de lo sangriento, y como también guardará Toña en secreto la agresión de Octavio contra su hermano Andrés, con un cuchillo, cuando lo hace sangrar abundantemente y le marca la cara.

Cuando Octavio es amenazado por Andrés, se divide interiormente: es otro y se oye ser otro: "Yo me escuché decir con una voz que temblaba ligeramente No me da miedo que me mates" (110).

La sangre que cubre a Andrés herido, repite la secuencia en que Octavio ve a su madre desangrándose: "Vi las sábanas y el camisón empapados en sangre" (115). La madre da a luz una niña muerta, y pocos días después ella muere también.

En el lenguaje coloquial se usa el término "desmadre" como sinónimo de orden trastocado, de

caos, de ruptura de la normalidad. En *Todo ángel es terrible* la ausencia de la madre se transforma en la ausencia del sentido y se tematiza en la ausencia de la voz: "Muerta mi madre, nada podía tener para mí valor alguno, tampoco su sepelio (...) Mi voz no se volvió a escuchar en esa casa, como tampoco se escuchaba ya la de mi madre" (129).

El caos de esas relaciones humanas: "sin mamá la familia funcionaba como una brújula loca" (132), marca la separación de los hermanos y el final que se une al inicio del relato: un hombre que espera la llegada de su hermano Andrés y, mientras tanto, narra a su pareja las circunstancias de su niñez. Un hombre que ha recuperado la voz y se considera feliz, una vez que ha superado la ausencia del padre, del abuelo, del hermano, de la madre y ya no necesita la sangre para calmar su angustia y su soledad.

Rosario Ferré, en un ensayo sobre la escritora Silvia Plath, resume el valor del tono femenino en la literatura de mujeres y creo que podemos emplear ese juicio para la novela de Gabriela Rábago Palafox:

En una revaluación moderna de la literatura, es necesario reconocer que el escritor femenino no existe: la voz femenina, el estilo femenino tradicionalmente identificado, a lo intuitivo, a lo sensible, a lo delicado, a lo sutil, no es sino un mito más creado por los hombres. Si algo habría que llamar femenino sería la voz de esos terribles escritos de mujeres que, como negativos de nuestra propia voz, colocamos sobre nuestros recuerdos y se identifican con ellas porque son la transcripción exacta y fiel de la verdad.¹²

Ciertamente, Gabriela Rábago Palafox elige un narrador hombre, pero logra narrar un mundo en el que la ausencia de la madre se transforma en el vacío del sentido y en la ausencia de la voz. Podemos entender éste como el contenido de una visión de mundo femenino, a pesar del empleo de la voz narrativa masculina.

En este hablar por la voz de otro, en este ser otro (al decir de Válerý) —que es el trabajo de todo narrador— podemos descubrir ciertos rasgos que configuran una huella en la escritura de mujer.

Aprovecho la voz de otra, de la poeta Isabel Fraire, para concluir:

eres yo misma	y me dices	
quien soy con tus palabras	diciéndose	quién eres
preguntando		
sin fin... ¹³		

NOTAS

- 1 Cf. DRAE. Espasa-Calpe, Madrid, 1970, p. 1353. Curiosamente, entre el término "voz" y el de "voto" sólo se encuentra "Votri".
- 2 Cf. G. Genette, *Figures III*, Ed. Du Seuil, París, 1972, pp. 225-267.
- 3 J. Vicens, *El libro vacío*, Ed. Transición, México, 1978 (1958).
- 4 E. Garro, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, 1977 (1963).
- 5 E. Garro, *La semana de colores*, Univ. Veracruzana, Xalapa, 1964 (*Ficción*, 48).
- 6 E. Garro, *Testimonios sobre Mariana*, Grijalbo, México, 1981.
- 7 R. Castellanos, *Oficio de tinieblas*, Joaquín Mortiz, México, 1962.

- ⁸ A. Mastreta, *Arráncame la vida*, Océano, México, 1985, p. 226.
- ⁹ E. Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, Era, México, 1969.
- ¹⁰ G. Rábago Palafox, *Todo ángel es terrible*, Martín Casillas, México, 1981. Se citará en el texto, entre paréntesis.
- ¹¹ Gabriela Rábago toma este título del elemento angélico en las *Elegías de Duino* de Rainer Marie Rilke (1923): "Jeder Engel ist schrecklich".
- ¹² R. Ferré, "Las bondades de la ira", en *Sitio de Eros*, 2da. ed., corr. y aum., Joaquín Mortiz, México, 1986, p. 119.
- ¹³ I. Fraire, *Poemas en el regazo de la muerte*, Joaquín Mortiz, México, 1977, p. 75.