

El cuerpo, la violencia y el género en la escritura de Aline Pettersson y Carmen Boulosa



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

Gloria Prado G.*

Resumen: A partir de la ostensible presencia del cuerpo humano configurado en la literatura de la segunda mitad del siglo XX, se abordan diversas concepciones sobre el cuerpo y la corporeidad, principalmente desde algunas perspectivas de los estudios de género. En obras narrativas de dos escritoras mexicanas del siglo XX, Aline Pettersson y Carmen Boulosa, se analiza e interpreta la ficcionalización de las diferentes categorías que al cuerpo, incluso como cuerpo de la escritura en sus variadas modalidades, se le confiere desde la lingüisticidad y poeticidad del discurso literario.

Palabras clave: Cuerpo, género, locura, enfermedad, muerte.

En la literatura contemporánea escrita por mujeres y hombres, el cuerpo se constituye, cada vez más, en un elemento fundamental concebido de muy diversas maneras: como cuerpo-texto (*corpus* escrito); como escenario en el que se actúa y dirime la diégesis; como cuerpo de los personajes que padece, sufre, goza, enferma; cuerpo herido, mutilado, intervenido quirúrgicamente, golpeado, con cicatrices, tatuajes, perforaciones, acariciado, amado, detestado; como cuerpo-organismo, biológico, fisiológico, genético; como cuerpo-personaje en sí mismo, que habla, delira, fantasea, sueña, posee una vida propia más allá de la pura conciencia, del "pienso luego existo", como instancia psíquica; cuerpo fragmentado en tanto escritura y textualidad, en tanto *topos* de la acción y metáfora; cuerpo en el que se operan cambios, metamorfosis; cuerpo-metonymia o sinécdoque, donde se lleva a cabo la guerra de los géneros (gramaticales, sexuales, la transexualidad, el hermafroditismo, el travestismo, *corpus* de los estudios de

* Profesora emérita de la Universidad Iberoamericana. Correo electrónico: gloriaprado@compuserve.com.mx

género); cuerpo, en fin, como entidad física, imaginada, concreta, abstracta, reflejada, inventada, descubierta, inaccesible y, por ello, cuerpo, tantas veces figurado: prefigurado, configurado, refigurado...

En ese horizonte, dos escritoras mexicanas contemporáneas, Aline Pettersson (1938) y Carmen Boullosa (1954), han ido, a la vez, tatuando un mapa del cuerpo, en las diferentes modalidades arriba enumeradas, en mi cuerpo de lectora, a través de sus obras narrativas.

Aline Pettersson se refiere continuamente a un cuerpo ya habitado, ya manifestado por distintas actualizaciones y, en muchos casos, en un cuerpo enfermo, en uno transido por la locura, herido, agonizante o como escenario "paciente". Ello nos conduce a bordar sobre los conceptos de cuerpo, escenario y paciente, así como en los de enfermedad, locura y muerte.

Sin embargo, lo primero a lo que tenemos que prestar atención es a la categoría de cuerpo que, en los estudios de género y especialmente sobre mujeres, se impone como un registro obligado y problemático relativo a su posibilidad de materialización. No se trata sólo de un cuerpo "real", ni del fantaseado de los sueños (bien en reposo, bien en vigilia —la ensoñación—), del imaginario, ni del organismo biológico o fisiológico apto para la maternidad con todas las especificidades "femeninas" que derivan de su genitalidad, como tampoco del modelo propuesto por la moda, la publicidad, el cine, los medios de comunicación... esto es, un paradigma social manipulado y manipulador. Pero si bien no se trata de ninguno en particular y aislado, sí resulta evidente que en este contexto aparece la necesidad de construir una sujeto femenina más allá de una corporeidad determinada, que de alguna manera incluya todos esos registros y que tenga una dimensión política. A este respecto Judith Butler (1990: 128-129) afirma que:

Las categorías de sexo verdadero, género discreto y sexualidad específica han constituido el punto estable de referencia para una gran apuesta de la teoría y política feministas. Estos constructos de identidad sirven como los puntos de partida epistémicos de los cuales emerge la teoría, y la política misma se modela. En el caso del feminismo, la política es ostensiblemente formulada para expresar los intereses y las perspectivas de "mujeres". Pero ¿hay una elaboración política para las "mujeres" que precede a esta elaboración política de sus intereses y de un punto de vista epistémico? ¿Cómo es conformada esa identidad, y es una conformación política que involucra la morfología y los límites del cuerpo sexuado como fundamento, superficie o sitio de inscripción cultural? ¿Qué circunscribe ese sitio como él "cuerpo femenino"? ¿Es el "cuerpo" o el "cuerpo sexuado" el firme fundamento en el que el género y la sexualidad obligatoria operan? ¿O es "el cuerpo" mismo modelado por fuerzas políticas con intereses estratégicos el que hace permanecer al cuerpo limitado y constituido por las marcas del sexo?

La distinción sexo/género y la categoría misma de sexo parecen presuponer una generalización del "cuerpo" que preexiste a la adquisición de la significación del sexo. Este "cuerpo" aparece frecuentemente como un medio pasivo que es significado por una inscripción de la fuerza cultural figurada como externa a tal cuerpo. (La traducción es mía.)

Planteada la cuestión de esta manera, resulta difícil referirse al cuerpo en abstracto. ¿De cuál estaremos hablando? En este caso, en el que no se trata de una propuesta teórica concreta, nos referiremos al cuerpo que aparece configurado por la escritura de una literatura específica: Aline Pettersson.

Judith Butler (1993: 1-3) al referirse a un asunto de esta índole pregunta:

¿Existe una manera de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo a la realización del género? Hay que considerar primero — responde — que la diferencia sexual está frecuentemente invocada como un aspecto de diferencias materiales. La diferencia sexual, sin embargo, nunca es simplemente una función de diferencias materiales que no se dan de la misma manera, sino marcadas y formadas por prácticas discursivas. De ahí que aseverar que las diferencias sexuales son indisociables de las demarcaciones discursivas no es lo mismo que asegurar que el discurso causa diferencia sexual. La categoría de sexo es, desde el principio, normativa, lo que Foucault llama un "ideal regulatorio" [...] Por tanto, [...] su materialización es compelida y ocurre por medio de ciertas prácticas altamente reguladas. [...] No es un simple hecho o una condición estática del cuerpo, sino un proceso a través del cual normas regulatorias materializan el sexo y ejercen una materialización forzosamente a través de la reiteración de esas normas [...] En ese sentido, lo que constituye la fijación del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será totalmente material, pero la materialidad tiene que ser repensada como el más productivo efecto del poder. (La traducción es mía.)

Si tomamos en cuenta las propuestas anteriores, podemos circunscribir la noción del cuerpo con la que aquí se trabajará: será la de un imaginario "marcado y formado por prácticas discursivas" de las que las diferencias sexuales son indisociables. Esas prácticas, desde la perspectiva de Butler, no son las del discurso literario ni específica ni exclusivamente, pero éste, como otros, está inmerso dentro de aquéllas, que cubren un ámbito mayor.

Ahora bien, en cuanto al concepto de escenario paciente, podemos recuperar otra de las aseveraciones de Butler arriba citada, a saber, "este 'cuerpo' aparece frecuentemente como un medio pasivo que es significado por una inscripción de la fuerza cultural figurada como externa a tal cuerpo". Si afirmamos que el

cuerpo de mujer configurado en la escritura de Pettersson es un escenario paciente, estaríamos ubicándonos en ese registro. Es una suerte de montaje en el que ocurren infinidad de acciones, cambios de diversa índole, eventos: hormonales, por la edad, por la moda, por el tipo de vida que se practica, violaciones, abandonos, cuidados, mortificaciones... Se trata de cuerpos sexuados femeninos y masculinos, que se acogen a aquellas "prácticas regulatorias" de las que Butler habla tomada de la mano de Foucault. Por tanto, su materialización tendrá que ver con lo que constituye la fijación del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, que "no es un simple hecho o una condición estática del cuerpo, sino un proceso a través del cual normas regulatorias materializan el sexo y ejercen una materialización forzosamente a través de la reiteración de esas normas".

Mas en este panorama tendríamos que analizar de qué manera el discurso literario es capaz de interpelar, distanciarse, tomar otras perspectivas, diferenciarse de dichas normas que constituyen "el más productivo efecto de poder".

Si hacemos un recorrido a lo largo de la obra de Aline Pettersson, encontraremos que desde su primera novela publicada, *Círculos* (1977), hasta la más reciente *La noche de las hormigas* (1997), se halla como una constante la capacidad de desdoblamiento de sus personajes tanto femeninos que son los más abundantes, como masculinos. En ese desdoblamiento el cuerpo aparece como el imaginario aludido: materializado, sexuado, erotizado, receptáculo y escenario del dolor, de la enfermedad, de la violencia, de la muerte y del deseo. Deseo imposible de ser satisfecho, sin embargo. En ese marco, los personajes femeninos desempeñan diversos papeles dentro del espectro tradicional de la vida cotidiana: son amas de casa, esposas, madres, hijas, pero también trabajan, algunas, fuera de casa, ya sea en el campo de la creación artística, ya, mucho menos, en el mundo considerado como práctico, con sus cuerpos físicos de mujer, concebidos y vistos desde esa única perspectiva.

Los hombres, en cambio, hacen lo contrario. Forman parte de ese mundo "práctico", poco participan en las labores domésticas y sus cuerpos están, asimismo, visualizados como cuerpos de hombre. En este trasfondo lo más importante no es la exterioridad sino lo que dentro del cuerpo visto, imaginado, desdoblado, se dirime. La memoria y la imaginación, coactuando, van a construir otras instancias, que al contrastarse con la supuesta "realidad" exterior, crean diversas posibilidades, diferentes *constructos* de cuerpos, de acciones, de recepciones. Y sobre la vivencia de lo cotidiano se habrán de imponer además de la imaginación y la memoria, la creatividad artística por un lado y la locura franca, delirante, la obsesividad y la fijación en una idea, por otro. Cuerpos pinturas, cuerpos tapices, cuerpos escritos, cuerpos modelos de barcos, cuerpos tejido surgen, entonces, anfibios y oximorónicos

entramados en una vida doble en la que el erotismo y la muerte o la culpa y el placer se aparean opuestos a cuerpos físicos de mujeres jóvenes, deseantes, deseables, objetos sexuales, fértiles, o de viejas, casadas o solteras, que se desfiguraran, se deterioran, escenarios de frustración sin consuelo ni remedio, nacidas del incumplimiento del deseo de ser amadas y correspondidas por el hombre que las desfloró o las ignoró como objeto amoroso y erótico.

El cuerpo, convertido en escenario paciente, cuna de dolor y sufrimiento, de agravio y violación, así como de gozo y placer. En él actúan estados de ánimo cambiantes, voces interiores/exteriores, delirios, que a veces desembocan en el desvarío por breves lapsos como en Elena, protagonista de *Los colores ocultos* (1986b) o en Julia, de *Querida familia* (1991) o en la muerte, ya sea como resultado de la enfermedad —el pequeño hijo de Elena— o, por el homicidio del amante, en el caso de Julia. La protagonista de *Sombra ella misma* (1986a), Adelina, aunque no formalmente loca, como sí lo está Julia, vive con la obsesión, primero, de reencontrar a Felipe, un desconocido que en un viaje por ferrocarril la desvirginó y luego de la creencia/deseo de un posible embarazo. Más tarde, muchos años después, ante la certeza de que nada de eso ocurriría, se suicida con una lucidez sorpresiva e inesperada y con un sentido estético insospechado en ella que es una mujer sin ninguna inclinación o disposición al arte. Por el contrario, Julia pinta delirantemente sobre las paredes de su habitación con su sangre menstrual, mientras se maquilla con las pinturas de óleo o acuarela y fantasea el asesinato de su amante. Adelina, antes de matarse se baña en la tina, se acaricia todo el cuerpo, recorre con intensidad su piel y se masturba placenteramente desde un erotismo exquisito, semejante al de Julia, Eulalia, Elena, Isabel y muchas protagonistas más. “El cuerpo asumí lo que la mente no alcanza”, dice el/la narrador(a) de *Los colores ocultos*.

Pareciera como si se dieran dos procesos: uno el del descubrimiento del cuerpo como ese escenario pasivo y paciente en cada una de las protagonistas mediante un transcurso largo, penoso, doloroso, pero en el que se insertan momentos de gran alegría y júbilo. Y otro que es el de la escritura de la autora que parte de un personaje femenino aplastado por dichas “prácticas altamente reguladas y la reiteración de esas normas” a las que Butler alude, que han sido introyectadas y de las que no puede evadirse, aparentemente, desde Ana la protagonista de *Círculos* (1977), su primera novela, hasta la más reciente, Elisa, de *La noche de las hormigas* (1997), quien es una tejedora de tapices joven, moderna y, lo que entenderíamos por, liberada, claro está, dentro de un horizonte de clase media urbana con recursos y posibilidades no sólo materiales sino artísticas y formativas en un campo de la cultura conformado por las llamadas “humanidades” o “ciencias del espíritu”.

Mientras su amante, un médico de inscripción científico-positivista, agoniza debido al disparo que ha recibido en la pierna, ella, sin saberlo, teje gozosa, el tapiz que ha titulado "Las bodas de Ifigenia". De este modo se entrelazan dos discursos interiores, el de él, con pleno conocimiento científico de lo que está ocurriendo en su organismo, así: organismo que es la representación imaginaria de su cuerpo como un conjunto de órganos que interactúan, diríamos, fisiológicamente. Ella en cambio imagina, a la vez que teje, a la joven de cuerpo delicado, bello, armonioso, Ifigenia, que ha sido comprometida con el "valeroso hijo de Tetis y Peleo", en tanto que se alista para el viaje en el que se consumarán las nupcias. Con un hilo de pensamiento que se va tramando de la misma manera que el tapiz, Elisa maneja la lanzadera de su fantasía y crea una textura lírica de increíble belleza, hablando en segunda persona, esto es, en un desdoblamiento, en un tú/yo, confiriéndole vida a una historia que sólo ocurrirá en su imaginación, puesto que como Alfonso, su amante científico, le ha dicho, eso jamás aconteció: "*Llena de ardor te debates en el lecho. Tu cuerpo parece desconocer su nocturno refugio*" (Pettersson, 1997: 30; cursivas del original), para continuar con ese mismo erotismo que caracteriza a los otros personajes femeninos de su escritura:

...columnas que se hicieron cómplices de tu mirada curiosa al sorprender, detrás de ellas el ardiente abrazo de dos esclavos, ajenos a tu presencia. Y los viste, Ifigenia, revolcarse de gozo y los escuchaste gemir. Y como la cierva, fascinada ante la bestia a punto de devorarla, permaneciste en silencio, al acecho, inmóvil ante la furia y el placer que te revelaron algo, que si bien no comprendiste, inquietó tu tierna carne (Pettersson, 1997: 31; las cursivas son del original).

...o bien ...es clara señal de albricias para tu futuro, de la dicha que vas a conocer en los brazos de Aquileo. Abí, entre sus miembros robustos hallarás el gozo, que ahora no puedes, no te atreves a imaginar (Pettersson, 1997: 30; las cursivas son del original).

En tanto, Alfonso, agonizante, también en un desdoblamiento, utilizando la segunda persona, recuerda a la vez que imagina,

...los mecanismos del inconsciente, pero, claro, me vas a decir que eres neurólogo y que no aceptas más de lo que tus manos tocan o tus ojos ven o tus aparatos miden. Pero él se había sentido seguro [...] seguro de que las explicaciones del cuerpo se encuentran en la química, en la física [...] La sangre le ha salpicado la barba, los hermosos cabellos canosos, la camisa. La sangre se apropia de la superficie de su cuerpo mientras abandona su suave tránsito bajo la piel.

La sangre a la que, al principio, le costó trabajo acostumbrarse como le costaron trabajo sus primeros enfrentamientos con la muerte. Con el hecho de morir, pero

también con los tristes despojos yacientes sobre la plancha de disección. Hay algo desvergonzado en esos cuerpos casi tan pétreos y rígidos como la mujer de la fuente. Tan distintos de aquellos seres humanos que antes fueron. Y al principio hay también, algo de vergüenza en quien los contempla (Pettersson, 1997: 24).

De este modo ella, la tejedora, crea un escenario bucólico fuera de la realidad urbana en la que se engendra la violencia y la muerte, pero en el que, asimismo, el padre urde el homicidio de Ifigenia que ocurrirá en el tejido, simultáneamente al de Alfonso tirado en el parque desangrándose. Ambos, Elisa y el médico, irán tramando a la vez un discurso, poético el de ella, científico (aunque ya no del todo por la presencia del sufrimiento, del dolor y del miedo a la muerte) él.

Así, Aline Pettersson, a través de la creación literaria, coincide con las propuestas teóricas de Butler en cuanto a la concepción del cuerpo. Es éste un constructo imaginario que responde a ciertas "...prácticas altamente reguladas [...] no a un simple hecho o una condición estática del cuerpo, sino un proceso a través del cual normas regulatorias materializan el sexo y ejercen esa materialización forzosamente a través de la reiteración de dichas normas" (Butler: 1993 1-3). Sin embargo, a partir de la conciencia de la enfermedad, la locura y la muerte en cualesquiera de las modalidades que se practiquen para propiciarla o hacerla palpable, el cuerpo aparecerá como un escenario paciente en el que se inscriben las fantasías que van constituyendo a una sujeto femenina que se construirá en forma cada vez más independiente. De la mujer de *Círculos* —Ana, sin conciencia de sí— subyugada por los sistemas de poder dominantes introyectados a Elisa, hay una distancia que involucra un proceso de toma de conciencia y de construcción de un cuerpo y de una sujeto femenina gracias a la creación artística y a su independencia. Un cuerpo no ya sólo como materialización sexuada y biológicamente determinada sino capaz de crear esa sujeto que no será la mera repetición de aquellas materializaciones dadas por las normas regulatorias.

Por su parte, Carmen Boullosa plantea la posibilidad de construir también cuerpos en los que confluyen el género sexual, el gramatical y el que aparece como constructo y categoría psicosocial entremezclándose, entretejiéndose y creando andróginos aparentes. De ahí que la manipulación del género y las personas gramaticales revista una importancia extraordinaria en el plano de la escritura, así como el travestismo y la aparente transexualidad en el orden de la trama.

A lo largo de casi toda su obra narrativa se presenta como una constante en su escritura este registro genérico tridimensional en el que los personajes transitan de una a otra instancia, posibilitados por su apariencia—la vestimenta y la mímica— para hacerlo.

De entre todas las novelas de Boulosa que presentan esa particularidad elegí *Duerme* (1994), ya que en ésta el registro genérico gramatical aludido y la transexualidad sólo en apariencia, afincada en el travestismo del protagonista se unen con el objeto de posibilitar la confusión entre los géneros y los sexos. A ello se añade una continua fragmentación de los cuerpos mediante estrategias discursivas, principalmente la metonimia o la sinécdoque. La narración comienza justamente de esta manera:

Como cargan conmigo como un saco inerte al hombro, mi pecho, mi vientre y un lado de la cara sienten la tibieza del hombre que me lleva, pero en el otro lado de mi cuerpo siento un frío casi de muerte [...] Soy un cuerpo yerto [...] mis músculos están duros como maderos [...] Unas manos tibias me acarician la cara [...] Los brazos de las manos tibias me impiden verlo...

La comodidad de mi embriaguez en el lecho me permite que vuelva la risa —ya consigue mover mi cara y el pecho— y además ha dado entrada a un apetito feroz (Boulosa, 1994: 15-17).

El protagonista es un hombre, en apariencia, francés, que “se dice que ha tenido tratos con piratas”, luterano y contrabandista, “tal vez hasta judío”, cosa que podrá saberse cuando “le cambien de ropa”. Le han dado a beber una droga y lo han secuestrado con el objeto de suplantar a un conde sentenciado a muerte. Un cuerpo que se presenta en lugar de otro. Para ello, lo desvestirán y le pondrán la ropa del condenado mientras que a éste lo vestirán con la del francés: Monsieur Fleurcy. Cuando una india le retira la vestimenta, descubre, con estupor, que se trata de una mujer y no de un hombre, pero no dice nada. Sólo responde a la pregunta que le hacen, que no es judío. Más tarde afirmará: “Pues acá todo está muy extraño. Este hombre es sin ropas, mujer” (p. 20) para después, al entrar con él a la celda, *cuchichearle al oído*: “Señor, Caballero francés. Usted que es hombre vestido y mujer sin ropas, no merece la muerte” (p. 27) y un poco más adelante: “usted que no eres hombre ni mujer, que no eres nahua, ni español, ni mestizo, ni Conde ni Encomendado, no mereces la muerte. Dicen que vienes del mar, que has estado con los que arrebaran a los españoles lo que se llevan de aquí. No mereces morir” (p. 28).

Como puede apreciarse, al factor de la transexualidad aparente y del travestismo hay que agregar varios ingredientes: uno histórico, la época de la Colonia en la ciudad de México; otro religioso, el dominio de la Santa Inquisición arraigado en la intolerancia contrarreformista; la pugna política entre la Metrópoli peninsular —corporeizada por la Corona Española— y el virreinato en la Nueva España, así como un registro más, el étnico, conformado por los indígenas, los

servientes y los esclavos, los criollos despreciados por los españoles peninsulares, pero superiores en la Nueva España a los mestizos y, obviamente, a los indígenas y los españoles que detentan el poder a través de puestos políticos o el desempeño de la función evangelizadora desde su posición clerical. A cada uno de estos estratos étnicos corresponde bien una lengua, bien modalidades distintas de habla: los indígenas se comunican entre sí por medio del náhuatl, los españoles peninsulares recurren a la lengua española, pero con diferencias respecto a los mestizos y más próximos a su forma de expresión está la de los criollos. Resulta muy interesante relacionar esos diferentes registros en los que tres culturas: la de la metrópoli, la criolla encabezada por el virrey y la indígena sojuzgada —entre las que se asienta a caballo la mestiza— se entretajan a partir de elementos lingüísticos, étnicos, religiosos, históricos, la tradición oral y la transexualidad, que se evidencia en los roles sociales, de género, la sexualidad y la genitalidad, inscritos, todos ellos, en el cuerpo, tanto externo como fantaseado, en el que las marcas se imprimen en los genitales y las funciones biológicas. La vestimenta y la gestualidad que de ella se deriva constituirán un recurso más de reconocimiento (a la manera de la *anagnórisis* griega, ser judío o no) y, por ende, de salvación o de condenación circunstancial.

A lo anterior hay que sumar el hecho de que la protagonista, Claire, se disfraza de hombre, pues ser mujer le resulta detestable, con lo que infringe las normas establecidas y se revela contra los sistemas de sentido dominantes, hecho que se erige en una primera transgresión de orden genérico, muy distinta de la tradición literaria de los siglos de oro en donde el hacerlo constituye la única posibilidad de luchar para salvar la honra como es el caso, por ejemplo, de Rosaura en *La vida es sueño*. De este modo, se halla en los márgenes. La segunda peculiaridad: un hombre francés (Monsieur Fleurcy) y no español, la/lo coloca asimismo fuera del centro colonialista virreinal y monárquico imperante; su inscripción nominal, mas no verdadera, en el luteranismo la/lo ubica en la Reforma religiosa, contrinicante del catolicismo, de nuevo, pues, en los márgenes y, por último, el ser pirata la/lo sitúa fuera de la ley, como delincuente. Características todas: étnicas, lingüísticas, religiosas, políticas y sociales que le conferirán un perfil diferenciador con respecto al entorno en el que actualmente se encuentra. Como si todo ello no fuera suficiente, al atracar en tierras de la Nueva España es secuestrada/o y drogada/o con el objeto de vestirla/o y hacerla/o pasar por un conde sentenciado a muerte debido a que encabeza una rebelión para independizarse de la Corona española. Él/ella no sabe qué ocurre. Tras un largo y pesado sueño despierta y al ser desvestido/a por una india, ésta descubre que es mujer y no hombre:

La de las manos tibias me quita prenda por prenda, y me cubre con una manta, no sin antes entregarlas para que las lleven al español, una por una, y por estar enviando uno y luego otro a llevar prenda por prenda que me quita, se queda a solas, y hurga con demasiado detenimiento en las partes de mi cuerpo. Cuando termina, me cubre hasta el cuello con una gruesa cobija. Para mi sorpresa, guarda silencio, ni maldice ni hace alharaca, ni llama a voces para decirles su descubrimiento. Se queda junto a mí, con sus dos manos en mi cara, en completo silencio. Los otros regresan de la habitación vecina:

—¿Es judío?— pregunta el español que viste mi ropa. No consigo ver su rostro, lo tapa la india, no puedo moverme para ver cómo lo tiene quien me suplanta.

—No... es... —la sentí titubear—. No es judío.

—¡Pobre hombre! [...]

Alguien arroja las ropas del español a mi pecho. Veo volar la orilla de mi capa en camino al cuerpo que me suplanta [...] Él será Monsieur Fleurcy cuando en la madrugada deje esta ciudad a la que no debí venir nunca [...]

La india de las manos tibias acerca las velas. Se queda una en las manos. Me descubre y me revisa, esta vez sin tocarme. Si tanta mano metiste en todos mis rincones, ¿porqué pones esa cara de asombro? Sí, soy mujer, ya lo viste. Yo me siento humillada así expuesta. Creí que ya lo había vencido, que nunca más volvería a ser ésta mi desgracia, el cuerpo expuesto, ofrecido (como si él fuera mi persona) al mundo. “¡Yo no soy lo que ves!” quiero gritarle. No puedo, y no me serviría de nada. Ella ve que no soy lo que quiero ser. Y que, total, sólo esto heredé de mi madre. Por más que lo rehuya, será siempre mi condenación (p. 19).

Afirma Estrella de Diego (1992: 15):

En la fiesta de máscaras hay muchas personas. Todas parecen haber elegido cuidadosamente su disfraz y esta noche, aunque sólo sea mientras dura la fiesta, serán aquello que siempre han querido ser. Con sus simuladas personalidades variopintas pero perfectas, presentan una sospechosa apariencia de verosimilitud intachable. Sólo su heterogeneidad les confiere un aspecto irreal, fuera del tiempo [...] pero destaca entre todos un grupo curioso: [...] Son esos hombres que se han disfrazado de mujer y esas mujeres que se han disfrazado de hombre [...] han querido transgredir aquello que les creaba una cierta sensación de desasosiego. Han querido probar el poder que imaginaban en el otro y del que ellos supuestamente carecen.

Así pues, Monsieur Fleurcy, pirata, luterano y contrabandista se aleja, ahora viviendo en el cuerpo del noble, mientras el supuesto conde, Claire, tendrá que ser llevado/a al patíbulo para que se cumpla su ejecución. Después, antes del velorio, será vestida/o de mujer por debajo de la ropa del aristócrata, y en el se-

pelio se podrá deshacer de ésta para aparecer como una india. Se trata, pues, de un proceso de transexualidad, aunque sólo sea por la vestimenta y la gesticulación. En este sentido, sin embargo, aparece la metamorfosis como un recurso que hace posible la sobrevivencia. "La metamorfosis en un ser del sexo contrario —o su imitación— es una de las más extendidas en la historia de la humanidad, algo que no es sino el resumen de lo que se percibe como la más básica pareja de opuestos" (de Diego, 1992: 18).

Claire, tras ser reconocida por la india como mujer exclama: "Quiero llorar. Se ha muerto el único hijo que yo querría tener, me lo han matado en mi propio cuerpo. Me han dormido para que yo no pueda defender a mi vástago: yo, sí, yo soy mi propio hijo, Claire vuelta varón" (p. 19). En este caso no sólo es la básica pareja de opuestos como de Diego afirma, sino la relación madre-hijo, la maternidad vivida como autoconcepción, autogestación (una suerte de partenogénesis) y autoalumbramiento como varón/hijo/yo, como andrógino.

"La india de las manos tibias, decide entonces: —De una vez voy a vestirlo, no vayan a descubrirlo. Y empiezan a vestirme, frente a ellos, con ropa ajena [...] Casi no siento las cuatro manos que me visten, ni los ojos que me ven mujer, humillándome" (pp. 21-22). En este momento, la india, que no tiene nombre y que constantemente es llamada de modo distinto con nombres de hombre, le practica a Claire/Monsieur Fleurcy/condé, un corte bajo el seno izquierdo por el que le introduce agua, tras lo cual la herida deja de sangrar. Con esta operación, ella/él, se salvará de la muerte pero no podrá alejarse de la gran ciudad de Temixtiran/México. De hacerlo, quedará dormida y, como nueva Bella Durmiente, sólo podrá despertar si regresa a la ciudad. Luego de salvarse de la muerte por salir de la tumba vestida de mujer india, continúan sus aventuras, y tras hacerse amante del virrey, obviamente como mujer, será llamada Clara Flor. Nombrada su consejera, lo convencerá de que la deje incorporarse a un escuadrón cuya misión es sofocar a un grupo de indígenas rebeldes, "diestros en el uso de armas de indios y de blancos", y obtendrá la venia de su amante para vestirse como varón, ya que "si su destreza y habilidad la hacían merecedora [de formar parte de dicha misión], eran único impedimento las faldas" (p. 96). Al alejarse de la capital empieza a experimentar una incontrolable somnolencia y es gravemente herida, aunque de su cuerpo no emana sangre. Durante su convalecencia será deseada y amada por una mujer, actriz, italiana, con quien sostendrá una relación lésbica propiciada por la actriz y varios encuentros de *menage à trois* en los que intervendrá un nuevo amante hombre, poeta, dramaturgo, primo del conde a quien Clara ha suplantado.

La trama es muy compleja, suceden muchas aventuras más en las que no voy a detenerme pero que aluden todas a la transexualidad, al travestismo y a una práctica bisexual puesto que Claire/Monsieur Fleurcy/Conde Urquiza/mujer

india/francesa amante del virrey, Clara Flor/capitán aunque no oficialmente designado(a), va ocupando y actuando distintos roles. De acuerdo con éstos, a veces se piensa en masculino y en ocasiones en femenino. El sujeto de la enunciación adopta el género gramatical que corresponde a su ser hombre o mujer: "Creo que me quedé *dormido*. Creo que estoy *despierto*. Tocaban a tambores cerca de aquí y oigo cantos en lengua. Tal vez ha empezado el mitote" (p. 42). O bien, "Me quedo ahí *sentado* de muy buen talante pensando lo mal que he hecho quedar al Conde... No creo que le importe gran cosa, sabía que dejaba su prestigio en manos de un pirata luterano... Y hasta este momento pienso que debí enseñarle mi rostro para que lo escudriñara, y dejarlo escuchar mi voz con detenimiento, para que viera que yo no soy quien soy, que van a llevar al falso a la horca... Estoy *aturdido*, no pienso..." (pp. 30-31). Más adelante se dice a sí misma: "...porque me siento *inmensa*, a reventar, tal vez por el efecto del pecho hinchado de agua que me he fijado con tanto esfuerzo en mis ropas de español, pero también porque aunque sé que no voy a morir, temo la horca, porque empieza a subírseme el miedo, pero viene soberbio, me vuelve *ancha*, como si estar *aterrorizada* se confundiese con venir *hinchada* de soberbia..." (p. 32, las cursivas son mías).

La perspectiva, pues, desde la que se autoenfoca Claire/Fleurcy/conde/india/Clara Flor/capitán/amante, irá variando los géneros gramaticales desde los que se dice a sí misma/o y a los otros. Pero no sólo, sino a partir de lo que se concibe como sujeto femenino o masculino y desde los que practica sus relaciones hetero-, homo- y bisexuales, acordes a la vestimenta o a la desnudez, al ocultamiento o al desvelamiento de los genitales que le confieren el género sexual masculino o femenino. El hecho de aparecer como hombre, actuar como tal, manejar con destreza las armas, tener una gran fuerza, la hace superior no sólo ante sus propios ojos, sino ante los de los demás. En un momento dado exclama:

A la de las manos tibias (demontres, no he averiguado su nombre, todos juegan a ocultármelo) sí la veo, aquí está siempre, pero me rehuye y me ha perdido todo respeto. Verme vestida de mujer india la hace creerme un ser sin ninguna importancia. Si volviera a mi traje de varón blanco me hablaría con respeto, sería mi fiel criada, daría por mí su vida (p. 76).

Ser mujer y aparecer como tal, por tanto, la hace inferior, y a ello hay que añadir el hecho de que intervienen factores étnicos, de color, de lengua, psicológicos, en los que la conquista, la colonización y la supeditación de los vencidos a los vencedores le confieren superioridad a los hombres conquistadores; factores religiosos, políticos y sociales que tienen que ver con la jerarquización sociopolítica en los territorios conquistados. De ahí que la construcción del sujeto femenino o mascu-

lino dependa de las complejas e intrincadas relaciones y de las perspectivas que de éstas se desprenden, de una "realidad" con elementos de ficción, concreta, enormemente compleja y abigarrada en la que las definiciones, las identidades, las inscripciones por la lengua, el habla, los símbolos, las creencias, la tradición, la organización social, política, económica y religiosa, se imbrican y, aun cuando, existan ciertas certezas como las étnicas, las lingüísticas o los roles de género, todas se entrecruzan, se cuestionan y se confunden en un mundo incierto en el que los centros se han desplazado a los márgenes y éstos, a su vez, se han constituido en centros.

Como conclusión, tendríamos que reflexionar acerca de la propuesta que subyace en la trama, a saber, la denuncia de la discriminación no sólo étnica, social, religiosa, política y económica de la colonización española sino, además, la marginación de las mujeres, de los roles que están autorizadas para desempeñar, de su concepción genérica, de la irrelevancia de su actuación en esta sociedad colonizada, incluso de la propia virreina: española, esposa de la máxima autoridad en la Nueva España y cuerpo biológico paridor de la descendencia del gran hombre, el varón más importante del Nuevo Mundo. Por tanto, no resulta extraño que Clara (paradójico nombre, puesto que lo que menos emana de ella es claridad), en su imaginario, lo que más anhele en la vida sea ser varón, pirata (infractor, de la ley y del orden establecido), luterano (enemigo religioso del gran imperio "donde nunca se pone el sol", lo que lo convierte también en transgresor del poder con pretensiones de universalidad de la Iglesia católica, aliada al imperio), contrabandista (hecho que refuerza su estado fuera de la ley) y francés, circunstancia que le confiere un estatuto étnico y lingüístico diferente de los que rigen a la Colonia. Es extraño/a, indefinible a primera vista e inaprehensible por ello. Finalmente llega a ser inmortal, aunque permanezca dormida, cuerpo inerte como al principio del relato, hasta que no llegue un príncipe o princesa que pueda conducirla de regreso a la vigilia y a vivir no dormida, no obstante presa, en el valle del Anáhuac en la gran ciudad de México. De aquí que finalmente no haya, de todos modos, salvación posible (aunque se libre por lo pronto de la muerte) ni como hombre, ni como mujer, ni siquiera como andrógino, a pesar del juego de los cuerpos, de los sexos y de la enunciación. Máscaras, disfraces que permiten transitar de un género a otro, a otros, en esa triple dimensionalidad de los cuerpos como *corpus* de escritura, como cuerpo físico sexuado o fantaseado, campo donde se bate a duelo el deseo con la muerte.

Y como reflexión final acerca del cuerpo de la escritura, de la configuración literaria de cuerpos femeninos y masculinos, *personae* —máscaras—, personajes y del cuerpo de la lectura, por ende de la refiguración, podríamos aventurar una propuesta: las obras de las escritoras Pettersson y Boullosa, aquí abordadas, traman sendos *corpus* de escritura en los que el cuerpo aparece en muchas de las

variantes aludidas al comienzo de este ensayo, que van desde “la materialización acorde a las prácticas discursivas dominantes” hasta ese “cuerpo mismo modelado por fuerzas políticas con intereses estratégicos que hacen permanecer al cuerpo limitado y constituido por las marcas del sexo”, como Butler (1990: 128-129) asegura, incluso en el caso de la transexualidad aparente y disfrazadora. Por más que Clara quiera huir de ello, no lo logra. Tampoco las protagonistas de Pettersson quienes asumen esas marcas del sexo y viven a partir de ellas, sometidas en sus cuerpos pacientes encarcelados por la biología, la fisiología, los instintos y los roles sociales que han de desempeñar. Confinadas todas y todos los personajes por su corporeidad imaginaria, fantaseada, aprendida de memoria, luchan, sin conseguirlo. Desembarazarse y permanecer preñados de ese cuerpo bello, deseable y deseante, con marcas sexuales obsequiadas por los genitales, envejecido, caduco, de articulaciones adoloridas y torpes, delirante, deprimido, galvánico, lúbrico, atemorizado, exultante, constituye el interminable campo/*corpus* de lidia en el que la vida y la muerte se debaten para unirse, finalmente, en una cópula eterna. Y de este horizonte infinito es del que ambas dan cuenta a través de esa capacidad generativa de cuerpos literarios.

Bibliografía

Boullosa, Carmen

1994 *Duerme*, Alfaguara Hispánica, Madrid.

Butler, Judith

1990 *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge, Nueva York.

1993 *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge/Chapman & Hall, Nueva York.

Diego, Estrella de

1992 *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Visor, Madrid.

Pettersson, Aline

1977 *Colores y sombras. Tres novelas*. Círculo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

1986a *Sombra ella misma*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

1986b *Los colores ocultos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

1991 *Querida Familia*, Diana, México.

1996 *Mistificaciones. Eulalia*, Universidad Autónoma Metropolitana/Aldus, México.

1997 *La noche de las hormigas*, Alfaguara, México.