



**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
DOCTORADO EN CIENCIAS HUMANAS
MÉRIDA-VENEZUELA**



**LA FEMINIDAD ANALIZADA DESDE CORRESPONDENCIAS
ENTRE EL DISCURSO LITERARIO Y EL DISCURSO PICTÓRICO:
PATRIARCADO Y SUJECIONES IDENTITARIAS**
www.bdigital.ula.ve
**(TESIS DE GRADO PRESENTADA COMO REQUISITO PARCIAL
PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTORA EN CIENCIAS HUMANAS)**

Autora: Malena Andrade Molinares

Tutor: Dr. Manuel Albarrán

Mérida, 2016

c.c Reconocimiento

Me han llamado de múltiples maneras:
bruja, loca, adivina, pervertida,
aliada de satán,
esclava de la carne,
seductora, ninfómana
culpable de los males de la tierra.
Pero seguí viviendo,
arando, cosechando, cosiendo, construyendo,
cociendo, tejiendo,
curando, protegiendo, pariendo,
criando, amantando, cuidando
y sobre todo amando.

(...)

Y un día me dolí de mis angustias
y un día me cansé de mis trajines,
abandoné el desierto y el océano,
Bajé de la montaña,
atravesé las selvas y confines
y convertí mi voz dulce y tranquila,
en bocina del viento
en grito universal y enloquecido.

Fragmentos del poema "Reencarnaciones" de Jenny Londoño López

Finalizado este trabajo agradezco con cada latido de mi corazón al sempiterno *Dios*, pero también a:

Manuel Albarrán y Jorge Magaña, pues los aciertos que se lean en estas líneas son créditos para ustedes. Los desaciertos son de mi absoluta responsabilidad.

A ustedes doy "gracias totales" por la compañía y el apoyo en el proyecto y el desarrollo del mismo.

A Sonia, hermana y amiga, que transita por otro derrotero, pero en ocasiones lo abandona para caminar al lado de mis ideas.

A ustedes tres, lectores desinteresados y maravillosos, **GRACIAS**.

Dedico este trabajo:

**A Malenita y a Víctor Manuel, a ustedes dos por darme y quitarme
tiempo; sólo así pude encontrar el equilibrio.**

**A mi papá, porque siempre en un profundo silencio reflexivo,
acepta mis decisiones.**

**A la memoria de mi mamá, que me legó el amor por la lectura.
A ella le debo todo.**

ÍNDICE

RESUMEN	10
REFLEXIONES INICIALES	11
PRIMERA PARTE	
CAPÍTULO I	18
1. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL TEMA	18
1.1. Acerca del tema elegido	18
1.2. Criterios de selección de las obras	20
1.3. Categorías de análisis	22
1.4. Propósitos de la investigación	25
1.5. Abordaje de las obras literarias y pictóricas	26
1.5.1. Abordaje de las obras literarias	26
1.5.2. Abordaje de las obras pictóricas	28
1.6. La correspondencia artística una propuesta de análisis	29
CAPÍTULO II	32
2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	32
2.1. Premisas de trabajos que se conectan con la investigación	32
2.2. Aproximación al concepto de feminidad	36
2.3. Definición de patriarcado: un acercamiento conceptual	41
2.4. Hacia una definición de sujeciones identitarias	44
2.5. Los imaginarios sociales	49
2.6. Aproximación a la definición de literatura comparada	52
2.6.1. Literatura y pintura	56
2.7. Aproximación al concepto de transdisciplinariedad	61

CAPÍTULO III	65
EL MÉTODO	65
3.1. Enfoque de la investigación	65
3.2. El método cualitativo en los estudios literarios y pictóricos	67
3.3. Acercamiento al concepto de hermenéutica	68
3.4. Acercamiento al concepto de a semiótica	72
3.5. Técnicas para procesar la información	74
3.5.1. La recepción estética de la lectura	74
3.5.2. La recepción estética de la pintura	77
3.6. Razones de la elección del tema: individual, social, científica	78

SEGUNDA PARTE (CAPÍTULOS IV, V Y VI)

EL ANÁLISIS COMPARATIVO

CAPÍTULOS IV: CORRESPONDENCIAS SOBRE LA FEMINIDAD DESDE LA ÓPTICA LITERARIA Y PICTÓRICA PRODUCIDA POR: ANA TERESA TORRES, ÁNGELES MASTRETTA, WENCESLY BELANDRIA Y AIDA EMART	80

4.- Presentación	81

4.1 ANA TERESA TORRES Y WENCESLY BELANDRIA

4.1.1. Consideraciones biográficas sobre Ana Teresa Torres	82
4.1.2. Consideraciones biográficas sobre Wencesly Belandria	84
4.1.3 Contexto histórico de la novela <i>El exilio del tiempo</i>	85
4.1.4. La novela y el feminismo	92
4.1.5. Anécdota y añoranza	94
4.1.6. La feminidad, el recuerdo y la nostalgia	99
4.1.7. Los objetos materiales en la reminiscencia del alma femenina	103
4.1.8. La feminidad en el patriarcado descrito en <i>El exilio del tiempo</i>	107
4.1.9. Las sujeciones identitarias en la construcción autobiográfica	111
4.1.10. La belleza corporal en la obra de Wencesly Belandria	115
4.1.11. La feminidad en la pintura intimista de Wencesly Belandria	120
4.1.12. Construcción social de la feminidad en la literatura y la pintura	122
4.1.13. Las mujeres de la novela vistas en los espejos	125
4.1.14. Isabel, “ <i>Me abrazó tan largamente</i> ”	132

4.2. ÁNGELES MASTRETTE Y AIDA EMART

4.2.1. Consideraciones biográficas sobre Ángeles Mastretta	135
4.2.2. Consideraciones biográficas de Aida Emart	137
4.2.3. Contexto histórico de la novela <i>Arráncame la vida</i>	138
4.2.4. La novela y el feminismo	143
4.2.5. Construcción social de la feminidad en la obra <i>Arráncame la vida</i>	146
4.2.6. El patriarcado en la narrativa de Ángeles Mastretta	153
4.2.7. Patriarcado y maternidad en <i>Arráncame la vida</i>	155
4.2.8. Disolución de la maternidad, paso al erotismo	160
4.2.9. La belleza corporal: estereotipos de la figura femenina	165
4.2.10. Sujeciones identitarias y emancipación de “Catalina Guzmán”	173

CAPITULO V

CORRESPONDENCIAS SOBRE LA FEMINIDAD ANALIZADA DESDE LA ÓPTICA LITERARIA Y PICTÓRICA PRODUCIDA POR: GARCÍA MÁRQUEZ, CARLOS FUENTES, CASIMIRO GONZÁLEZ Y DIEGO RIVERA

5.- Presentación	181

5.1. GARCÍA MÁRQUEZ Y CASIMIRO GONZÁLEZ

5.1.1. Consideraciones biográficas sobre Gabriel García Márquez	183
5. 1.2. Consideraciones sobre la vida de Casimiro González	185
5.1. 3. Contexto histórico de la novela <i>El amor en los tiempos del cólera</i>	187
5.1.4. El feminismo en la novela	191
5.1.5. Construcción social de la feminidad	195
5.1.6. Aspectos patriarcales	200
5.1.7. La maternidad	205
5.1.8. Gabriel García Márquez y Casimiro González: descripción escritural y figurativa en dos imaginarios	208
5.1.9. Corporeidad voluminosa en las pinturas de Casimiro González	213
5.1.10. Construcción social de la feminidad en los discursos estéticos de Gabriel García Márquez y Casimiro González	219
5.1.11. Fermina Daza y las sujeciones identitarias	224

5.2. CARLOS FUENTES Y DIEGO RIVERA

5.2.1. Consideraciones sobre la vida de Carlos Fuentes	226
5.2.2. Consideraciones sobre la vida de Diego Rivera	228
5.2.3 Contexto histórico de la novela <i>Los años con Laura Díaz</i>	231
5.2.4. El feminismo en la novela	237
5.2.5. Construcción social de la feminidad de <i>Laura Díaz</i>	240
5.2.6. Vida íntima de una mujer: sujeciones y conflictos	246
5.2.7. Aspectos patriarcales	251
5.2.8. El arte en la novela <i>Los años con Laura Díaz</i>	255
5.2.9. Palabra e imagen: Carlos Fuentes y Diego Rivera	260
5.2.10. El arte y la realidad mezclados en una novela	265
5.2.11. Diego Rivera y Frida Kahlo: personajes que entrelazan la historia	268
5.2.12. La éfrasis en <i>Los años con Laura Díaz</i>	275

CAPÍTULO VI

Cercanía y bifurcación en los planteamientos estéticos sobre la feminidad con respecto a dos imaginarios míticos presentes en las obras literarias y pictóricas

6.- Presentación	280
6.1. El cautiverio de Catalina Guzmán: un imaginario que remite a la mítica Penélope	282
6.2. Dos pinturas que remiten a Penélope y a Catalina	291
6.2.1. ¿Por dónde llega el amor?	291
6.2.2. Mujer esperando...	297
6.3. Laura Díaz imaginario actual de la mítica Antígona	300
6.4. Cuerpo femenino: imaginarios de la literatura y la pintura	308
6.5. Literatura y la pintura imaginarios del concepto de feminidad	317
6.6. Amor y muerte: imaginarios ineluctables de la vida	319
CONCLUSIONES: “SORORIDAD” DE QUIEN INVESTIGA	328
REFERENCIAS	336

LISTA DE IMÁGENES

TÍTULO	AUTOR	PÁG.
1. Manteles.	Wencesly Belandria	p. 103
2. La mecedora.	Wencesly Belandria	p.105
3. Cafetera.	Wencesly Belandria	p. 105
4. Mujer asombrada.	Wencesly Belandria	p.114
5. desnudez.	Wencesly Belandria	p.116
6. Cuerpo.	Wencesly Belandria	p.112
7. Mujer atrapada en el espejo.	Wencesly Belandria	p.123
8. Intimidad.	Wencesly Belandria	p.127
9. Intimidad II.	Wencesly Belandria	p.128
10.Tetera mañanera.	Wencesly Belandria	p. 131
11.Abrazo de Sol a Luna.	Aida Emart	p.156
12.Amor a la mexicana.	Aida Emart	p.163
13.La túnica.	Tamara Lempicka	p.166
14.La memoria.	Aida Emart	p.169
15.El descanso.	Aida Emart	p.170
16.Dulce descanso.	Aida Emart	p.171
17.Beso a la mexicana.	Aida Emart	p.172
18.El verano.	Aida Emart	p. 187
19.La espera.	Casimiro González	p.195
20.Mujeres en el balcón.	Casimiro González	p.210
21.Rumba.	Casimiro González	p.212
22.Botero, Dalí, Gauguin	Casimiro González	p.215
23.Mujer y espejo.	Casimiro González	p.217
24.Mujer descansando.	Casimiro González	p. 220
25.El arsenal.	Diego Rivera	p.260
26.Sueño de una tarde.	Diego Rivera	p.273
27.¿Por dónde llegará el amor?	Aida Emart	p.290
28.Mujer esperando.	Casimiro González	p.296
29.Cuerpo de mujer.	Wencesly Belandria	p.311

TITULO: La feminidad analizada desde correspondencias entre el discurso literario y el discurso pictórico: patriarcado y sujeciones identitarias.

AUTORA: Malena Andrade Molinares

TUTOR: Dr. Manuel Albarrán

RESUMEN

El presente estudio tiene como propósito fundamental establecer correspondencias entre discursos literarios y pictóricos para así fundar conexiones, similitudes y contigüidades sobre la feminidad, según criterios definidos y categorías de análisis precisas. Los paralelismos entre estos dos discursos estéticos fueron útiles para examinar la feminidad y determinar cómo este concepto es más amplio de lo que comúnmente ha sido comprendido; abarca aspectos socio-culturales que hacen de la mujer un campo polisémico propio de ser estudiado y representado, es un *ethos* que no detiene la imaginación de los creadores, y que interesa para su análisis y cuestionamiento a casi todas las disciplinas que pueden incluirse en el amplio panorama que ocupa a las ciencias humanas. Un acercamiento a los estudios de género desde la confluencia entre escritura ficcional y plástica realza de manera alternativa una forma de investigación, desde una hermenéutica y una semiótica como caminos metodológicos, que hacen posible el pensamiento crítico y la reflexión. Manifestaciones estéticas que pueden ser analizadas por medio de la idea de correspondencias como hontanar continuo de reescribir con palabras e imágenes temas alusivos a la mujer. Disertaciones que se ampliarán en el desarrollo de los objetivos, donde el patriarcado y las sujeciones identitarias serán las abanderadas; por medio de estas categoría de análisis se tratará de exponer cómo los discursos literarios y plásticos se enlazan en algún punto donde consiguen encuentro, pero el lenguaje que los caracteriza los obliga a proseguir sus caminos, para así otorgarles vida dentro de ese mundo de incansable producción.

Palabras claves: feminidad, literatura, pintura, patriarcado, sujeciones identitarias, correspondencias.

Línea de Investigación: Literatura comparada en los estudios de género

REFLEXIONES INICIALES

El arte se nutre de la vida, pero por sobre todo del mismo arte, es decir, de la creación y la imaginación. Idea que permite reflexionar sobre la forma como los artistas están permeados por la sociedad y por la propia cosmovisión que se refracta en sus producciones. Afirmación que podría caracterizar a todas las bifurcaciones estéticas, que se transforman en campos extraordinarios para la exégesis, dando paso a la intertextualidad y a los estudios culturales, concediéndole razón de ser a la crítica y a quienes se sostienen en la misma, permitiendo así, explicaciones sobre alguna realidad específica que puede partir de una ficcionalización.

Las manifestaciones artísticas dentro de su flexibilidad estética, permiten la concatenación de paralelismos, entonces lo que se precisa específicamente en este trabajo es, establecer correspondencias y diferencias artísticas sobre las sujeciones femeninas y la construcción social que discurre en los discursos literarios y pictóricos seleccionados, no obstante, cualquier teoría de análisis no posee la capacidad total de explicar la inmensa complejidad polifónica que exponen las novelas y las pinturas elegidas para esta investigación. Preferir el tópico de las correspondencias tiene como propósito buscar conexiones entre varias disciplinas del saber humano. El reto es conciliar igualdad y diferencia, fusionando palabra e imagen como continuos de una misma discusión.

Los estudios comparados de las artes centran su atención en las mutuas correspondencias, que pueden surgir entre las diferentes manifestaciones estéticas, caso particular literatura y pintura, sin embargo, este radio de acción puede extenderse a otros códigos artísticos, originando así una valoración que se da como camino intrínseco de un proceso de conexión, que se expande no sólo por su esencia, sino también por su capacidad comunicativa y por los diversos tópicos que se abordan en una constante polifonía, que no detendrá la imaginación de los críticos.

Entonces, la presente investigación desde el cruce de las artes se constituye como un trabajo analítico, que funda una teoría para construir una explicación sobre lo que caracteriza a la feminidad y la forma como este concepto puede ser explicado, por lo que el tema del feminismo está implícito, se ha revisado bibliografía alusiva a este tópico para poder construir toda la reflexión. Sin embargo, lejos de tomar al pie de la letra las diferentes fuentes utilizadas para organizar y redactar todo el entramado teórico necesario para el análisis final, se les considera como puntos de referencias útiles dentro de ese maremágnum bibliográfico, que en las cinco últimas décadas, desde Simone de Beauvoir y Betty Friedan, ha salido a la luz pública como un gran potencial científico social.

En este sentido, el trabajo no intenta recuperar todo el universo inabarcable que han producido los estudios de género, sino más bien, ofrecer una interpretación personal del problema central que se plantea. De igual manera se hace necesario resaltar que los postulados que se leerán en este trabajo, no pretenden hacer un recorrido socio-histórico sobre la posición de la mujer y sus diversos imaginarios en el arte, tampoco una recuperación minuciosa y detallada de algún tópico preciso de la literatura comparada, pero si procurará una interpretación personal del problema sobre la feminidad que será el eje central de toda la disertación expuesta a lo largo del desarrollo de esta investigación.

El interés por los estudios de género aumenta día a día, forjando una exacerbada proliferación de tratados, textos y eventos, donde se expone el tema femenino como una “revolución que nadie soñó”, que sigue inquietando a investigadores, quienes ven en el desarrollo socio-histórico de las mujeres una posibilidad de convergencia entre las distintas disciplinas que tratan de esclarecer el papel de éstas y la posibilidad que tienen de transitar todos los espacios políticos, sociales y académicos de la misma forma que lo hacen los hombres.

La idea central de este trabajo es tratar de tender puentes que conjuguen la palabra y la imagen como un binomio enlazado y a su vez independiente, es decir, la literatura en confluencia con la pintura, (específicamente las obras seleccionadas, de las cuales se hace mención en las páginas 19 y 20, del capítulo I) que serán analizadas de forma interdisciplinar. Por lo cual, las disciplinas literatura, pintura y estudio de género signan toda la investigación desde lo transversal, permitiendo ver en el hecho artístico una posibilidad integradora y de conjunto. Esto implica en principio, ofrecer una visión más amplia que sólo el hecho de indagar de forma crítica una obra en particular.

Es preciso señalar que, la tradición del arte tiene una amplia y prolija estela en cuanto a la construcción de la feminidad en las producciones narrativas, poéticas, visuales y estéticas en general. Entonces, el arte ha puesto en escena la subjetividad femenina como punto de honor hegemónico de sus producciones, utilizando como supuesto referencial una cultura que impone a las mujeres formas de conducirse en el medio en el cual interactúan.

Desde esta perspectiva, se responde a planteamientos que permiten la vinculación de disciplinas, reafirmando que un problema no puede ser analizado de manera aislada, sino a través de la integración de varias áreas del saber humano; así, lo social influye en la literatura y la pintura, y su contribución aporta material alusivo a los estudios de género como una posibilidad más de estudio crítico, haciendo que la investigación sea de carácter integradora, para lo cual se urde directrices metodológicas con la intención de imprimirle a las obras estudiadas cercanía, actualidad, validez e interpretación, que innoven el campo transdisciplinario, cuyo objetivo final sea concretar un marco conceptual que reafirme y actualice lo expuesto por otros teóricos en el ámbito de los paralelismos, las correspondencias y los estudios de género, contribuyendo así con el pensamiento y la evolución de las ciencias humanas.

En atención a lo señalado, se considera que siempre resultará novedoso instaurar aproximaciones que puedan ser desarrolladas en el diseño comparativo y, en vista que el siglo XXI ha estado caracterizado por ser una era globalizada por los avances de la ciencia y la tecnología, resulta casi imposible separar disciplinas que en esencia activan el espíritu, impulsan la imaginación, promueven constantes retos, búsquedas y desafíos intelectuales.

En lo que compete a la integración de las artes se puede elaborar modelos que favorezcan las conexiones por sus similitudes pero también por sus diferencias, ya que la vinculación de las artes tiene como principal aferente a la cultura, entonces la posibilidad de las interrelaciones es un camino más, que podría dar respuestas parciales a fenómenos sociales que se aprecian en las obras, bien sean poéticas, narrativas o visuales.

Ahora bien, la investigación está dividida en dos partes: la primera, conformada por los tres primeros capítulos que subsumen aspectos teóricos y metodológicos que explican la temática a desarrollar y las orientaciones conceptuales que rigen todos los planteamientos. La segunda parte, se corresponde con los tres últimos capítulos, referidos al estudio comparativo mismo, es decir, los fundamentos y resultados surgidos de la propuesta, éstos se constituirán como la columna vertebral y darán respuesta a los objetivos específicos planteados.

Por consiguiente, el trabajo se estructura de la siguiente manera: **Capítulo I**, llamado *Descripción general del tema*, se explica de forma introductoria de qué trata el tema elegido, se mencionan y describen los criterios de selección de las obras, los propósitos que definen el estudio y las categorías de análisis que lo delimitan. En este capítulo se presenta un acercamiento sobre cómo serán abordadas las obras elegidas y, finalmente se proporciona una justificación sobre las correspondencias como posibilidad de análisis. Se plantea la idea de feminidad como forma de hilvanar un correlato que está presente en la literatura y la pintura, y que a su vez se convierte en el punto de confluencias que une dos manifestaciones

estéticas diferentes, que se acercan por similitudes en la idea que transmiten, y se hacen equidistantes por la naturaleza que las caracteriza.

En el **capítulo II**, titulado *consideraciones teóricas*, se describe brevemente algunos referentes importantes para avalar todas las disertaciones que resulten finalmente de la propuesta. Se expone un acercamiento a los conceptos de: feminidad, patriarcado, sujeciones identitarias, imaginarios, literatura comparada y transdisciplinariedad. Nociones que interesan para el desarrollo de la investigación.

El **capítulo III**, llamado *el método*, está orientado a concederle preponderancia a la lectura y la observación como aspectos fenomenológicos e interpretativos que contribuyen con todo el estudio comparativo. Para lograr el objetivo primordial los criterios cualitativos referidos a la hermenéutica, la estética de la recepción y la semiótica serán los caminos que conduzcan a la disertación, para así poder establecer una propuesta que favorezca a los estudios críticos de literatura comparada, pero también a los estudios de género.

Los **capítulos IV, V y VI**, se corresponden con la segunda parte de este trabajo y cada uno se inicia con una “presentación” a manera de notas introductorias sobre lo que se desarrollará. Cada capítulo tiene una vinculación con los propósitos específicos formulados en la descripción general del tema. Se analiza con ejemplos directos, de las novelas y las pinturas, los conceptos presentados en las consideraciones teóricas, haciendo principal hincapié en las protagonistas de las obras narrativas: Ana, Catalina, Fermina y Laura. Destaca en estos capítulos cómo la investigación contribuye a circunscribir los textos literarios y pictóricos seleccionados en límites y bordes comparativos, que dialogan de alguna manera con la cultura y la sociedad, en la eterna búsqueda de la re-presentación de algo parecido, que fluctúa entre verdad, ilusión y realidad en continuo diálogo con las temáticas neurálgicas y propulsoras de todos los constructos teóricos que se postulan en este estudio, a saber: el patriarcado, las sujeciones identitarias y los imaginarios, con relación a este último aspecto, se utiliza como referente dos mitos

de la tradición clásica que encuentran reflejo en las protagonistas de las novelas y dos pinturas elegidas para el análisis, estos son: Penélope y Antígona, mujeres cuyas historias míticas y legendarias siguen reinventándose, de las cuales se dará explicación más precisa en el capítulo VI.

Ahora bien, en lo referido a la feminidad y a todos los aspectos que denotan y connotan a la mujer siempre habrá interesados en el tema ya que, los estudios, las diversas miradas y numerosos postulados en torno a este tópico, sólo se detendrán cuando la humanidad entienda que todas las personas con sus particulares huellas digitales se complementan, donde los adjetivos mejores o peores no tienen cabida, pues los dos géneros “existen con deslumbrante evidencia y diferencia” (Beauvoir, 1949, p.3). También Rousseau (1999) postula que hay entre mujeres y hombres “tantas relaciones y oposiciones que acaso es una de las maravillas de la naturaleza el haber formado dos seres tan semejantes estando constituidos de modos tan diferentes” (p.148), siendo este el elemento generador de numerosas discusiones, tesis y nuevos planteamientos, que sólo se transforman en premisas que intentan dilucidar esta eterna dicotomía.

Finalmente, este estudio es sólo un aporte que puede servir como referente a futuras investigaciones, pues no se pretende agotar el análisis de las obras escogidas, es una mirada más dentro de ese vasto “horizonte de expectativas”, que intrínsecamente pertenecen al amplio mundo de la estética de la recepción. Para finalizar estas reflexiones iniciales, preciso suscribirme con las palabras de George Steiner (1997), cuando dice: “hay en este proyecto una esperanza modesta pero auténtica” (p.162). Ésta es la finalidad, es una propuesta integradora que admite nuevas direcciones, propicia el debate y permite la discusión.

Malena Andrade M.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULOS I, II Y III

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO I

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL TEMA

Las ciencias de la literatura también tienen que ocuparse de esas formas mixtas, dentro de las cuales las artes se han unido en una especie de simbiosis¹. (Weisstein, Ulrich)

1.1. Acerca del tema elegido

Las ciencias humanas en sus múltiples competencias permiten observar y estudiar problemas protagonizados por individuos, estos desde sus ámbitos culturales le confieren al hecho social características particulares en correspondencia con su forma de pensar, de comunicar y con todo el legado intangible del cual han sido herederos. Así, estas ciencias, también llamadas sociales o del espíritu, son poseedoras de una amplia gama de objetos de estudio que pueden ser observados por distintos métodos y parámetros de acuerdo a los intereses de cada investigador, en este punto es propicio señalar que, las áreas del conocimiento que ocupan parte de la atención en esta investigación (literatura y pintura) serán revisadas bajo una óptica comparatista y transdisciplinaria, ésta última definida según Nicolescu (1996) como “transgresión jubilosa de las fronteras entre las disciplinas” (p. 6).

Entonces, la transdisciplinariedad es una posibilidad de estudio que permite relacionar disciplinas², en apariencia diferentes, que encuentran una vinculación, en este caso en particular por medio de la feminidad, que es un concepto clave en los estudios de género, que admite estudiar problemas alusivos a las mujeres, quienes han sido sujetos históricamente marginadas por imposición del patriarcado y, según

¹ Epígrafe tomado de Weisstein (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta, p. 309.

² Para este trabajo se utilizará el término disciplina según la definición que da Edgar Morin (2001) en su texto *La cabeza bien puesta*, al respecto señala que: “La disciplina es una categoría organizativa dentro del conocimiento científico; instituye en éste la división y la especialización del trabajo y responde a la diversidad de dominios que recubre la ciencia. (...) La disciplina se origina, por lo tanto, no sólo en el conocimiento y una reflexión interna sobre sí misma, sino también en un conocimiento externo. No basta con pertenecer a una disciplina para conocer todos sus problemas aferentes” (p. 115).

un orden simbólico de dominación. Segregación en la cual han incidido otros aspectos como la biología de la mujer y la fuerza masculina generadora de la división social del trabajo.

Caracterizaciones socio-históricas que han marcado el pensamiento femenino, produciendo una transformación actitudinal en las mujeres, aspectos que se dejan ver en la literatura y la pintura, por lo que, adoptar la literatura comparada como forma de análisis, permite relacionar disciplinas diferentes, pero que se erigen como la piedra angular para generar una teoría particular. Se pretende entonces, acercar dos discursos estéticos diferentes que se fusionan en un concepto que es la feminidad, que le da cohesión y delimitación a la propuesta. Definición que puede ser analizada en diálogo con las artes no verbales y también con otros códigos no artísticos, “pues la cultura, funcionando como macro texto, es nada menos que el eje estructurante de la significación literaria y todos sus textos individuales mantienen fecundo diálogo entre sí” (Barroso, 2011).

En tal sentido, para todo el despliegue investigativo se seleccionaron las siguientes artistas cuyas obras (literarias y pictóricas) serán la base fundamental del estudio comparativo y transdisciplinario: Ana Teresa Torres, venezolana, con su novela *El exilio del tiempo* (1990)³, obra que muestra un continuo diálogo con algunas pinturas de la venezolana Wencesly Belandria, entre las que destacan: “Manteles”, “Mujer en el espejo”, “Mujer atrapada en el espejo”, “Desnudez”, “Cuerpo”, “Chaqueta rosada” entre otras. También interesa la obra literaria de la mexicana Ángeles Mastretta, con su novela *Arráncame la vida* (1985)⁴ obra que servirá para establecer correspondencias con pinturas de la mexicana Aida Emart, importa de esta artista

³ La novela de esta escritora servirá como soporte para establecer parangón con la obra pictórica de Wencesly Belandria, ya que ambas (desde sus particulares subjetividades) hablan de la mujer desde aspectos de la añoranza, el recuerdo y la memoria en permanente revuelo de nostalgia. De manera muy particular estas artistas conforman una amalgama entre la mujer y los objetos de uso cotidiano, en una fluctuante comunión con las sujeciones identitarias. Aspectos que serán ampliados en el capítulo IV.

⁴ Ángeles Mastretta es la otra narradora seleccionada para el estudio, la obra seleccionada se erige como reminiscencia constante de la plástica de Aida Emart. Ambas exaltan un patriarcado en sus códigos discursivos, imagen y palabra son el continuum que se corresponde con una sociedad donde impera la “dominación masculina”.

las obras: “Amor a la mexicana”, “Dulce descanso”, “Mujeres amorosas”, “Madre naturaleza”, “Beso a la mexicana” y “¿Por dónde llega el amor?”.

Como complemento y examinando la visión masculina se analizarán las obras de: Gabriel García Márquez, colombiano, con su novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985)⁵, en comparación con la plástica del cubano Casimiro González con sus pinturas “La espera”, “El verano”, y “Mujer descansando”, “Mujeres en el balcón”, “Botero, Dalí, Gauguin”, “Mujer y espejo”, y otras. Interesa también el mexicano Carlos Fuentes, con su obra *Los años con Laura Díaz* (1999)⁶, su novela se corresponderá con el mural “El Arsenal” del mexicano Diego Rivera. Por lo cual, es propicio señalar que la idea de esta selección, en apariencia arbitraria, se hizo porque los artistas seleccionados realzan la feminidad como eje transversal que contribuye a vincular y analizar todos los relatos y las imágenes escogidas.

1.2. Criterios de selección de las obras literarias y pictóricas

1.- Cosmovisión individual y deliberada para la elección de las obras tanto literarias como plásticas: por lo que la subjetividad se hace presente y debe ser mencionada para una mejor fluidez del estudio, también vale señalar que, toda la investigación le dará supremacía a la literatura, las obras narrativas seleccionadas presentan hegemonía sobre las pinturas que sirven para la comparación. En este caso la subjetividad viene determinada por el gusto y las preferencias por algún estudio, y puede ser definida a grandes rasgos como: “la expresión individualizada de las posibilidades culturales” (Martínez-Herrera, 2007 p. 80).

2.- Reconocimiento de la crítica: los narradores y narradoras seleccionados para este estudio son altamente reconocidos por la crítica, aclarando que no todos los escritores representativos de las dos últimas décadas del siglo XX pueden

⁵ Esta novela es una ficción nacida de una historia verdadera, según señala el mismo Gabriel García Márquez en su obra *Vivir para contarla*, ha sido seleccionada por observarse claramente en todo el relato la posición social y opresora de la mujer durante las primeras décadas del siglo XX, su feminidad atada a preceptos patriarcales y el matrimonio como única salida. Aspectos que serán ampliados con ejemplos vistos en parangón con la obra pictórica del cubano Casimiro González.

⁶ Otro discurso ficcional que interesa para ampliar las consideraciones teóricas es el presentado por Carlos Fuentes en su novela *Los años con Laura Díaz*, este relato surge de la coincidencia de un mural del mexicano Diego Rivera, donde según asevera el bisnieto de la protagonista está la imagen de “Laura Díaz”.

abordarse, esto obedece a la imposibilidad de abarcarlos a todos, pues la producción del periodo seleccionado es muy amplia y plural, por lo cual, intentar incluir en el análisis más escritores y pintores sería una empresa difícil de llevar a cabo, ya que “cuando se decide tomar una muestra del universo de la investigación se recomienda que no sea demasiado grande para que el análisis de datos sea factible y tenga la consistencia necesaria” (Alanís, 2004 p.112).

3.- Unidad en el espacio geográfico: es decir, los narradores y pintores (elegidos para el desarrollo integral de esta investigación) circunscriben sus nacionalidades en Latinoamérica (Venezuela, México, Colombia y Cuba) por ende, se da la unidad idiomática. Las obras literarias escogidas fueron escritas en español, de igual forma las pinturas elegidas para la propuesta son producto de un imaginario perteneciente también a este mismo contexto.

4.- Cronológico: la producción del corpus literario se sitúa en los años 80 y 90 de finales del siglo XX, es decir, todas las obras narrativas seleccionadas tienen su nacimiento en estas dos décadas, lo cual no significa que sus historias estén inmersas en este periodo; así por ejemplo, *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *Arráncame la vida* (1985), narran aspectos de una sociedad patriarcal de comienzos del siglo XX, donde las actividades femeninas sólo se reducían a espacios interiores, encierros y claustros.

5.- Tipológico: destaca como criterio para la selección, el género literario novela.

6.- Denominador común: las obras escogidas (tanto de la literatura de la como pintura) presentan en sus registros discursivos similitudes, en el hecho de observar en la conducta de la mujer cambios de valores, arrojo y decisión, frente a una sociedad signada por aspectos patriarcales, puritanos y mojigatos.

7.- Mirada plural desde la estética y la sociedad: otro criterio para la selección de este corpus lo representa la posibilidad de construir un espiral que teje toda la investigación sobre la feminidad, donde se sincretizan lo simbólico y lo social como

aspectos que pueden definir un mismo fenómeno, el cual puede ser explicado por medio de la literatura comparada, la misma “no ignora la unicidad del arte literario, pero la ve como un producto de un contexto cultural” (Fletcher, 1974 p. 152).

1.3. Categorías de análisis

En consecuencia, en un análisis detenido de estas cuatro novelas y de las pinturas elegidas para la comparación, se encuentran las siguientes categorías de análisis, que ayudan a evitar dispersión en la propuesta y contribuyen a llevar un orden en la estructura del desarrollo, a saber:

- a) **La feminidad demarcada por aspectos patriarcales y netamente de dominio masculino.** Textos teóricos referentes: *La dominación masculina* de Pierre Bourdieu, *La risa de la medusa* de Helena Cixous, el libro de Luce Irigaray *Yo, tú, nosotras*, y el clásico de Gerda Lerner: *Creación del patriarcado*.
- b) **La feminidad demarcada por sujeciones identitarias.** Textos teóricos referentes. el trabajo doctoral de Elena Casado: *La construcción socio-cognitiva de las identidades de género de las mujeres*, el texto de Judith Butler *Teoría sobre la sujeción* y María Aurelia Capmany con su libro *El comportamiento amoroso de la mujer*.

Conviene advertir que, estas dos categorías de análisis serán descritas por medio de aproximaciones conceptuales en la fundamentación teórica y, desarrolladas en el análisis final de la propuesta, vinculadas directamente con los objetivos específicos redactados en este capítulo; para así tratar de fundar un orden metodológico que contribuya a organizar el pensamiento reflexivo y crítico.

La intención al elegir estas categorías de análisis, obedece al hecho de haber observado, entre ambos discursos, una marcada intención por mostrar aspectos femeninos, que se mimetizan en la idea que quieren transmitir sus creadores,

permitiendo encontrar conexiones y paralelismos concretos que se mostrarán en los capítulos específicos de las correspondencias. En este sentido, tanto las novelas y las obras plásticas elegidas se examinarán por similitud, destacando en todo momento que son formas discursivas diferentes que se acercan en una misma idea: la feminidad.

Por otro lado, es preciso señalar que, los escritores y artistas plásticos seleccionados, no han tenido contacto a lo largo de sus vidas, sólo Carlos Fuentes que de manera intencional y artificiosa hace uso del mural “El Arsenal”, (cuyo autor es Diego Rivera, amigo del escritor) para desplegar toda una narración ficcional en *Los años con Laura Díaz*. Elegirlos como corpus para las reflexiones teóricas nace de la inquietud observada en las categorías de análisis a estudiar y, la incursión de aspectos femeninos tanto en la narrativa como en la plástica, que proporcionan un parecido metafórico desde una diferencia que también está presente. Se intentará la correspondencia⁷ sin llegar a extremos de proponer una igualdad, pues como asegura Lévi-Strauss⁸, (1977): comparar por similitud o contigüidad es un “problema extremadamente espinoso porque, en cierta medida, se trata de materiales muy parecidos y, simultáneamente, tremendamente diferentes” (p.85). Entonces, para lograr lo planteado se diseñó una metodología que permitió acercar discursos artísticos por medio de estrategias que trazan conexiones con clara conciencia de dialogicidad e interdependencia artística-discursiva.

Atendiendo a lo expuesto, se trata de interpretar fenómenos por medio de un diálogo constante, en un espacio de creaciones que se funde con los intereses de quien investiga, prevalece el placer estético y la búsqueda de confluencias en cuanto a la feminidad descrita simbólicamente (en imágenes y palabras) que le dan vida y

⁷ “Sólo cabe hablar de correspondencia cuando las intenciones expresivas y poéticas son comparables” (Praz, 2007 p. 22).

⁸ Las palabras citadas Lévi-Strauss las dice en su libro *Mito y significado* (1977), en el cual trata de ver cómo la música tiene su origen en el mito, pero también acerca la historia al mito como posible forma de continuación, mas no de verdad precisa. A este antropólogo le interesa observar las confluencias y similitudes entre el mito y la música. Observa en la mitología el hontanar de la historia, la música y la literatura.

corporeidad a una mujer que tiene presencia activa como constructo social en todos los ámbitos académicos.

Es de hacer notar que, las representaciones artísticas elegidas para el análisis de la presente propuesta expresan --desde sus posiciones sociales-- una intencionalidad estética por medio de realidades y conceptos que son perceptibles, equiparables y tangibles con lo que muestra la sociedad; pero en otras ocasiones éstas pueden denotar significaciones que están intrínsecamente ligadas con los sentimientos de sus creadores, llegando a ser construcciones de lo inexistente, fenómenos que se traducen en referentes conocidos, pero nunca equivalentes con una verdad socialmente aceptada, sin embargo, pueden postular nuevas formas de investigar.

Según lo expuesto se puede afirmar que, por medio de una confluencia constante los narradores y pintores, seleccionados, logran expresar de manera ficcional realidades de las cuales han sido testigos o de las cuales tienen referencias, situación que siempre mantendrá a las producciones de los artistas bajo el ojo crítico; serán objeto de análisis, la sociedad opera de esta forma, todo es analizado por el otro, nada queda en el vacío, además, nada se genera en el vacío. Según Bourdieu (2002) corresponde a lo siguiente: “el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que ésta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social, a menudo estereotipada y reductora, que de ella hace el público” (p.18).

Ante lo señalado se tratará de establecer correspondencias con algunos ejemplos de literatura y pintura, pertenecientes al mismo contexto geográfico (Latinoamérica) y, la forma como pueden ser vinculadas para entender el concepto de feminidad bajo una óptica social, ya que las mujeres descritas por los narradores y por los pintores son las protagonistas de esta investigación, pero también son modelos de identidad, vistas a través de la publicidad, el arte y los diferentes medios de comunicación.

La idea es “tratar de ir de lo simbólico al mundo de la vida” (Cabral, 2013 p. 156), pues todas la mujeres que interesan para el análisis son personajes ficticios que nacen de las producciones literarias, y encuentran reflejos en pinturas, pero a su vez en la realidad; son mujeres que podrían existir, pues sus sueños, pensamientos, sufrimientos y amores tienen presencia en la vida real y pueden mimetizarse con cualquier circunstancia social descrita en forma ficcional por estos artistas, haciendo de la transdisciplinariedad⁹ un cruce de fronteras donde los linderos por momentos se hacen muy tenues.

La realidad femenina interesa a varias disciplinas artísticas, sus productos se convierten en imaginarios de un escenario social, donde los diversos roles de la mujer se exponen desde ángulos disímiles, procurando mostrar las facetas en las cuales ésta se desenvuelve cuyos rostros, cuerpos y actitudes se plasman en narraciones literarias con coloridos en la plástica, contribuyendo así a comprender cómo el hecho artístico se funde con la sociedad, condición humana que podrá mantener alegatos sobre lo que caracteriza a las mujeres; su historia, transformación, independencia e inserción en todos los espacios del desarrollo humano y, por ende de la vida en general.

1.4. Propósitos de la investigación

Este estudio tiene como intención analizar la feminidad desde la correspondencia entre el discurso literario y el discurso pictórico a través de dos nociones: patriarcado y sujeciones identitarias. Para lo cual, se organizaron los planteamientos reflexivos y analíticos en los tres capítulos finales (IV, V y VI), donde se aspira a dar respuesta a los propósitos que se mencionan en esta misma página. Siguiendo la idea de

⁹ Tal como lo argumenta Vargas Llosa (1975) en el largo análisis que le hace la novela *Madame Bovary*, titulado *La orgia perpetua*, en el cual trata de dilucidar de manera somera la posibilidad de integración de las disciplinas, al respecto señala que: “una investigación interdisciplinaria en la que todas las ciencias humanas de nuestro tiempo concurrirían para mostrar qué se puede saber, hoy, de un hombre. No importa que sea un ensayo literario y se aparte del objeto de su estudio para hablar de otros temas, siempre y cuando el resultado justifique el desplazamiento” (p.72).

Steiner (1997) estas “respuestas son inevitablemente personales y no pueden dar satisfacción a un campo tan híbrido y proteico en su conjunto” (p.147).

De conformidad con lo anterior, la investigación postula los siguientes propósitos, que en un principio se organizaron como interrogantes.

1) Determinar cómo a través de los discursos literarios producidos por: Ana Teresa Torres y Ángeles Mastretta y los discursos pictóricos de Wencesly Belandria y de Aida Emart, se puede encontrar correspondencias sobre la feminidad demarcada por modelos patriarcales y sujeciones identitarias.

2) Determinar cómo a través de los discursos literarios producidos por: Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes y los discursos pictóricos de Casimiro González y Diego Rivera, se puede encontrar correspondencias sobre la feminidad demarcada por modelos patriarcales y sujeciones identitarias.

3) Comparar de qué manera la producción literaria y pictórica tanto femenina como masculina, seleccionada para el presente estudio, se acercan y se bifurcan en los planteamientos sobre la feminidad con respecto a dos imaginarios míticos que se vinculan a las obras seleccionadas.

1.5. Abordaje de las obras literarias y pictóricas

1.5.1. Abordaje de las obras literarias

Hoy día, no hay duda que investigar de manera correspondida es otra forma de investigar, otra manera de ver el mundo y por ende los estudios críticos-analíticos contribuyen a ampliar el radio de acción de las investigaciones transdisciplinarias. Según el sociólogo Giménez (2003) las correspondencias entre la literatura y la pintura se encuentran situadas en los estudios culturales, es un movimiento que ha surgido en el ámbito de las humanidades (filosofía, estudios literarios) estos estudios están socialmente condicionados y en permanente evolución.

La investigación de correspondencias entre literatura y pintura se ubican en el grupo de actividades de las humanidades, que surgen como alternativa al enfoque positivista que durante años imperó en los dominios científicos, enfoque que ha tenido gran influjo sobre las nuevas formas de hacer ciencia y su trascendental importancia, por cuanto el método científico con sus reglas y sus normas crearon un tipo de ciencia que dio pie a otra forma de investigar. Mardones (1991) sostiene que: “si los positivistas entendieran que en las ciencias históricas y sociales el verdadero interés es comprender los fines y motivos por lo que acontece un hecho, lo cual es distinto de una explicación causal, estaríamos en el campo de la complementariedad de los métodos” (p.33). Esta idea resulta significativa, ya que un problema social no debe ser medido como un experimento de laboratorio que puede repetirse y siempre los resultados serán los mismos, menos aún si el asunto se trata de analizar obras literarias y pictóricas, donde la subjetividad estará presente como camino ineluctable.

Los planteamientos de Barthes (1994) en su libro *El susurro del lenguaje* son importantes para avalar el camino científico de la literatura, vale decir que interesa específicamente el capítulo titulado “De la ciencia a la literatura”, en el cual afirma que: “la literatura como la ciencia, es metódica: tiene sus propios programas de investigación, que varían de acuerdo con las escuelas y las épocas (como varía por su parte los de la ciencia) tiene sus reglas de investigación” (p.14). Por lo cual, las investigaciones en el campo de las humanidades se sitúan en los planos cualitativos, pues no existe un método único para alcanzar a comprender y desentrañar lo que en sí misma comportan las artes, lo que indica que el lector u observador será determinante a la hora de establecer análisis, deducciones, inferencias pero sobre todo, al momento de abordar la empresa de la investigación comparativa.

De igual forma vale señalar que, si la ciencia utiliza un lenguaje particular, la literatura también lo hace, y la teoría crítica, analítica y hermenéutica también poseen un discurso particular y riguroso que las categoriza como otra forma de

hacer ciencia, en este sentido para Barthes (1994), la ciencia y la literatura poseen en común un rasgo “el discurso” que es, a la vez, el que las separa con más nitidez que ninguna otra diferencia. Ambas son discursos, pero el lenguaje que constituye a la una y a la otra no está asumido por la ciencia y la literatura de la misma manera.

En el campo investigativo literario, el objeto de estudio se interrelaciona con la conciencia del interesado. Sin embargo, los fenómenos literarios y pictóricos, incluso situándose al margen de la conciencia real, se alimentan de una epistemología conocida que no es ajena a la sociedad o a la cultura, pero sería utópico pensar que se pueden estudiar como si se trataran de eventos naturales que ocurren en forma espontánea, sin que exista la mediación del interesado, que es en definitiva quien le otorga vida a los estudios de esta naturaleza, confiriéndoles un sitio importante dentro del campo científico-social como forma de abrir el compás a otro tipo de investigación, también rigurosa, documentada y donde la lectura, la observación y el análisis se tornan el diálogo incesante entre el sujeto investigador y el objeto a estudiar.

1.5.2. Abordaje de las obras pictóricas

En los últimos años se ha venido consolidando el uso del concepto de investigación artística, así, este tipo de investigación comienza a abrir nuevos caminos a los interesados, contraviniendo aspectos que el positivismo y el cientificismo no aceptaban, tal como se señaló en el apartado anterior. Sin embargo, con el devenir de los años surgen nuevas necesidades propias del espíritu humano, nuevas formas de observar el mundo y desde luego diversas maneras de abordar los objetos de estudios. En este punto es donde se ubica la investigación artística, la misma según Hernández (2009) “se ha ido ampliando, extendiéndose más allá de la limitada noción desarrollada por la epistemología positivista” (p.17).

Estas palabras dejan ver que la investigación científica puede presentar rasgos no sólo cuantificables, sino de carácter cualitativo, tal es el caso que presentan las artes plásticas, y a las cuales la sociedad y sus interesados buscan relacionar, donde la

experiencia y expresión artística se funden de manera indisoluble con el mundo que intentan representar. La investigación artística tal como lo expone Restrepo (1996) posee marcados los vínculos que el investigador tiene con su horizonte personal, su conocimiento y experiencia personal, son las raíces productivas de la comprensión. También para Haack (2010), el camino científico ha abierto sus puertas a formas alternativas de estudiar el mundo y al respecto considera lo siguiente: “Otros filósofos de la ciencia han sugerido, de un modo más plausible, que no hay un método científico constante, sino sólo un método que se desplaza y cambia a medida que la ciencia procede; o que no hay un método científico singular, sino muchos métodos científicos distintos en áreas diferentes de la ciencia” (p.28).

Partiendo de lo expuesto anteriormente se puede aducir que, investigar en el campo artístico implica proponer cuestionamientos y dar respuestas sobre un hecho ficticio que inquiete las consciencias de los interesados, quienes lo podrán estudiar y, obtener diversos resultados de acuerdo al enfoque que cada uno le haya dado. Así, para responder a cuestionamientos particulares sobre el objeto de estudio artístico, no se necesita de un laboratorio, de un trabajo de campo, o de la realización de experimentos. Sin embargo, el arte puede estudiarse de forma sistemática, y ser visto como fenómeno social que analizado desde una rigurosidad puede dar respuestas sociales, que para otras disciplinas sería imposible.

1.6. La correspondencia artística una propuesta de análisis

Articular las prolíferas formas de hibridación artística supone un esfuerzo y sobre todo un convencimiento por parte de quien investiga, pues acercar textos o discursos que pertenecen a ámbitos diferentes como lo son la literatura y la pintura, conforman una simbiosis que dentro de los estudios de la literatura comparada se erigen como formas de ver en manifestaciones estéticas diferentes piezas de un puzle que se pertenecen a un todo, entendiendo que son discursos desiguales en su forma. Según Molina (2010) “La correspondencia pretende ver los puntos de

convergencia entre las búsquedas estéticas de un escritor y un artista plástico” (p.17).

Partiendo de lo anterior, se puede señalar que, la correspondencia entre las artes tienen una larga trayectoria dentro del desarrollo social de la humanidad, lo que indica que el diálogo interartístico presente en algunas obras, crea la innata posibilidad de acercarla, permitiendo ver una fuente donde emana constantemente las correspondencias, pues como supone Steiner (1997), en su libro *Pasión intacta*, que el acto de leer siempre se hará en forma comparativa.

Entonces, el carácter heurístico de las correspondencias, remite a una idea más amplia y multiabarcante del acontecer artístico, pues las obras artísticas a estudiar no sólo pertenecen a una estructura individual sino a un conjunto de imaginarios, de cuyos rasgos estilísticos se desprenden los estudios comparativos y las implicaciones de comunicación inherentes a la estética. Estudios que le dan una resignificación más valiosa, sugerente y abundante al análisis crítico literario, a través de redes de relaciones filiales, las cuales a su vez descubren un nexo intrínseco que concibe el ámbito artístico a la medida de una expresión de reciprocidad, donde la remisión al concepto de palimpsesto es útil para explicar ciertas correspondencias.

Por lo que, es preciso puntualizar que el término palimpsesto en el ámbito literario, estrictamente hablando, conlleva a definirlo como la posibilidad que existe de escribir un texto a partir de uno ya elaborado, entra en juego la intertextualidad y cómo esta noción ha servido de base para generar toda una teoría. La misma se orienta hacia todo aquello que relaciona de manera explícita o secretamente un texto primario con otro secundario, reafirmado en las palabras de Moran (2013):

Tanto los poetas como los artistas, han advertido en varios momentos de la historia del arte, la importancia de analizar o reparar en la significación de las analogías o “correspondencias” que pudieran presentarse entre las artes. (...) las diversas manifestaciones de arte correlacionadas y explicadas a partir de una conexión bilateral pueden llevarnos a una idea

más amplia y acertada de la literatura comparada como exponente del quehacer artístico universal (p.1).

Así, para Barthes (1994), el concepto de intertextualidad corresponde a que todo texto conlleva implícitamente otro texto, y contiene citas que no van entre comillas, los textos se dejan ver al estilo de los palimpsesto. De esta manera, se puede aducir que, las interrelaciones artísticas tienen cabida como objetos de estudios, pues siguiendo los planteamientos de este teórico todas las producciones tienen como fuente de inspiración un hipotexto, independientemente del grado de co-presencia, como de las transformaciones, imitaciones y emulaciones a que dé lugar la nueva obra. En esta concepción heurística se gesta un continuo y recíproco hilvanamiento explicativo y argumentativo, por medio del cual se pretende explicar la naturaleza transdisciplinaria del presente estudio y su relación con el concepto de feminidad.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO II

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

“Todas las teorías son legítimas y ninguna tiene importancia. Lo que importa es lo que se hace con ellas”. Jorge Luis Borges

2.1. Premisas de trabajos que se conectan con la investigación

La investigación presenta unos referentes que le dan legitimidad a la misma por corresponderse con el tema central que se desarrolla o, con alguna de las aristas que presenta el problema investigado. Se seleccionaron trabajos que por su afinidad con la investigación sirven para ampliar las consideraciones epistemológicas y las reflexiones finales. Destacan los siguientes:

Hurtado (2012), escribió una investigación que tituló *La superación del modelo el ángel del Hogar*, tesis doctoral presentada ante la Universidad de Granada España para el programa en Literatura Española e Hispanoamericana. Dicho estudio propone como objetivo general analizar el papel de la mujer en la sociedad de cambio de siglo, es decir, finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La autora de esta tesis busca mostrar cómo las mujeres de esta época “pudieron desafiar lo establecido sin verse agraviadas socialmente por ello” (Hurtado, 2012 p.17). En cuanto a la metodología recurrió al procedimiento inductivo, con el cual trató de considerar cómo la incursión de la mujer en la intelectualidad ha sido siempre más difícil que para el hombre. Como base de sus planteamientos teóricos usó la obra literaria de la escritora española Leonor Canalejas, pues la época que vivió esta escritora estuvo dominada por cambios en el mundo de la mujer, resulta muy importante para la narradora (estudiada por parte de Hurtado) la incursión de la mujer al magisterio, situación que le otorgará derechos civiles y económicos que no conocía. La investigadora orienta todo su pensamiento reflexivo sobre posturas

sociales de la mujer sometida a un patriarcado, en este aspecto se enlaza con lo que se desarrolla en esta investigación.

Valcke (2010), escribió una tesis llamada *Perspectiva de género en la literatura Latinoamericana*, para optar al título de magister en Literatura Colombiana y Latinoamericana ante la Escuela de Estudios Literarios Universidad del Valle de Colombia, en la investigación propone como objetivo, elaborar una tesis en forma de largo ensayo, que en palabras de la misma investigadora “es abordado como tentativa, asedio, indagación y aventura”, ofreciendo un análisis en el ámbito de la complejidad y de la crítica literaria. La investigadora obvia la necesidad de entretejer sus posturas con un marco teórico explícito, “edificado de antemano, con la encomiable tarea de hacer conocer las herramientas de análisis, propio de construcciones sistemáticas que el ensayo eludiría” (p.12).

Las reflexiones de la autora están cimentadas desde la socio-crítica, la historia y el análisis del discurso, aparecen como una exigencia de la lectura crítica propiciada por los textos y, no como una exigencia de la teoría para abordarlos. El enfoque teórico que cruza todas las reflexiones es la perspectiva de género. Los ensayos, expuestos por Valcke (2010), en total son nueve y abarcan desde el siglo XIX al XX, todos entrelazados por una suerte de cosmovisión personal, analiza narrativa y poética, no precisa una nacionalidad específica de las mujeres escritoras. Para la presente investigación interesa el capítulo V llamado “¿Qué quiere Catalina Guzmán?”, apartado dedicado a la obra *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, escritora que conforma uno de los espacios de análisis y disertación del presente estudio.

El estudio se enlaza con la presente investigación, por cuanto la autora busca dar respuestas desde su óptica crítica a la literatura llamada “literatura femenina” situándose en el siglo XIX hasta el siglo XX, espacio temporal que abarca mucho tiempo y mucha producción, para lo cual la autora selecciona desde sus cánones de gustos preferenciales narración y poesía producida en estos dos siglos por

mujeres, proporcionando datos interesantes a la presente investigación, que trata de surcar aspectos de la feminidad a partir de las confluencias entre literatura y pintura, enalteciendo el hecho femenino desde el conglomerado de imaginarios que en sí mismo soporta.

Martí (2008), elaboró una tesis doctoral ante la Universidad de Alicante para el departamento de Sociología que tituló: *Identidad, cuerpo y nuevas tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer española*. El objetivo general de este estudio se centró en conocer las relaciones entre arte y la sociedad, así como profundizar en las nuevas tecnologías y la incidencia de éstas en la evolución y transformación femenina, utilizando una metodología cualitativa de corte documental. En el estudio la investigadora trata de demostrar cómo los cambios artísticos, sociales y tecnológicos moldean las prácticas artísticas de las mujeres que producen obras pictóricas, fotográficas u otra producción de cualquier índole artística, específicamente de la década de los 90. Para la realización de esta tesis la investigadora se basa en un método heurístico, describiendo y analizando la situación artística desde un recorrido histórico. En las conclusiones determinó que, la artista plástica (en las obras que produce) muestra dos tipos de mujeres: una, la mujer sujeta a los valores impuestos por la sociedad a la cual pertenece y de la cual forma parte dinámica sin dejar de ser oprimida y, la otra, la mujer que precisa liberarse del corsé que la oprime y la constriñe por voluntad de otro, generalmente masculino y culturalmente visto como más fuerte.

Esta tesis sirve para nutrir aspectos sociológicos al presente estudio, ya que la información que contiene ayuda a comprender los procesos sociales, los cuales no son ajenos a la historia de la mujer, la misma por ser un sujeto dinámico e histórico trata en todo momento de dominar más ámbitos y espacios socio-culturales, siendo objeto de una representación muy marcada en diversos ámbitos humanos y artísticos, que hacen del tema femenino un tópico interesante para ser estudiado por algunas disciplinas.

Gaubea (2005), elaboró un estudio ante la Universidad de Chile en la Facultad de Ciencias Sociales, para optar al título de Magíster en Estudios de Género y Cultura, dicha investigación se titula: *Representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte vanguardista del siglo XX*. El objetivo principal se centró en indagar la función que cumplen algunas obras de arte de vanguardia del siglo XX en el imaginario patriarcal desde una doble óptica. Esta investigadora se interesa sobre la forma cómo los artistas “hombres” han tratado la imagen de la mujer, pero a su vez cómo algunas mujeres artistas han convertido la representación de lo femenino en un espacio reflexivo sobre la identidad sexual. La investigación también trata de demostrar de qué manera los fenómenos culturales, específicamente la pintura están insertos en el poder.

El estudio concluye que, a pesar de las notables diferencias entre el arte vanguardista y el pasado, los artistas siguen mostrando en sus producciones una veneración por el cuerpo, con una significativa carga sexual. Por otro lado, asevera esta investigadora que, aunque en todos los tiempos han existido las mujeres con dotes artísticos, sin embargo, la historia oficial, relatada por hombres casi nunca lo ha querido reconocer.

El estudio guarda correspondencia con la presente investigación, ya que sirve como eslabón para orientar ciertos tópicos de género que deben ser analizados, por cuanto el hecho de intentar establecer paralelismos entre la literatura y pintura, tomando como eje temático la feminidad, conduce a considerar aspectos que abordan desde los estudios de género la presencia de la mujer en la sociedad y su reflejo en el arte, haciendo así a la investigación transdisciplinaria, por tender redes y tratar de conectar varias disciplinas, ya que los nuevos paradigmas de la complejidad se desarrollan desde una red de diversos pensamientos y enfoques, como diría Najmanovich (2011) “En este proyecto no hay disciplina privilegiada (...) el arte, la ciencia, la filosofía son sólo formas en que los hombre abordan la multiplicidad de planos” (p.14).

2.2. Aproximación al concepto de feminidad

La feminidad es *sui generis* de las manifestaciones artísticas que se eligieron como muestra representativa para este estudio. Por lo cual, el tratamiento de los pintores y de los narradores en ocasiones tiende a parecerse aun cuando no llegan a ser idénticos; les preocupa la forma femenina o la idea que este concepto encierra, y hacen de ésta un *ethos* con muchos imaginarios, que se construyen como representaciones sociales, interesándose por los sentimientos de la mujer, su condición en la sociedad, quieren definirla e interpretarla en palabras, y describirla con colores. Lagarde (2013) ofrece algunas luces para comprender el asunto de la feminidad y sostiene que es:

(...) la distinción cultural históricamente determinada, que caracteriza a la mujer a partir de la condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre. Las características de la feminidad son patriarcalmente asignadas como atributos naturales, eternos e históricos, inherentes al género de cada mujer. Contrasta la afirmación de lo natural con que cada minuto de sus vidas, las mujeres deben realizar actividades, tener comportamientos, actitudes, sentimientos, creencias, formas de pensamiento, mentalidades, lenguajes y relaciones específicas en cuyo cumplimiento deben demostrarse que en verdad son mujeres (p.4).

De igual manera, la feminidad --según los argumentos planteados por Betty Friedan en su libro *Mística de la feminidad*-- nace como una inquietante preocupación propia del espíritu revolucionario de la década de los años 60, años que muestran indicios de la época contemporánea (Alzuru, 2011), período caracterizado por cambios sociales que repercutieron en todos los ámbitos: culturales, económicos, políticos, y desde luego en toda la concepción filosófica que determinaba el hecho de ser mujer.

Friedan (2009) postula que: “las mujeres pueden ir a la escuela, trabajar un poco, casarse, cuidar los niños quince o veinte años y luego volver a la escuela y trabajar: sin ningún problema, no tenía que haber conflicto por su rol” (p. 451). Lo cual supone

que la mujer de finales de la década sesenta inicia una transformación de su pensamiento y de su conducta sumisa y mística, aunado al sentimiento espiritual del momento, las mujeres no quieren limitaciones, buscan una emancipación, razón por la cual la feminidad, en diversos espacios representativos, se transforma en una amenaza al orden preestablecido por normas y reglas patriarcales, así la mujer puede ser vista como una bruja, idea que da origen a mitos y creencias como la *femme fatal*, expresión francesa que traduce la mujer fatal. Y, según lo que propone Aristizábal (2007) se corresponde con el siguiente origen: “El concepto de la *femme fatal* surgió primero en la literatura y, después en las artes plásticas; en Francia, J.K. Huysmans en su novela *Al revés* (1884) ofrece los rasgos de ésta al efectuar la descripción de Salomé, y en Inglaterra George Bernard Shaw, en el poema *La bella dame sans merci*, hace énfasis en la mujer peligrosamente bella” (p.122).

Por otro lado, el discurso social de principio del siglo XX, inmerso en cualquiera de las disciplinas humanísticas, presenta unos lineamientos éticos y valorativos que muestran a la mujer desde un espacio muy limitado como es la maternidad, conduciéndola a circunscribir sus intereses al hogar, los hijos y la casa, generando lo que Friedan llamó “el malestar que no tiene nombre”.

Martínez (2007) considera que la mujer está marcada por la dualidad de los términos madre-esposa, ambos conceptos contentivos de cargas semánticas patriarcales, asegura este investigador que: “históricamente la feminidad reposa como en “esencia” en la maternidad, que se convierte en el núcleo duro de la identidad femenina y en el ideal social de mujer” (Martínez, 2007 p. 90). Si bien esto es cierto y se ve reflejado en el arte, también es preciso aclarar que la feminidad va más allá, pues en la actualidad las mujeres tienen la opción de elegir entre la maternidad y no concebir y, dedicar su vida a otras actividades que también sean de su interés.

Encasillar el concepto de feminidad y hacerlo homónimo con el hecho biológico de ser madre es reduccionista, este pensamiento quedó en el pasado, la época contemporánea ha trazado huellas donde lo hegemónico masculino deja de ser el

centro y le da paso a otros modos de pensar, sentir y actuar de la mujer y de todos aquellos sujetos históricos que han sido situados en la periferia.

Para la visión Rísquez (1991), la feminidad “es una condición biológica de continencia energética donde la alternabilidad con la expulsión centrífuga de esa energía conservada previamente, constituye la función maternal, y cuya meta es la preservación de la especie” (p.29). Otra definición de la feminidad que cercena el concepto y lo circunscriben sólo al hecho de ser madre, idea que plantea un pensamiento sesgado, pues la historia ha demostrado con el correr del tiempo cómo las mujeres amplían los horizontes y, por lo tanto la feminidad posee otros rasgos distintivos de la mera función biológica.

En otro orden de ideas, para Tubert (2012) la feminidad es el constructo social que “alude a la intersección de la mujer con el orden cultural” (s/p), en tanto lo femenino no concierne al cuerpo biológico de las mujeres, sino a una norma estadística y a un modelo que cada cultura propone como ideal para sus miembros”. Idea que se ve reforzada en los planteamientos de la colección de cuentos *Modelos de mujer* (1996) de Almudena Grandes o en la colección de cuentos de Ángeles Mastretta, *Mujeres de ojos grandes* (1990), ambas escritoras procuran definir ciertas conductas de mujeres que están ligadas con el proceso social o histórico de su momento, con los tormentos amorosos que involucran y matizan sus vidas o, con los prototipos corporales signados históricamente por la cultura. Según Sibrian y Sue (2007) en un estudio que hacen sobre la feminidad establecen que:

La feminidad es un concepto actualmente complejo, que no se trata sólo de la condición de ser mujer, sino que va más allá de los aspectos biológicos, psicológicos y sociales de este género pues contiene incluso imágenes arquetipales del inconsciente colectivo que todos los seres humanos comparten. Se trata de una totalidad y al mismo tiempo una particularidad del género femenino, pero que de ninguna manera se circunscribe sólo a aspectos de forma como el atuendo, el maquillaje o la manera de caminar (p.6).

Para Mayobre (2002), la feminidad es fruto de una heterodesignación, entonces se ha definido la feminidad según las épocas, pero es característica común a la mitología, la religión, la filosofía, la literatura, distinguir dos tipos de mujeres: las que encarnan una feminidad positiva por su capacidad reproductora, de sumisión y obediencia, la bondad extrema de las que serían ejemplo: Penélope, la esposa fiel, la madre abnegada, la Virgen María y, las que representan una feminidad negativa, catalogadas como femme fatal, ellas son amenazantes y seductoras, tales como: las sirenas, las Amazonas, las brujas, Clitemnestra, Medea o Circe, entre otras.

Entonces, se observa en las diferentes definiciones del concepto “feminidad” una suerte de conjugar los aspectos femeninos con lo intrínsecamente biológico, la maternidad como bandera y forma de perpetuar la existencia. Sin embargo, a esto es necesario añadirle el panorama de la globalización, las tecnologías y los diversos avances de la ciencia, que le ofrecen a las mujeres un abanico de posibilidades, donde ser madre es sólo un aspecto más de la vida femenina, pero no el único.

Por otro lado, los aspectos femeninos y masculinos han formado interrelaciones que se enarbolan desde jerarquías binarias de las sociedades y sus diversas culturas, connotando los hechos femeninos y los masculinos como continuos polarizados y alejados unos de otros, inclusive muchas veces ligados con lo bueno y lo malo, sujeto y objeto, lo racional y lo emotivo; binomios que desvirtúan la realidad, pues hombres y mujeres presentan estas características de forma similar, aun cuando se distinguen por su propia naturaleza.

De igual forma en las mitologías más antiguas subyace desde su origen, hasta hoy en día, la doctrina dominante de personajes femeninos que representan el bien y el mal, lo divino y lo terrenal, la madre y la prostituta, la virgen angelical y la malvada demoníaca, mujeres todas que sirven de inspiración para el análisis y el estudio desde las ciencias humanas, pues a disciplinas como la antropología, la psicología, el arte, la literatura, el cine estas características alusivas a la feminidad y vistas como “lo otro” les interesa, sin embargo, gracias a teóricos como Bourdieu, Betty

Friedan, y feministas de la talla de Virginia Woolf, Rosario Castellano, Simone de Beauvoir, Marcela Lagarde, Victoria Sau, Gerda Lerner, Helena Cixous y Lucy Irigaray entre otras, se logra concebir la feminidad de forma diferente, lo que implica resemantizar el concepto.

Entonces, la feminidad puede ser considerada como las diversas cualidades o atributos que poseen las mujeres, afirmación que guarda estrecha relación con la cultura a la cual pertenezcan. La feminidad no sólo debe ser vista como una conducta adquirida y heredada, posee sin duda algunos rasgos biológicos, pero no determinantes para poder hablar de ésta haciendo referencia estrictamente a la posibilidad que tiene la mujer de reproducirse. Este concepto quedó anclado en el pasado, la mujer ahora decide otros rumbos que sean de su particular interés, lo que indica conceptualmente un vuelco, el rol de ésta dejó de ser lo que tradicionalmente se pensaba; un ser débil y comprensivo, cuyo único espacio estaba consagrado a la cocina y al hogar, ahora estos espacios son ambientes opcionales, para unas mujeres se erigen como ambientes de opresión, y para otras puede ser espacios para la creación.

El concepto de feminidad está alejado de lo que tiempos pasados o conservadores consideraban los únicos atributos de la mujer: ser bella, cuidar los niños y ser una esposa abnegada, “la mujer no tiene otra forma de crear y de soñar en el futuro. No puede considerarse a sí misma bajo ningún otro aspecto que no sea el de madre de sus hijos o esposa de su marido” (Friedan 2009, p. 78).

Estas consideraciones aún siguen vigentes, sólo que ahora todo depende de las decisiones personales, en definitiva, existe un gran respeto por el pensamiento de las mujeres, lo que implica que por encima de todos los roles que se le puedan atribuir a la feminidad lo más importante siempre deberá ser su poder de decisión, arrojo y la capacidad de ser diferente dentro de la igualdad. Principios de una feminidad que la mujer ha alcanzado, y que hoy día dan cuenta de la participación

de ésta en todos los ámbitos, pues la evolución social empieza a brindar espacios a la mujer que en otrora eran exclusivos de los hombres.

2.3. Definición de patriarcado: un acercamiento conceptual

El patriarcado del cual se dice mucho en los estudios de géneros, aún no se precisa cuando se inició, pero lo que sí se puede asegurar es que, este fenómeno social de imposición y doblegación a la condición femenina está infiltrado en todos los estratos de la sociedad, y aunque se luche por alcanzar una igualdad el empoderamiento patriarcal está presente en todas las esferas humanas y en todos los ámbitos y espacios donde coexisten hombres y mujeres. Los interesados en el tema suponen que se inició hace unos miles de años, “en tiempos ágrafos, y se fue instalando aquí y allá, según las circunstancias lo hacían propicio, y por medio de la difusión cultural siguió su expansión hasta hacerse universal” (Sau, 2012 p. 1).

Para Maturana (1992) el patriarcado surge con el pastoreo, pues el hombre se apropia de un espacio para fundar su familia, así le interesa mantener alejados a los lobos por el bienestar físico de los integrantes de la comunidad, lo cual conlleva a la reflexión que sería éste quien se encargara de las actividades recolectoras y agrícolas, que por tradición eran función de la mujer, “cuando esto ocurre la cultura patriarcal pastora destruye la cultura matrística, donde el patriarca se apropia de la mujer” (Maturana, 1992 p. 54), dando lugar a uno de los primeros cercos de la mujer, la casa, que para ese entonces sería la cueva. Se inicia según este autor el conflicto patriarcal, generando un desequilibrio que por siglos ha sido tratado de explicar. Según Bourdieu (2000) el desequilibrio entre los sexos se debe a cuatro instituciones que desde siempre han eternizado la división sexual del trabajo, estas son: la Familia, la Iglesia, el Estado y la Escuela.

La familia se impone con la experiencia precoz de la división sexual del trabajo y de la presentación legítima de esa división asegurada por el derecho e inscrita en el lenguaje. La Iglesia, por su parte habitada por el profundo antifeminismo de un clero dispuesto a condenar las faltas femeninas a la decencia, especialmente en materia de indumentaria,

inculca explícitamente una moral profamiliar, enteramente dominada por valores patriarcales, especialmente en el dogma de la inferioridad natural de las mujeres. (...) La escuela, finalmente, incluso cuando está liberada del poder de la Iglesia, sigue transmitiendo los presupuestos de la reproducción patriarcal (basada en la homología hombre/mujer y la relación adulto/niño, y sobre todo, quizás, lo inscrito en sus propias estructuras jerárquicas, todas ellas con connotaciones sexuales, entre diferentes escuelas o distintas facultades, entre las disciplinas <<blandas>> o <<duras>> (pp. 62-63).

Bajo estas premisas, se puede aseverar que, la idea de patriarcado está fuertemente asentada desde tiempos antiguos, pues las instituciones a las cuales éste pensador hace referencia tienen siglos desarrollándose como columna vertebral de todos los estamentos creados por la sociedad. Lo cual confirmar que, el patriarcado también deviene como una organización social, encubierto en la Familia, la Escuela, la Iglesia y el Estado.

El patriarcado es un concepto que ha sido estudiado por la sociología, la antropología y los estudios de género, disciplinas que se han mostrado proclives a desarrollar ideas que confirman cómo la sociedad en términos generales es patriarcal, pues dentro de ésta el patriarcado se ha instituido por herencia y tradición como una organización social, donde el poderío, dominio y superioridad lo representa el hombre, de esto da cuenta Ana Teresa Torres (2005) en su novela *El exilio del tiempo*, al respecto de las desigualdades entre hombres y mujeres argumenta que:

Los hombres eran distintos y los educaban para tomar whisky y jugar dados con sus amigos y era natural que fueran al Mario porque tenían necesidades diferentes a las mujeres, y ellos tenían que vivir y hacer experiencias porque era malísimo que un hombre no hubiera vivido, al revés de las mujeres que salían malísimas si habían vivido, ésa era la diferencia anatómica de los sexos, y ella tenía que comprender muy bien lo que Trinquetico hiciera con las mujeres del Mario (p. 237).

Palabras que permiten reproducir un pensamiento “machista” que el patriarcado ha instituido a través de la sexualidad y de una presumida superioridad, que en

principio se origina por la diferencia de la “fuerza bruta”, o de “la ley del más fuerte”, concepciones asumidas como naturales en los hombres y mujeres, que generó además, la división social del trabajo y, en el caso de la cita por el sexo distintivo y las necesidades que de él se derivan. Un pensamiento sesgado supondría que sólo los hombres tienen estas necesidades sexuales. Este fragmento conduce a afirmar que el patriarcado siempre ha pensado en el mundo exterior para el hombre, reduciendo a la mujer a los espacios domésticos del hogar como principal perímetro y radio de acción, estableciendo una subordinación de todo acto femenino al orden masculino como condición primaria de orden simbólico.

Para Facio (2014) el patriarcado se define de la siguiente forma:

El concepto de patriarcado es antiguo y no necesariamente un aporte de las teorías feministas. Engels y Weber lo mencionaron; más aún el primero se refirió a éste, en su famosa obra “Estado, Familia y Propiedad Privada” como el sistema de dominación más antiguo, concordando ambos en que el patriarcado es la relación con un sistema de poder y por lo tanto de dominio del hombre sobre la mujer. Son las teorías feministas sin embargo las que actualizan este concepto. Para algunas feministas el patriarcado es: La manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los/las niños/as de la familia, dominio que se extiende a la sociedad en general. Implica que los varones tienen poder en todas las instituciones importantes de la sociedad y que se priva a las mujeres del acceso de las mismas pero no implica que las mujeres no tengan ningún tipo de poder, ni de derechos, influencias o de recursos (p. 22).

Conceptualización que se enlaza con la idea expuesta por Bourdieu (2000), quien también sostiene que el patriarcado tiene su origen en la familia, donde se institucionaliza para luego ser exteriorizado a toda la sociedad como modelo a reproducir, para así justificar la dominación de una supuesta disminución de la mujer con respecto al hombre, el origen se vincula a la familia donde el padre se proyecta como jefe en el orden social, pero también en los espacios exteriores a la familia existe un conjunto de instituciones tanto políticas como civiles que buscan articular esta primera idea establecida en la familia como prolongación del orden social,

económico, religioso y político, estableciendo que las mujeres como sujetos históricos están subordinadas a los hombres.

2.4. Hacia una definición de sujeciones identitarias

Una de las categorías de análisis que es utilizada para orientar y estructurar la investigación corresponde al concepto de sujeciones identitarias, que determinan y caracterizan la feminidad. Sujeciones que culturalmente le asignan a este concepto ciertas normas y conductas, necesarias para corresponderse con patrones pensados desde las esferas del patriarcado, así, el cumplimiento de éstas hacen que la feminidad se consolide en términos de sutileza, desprendimiento y “ser para los otros”.

Ahora bien, conviene antes de explicar qué son las sujeciones identitarias, definir qué es la identidad. Para Cabral y García (2000) “la identidad connota un proceso multidimensional de interrelaciones” (p.33) donde priva las reciprocidades subjetivas, la experiencia de la vida y el contexto socio-histórico de cada persona, más adelante las autoras señalan que, la identidad como proceso de subjetivación debe ser comprendida como relaciones de poder, específicamente cuando se piensa de la relación que culturalmente se ha construido entre los géneros.

La identidad se define desde la misma diferencia, “el ser es afirmación y negación en acto” Lagarde (s/f), palabras que respaldan que la identidad puede definirse por lo que “soy” y por lo que “no soy”, y por lo tanto por lo que son los otros, en cuanto permite la diferencia de los individuos de todas las culturas y sociedades, además de que implícitamente esta reflexión conlleva a discernir sobre los límites individuales y desde luego, hasta dónde llegan las características y rasgos distintivos que definen a los otros. La identidad remite a la distinción natural entre las personas, pero a su vez esa identidad que diferencia, agrupa. Surge así que las culturas con sus particulares identidades se distinguen de las vecinas, aun cuando siempre se guarden aires de familiaridad, se da una fluctuación entre lo que une y lo que diferencia.

La identidad como circunstancia de una persona, se conforma a partir de la división genérica, es la gran primera clasificación que se da cuando se nace, ¿es niña o niño? Las diferencias entre los géneros son hitos elementales de la conformación de los sujetos, determinando así su identidad. Partiendo de esta primera división que consolida un tipo de identidad devienen y se organizan otros aspectos, que también conforman la identidad, podría mencionarse por ejemplo, a la comunidad étnica a la cual se pertenece, por ende el idioma y la religión serán aspectos ineluctables de la conformación de una identidad determinada, también los modismos lingüísticos, tradiciones y costumbres, esto incluye hasta la gastronomía y la forma de ver el mundo desde aspectos de una cosmovisión individual marcada por lo colectivo.

Ahora bien, la identidad de las mujeres podría ser definida como un conjunto de características o *ethos* sociales, corporales, formas de actuar, de pensar y hasta de vestirse, elementos que caracterizan la forma de vida de éstas de acuerdo a un orden simbólico y aun orden real existente. Entra en juego la experiencia particular de cada una que está determinada por las condiciones de vida, esto incluye ideología, religión límites de los conocimientos y condición económica, hechos que construyen el devenir y existir de las mujeres, otorgándoles una identidad que se elabora a partir de experiencias culturales que marcan y reafirma una forma de vida, de actuar y de conducirse. Dice Lagarde (s/f) que “el deseo organizador de la identidad es el deseo de los otros” (p.2) y este deseo se instituye como autoridad que rige de manera natural una determinada forma de vida, en especial la vivida por las mujeres.

A cada mujer la constituye identitariamente su condición biológica, la misma se trasluce en la formación social, que implícitamente relaciona con donde nace, crece, se organiza como individuo, se interrelaciona con los otros, se nutre de las diversas eventualidades que la vida misma le va presentando y de las propias experiencias que va viviendo y que construyen su mundo particular, acentuando la dicotomía producción-reproducción, con estas características de identidad también

tácitamente se encuentra presente la clase, el color de piel, la edad, grupo religioso al cual pueda pertenecer, inclinación política, relación con las otras mujeres, condición social, su relación de poder inclusive con sus pares, preferencias sexuales, y no podría faltar el conocimiento y manejo de las nuevas formas de comunicación a partir de tantos avances de la informática, es decir, acceso a la tecnología y en fin sus diferentes relaciones de acuerdo a su modo de vivir, sea rural/campesino o urbano/ciudadino. Así, las diferentes experiencias y modos de vida identifican y a la vez distinguen a las mujeres, pero también a los hombres, sin embargo se mantiene la misma condición histórica para ambos, aun cuando también se mantengan las rencillas, diferencias y desigualdades.

Entonces, a partir de lo expuesto en los párrafos anteriores, se puede afirmar que, la sujeción identitaria tiene que ver con todas aquellas costumbres que se imponen desde que se nace; religión, idioma, modos de comportamientos, ética, moral y que en definitiva convierten a los seres humanos en un sujeto histórico, que pueden o no deslindarse de estas sujeciones marcadas y condicionadas muchas veces por aspectos biológicos y aspectos del entorno ambiental, donde se crece como un “yo” que se constituye en un “otro” o en un nosotros. Todo este cúmulo de herencia intangible donde el individuo se desarrolla como ente pensante es llamado sujeción identitaria, por lo cual, su cultura y la cosmovisión que por tradición se desarrolla en torno a esta forma de aceptar y concebir el mundo, contribuyen de manera definitiva para que se consoliden ciertos aspectos relacionados a las sujeciones identitarias, éstas muchas veces son poseedoras de una marca de dominio que fuerzan ineludiblemente al individuo a actuar, casi de forma obligatoria, bajo ciertos estándares predeterminados.

Para Durkheim (2011) las sujeciones identitarias resultan de “las creencias y prácticas que hemos elaborado, de generaciones anteriores. Las recibimos y las adoptamos porque, siendo una vez colectiva y una obra secular, están investidas de autoridad” (p.39).

La sujeción identitaria, por tanto, está íntimamente relacionada con la subordinación y los mecanismos de poder que unos sujetos ejercen sobre otros, es decir, un sometimiento que conlleva a una obediencia y acato de lo estipulado, el orden histórico que es conocido, aceptado y transmitido de generación en generación, es lo impuesto por la cultura. La sujeción, en el caso específico de la mujer, es una forma de dominio, que se ve de manera tangible en su evolución social. Es un mecanismo inevitable, desde que se nace se da un vínculo de amor con la madre, entonces se va desarrollando en el sujeto un apego que se estructura de forma natural. Por lo que, las sujeciones se corresponden con unos patrones preestablecidos, útiles para vivir en sociedad y para comprender el desarrollo social de cada cultura.

Supone Butler (1997) que la sujeción es hacerse sujeto religado a otro, se trata de un tipo de poder que no actúa unilateralmente sobre un individuo determinado como forma de dominación, sino que también activa o forma al sujeto. “De ahí que la sujeción no sea simplemente la dominación del sujeto ni su producción, sino que designe cierta restricción en la producción” (p. 96). Idea que hace pensar en la subordinación como forma que regula al individuo y lo sujeta a determinados cercos y dominios, en el caso de la mujer la restricción en todos los ámbitos ha sido la causa histórica que buscan vencer las feministas, quienes desde diversas posturas tratan de romper toda sujeción de dominio e imponer una renovada forma de vida, donde los parámetros en los cuales los individuos se desenvuelven sean iguales para ambos géneros, de forma que la libertad vendría dada por la intención del deslastre de sujeciones identitarias que guían, determinan y signa lo que la mujer debe ser, cómo debe actuar y hasta dónde tiene posibilidades de accionar.

En otro orden de ideas, estas sujeciones de dominio y subordinación empiezan a perder fuerza en un mundo globalizado y lleno de oportunidades para todas las personas, aclarando que todavía existe cierta resistencia por parte del género masculino para permitir la entrada de la mujer en diversos espacios públicos, mantienen aún la creencia de la sujeción doméstica como espacio carcelario y de

opresión femenina, signo disimulado que conlleva implícitamente a la obediencia, la sumisión y dependencia. Para Lagarde (s/f), en un artículo publicado en línea llamado “Identidad femenina,” la sujeción identitaria femenina corresponde con lo siguiente:

A cada mujer la constituye la formación social en que nace, vive y muere, las relaciones de producción-reproducción y con ello la clase, el grupo de edad, las relaciones con otras mujeres, con los hombres y con el poder, la sexualidad procreadora y erótica, así como las preferencias eróticas, las costumbres, las tradiciones propias, y la subjetividad personal, los niveles de vida, el acceso a los bienes materiales y simbólicos, la lengua, la religión, los conocimientos, el manejo técnico del mundo, la sabiduría, las definiciones políticas, todo ello a lo largo del ciclo de vida de cada mujer (s/p).

De igual forma, se podría añadir que sí existen las sujeciones identitarias femeninas, también se da la emancipación de las mismas, provocadas por la necesidad de asumir un cambio de pensamiento y de conducta. La mujer actual se está desprendiendo de las viejas tradiciones y costumbres, siempre en espera de protagonizar en espacios, antes consagrados solo para los hombres, a fin de consolidar un mundo imparcial y ecuánime, donde el ventajismo masculino comienza a perder peso en balanza que sujeta a la mujer como “ángel del hogar”, al respecto Bermúdez (s/f), supone que la mujer que transcurre la mayor parte de su tiempo en los espacios domésticos es considerada “un ser moralmente superior”, un nuevo modelo de mujer que sin embargo, sigue cimentado en la tradición, puesto que esa superioridad se la da su capacidad de amar, perdonar y consolar.

Este “ángel del hogar”, estaba supeditado a un cerco totalmente doméstico, esa es la sujeción heredada, donde los aspectos de belleza, sutileza, abnegación y entrega hacen a la mujer merecedora de este título. Pero, con los nuevos tiempos la mujer empieza a transitar por diferentes espacios donde su participación es exactamente igual que la del hombre, y donde los dos se reconocen en las diferencias y se aceptan como complementarios y necesarios para construir proyectos juntos, haciendo de la sujeción una posibilidad, no una obligación.

Esta reflexión conduce a pensar que, la mujer y todo lo que la determina por herencia, cultura y tradición tiene que abrir sus expectativas y saber cuál es su visión del mundo, pues como considera Butler (1997) “la sujeción es al tiempo subordinación y devenir del sujeto, entonces, en tanto que subordinación, el poder sería un conjunto de condiciones que precede al sujeto, ocasionándolo y subordinándolo desde afuera” (p.24). Entonces, la mujer debe de estar en total armonía con sus intereses, esto incluye adaptarse a las nuevas transformaciones y dinámicas sociales que van surgiendo, donde el cambio debe ser interior más que superficial y externo, sólo así se podrá iniciar una verdadera era de igualdad entre los géneros, anhelada desde hace muchos siglos, que queda en evidencia con la exigencia o vindicación de “La declaración de los derechos de mujer y la ciudadana”, postulados en plena Revolución Francesa, por Olimpia de Gouges en 1791, documento que le valió al feminismo y en especial a la figura de esta filósofa, un reconocimiento hegemónico dentro de los estudios de género, y cuyo contenido sigue siendo clave para estudios de esta naturaleza.

2.5. Los imaginarios sociales

Los imaginarios sociales han sido abordados por la sociología, la antropología, la psicología social, la historia, el psicoanálisis, la filosofía y finalmente por el arte y la literatura, disciplinas que se apoderan de este concepto, acuñado en principio por Cornelius Castoriadis, para ajustarlo a lo que cada una postula en su esencia.

Agudelo (2011) sostiene que el concepto sobre imaginario está muy ligado con la literatura y el arte “pues para ambos campos son importantes conceptos como imaginación e imagen (...) Asimismo, lo imaginado deja de ser nominativo para convertirse en un producto, en una obra o en un resultado de la imaginación” (p.3).

No obstante, las disciplinas que se auxilian del concepto de imaginario intentan desde sus particulares posiciones definir el concepto, ya que un imaginario no es otra cosa que un conjunto real y complejo de imágenes, donde cada individuo de manera particular le confiere a un concepto características que subyacen a los

procesos intelectuales, es la relación entre lo psíquico y lo social “donde se da la configuración del mundo propio, con intencionalidad de comprender los tránsitos de los universos de significaciones imaginarias sociales a los universos de significaciones imaginarias individuales” (Agudelo, 2011 p. 2).

El imaginario supone un estereotipo que de manera psíquica cada individuo maneja en su estructura mental, lo cual conlleva a aseverar cómo los integrantes de una sociedad determinada pueden traer a su mente la imagen de una mujer oprimida por un patriarcado radical, de una femme fatal, de una bruja, de una prostituta, de una santa, de una madre, de una esposa entre otros imaginarios atribuibles al hecho mismo de ser mujer, todos estos estereotipos socialmente contruidos se reflejan en la elaboración ficcional de mujeres descritas en la narrativa pero también representadas en la plástica y en el arte en general, pues como lo afirma Castoriadis (1997) “la sociedad es creación, y la creación de sí misma autocreación” (s/p), lo cual sugiere que dentro de todas las posibilidades que emergen del corazón de una sociedad se puede recrear lo vivido por medio del arte, como imaginario que no detiene la producción de los artistas, se da entonces una convicción cuando se lee o se aprecia una obra pictórica donde la “percepción siempre está necesitada de universalidades”(Gombrich, 1970 p.16). Entra en juego los imaginarios que son realizaciones psíquicas más o menos parecidas en un colectivo específico.

Como ejemplo de lo expuesto, se puede señalar la colección de cuentos de Almudena Grandes *Modelos de Mujer* (1996), donde se describe a la madre, la loca, la melancólica, la que busca desaforadamente los cánones de belleza propuestos por la sociedad, la que anhela a un hombre que la ignora, la esposa abnegada; pero también como prototipos de mujeres se podría traer a colación las mujeres de *Cien años de soledad* (1967), la madre-abuela, la tía, la santa-virgen, la bruja, la prostituta, estereotipos de mujeres muy bien definidas en esta novela y para lo cual el lector dispondrá de un imaginario particular para cada una de ellas, confiriéndole una corporeidad a cada imagen de mujer o descripción femenina de acuerdo a las capacidades mentales de cada individuo que se sumerge en la lectura; sin embargo,

existe una imagen mental individual, pero también existe un imaginario colectivo, esto se debe a que “el lenguaje de las obras de arte está constituido, como cualquier otro, por una corriente subterránea colectiva, su sustancia colectiva procede de su mismo carácter de imagen” (Adorno, 1983 p.119).

Entonces, la feminidad en su entramada forma de representación tiene también virajes en los imaginarios, pues cada sociedad y cada cultura construye su imaginario femenino de acuerdo a sus prototipos y patrones culturales. Según Cisneros (2012), el imaginario puede definirse como “creaciones espontáneas de cada individuo como sujeto psíquico, de los individuos como colectividad y de la institución social. Lo imaginario consiste en la creación incesante esencialmente novedosa de los individuos (desde lo psíquico) y lo social (histórico), pues lo social es el terreno donde se reúne lo individual y lo colectivo” (p. 47).

Para el caso que ocupa la presente investigación se observa como los narradores y pintores seleccionados, recurren imaginarios muy parecidos sobre formas representativas de la mujer, así se podría señalar la obra plástica de Casimiro González y la de Aida Emart (ambos desde sus cánones pictóricos) muestran una mujer con rasgos corporales grandes, situando a sus modelos femeninos en una atmósfera generalmente muy colorida y repleta de luces, que las hacen muy hermosas y particulares, son mujeres que recuerdan a las pinturas renacentistas, no poseen las medidas perfectas (inventadas de manera perversa por la sociedad) pero lucen muy felices, plácidas y con aires de ser amadas por quien las observa. Este tipo de mujer no configura el imaginario simbólico de belleza que la cultura occidental ha enseñado, belleza impuesta, en muchos casos, por los medios de comunicación que hacen que el imaginario corporal juegue un papel muy importante en la psicología femenina, transmitida por la estética y cirugía actual, que ven al cuerpo femenino defectuoso, y éste es necesario mejorarlo con bisturí, silicón, botox y tatuajes.

Por otro lado, la mujer y su feminidad como sujeto de discursos estético, exhibe desde una simbolización imaginaria diversas formas de ser representada, pues a los artistas les interesa mostrar aspectos corporales, ligados con cánones de belleza y aspectos de entrega de “ser para los otros”, de sumisión como forma clásica de mostrar un ideal femenino. Así, por ejemplo en el las pinturas de Goya “La maja vestida” (1801-1803) y “La maja desnuda” (1798-1803), muestran una mujer con contornos más delgados y estilizados que los presentado por los movimientos artísticos antecesores, donde resaltan figuras femeninas con tallas grandes como lo hace Rubens, por ejemplo, en su cuadro “Las tres gracias” (1636-1639). Esto confirma que los imaginarios sociales cambian con el transcurrir del tiempo, aun cuando en ciertos artistas permanezca la necesidad de mostrar mujeres voluptuosas, tal como lo hacen Aida Emart y Casimiro González.

2.6. Aproximación a la definición de literatura comparada

Los teóricos y estudiosos que han intentado dar un concepto o definición de literatura comparada, concuerdan por empezar definiéndola como una disciplina de los estudios literarios, que trata de analizar las vertientes literarias de distintas geografías e idiomas o sociedades, que a decir de Claudio Guillén se corresponden con una literatura “supranacional”¹⁰, como manifestaciones que se producen a partir de un mismo fenómeno cultural. Traspasando las fronteras de lo que pareciera en principio, exclusivo del hecho literario, visto como la forma de abordaje, análisis y estudio, pero también en ocasiones como camino metodológico, donde puede encontrarse explicación e interpretación a la palabra escrita, pero también a otras formas de lenguajes o discursos artísticos, tal es el caso de la relación entre literatura y cine, que en los actuales momentos está dando muy buenos resultados para aplicarla en el desarrollo pedagógico de los jóvenes como una nueva forma de enseñanza, también existen números estudios sobre la relación intrínseca que se

¹⁰ Planteamiento que hace el comparatista Claudio Guillén en su libro *Entre lo uno y lo diverso* (1985) sentencia que hace desde las primeras líneas, sugiriendo que: “Por Literatura Comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales” (p.13).

da entre literatura y música, o entre las diversas manifestaciones estéticas con la cultura en cualquiera de sus facetas: historia, filosofía, sociología, antropología o feminismo. En definitiva la literatura comparada, tal como lo afirma Gnisci (2002) “permite construir un lugar común de las diferencias” (p.20).

Según Dubatti (2008), la definición más aceptada de literatura comparada es la pautada por la AILC¹¹, que se corresponde según este investigador, con lo siguiente:

Es el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional. Es decir que le competen los fenómenos de producción, circulación y recepción que exceden y/o interrelacionan los marcos de las literaturas nacionales; las relaciones entre literatura nacional y todo lo referente a “lo extranjero”; el campo en el que la literatura se vincula con las otras artes (p.56).

Definición que recuerda a Remak (1961) quien dice que la literatura comparada “es la comparación de una literatura con otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos del saber humano” (p.90), con estas palabras da por sentado que el análisis literario trasciende los cercos a los cuales muchas veces se ve supeditado, así, cree este crítico que los abordajes podrían incluir la relación de la literatura con otras disciplinas de las humanidades, esto desde luego incluye las artes (pintura, escultura, arquitectura, música), pero también involucra a la historia, la filosofía y a las ciencias sociales en general, no deja por fuera la posibilidad de vincular la literatura con las ciencias naturales y la religión. En este sentido Remak coincide con Wellek, quien también hace referencia a la posibilidad de enlazar a la palabra escrita con la palabra oral, pues en esta vinculación se aceptan los empalmes con otras dimensiones de la cultura misma.

Enríquez (2014), define a la literatura comparada como una “disciplina empírica” de los estudios comparados, suponiendo que aborda y analiza el texto literario desde

¹¹ Asociación Internacional de Literatura Comparada, AILC.

un enfoque comparativo, esto incluye no sólo estudios, relaciones y paralelismos entre la misma literatura, sino en relación con las demás artes.

Idea que conduce a deslindar la visión aislada y singular que se tiene del texto literario cuando se analiza o estudia, pues conlleva implícitamente a pasar del hecho meramente creativo a integrarlo a un contexto más amplio, considerando otros factores que nutren la literatura y que hace de ésta un camino de integración de saberes, pues “en toda gran obra, de literatura, de cine, de poesía, de música, de pintura, de escultura, existe un pensamiento profundo sobre la condición humana” (Morín, 2001, p.47).

La literatura comparada postula como gran problema, determinar cuál es su objeto de estudio, este es un reto que aún no se ha definido. Sin embargo, en principio esta disciplina trata de estudiar las reciprocidades que se dan dentro del mismo ámbito literario, también la relación de la literatura en confluencia con otros espacios del saber, le interesa observar el análisis y las disertaciones que surgen de la traducción y lo que la hermenéutica y la doxa pueden aportar a la hora de trasladar un texto literario a otro idioma.

Entonces, la literatura comparada, centraría su objeto de estudio tanto en el multiabarcante mundo de la literatura y lo que en ésta implícitamente se desarrolla, incluiría historia, cultura, folclor, mitología, cosmovisiones e idiosincrasia. Por lo cual, a esta rama de los estudios literarios le interesa observar cómo es que a través de estas disciplinas se materializa una interrelación con todo el ámbito socio-cultural donde éstas se producen, lo cual hace pensar que por medio de la literatura comparada se da “un dialogo incesante de las diferencias” (Gnisci, 2002 p.17).

La definición de la literatura comparada, aún no está clara, pues para algunos pensadores, esta no es más que una metodología de análisis o, una forma de repensar la historia de la literatura universal. Para el año de 1958, René Wellek postuló en su artículo *Crisis de la literatura comparada* que: “El indicio más grave de la precariedad de nuestro estudio es que no ha sido capaz de establecer un

objeto diferenciado y una metodología específica” (p.79). Supone este crítico que el comparatista sólo puede estudiar influencias, reciprocidades, pero nunca relacionar de forma aísla e inconexa, producciones literarias que no se vinculan por ningún factor externo, como: espacio geográfico, contexto histórico, idioma, entre otras características que podrán agrupar a las literaturas y permitir su enlace. Este pensamiento no se puede negar del todo, sin embargo, con el transcurrir de la historia de la literatura comparada, otros pensadores han avalado diversas posturas que ensanchan aún más el objeto de estudio de esta disciplina, y desde luego hacen más difícil establecer un concepto medianamente preciso de “literatura comparada”.

La literatura comparada es una posibilidad más de análisis, solo que amplía su radio de acción, inmiscuye otras áreas o disciplinas fruto de esa heterodesignación de la cultura, conllevando a pensar que no interesa si es vista como una metodología o como una ramas más de la teoría literaria, el asunto es que por medio de ésta posibilidad, la postura estética del receptor puede ensanchar sus horizontes y hacer posible la vinculación de manifestaciones artísticas que permite el fluir de pensamiento racional, pues por medio de la literatura comparada se puede fundir campos que subsumidos reproducen una realidad fenomenológica que sólo la integración y simbiosis de las artes hace posible, generar espacio a la comparación que también permite, en el caso específico de este trabajo, es observar al ser humano en su universalidad. Morín (2001), filósofo del pensamiento complejo supone que la integración de las artes (literatura y cine) ofrecen lo que “las ciencias humanas no pueden ver, porque ocultan o disuelven las características existenciales, subjetivas, efectivas del ser humano, que vive sus pasiones, amores, odios, compromisos, delirios, felicidades, infelicidades, suerte, mala suerte, engaños, azar, destino, fatalidad...” (p.46), y más adelante señala que “las artes nos introducen en la dimensión estética de la existencia” (p.47).

Ahora bien, cuando se lee implícitamente se lleva a cabo el acto de recepción, en este punto se da una indisoluble relación entre leer y comparar, ya que la obra literaria como hecho comunicativo siempre resurgirá de las actualizaciones que el

lector le haga, esto implica una nueva lectura y a su vez una nueva forma de abordar el análisis literario, pero este mismo fenómeno también ocurre en las demás artes, las cuales también aceptan todo el peso de la interpretación, Steiner (1997) al respecto sostiene que: “Todo arte de recepción de una forma dotada de significación, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo” (p.135).

Como se mencionó en párrafos anteriores, a la literatura comparada también le interesa establecer lazos y vínculos con distintos espacios culturales cuyas condiciones de producción no son necesariamente la palabra escrita, esto le concede un radio de acción más amplio que hace aún más difícil asir el objeto de estudio y poder deslindar completamente en qué punto es una disciplina autónoma, en cuál punto es una rama de los estudios literarios y hasta dónde llega su alcance con respecto a los estudios literario, o, si simplemente es una metodología que permite la imbricación de los saberes y su forma de abordaje se corresponde con una incertidumbre que dependerá, en todo caso, de quien investiga.

El canon literario se postula como un problema más para la literatura comparada, pero que expande su objetivo fundamental, haciendo aún más difícil alcanzar una definición de la misma, solo huelga decir que, la comparación acepta el peso de lo que implícitamente lleva como metodología, pero también soporta la definición que la sumerge en el estudio de relaciones binarias dentro de las diversas formas escriturales, y también acepta que se le señale como una técnica de la crítica literaria, es muy probable que todas estas miradas sean válidas, como probable también es, que nunca se alcance a unificar criterios al respecto.

2.6.1. Literatura y pintura

Monegal¹² (2000) en su libro llamado *Literatura y pintura*, compila una serie de artículos donde diversos pensadores y estudiosos tratan de dar respuestas a la

¹² Interesa para esta investigación el artículo *Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen* de Aron Kibedi Varga y el artículo de Jean Laude *Sobre el análisis de poemas y cuadros*; ambos artículos compilados en el libro *Literatura y pintura* de Antonio Monegal.

posibilidad de visualizar la literatura y la pintura como formas de expresar un ideal humano, plantea que la poesía y la pintura son absolutamente diferentes en concepción, método de producción y funcionamiento; no obstante, pueden estar ligadas por lazos históricos que implican una hermandad entre las mismas. Este teórico establece un análisis comparativo partiendo de la diferencia cuando postula que: “si la comparación no intenta definir las divergencias sino que aspira a descubrir aquello que, en una serie similar, se refiere a una secuencia idéntica de la zona cultural, la comparación no debe, bajo ninguna circunstancia, ocuparse de objetos situados en el mismo nivel cronológico” (p.107).

Por otro lado, también interesa como antecedente los planteamientos de Praz, quien publica en 1970 un libro trascendental en los estudios comparados, donde avala los paralelismos entre literatura y pintura, lo tituló *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Praz, desde el mismo inicio del libro utiliza el precepto de Horacio “*ut pictura poesis*” proponiendo que durante siglos, los pintores se han inspirado en temas literarios para realizar sus composiciones, y los poetas han intentado conjugar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas pueden transmitir de forma adecuada. Basta una ojeada a la vieja tradición para estar convencidos de que la poesía y la pintura han marchado siempre codo a codo, en fraternal emulación de metas y medios de expresión (Praz, 2007 p.10) también argumenta este teórico que “tanto ha arraigado desde la remota antigüedad la idea de la hermandad de las artes en la mente de los hombres, que en ella debe de haber algo más profundo que una especulación ociosa” (Ob. Cit, p. 9).

Asegura Praz “que lo que el pintor ha transmitido con una imagen visual, el poeta lo expresa con un lenguaje que alude vagamente a las sugerencias de la escena natural” (p. 64) y haciendo un repaso a la tradición de interrelacionar las artes, asegura que ésta se comienza con Homero, cuando el poeta describe en *La Ilíada* el escudo de Aquiles, idea que podría iniciar el camino donde la poesía y la pintura se han desarrollado como auxiliares una de otra, pues ya desde la antigüedad

es como formas de acercar las artes, diálogo que es de m

es como formas de acercar las artes, diálogo que es de m

es como formas de acercar las artes, diálogo que es de m

es como formas de acercar las artes, diálogo que es de m

Haciendo un poco de historia, en lo que se refiere a los estudios comparados, vale la pena recordar que la expresión más conocida para interrelacionar las artes se le otorga a Horacio, quien en su “Epístola ad Pisones” formula brevemente *Up pictura poesis*, convirtiéndose así en un principio fundamental de la teoría de la comparación y de la crítica psicológica basada en la imagen mental; en esta epístola se resalta la porosidad y permeabilidad existente entre las artes.

Luego hace su aparición Gotthold Ephraim Lessing quien en su libro *Laocoonte o sobre la frontera de la poesía y la pintura* (1766), propone que la poesía encarna la idea de tiempo, resaltando hechos que se dan de manera consecutiva, con un argumento que posee duración; por el contrario, el elemento que caracteriza a la pintura es el espacio, la forma como quedan condensados los objetos representados en un área delimitada, alejados de cualquier posibilidad foránea que incluya la idea de tiempo, esta forma de percibir ambos fenómenos estéticos permite crear puentes conectivos entre imagen y palabra, pero sin reducirlas sólo a estos dos principios, por cuanto la idea de correlacionar las artes va más allá, pues está implícita, la historia, la evolución de la sociedad y la esencia del hombre generador de todo principio.

Dicho en palabras de Lessing (1960) “Sucedo con la pintura y la poesía lo que con dos vecinos amigos honrados, los cuales, sin sufrir se tome el uno libertades que no perjudiquen la propiedad del otro, usan sin embargo una recíproca indulgencia en los límites comunes, en compensación mutua de las pequeñas incursiones en el terreno vecino” (p. 115).

La búsqueda de conectar las bellas artes se debe, quizás, a que en los últimos tiempos los especialistas están empezando a darse cuenta que la separación de las artes es algo totalmente artificial, al igual que el afán de las diversas taxonomías que escinden y clasifican en vez de observar en conjunto una complementariedad que permite ampliar los horizontes estéticos y de análisis. Gliksohn (1994), ante lo señalado considera que toda teoría humanística de la pintura deriva de una doble

inversión, realzando tópicos de la mitología, que han sido instaurados en particular, por los textos de Ovidio, muy especialmente *La metamorfosis*, obra que ha inspirado a grandes maestros de la pintura y que sigue ejerciendo una notable influencia en el arte en general.

Se desprende de esta idea una conciencia de dialogicidad artística en el ámbito de los estudios comparados, la misma da luz sobre la forma cómo la pintura puede proporcionar claras y valederas explicaciones sobre la poesía. Laude (2000) lo expresa de la siguiente forma: “La poesía y la pintura constituyen series que, cada una por separado, están ligadas no entre sí, sino con una secuencia idéntica de un territorio cultural común” (p. 104). Las correspondencias artísticas que se integran y se asimilan, construyen significados que favorecen la homogeneidad y la complementariedad entre dos códigos expresivos distintos, supone no sólo coincidencias que definen la feminidad, (en el caso particular) sino que también atiende a las diferencias. El carácter heurístico y conectivo de las correspondencias, remiten a una idea más amplia y multiabarcante del acontecer artístico, pues las obras no sólo pertenecen a una estructura individual sino a una gran familia histórica, de cuyos rasgos estilísticos se desprenden los estudios comparativos y la posibilidad de la dialogicidad.

Los estudios comparativos le dan una resignificación al concepto de feminidad aportando un material valioso, sugerente y abundante a través de una red de relaciones filiales, las cuales a su vez, descubren un nexo intrínseco, que concibe el ámbito artístico a la medida de una expresión de reciprocidad. Uno de los aspectos a resaltar es el hecho de que algunas teorías valen para la literatura y para la pintura, como lo expone Gliksohn (1994): “La semiología del arte describe por ejemplo la perspectiva del pintor como una metáfora del aparato del discurso, así como la narración literaria hace olvidar al lector los procedimientos que pone en juego, de la misma manera el cuadro hace olvidar la perspectiva en la que, sin embargo, descansa” (p.222).

Esta cita permite crear una línea de conexión artística, para abrir un espacio de diálogo en el que es factible correlacionar las obras literarias y pictóricas, sin alterar su esencia y configuración como creaciones con características particulares. Es preciso señalar que la relación entre literatura y las artes plásticas, permiten valorar el acto comparativo como una forma multifocal de análisis histórico–cultural.

2.7. Aproximación al concepto de transdisciplinariedad

El concepto de transdisciplinariedad surge, en principio, como propuesta de cambio paradigmático de la educación, y es muy discutido y analizado en los tiempos contemporáneos, además que su concepción y esencia se ha extendido a todos los campos científicos, ya que los estudiosos han visto con preocupación las imperfecciones de estudiar un fenómeno desde un sólo ángulo, lo que busca la transdisciplinariedad es, construir el conocimiento partiendo de la integración de varias disciplinas del saber humano. La transdisciplinariedad escoge un lugar de convergencia en el cual, desde cada mirada (que integra a las diversas disciplinas que pueden ocupar un objeto de estudio) se observa el problema y se construye la solución, generándose un espacio común y nuevo, en el que se disuelven las fronteras de las áreas específicas que sirvieron para esclarecer el problema.

A decir de García Canclini (1997) se corresponde con lo siguiente:

Unas cuantas investigaciones han contribuido a pensar de otro modo los vínculos con la cultura y la sociedad de los textos literarios, el folclor, las imágenes artísticas y los procesos comunicacionales. En algunos casos, sobre todo en América Latina, al estudiarse conjuntamente la interacción de estos campos disciplinarios con su contexto se viene produciendo una renovación de las humanidades y las ciencias sociales (p. 45).

Ahora bien, para comprender más a profundidad lo que busca la transdisciplinariedad, partiendo de un pensamiento complejo, es preciso recordar lo que el paradigma cartesiano proponía, basándose en la razón y legitimando su postura en el camino científico y su capacidad de domesticar, mancillar y conocer

el medio ambiente, esto desde luego postulaba una escisión entre el sujeto que produce el conocimiento y el medio en el que interactúa, es decir, la naturaleza.

El científico cartesiano postula que el mundo está ordenado y por ello precisa estudiarse por partes, esto cimienta las bases para que se genere la mono-disciplina, que no es otra cosa que las disciplinas del saber separadas, escindidas, rotas, cada una presenta sus propios métodos para abordar el problema que le interesa, generándose entre los científicos un "diálogo de sordos", esto supone que estudiosos de diferentes disciplinas no pueden entenderse en lo más mínimo, abriendo una brecha entre dos culturas (ciencias naturales y ciencias sociales) que no son más que dos formas de ver el mundo, con ópticas diferentes pero que en algún punto deben auxiliarse, y lo que quizás más ensancha el abismo entre éstas sea el lenguaje que las caracteriza, en este punto es donde entra en acción las llamadas ciencias humanas, sociales o del espíritu, esta otra orilla de la cultura busca reconciliar estos campos de estudio.

Interesa el concepto que ofrece Carmona (2004), esta investigadora señala que:

La perspectiva transdisciplinaria se plantea estrategias de largo alcance, incluye enfoques como el marxismo, el utopismo o las teorías del conflicto, los cuales tienden a hacer énfasis en los estudios cualitativos, la teorización, el uso de la intuición, el compromiso social y la proposición de cambios profundos, buscando las variables del sistema. Desde el punto de vista etimológico del término subyace dimensionalidad, ya que su vocablo está conformado por la preposición latina "trans" y el sustantivo adjetivado "disciplinarietà". El prefijo "trans", que significa "más allá y a través de", se utiliza predominantemente para indicar eventos en los que no existen fronteras entre las disciplinas, es decir, las acciones que se mueven dentro y a través de una determinada disciplina (s/p).

Cita que permite sostener que en la actualidad el científico social, se encuentra inmerso en un proceso de separación e integración a su vez, esto promueve que las fronteras se borren o deshagan y, más que establecer cercos y límites busquen convergencia y encuentro, es decir, que los vínculos y solidaridades entre las

disciplinas deben ser los aspectos que logren cruzarse como tránsitos entre las culturas, permitiendo a los científicos sociales dar respuestas más acertadas a un fenómeno específico. Entonces, la transdisciplinariedad podría definirse como la manera más eficaz de organizar los conocimientos, como lo dijo Michel Foucault "el mundo forma una cadena consigo mismo", esto en esencia postula la imposibilidad de separar el conocimiento. Escindirlo es casi imposible, Morín (2001), en su libro *La cabeza bien puesta*, sostiene que todos los conocimientos nacen en la historia de la sociedad, por lo tanto, toda la historia de las disciplinas se inscribe en la sociología de la ciencia (p.117).

Ahora bien, es preciso entender qué caracteriza específicamente a la transdisciplinariedad, así se puede señalar tres puntos específicos, estos son: primero, los elementos que se encuentran entre las disciplinas y que pueden ser estudiados y analizados por éstas; segundo, los elementos que las atraviesan y las conjugan y tercero, los que sencillamente, están más allá de lo que las disciplinas postulan y que ameritan ser examinados.

Morín (2001) a la transdisciplinariedad de los campos científicos la define como "hibridación fecunda" (p.123) y coloca como ejemplo de esta afirmación la relación que se originó entre los matemáticos y los ingenieros que en la década de los cuarenta y los cincuenta lograron conjugar los saber y así pudieron aportar los primeros avances en el campo de la cibernética, la informática y la inteligencia artificial.

La mayoría de los científicos sociales concuerdan en la necesidad de que los conocimientos se nutran entre sí, esto contribuye a ampliar el radio de acción de las disciplinas y a su vez le concede a los estudios una nueva forma de acercarse a los fenómenos que interesan, haciendo del mundo una unidad y no parcelas con interdependencia entre sí. Se respeta la diferencia pero, se busca la conciliación de éstas en las posibles confluencias, permitiendo un conocimiento más amplio y

complejo, capaz de entrever en el diálogo de saberes humanos un tejido armonioso, esto son los elementos inherentes a la transdisciplinariedad.

Según Morín (2001) no se puede crear una ciencia unitaria del hombre, pues esta osaría disolver lo complejo de lo humano, señala este filósofo que "en un sentido todo es físico pero, al mismo tiempo todo es humano" (p.124) y define la transdisciplinariedad como el paso de un conocimiento de un punto a otro, ayudado por la sinergia, que progresa en la medida en que se permite ir de las partes al todo y del todo a las partes, y asegura que es lo que "constituye nuestra ambición común" (p. 127 y 128).

La transdisciplinariedad como mecanismo aspira un conocimiento relacional, es decir, que todas las disciplinas que sean utilizadas para dar explicación sobre un fenómeno en particular, puedan a su vez guardar relación con la cuestión, y debe también preverse que la misma nunca será acabada, se aspira que surja más bien, el diálogo, la discusión y la revisión fluctuante y permanente, pues no existe ni existirá un único punto de vista, sino múltiples caras o facetas de la realidad, pues esta es poliédrica.

Huelga señalar que, la transdisciplinariedad no elimina las disciplinas, solo transforma el enfoque disciplinario y expande su radio de acción permitiendo entender otras dimensiones del saber, se trata de ir un poco "más allá" de los límites disciplinares, trascender y borrar fronteras, para luego ocupar su lugar, estas disciplinas deben entenderse como buenos vecinos que aceptan leves intromisiones, convirtiendo a los investigadores en "advenedizos" que necesitan algún tipo de alimento y refugio para nutrir sus conceptos. A la transdisciplinariedad le concierne entonces, la comprensión del mundo de forma más global, cuya impronta podría estar acuñada en una especie de unidad del conocimiento, caracterizado por: la cercanía, el borde y el límite de los saberes que los aglutina y los bifurca a la vez.

CAPÍTULO III

EL MÉTODO

“El lenguaje verbal, en su forma oral o escrita, puede traducir las formas de lo imaginario a símbolos lingüísticos: el lenguaje de la pintura, depurado hasta su más simple expresión cromática, las representa”. Magariños ¹³

3.1. Enfoque de la investigación

En este capítulo se pretende dejar constancia de algunos conceptos que rigen lo referido al método que se utilizó en la investigación. Por lo cual, es preciso definir ciertas nociones que ayudan a comprender el cruce de disciplinas (literatura, pintura, estudio de género) que sustentan la investigación, y que equiparadas en un todo realzan el concepto de feminidad. El estudio se hizo bajo un enfoque de investigación cualitativa-documental, donde la hermenéutica y la semiótica fueron los pilares fundamentales de la metodología que sirvió como guía y camino.

Ahora bien, es propicio acercarse a una definición sobre el concepto de investigación cualitativa, ésta permite usar herramientas de obtención y manejo de información que “no necesariamente requiere el concurso de la matemática o de la estadística para llegar a conclusiones.” (González y Rodríguez, 1991 p. 98). Y, en lo referido al aspecto documental, “la investigación documental reúne la información de datos que ya se encuentran registrados, tales como libros, revistas especializadas, películas, archivos, informes de investigación ya realizadas, etc.” (Moreno, 2010 p.41).

Entonces, el camino metodológico está instituido en un análisis subjetivo que surge del diálogo constante con las obras literarias y pictóricas, lo que supone un abordaje documental con énfasis en la hermenéutica y el estudio sistemático e interpretativo

¹³ Epígrafe tomado de los planteamientos postulados por el lingüista Juan Ángel Magariños en su libro *El cuadro como texto* (1981) p. 92.

de las obras, donde la lectura, relectura y observación de las pinturas y el análisis minucioso de las mismas serán las bases principales para aproximarse al objeto de estudio.

Se incluye un enfoque desde la sociedad misma, ya que los aspectos que se considerarán en el análisis de las obras existen en la realidad, siendo utilizados por los pintores y narradores como pretexto para crear un relato ficcional, coadyuvando a comprender el fenómeno en diversos espacios temporales y geográficos, lo cual indica (como se sugirió al principio del presente capítulo) que el tipo de investigación es cualitativa, tal como lo plantea Sánchez (2002):

Esta alternativa de investigación cualitativa, aparece como una opción que no se agota exclusivamente en su dimensión filosófica sino que trasciende a una propuesta metodológica en la cual la comprensión de la realidad social se asume bajo la metáfora de un texto, el cual es susceptible de ser interpretado mediante el empleo de caminos metodológicos con particularidades muy propias que la hacen distinta a otras alternativas de investigación (p. 67).

No hay un método único y particular para darle sentido a la lectura y a la pintura, por lo que la comparación resulta un medio favorable para hilvanar todo un conjunto de presupuestos, pues “las relaciones entre imagen y texto pueden ser tan sencillas y diáfanas como la reiterada asociación denotativa del mosaico romano o tan complejas como las que se establecen en la ingente expansión del campo semántico del término” (Barcia y Barcia 2009, p. 27). Los estudios literarios y artísticos se inscriben en lo que Ricoeur denominó “analógicos”, lo cual conduce a pensar que las disciplinas objeto de estudio pueden ser analizadas, cuestionadas e interpretadas por un enfoque metodológico comprensivo-interpretativo, que ayuda a redefinir ciertos problemas reales presentados desde una ficción, que son la base de la creación y de la investigación.

El proceso de lectura se realizó paralelamente con la observación detenida de las pinturas, a fin de ir organizando las ideas y resaltando ciertos elementos específicos

donde la feminidad exhibida por la mujer se erige como el centro de atención de la investigación, lo cual sugiere que todo los objetivos y propósitos se encuentran mediados y conciliados por un continuo diálogo que cruza fronteras para luego retomar sus espacios e identidades como creaciones únicas.

3.2. El método cualitativo en los estudios literarios y pictóricos

Los estudios literarios y pictóricos presentan una forma difícil de asirse, por lo cual se ubican en el paradigma metodológico cualitativo, tal como señala Heisenberg citado por Martínez (2010) “el método no puede separarse de su objeto” (p.37), lo cual deja ver que, si el objeto de estudio es la literatura y pintura en correspondencia, entonces, el abordaje para alcanzar ciertos resultados será por medio de un acercamiento cualitativo, gracias al mismo se podrá dar respuestas que no figuran en alguna medición o estadística, sino más bien en criterios subjetivos y personales que pueden ser refutados, ampliados y redefinidos por otros interesados en el tema.

La investigación cualitativa permite atender aspectos que en tiempos antiguos eran prácticamente imposibles de explicar, por cuanto no eran medibles, como las emociones, la moral, la libertad, la feminidad, entre otros. Así, el camino científico estuvo ligado a los postulados del positivismo, pero los cambios inherentes de la sociedad signaron nuevos paradigmas investigativos, Sandoval (2002) lo expone de la siguiente manera:

Los acercamientos de tipo cualitativo reivindican el abordaje de las realidades subjetiva e intersubjetiva como objetos legítimos de conocimiento científico; el estudio de la vida cotidiana como el escenario básico de construcción, constitución y desarrollo de los distintos planos que configuran e integran las dimensiones específicas del mundo humano y, por último, ponen de relieve el carácter único, multifacético y dinámico de las realidades humanas. Por esta vía emerge, entonces, la necesidad de ocuparse de problemas como la libertad, la moralidad y la significación de las acciones humanas, dentro de un proceso de construcción socio-cultural e histórico, cuya comprensión es clave para acceder a un conocimiento pertinente y válido de lo humano (p.15).

Por lo cual, realizar una investigación de correspondencias entre literatura y pintura, permite elaborar un trabajo cualitativo, que tratará de dar respuestas de orden descriptivo “por cuanto los números no son capaces de expresar ciertas magnitudes, como la emoción, como la ilusión”. (Grandes, 2003 p. 62) o, como lo referido a la feminidad, pues la naturaleza de indagar sobre este concepto es totalmente humana, se habla de aspectos alusivos a las mujeres en su desarrollo socio-histórico los cuales no pueden ser medidos pero si interpretados, tratando de fusionar a la sociedad como aferente que está presente en las obras artísticas y de la cual es imposible escindirse, por cuanto toda manifestación estética por muy ficcional que sea no se produce en un vano social, en este punto entra en juego las diversas teorías que los estudios de género, análisis crítico-literarios y artísticos han producido, los cuales servirán para generar una nuevos postulados, en torno a un conocimiento ya existente.

3.3. Acercamiento al concepto de hermenéutica

Este apartado ayuda a reflexionar sobre el camino hermenéutico en las ciencias humanas. El mismo por la pluralidad del acontecer social y los diversos actores que la conforman, presenta grandes desafíos, los cuales no serán resueltos, tal vez desplazados por nuevos presupuestos y problemas que la sociedad vaya presentando de acuerdo a sus avances, tendencias, nuevas visiones del ser y nuevas expectativas, que despierten en los estudiosos la necesidad de investigar las ciencia humanas o sociales a fondo, y de acuerdo a los métodos utilizados los resultados podrán convertirse en aportes para la comunidad científica en pro del desarrollo social y del conocimiento.

La perspectiva metodológica para la presente investigación tiene su referente directo en la obra filosófica del alemán Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I*, este autor pretende demostrar como la hermenéutica es un método a seguir, perfectamente válido en las ciencias humanas, pues “las ciencias del espíritu

históricas (...) se impregnan de la ciencia moderna y las acerca a experiencias extracientíficas de índole muy diversa, en particular el arte; y esto tiene sin duda una correlación con la sociología del conocimiento” (Gadamer, 1977 p.10).

La teoría que Gadamer desarrolla sostiene que la hermenéutica es interpretación, permitiendo la recepción del mensaje del texto. Recepción que se ve expuesta en las trascendentales palabras de Nietzsche, “no hay hechos sólo interpretaciones”, si esto es considerado como cierto entonces la hermenéutica habita en el ser de manera intrínseca, es parte de la constante racionalidad a la cual el hombre se adecua en su cotidianidad, lo cual supone que esta filosofía, “va más allá de la interpretación”, es la vida misma y la posibilidad estética de trascender en todo, gracias a la comprensión, la interpretación y el entendimiento.

Dilthey citado por López (2008) en un artículo llamado “Fundamentación epistemológica de las ciencias sociales”, publicado para la revista *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, considera que la hermenéutica es el auxilio más preciso para las diversas propuestas de las investigaciones enmarcadas en el campo de las ciencias humanas, y textualmente asegura que:

Junto a las ciencias de la naturaleza se ha desarrollado, espontáneamente, por imposición de la misma vida, un grupo de conocimientos unidos entre sí por la comunidad de su objeto. Tales ciencias son la historia, la economía política, la ciencia del derecho y del estado, la ciencia de la religión, el estudio de la literatura y de la poesía, de la arquitectura y de la música, de los sistemas y concepciones filosóficas del mundo, finalmente, la psicología. Todas estas ciencias se refieren a una misma realidad: el género humano. Describen y relatan, enjuician y forman conceptos y teorías en relación con esa realidad (p. 409).

Cita que recuerda cómo la necesidad de investigación, en nuevas áreas emergentes del saber humano, surge paralelamente en las ciencias sociales reconocidas en la década de los 50, estas son: la sociología, la antropología, la economía y la historia, pero el desgaste del positivismo será el primer intento de encontrar una metodología

que pudiera dar respuestas satisfactorias a problemas sociales que desde la Revolución Industrial, el llamado Siglo de las Luces, Revolución Francesa, venían incubándose como formas de criticar estilos y políticas de vidas que eran realmente intolerantes. Estas transformaciones sociales, lógicamente, se permean en todos los ámbitos, así no sólo se sublevarán contra un régimen sino contra una forma de hacer ciencia, donde la interpretación de fenómenos sin conclusiones radicales tiene plena cabida, originando el surgimiento de nuevos enfoques que avalan el camino hermenéutico como forma de aproximarse a cualquier objeto de estudio que esté inmerso en las llamadas ciencias humanas.¹⁴

La hermenéutica procura acercarse al conocimiento a través de la interpretación de un texto. Inquietud que nace por la manera sistemática como la ciencia estuvo supeditada a los postulados establecidos por grandes pensadores como Aristóteles, Descartes, Newton, Bacon, Comte, Weber, entre otros; no obstante, con la dinámica de la vida y las transformaciones de la sociedad y la cultura, “del burdo positivismo del siglo XIX que amenazó con privar al mundo de toda subjetividad” (Eagleton, 1998 p. 77) se da un paso de lo meramente objetivo a una explosión de conocimientos y disciplinas que, bajo una reflexión subjetiva de corte epistemológico encuentran insuficiente ese modelo tradicional positivista, además de ser inhibidor de las nuevas áreas del saber que están emergiendo a principio del siglo XX, brindándole paso así a la hermenéutica como acercamiento a la gran madeja de problemas de índole social.

Por lo cual, la hermenéutica en un principio surge como forma de interpretar las Sagradas Escrituras, “pero en el siglo XIX amplió su horizonte, y actualmente abarca todo el conjunto del problema de la interpretación textual” (Eagleton, 1998 p. 86). Se puede afirmar que, como metodología contribuye a que el lector pueda dilucidar

¹⁴ Sobre este proceso de cambio originado en Revolución Industrial, el llamado Siglo de las Luces, Revolución Francesa, Oscar Aguilera, C. Teresa García y Luz Pargas dan aportes muy interesantes para comprender este fenómeno y, la forma como evolucionó la sociología para incursionar en las ciencias sociales, sus orígenes y contexto histórico. Este artículo es publicado en la revista FERMENTUM, N° 1, Año 1 Mayo-Agosto del año 1991, pp. 96-112. Mérida- Venezuela. Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.

un texto en particular, es un enfoque que ayuda a resignificar una obra, esta forma de interpretar es una práctica que modifica un saber y permite la apertura a un nuevo conocimiento.

Según Moreno (2011):

La hermenéutica literaria tiene como tarea entender la relación de tensión entre el texto literario y la actualidad del hombre. Esa aprehensión del sentido pasa por la fase de la interpretación, objeto primordial de la hermenéutica, y persigue un encuentro permanente y real con el ser o, mejor dicho, con la necesidad de desvelar el sentido del ser encubierto en el relato de ficción (p. 126).

De lo cual se deduce que, las opciones interpretativas en el caso particular de literatura y pintura, entrecruzan aspectos no sólo estéticos sino que abordan aspectos que son ampliamente discutidos en las esferas de las ciencias humanas, como es el caso de las teorías de género como elementos sociales y de cambios que están demostrando una transformación de paradigma bajo cualquier enfoque multidisciplinar donde se ubique el problema a estudiar.

Asimismo, surge una toma de conciencia que requiere de un método que permita idear y estructurar una metodología más amplia, que pueda dar respuesta a problemas sociales donde lo sistémico, cualitativo y hermenéutico, se erigen como formas apropiadas y efectivas para la investigación en el campo de las ciencias humanas.

También, para el presente estudio, se utilizan los postulados del filósofo italiano Gianni Vattimo (1995) quien en un esfuerzo profundo y reflexivo deja claro porqué la hermenéutica como filosofía trasciende la interpretación, sostiene que la misma debe probar sus argumentos con validez, como forma de reconstrucción interpretativa, sin que estas reconstrucciones sean reducidas a imágenes poéticas, ya que ésta como camino metodológico puede reivindicar “una validez en la medida que la reconstrucción interpretativa de la historia sea una actividad racional, y no sólo intuir o sentir” (Vattimo, 1995 p.158).

El investigador de las ciencias humanas debe saber conjugar elementos de interpretación con rasgos científicas, estos dos aspectos son necesarios para encontrar un lugar compartido, y poder corresponder con la tradición sin rayar en el irracionalismo, es decir, comprender a la hermenéutica en el punto medio de lo que la esencia interpretativa supone, no sólo es un acto completamente científico pero tampoco totalmente irracional, poético o metafórico.

Por otro lado, para Martínez (2010) la forma más adecuada para teorizar consiste en: “percibir, comparar, contrastar, añadir, ordenar, establecer nexos y relaciones especulares; es decir, que el proceso cognitivo de la teorización consiste en descubrir y manipular categorías y la relación entre ellas” (p. 90). Siguiendo estas pautas, la dinámica metodológica de esta investigación, que transita entre la interpretación hermenéutica, el análisis, la reflexión y la observación pretende alcanzar la concomitancia entre la muestra de obras literarias seleccionadas y las pinturas, a fin de crear un entramado de teorías que emergen como necesidades intrínsecas de reconstruir otros planteamientos, que sirven de soporte al proceso de resignificación de las manifestaciones estéticas estudiadas.

3.4. Acercamiento al concepto de semiótica

Para este punto interesa la lectura del libro de Juan Ángel Magariños llamado *El cuadro como texto* (1981). Este lingüista desarrolla toda una teoría sobre cómo abordar un cuadro por medio de la semiótica como técnica, lo hace tomando como ejemplo una pintura llamada “Tres lunas sobre el lago”, del pintor Juan Carlos Pizarro. El autor del libro busca por medio de sus reflexiones dejar claro cómo la semiótica puede abordar un texto pictórico, postulando que el cuadro es poseedor de un mensaje el cual puede ser interpretado por quien lo observa. Magariños admite que el análisis del cuadro (que tomó de modelo para el desarrollo de su teoría) sufrirá todo el peso de la hipótesis que él se plantea, atendiendo los postulados de Ch. S. Peirce en el universo como imaginario, para tratar de

responder a la pregunta que siempre se hace cuando se es atrapado por una obra plástica “¿cuál es el universo específicamente sustituido o representado?”

En los exámenes de Magariños a la obra, “Tres lunas sobre el lago”, trata de responder si los fonemas se corresponden con las pinceladas. Es decir, de la misma forma como los fonemas son elementos constitutivos del lenguaje verbal, ¿pueden las pinceladas corresponderse con el lenguaje pictórico y traducirse en mensaje? de ser así, entonces las pinceladas son los signos del lenguaje pictórico. Lo cual supone que: “si la pintura es un lenguaje y, por consiguiente el cuadro es un texto, entonces existirá un repertorio de no signos pictóricos a los cuales, de forma necesaria y exhaustiva, deberá acudir el pintor para la realización material de su obra” (Magariños, 1981 p. 37).

Entonces, la obra plástica es un conjunto de no signos con un lenguaje propio que busca traducir algo, re-presenta lo que el lenguaje (como facultad humana) cristaliza en la lengua y en cada individuo de manera particular en el habla. Los “no signos” de las pinturas se yuxtaponen o alinean de acuerdo a lo que el pintor quiera decir, siempre en procura de integrar un conjunto más amplio que, de manera intencional quiere traducir una información, información que pertenece a otro universo diferente al de la lengua escrita, pero que en teoría requiere de un tiempo para producir su significado y crear su propia existencia.

Para Magariños (1981) el elemento fundamental del cuadro es el color, por lo que, las cualidades cromáticas de la pintura constituyen la materia prima sin la cual no habría pintura: “por esto, la hipótesis de que un cuadro es un texto implica la naturaleza cromática de sus signos” (Magariños, 1981 p.83).

3.5. Técnicas para procesar la información

Para efectos de una mayor rigurosidad en la investigación las técnicas que sirvieron para el análisis fueron: la teoría de la recepción de la lectura y estética de la recepción de la pintura, ya que se hace necesario apropiarse de un lenguaje preestablecido para comprender cómo en teoría se puede abordar una obra pictórica, para se utilizaron los conceptos establecidos por Umberto Eco en su *libro La estructura ausente* (1986).

3.5.1. La recepción estética de la lectura

Para comprender cómo la estética de la recepción se traduce en una técnica que contribuye a la aproximación del texto, es necesario conocer algunos postulados propuestos por Hanns Robert Jauss, Wolfgang Iser y Umberto Eco. Pensadores que despliegan toda una teoría, al respecto destaca como texto emblemático la ponencia presentada por Jauss en 1979 ante el congreso de la Asociación Internacional de Literatura comparada sobre la Estética de la recepción y comunicación literaria, realizado en Innsbruck. Este documento es de mucha importancia para organizar los principios metodológicos sobre el efecto de la doble faz entre la obra de arte y el modo en que el público la percibe, la analiza y la reacción que surge en el destinatario, en relación a esto Jauss (1981) considera lo siguiente:

El público (el destinatario) puede reaccionar de maneras muy diferentes: la obra puede ser simplemente consumida o además, ser criticada, puede admirársela o rechazársela, se puede gozar con su forma, interpretar su contenido, suscribir una interpretación o intentar una nueva incluso, el destinatario puede responder a la obra produciendo una obra nueva (p. 34).

Los postulados de Jauss, han trascendido los espacios, pues sostiene toda su argumentación en la teoría interpretativa, conjuntamente con la hermenéutica, se asiste entonces a un diálogo de las premisas propuestas por Gadamer en comunión a la teoría interpretativa de este teórico.

Piché (1989), pensando en esta relación de teorías, establece que Jauss toma de la hermenéutica de Gadamer “la estructura horizontal de la comprensión, la prioridad hermenéutica de la pregunta, el aspecto dialógico de comprender, así como en la unidad de los tres momentos, comprensión, interpretación y aplicación” (p.4). Ambas posiciones (hermenéutica y estética de la recepción) establecen el mismo presupuesto en cuanto al horizonte interpretativo y, la posibilidad de acercar códigos estéticos que sobrepasan espacios temporales y formas organizativas implícitas de cada uno de los discursos estéticos a analizar.

Repensar los postulados de Jauss contribuye a vislumbrar mejor el panorama interpretativo de la obra, donde el lector es tomado en cuenta como quien la actualiza, le da reconocimiento y la reelabora en su estructura mental, haciendo de ésta un texto diferente. Cada lector en su imaginario puede adaptar todo el texto a sus precomprensiones, pues para la estética de la recepción el proceso de lectura implica tres factores “el autor, la obra y el público. Es decir, un proceso dialéctico, en el cual el movimiento entre producción y recepción pasa por la intermediación de la comunicación literaria” (Jauss, 1981 p. 34). Palabras que dejan claro el dinamismo que representa el acto de leer, como un intercambio que no cesa, le toca al lector participar activamente en una interpretación donde la comunicación es bidireccional.

Lo anterior conduce a reflexionar que, en el acto de recepción también se da intrínsecamente un acto de comunicación, el texto merece ser juzgado, abierto, discernido, escudriñado, el lector tiene la potestad de reelaborar la idea presentada por el autor, de criticarla e inclusive de generar una nueva obra, a partir de una ya existente.

En lo referente a los textos literarios el arte de la interpretación se muestra complejo, ya que la estructura que presenta un texto creado con propósitos artísticos a nivel de manejo y la presentación del lenguaje requiere un “lector óptimo” (tal como lo define Eco) en la medida que éste para poder realmente acercarse a la esencia del

texto literario debe poseer una competencia aguda y visionaria, que le permita adentrarse en los laberintos significativos y simbólicos de la información escrita.

La literatura más que presentar abiertamente una información, presupone un proceso interpretativo que depende exclusivamente de la actividad personal del lector y su relación con el texto. De esta manera, es necesario resaltar la forma comunicacional que posee un texto literario, en la medida en que permite la actualización constante de sus ideas por medio de la interpretación, y dado que toda interpretación depende en gran medida del lector y de sus recursos personales de análisis, un texto puede ser sujeto de variadas y paradójicas interpretaciones. Los textos literarios pertenecen a un contexto histórico determinado, “fueron concebidos como testigos del espíritu de una época, como reflejo de las situaciones sociales, o como expresión de la neurosis de los autores” (Iser, 1987 p. 33).

La figura del lector y su capacidad de interacción con el texto, privilegia la capacidad de integración e interpretación y, por ende de expansión ilimitada de la imaginación lectora. En alguna época se le concedió preponderancia al autor, su vida y al espacio histórico en que se desarrolla el acto literario, como nociones definitorias en el estudio y análisis de las obras, pero raramente se pensaba que era por medio de la lectura que el texto adquiriría vida, significado y esencia. Esta noción quedaba sobrentendida y a la vez relegada a una segunda instancia; luego que aparece la figura del lector como un ente de vital importancia en la configuración misma del texto la lectura y su inherente interpretación se convierten en el centro de estudios y análisis, los demás elementos pierden importancia, interesan las ideas que la lectura despierta en el lector.

A la luz de esta manera de entender el acto lector, la obra cobra vida en la concreción y el intercambio que el lector genera con ésta, dirá Iser (1987) “Allí, pues, donde el texto y el autor convergen, ese es el lugar de la obra literaria y tiene un carácter virtual que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las

aptitudes definitorias del lector. De esa virtualidad de la obra artística brota su dinámica” (p. 44).

Son muchos los factores que emergen al momento de realizar un análisis literario, la obra como elemento de estudio no puede ser vista desde una teoría o fórmula especial, su rol y su protagonismo en la historia del hombre y de las ideas se ha definido por ese carácter multifacético que no permite ningún tipo de encasillamiento ni metódico, ni circunstancial. Tendencialmente, la interpretación de las obras literarias ha tratado de forjar un concepto objetivista, sin embargo, muchas veces el lector, intérprete y analista, se deja llevar por su propia sensibilidad (gustos, preferencias, experiencias, etc.) para construir el mensaje de la obra.

3.5.2. La recepción estética de la pintura

Interesa para desarrollar este punto el libro de Eco *La estructura ausente* (1986), específicamente el capítulo llamado “Los códigos visuales”. Este filósofo contribuye a comprender mejor desde la semiología cómo se aborda una obra plástica. Los planteamientos de este autor sobre la interpretación visual indican que las manifestaciones artísticas (en el caso de la presente investigación, las pinturas) pueden ser analizadas como “signos convencionales”, por cuanto al igual que la literatura postulan intrínsecamente categorías que portan un código y un mensaje, con un posible enunciado. Presupone Eco que, la obra plástica enraizada en lo real puede catalogarse como una expresividad natural, vista a su vez como realidad y presencia del hecho mismo con el cual se identifica. Eco (1986) en sus reflexiones destaca cómo por medio de signos verbales y signos figurativos se puede transmitir un mensaje, pero el problema semiótico de las comunicaciones visuales “es saber qué sucede para que puedan parecer iguales a las cosas un signo gráfico o fotográfico que no tiene ningún elemento material común con ellas” (Eco p. 173).

Los códigos estéticos visuales transmiten un mensaje, y lo que Eco comprende y explicar a su vez es cómo lo hacen, y por qué a simple vista parece una decodificación espontánea y natural, sin embargo, la interpretación de los signos

icónicos la ve como “un fenómeno mágico y misterioso, inexplicable” (Ob.cit.173), y la respuesta más simple ante este fenómeno de percepción es el hecho de que se observa un cuadro y se aprecia su apariencia, con “espíritu de devoción y reverencia”. (Eco, 1986 p. 173) Esto último ligado estrictamente con la capacidad de admiración, gusto y sorpresa como camino contemplativo y hasta natural de una obra plástica.

El caso de este estudio pretende establecer correspondencias sobre la feminidad desde códigos estéticos diferentes, donde la imagen ocupa un sitio con respecto a la palabra, dejando ver ciertas características similares, “donde el signo icónico construye un modelo de relaciones (entre los fenómenos gráficos) homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar un objeto” (Eco, 1984 p.181). El recuerdo ligado al objeto ausente, no es otra cosa sino el imaginario cultural que los individuos se crean en su estructura mental, es la manera de tener presente en la imaginación lo que materialmente no se puede aprehender.

3.6. Razones de la elección del tema: individual, social, científica

El primer aspecto el individual, obedece a razones ligadas con lo estrictamente subjetivo, en palabras de Barthes (1994) “el trabajo de investigación tiene que estar inserto en el deseo” (p. 104). De allí que, ningún problema social está exento de la posibilidad de ser comprendido y analizado bajo una subjetividad particular, pues el ser humano tiende a valorar su propio mundo, así se le otorga un enfoque diferente a problemas que corresponden con viejas temáticas que siempre le han interesado a la sociedad.

El segundo aspecto el social, elemento que se enlaza con la realidad femenina, como lo plantea Frye (1991) la literatura y la pintura “como cuerpos de creaciones hipotéticas no están necesariamente comprometidas en los mundos de la verdad y de los hechos, ni necesariamente apartadas de ellos” (p. 127). Lo cual sugiere que las representaciones artísticas se nutren de un mundo real, para crear otro con

características similares, el cual dispondrá de una verdad, pues la influencia de la sociedad en la historia del arte no se detiene, sino que se nutre constantemente en una dependencia mutua de reciprocidades y coincidencias.

El tercer aspecto, el científico, que le imprime a la investigación rigurosidad en el desarrollo del tema y a las diversas disciplinas que signan todo el hecho investigativo, en este espacio entra en juego lo que Hegel¹⁵ (2001) denominó la “objetividad científica” (p. 39) ya que la actividad científica contribuye de manera sistemática, empírica y sobre todo crítica.

- Sistemática, porque dentro del desarrollo del estudio subyacen tres disciplinas de análisis: literatura, pintura y estudio de género femenino; sobre las cuales se reflexionará de manera ordenada y correlacionada.
- Es empírica, porque el fenómeno que se estudia es observable a partir de una realidad que la contiene, es decir, la feminidad y todo lo que implícitamente la sustenta: patriarcado y sujeciones identitarias, que se puede leer en la literatura y apreciar en las pinturas que conforman el corpus investigativo y de análisis comparativo del presente estudio.
- Y, finalmente es crítica porque establecerá criterios reflexivos, utilizando para esto un lenguaje alejado de cualquier juicio de valor, para lo cual se usa las formas de los verbos en impersonal, a fin de imprimirle menos carga subjetiva a la investigación, aun cuando la misma por su naturaleza no está exenta de una intangible y personal manera de observar el objeto de estudio que, por sus propias características deja permear postulados personales, desde el punto de vista de las reflexiones sobre el hecho de comparar las artes, como desde la misma discusión que plantea el concepto de feminidad, patriarcado y sujeciones identitarias, se da entonces lo que las feministas han llamado “sororidad” de quien investiga.

¹⁵ Citado por Theodor Adorno (1983). *Teoría estética*. España: Ediciones Orbis

SEGUNDA PARTE (CAPÍTULOS IV, V Y VI)

EL ANÁLISIS COMPARATIVO

**CAPÍTULOS IV: CORRESPONDENCIAS SOBRE LA FEMINIDAD
DESDE LA ÓPTICA LITERARIA Y PICTÓRICA PRODUCIDA POR:
ANA TERESA TORRES, ÁNGELES MASTRETTA, WENCESLY
BELANDRIA Y AIDA EMART**

www.bdigital.ula.ve

“Las palabras siempre pueden ser extendidas, alargadas, desdobladas en nuevas configuraciones, siempre pueden crear la ilusión de algo aún no dicho”.
Ana Teresa Torres, *Malena de cinco mundos* (2000) p. 148.

“Ah, las mujeres. No cabe duda que ya no son las mismas.”
Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida* (1994) p. 129.

4.- Presentación

Las manifestaciones artísticas seleccionadas permiten construir el entramado teórico del presente capítulo y ayudan a comprender una feminidad apegada a valores estrictamente entendidos, vividos y sentidos por mujeres. Gracias a la literatura, conocemos por ejemplo, a Madame Bovary, Juana de Arco, Clitemnestra, Electra, Medea, Helena de Troya, Ifigenia, Penélope, Antígona entre otras, tan sólo por nombrar algunos personajes femeninos que han transitado por muchas décadas en los imaginarios sociales¹⁶, y su cosmovisión sigue re-presentándose en todos los espacios artísticos como modelos femeninos que fundan una estructura de paridad con respecto a la conducta de dominio impuesta por los hombres desde que el mundo es mundo.

Interesa –en este capítulo– analizar el pensamiento puesto en escena por dos escritoras (Ana Teresa Torres y Ángeles Mastretta) y dos pintoras (Wencesly Belandria y Aida Emart), quienes desde sus particulares voces narrativas e imágenes pictóricas le confieren a las mujeres una posición en la sociedad y en el desarrollo cultural del cual forman parte, éstas recuerdan que aún faltan espacios por conquistar, y ratifican que la lucha sigue construyéndose como una forma de equilibrio en un mundo confeccionado para ambos sexos, pero con desequilibrios en el reconocimiento de las diferencias.

Se pretende no tanto una historiografía de las artistas seleccionadas, sino más bien entender cómo por medio de la literatura comparada y los estudios de género se puede conducir por una senda para construir una teoría, donde la feminidad descrita por el encuentro con el otro en el binomio semejanza/diferencia es el centro de

¹⁶ Concepto en principio acuñado por el filósofo griego Cornelius Castoriadis, usado frecuentemente en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales para complementar lo no explicado por las representaciones sociales. El autor quiso señalar con el concepto de “imaginario social” todo lo que mentalmente hacía referencia a las instituciones, sin embargo, el concepto amplió su radio de acción y pasó a ser utilizado como mentalidad, conciencia colectiva, cosmovisión. Los imaginarios sociales referido a los géneros, se van transformando de acuerdo a la manera como la misma dinámica social y cultural va cambiando. Los imaginarios son imágenes colectivas construidas en la percepción de todos los individuos, las mismas se organizan en forma de códigos que “la colectividad reproduce, sanciona y acepta” (Serret, E. 2015, p.1).

interés de lo que a continuación se expone, para lo cual se propondrá una reflexión y exploración de los horizontes particulares presentados por las artistas plásticas y las narradoras, y un mapa aproximado de las diversas posiciones y tendencias que en un punto las acerca y en otro las aleja.

4.1 ANA TERESA TORRES Y WENCESLY BELANDRIA

“Porque soy algo más ahora por fin lo sé, / que una persona, un cuerpo y la celda de un nombre. / Yo soy un ancho patio, una gran casa abierta: / yo soy una memoria”.
(Rosario Castellanos, poema “Toma de conciencia”)

4.1.1. Consideraciones biográficas sobre Ana Teresa Torres



Foto de Ana Teresa Torres

Escritora venezolana ampliamente reconocida en los ámbitos académicos por la pluralidad de su pensamiento, el interés de los lectores por conocer sus obras traspasa frontera, siendo muy estudiada en las universidades de Francia. Esta escritora nace en Caracas en 1945, su formación académica está relacionada directamente con estudios en psicología, se licenció en esta disciplina en 1968 y ha proseguido estudiando en esta área. En sus obras se nota una fuerte influencia de sus conocimientos sobre el psicoanálisis, principalmente en sus novelas *El corazón del otro* y *Nocturama*. De igual forma realizó un postgrado en psicología clínica en el Centro de Salud Mental del Este del Ministerio de Sanidad (1973). Obtuvo el título de psicoanalista en 1982, fundó la Sociedad Psicoanalítica de Caracas de la cual es miembro titular y participa activamente.

Destaca como cuentista, narradora, novelista, estudiosa de la crítica literaria, articulista, historiadora. Ana Teresa Torres es considerada como una de las narradoras más fecundas de la literatura venezolana del siglo XX y principios del siglo XXI, es la autora del *Exilio del tiempo*, novela que se erige como uno de los núcleos de la presente investigación, publicada en 1990, le mereció el premio Municipal de Narrativa. Dentro de su producción se puede mencionar: *Doña Inés contra el olvido* (1992), obra con la cual ganó premio Primera Bienal Mariano Picón Salas (Mérida), *Vagas desapariciones* (1995), *Malena de cinco mundos* (1997), *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1998) *La favorita del señor* (2001) y *El corazón del otro* (2005). Entre sus libros de ensayo destaca *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana* (2009), obtuvo con este libro una mención especial por parte del jurado del premio de Ensayo Debate-Casa de América. También ha hecho grandes aportes en el campo de psicoanálisis ha publicado *El amor como síntoma* (1993), *Territorios eróticos* (1998), y *Elegir las neurosis* (2002). Ha sido residente de la Fundación Rockefeller en Bellagio (Italia) y en el año 2001 recibió el premio Fundación Anna Seghers de Berlín por su obra en general, es individuo Número de la Academia Venezolana de la Lengua y Doctora Honoris causa en Letras por la Universidad Cecilio Acosta.

4.1.2. Consideraciones biográficas sobre Wencesly Belandria



Foto de Wencesly Belandria

Nace en la ciudad de Mérida en 1968, desde muy temprana edad muestra actitudes artísticas en el dibujo y la pintura. A los 14 años su madre la inscribe en los Talleres Gráficos de la Universidad de Los Andes UNAVID (Unidad de Artes Visuales y Diseño) en la carrera de Dibujo y Pintura. Ingresa en la Facultad de Humanidades en carrera de Historia del Arte en la Universidad de Los Andes, obteniendo el título de Licenciada en Letras mención Historia del Arte en el año 1991. En el año 1992 asiste al Taller de Escultura “Modelado en arcilla” en el taller de Extensión de la Asociación venezolana de artistas Plásticos con la Profesora Malena Matoso, clase

que le despierta inclinaciones en la escultura. Empezó su vida laboral en el año 1993 como montadora de Exposiciones en el Instituto Municipal de Cultura en la Alcaldía del Municipio Libertador en la Biblioteca Bolivariana. En el año 1996 en ese mismo Instituto, es nombrada como Asistente de Restauración. En el año de 1993 continua sus estudios, se inscribe en el Componente Docente en La Facultad de Humanidades y Educación obteniendo el título de Licenciada en Educación mención Letras en el año de 1994. En 1994 es invitada por la escritora Elena Paredes a participar en algunas de las ilustraciones en su libro “Desde Nosotras”. En el año 2010 gana el 1er lugar bajo la modalidad de Arte Naif en el Gran Premio Juanito Laguna 15° Salón Mercosur Internacional, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad autónoma de Buenos Aires- Argentina, una de sus obras es seleccionada en el 37 Salón Nacional de Arte Aragua. Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu 2012. En el año 2015 obtiene el título de Licenciada en Artes Visuales otorgado por la Universidad de Los Andes.

4.1.3 Contexto histórico de la novela *El exilio del tiempo*

La novela *El exilio del tiempo*¹⁷ (1990) busca mostrar una intrahistoria enmarcada por sucesos históricos del ámbito venezolano. La historia de esta novela no es contada en un orden cronológico específico, la narradora desde su postura enunciativa intercala pasajes del diario de su abuelo, el cual inicia una narración paralela a la novela, se puede afirmar que dentro de la novela fluyen como dos ríos, dos historias; una, narra la historia de una familia compuesta por cualquier cantidad de situaciones triviales, y la otra, el diario del abuelo, el mismo se inicia en 1888, la narradora irrumpe una historia ubicada en el siglo XX entre los años 30 y 70 para saltar abruptamente al siglo XIX, además, lo destaca de manera particular, pues todos los fragmentos del diario están escritos en letra cursiva, quiere dejar claro que no es su voz quien narra acontecimientos históricos precisos, es la de su abuelo.

¹⁷ Aparece por primera vez en el año 1990, publicada por Monte Ávila Editores, para efectos de este análisis se utilizará la segunda edición perteneciente al año 2005, reeditada por la casa editorial El otro @ el mismo, Mérida-Venezuela. En adelante se citará de esta edición utilizada para tales fines.

El diario emerge como un personaje que rompe con todo el hilo narrativo y hace que el lector gire su pensamiento hacia otra época, otro contexto y otra historia, sin duda, la escritora de esta novela hace gala de sus conocimientos de la historia venezolana. Ana Teresa Torres abre el diario presentando la siguiente idea de progreso que significó el gobierno de Guzmán Blanco:

El Ilustre Americano, regenerador y Pacificador de Venezuela, General Antonio Guzmán Blanco, viajó a París vía Nueva York, en el vapor Filadelfia, escribió mi abuelo en su diario, y ratificó su decisión de ausentarse del país por tiempo indefinido. El enunciado retiro luce contradictorio con el hecho cierto de que se ha marchado sin renunciar a la presidencia de la República, y todo parece indicar que conservará la titularidad de la Primera magistratura durante los ocho meses que faltan para la conclusión del periodo y que cierran en 1888. Leo en la prensa que un escritor de temas culturales comenta su autocracia y egolatría, su afrancesamiento y rapacidad, pero sin duda olvida el peso que le ha dado a los problemas culturales y el impulso civilizador que pretendió imprimir a este país (Torres, 2005 p. 108).

La historia oficial es contada de manera intercalada por una voz masculina que subsume a la intrahistoria relatada por mujeres, las voces de toda la novela son femeninas, al “hombre-hombre”¹⁸ se le da muy poco espacio, hablan mujeres de toda una saga que interactúan de manera dinámica y que representan una familia caraqueña. Familia que emerge como el modelo de clase media con sus conflictos y pasiones, que revelan a unas mujeres en constante progreso, cambio y desapego de la tradición que culturalmente imprime una marca en las conductas femeninas. El diario del abuelo muestra un país con un presidente que buscaba el progreso para su nación, en una perpetua emulación con aspectos arquitectónico de París, expresa abiertamente dos progresos: el de la sociedad venezolana y el de la mujer de clase media. La narradora trasluce el avance del gobierno Guzmán Blanco resaltando la importancia de obras que hoy día siguen siendo elogiadas y

¹⁸ Como lo define Ana Teresa Torres en una de sus novelas llamada *Vagas desapariciones*, decide tomarse la licencia de denominar al género masculino hombre-hombre, para distinguirlo de la generalidad que comúnmente se le da al término y que incluye a los dos géneros.

consideradas como exponentes de una época pasada, donde el progreso era la carta que avalaba al régimen de Guzmán Blanco. En palabras de Torres (2005):

Son muchas las obras públicas que este país desagradecido debe a su afán de convertir un pequeño pueblo en una ciudad europea, el Palacio Federal, la nueva Universidad, el Templo Masónico, el Calvario en cuya cúspide de nuevo hizo levantar su estatua ecuestre con bicornio emplumado para saludar así a toda la ciudad, la Plaza Bolívar, el Capitolio, el Museo de Historia natural, la imprenta de vapor, el ferrocarril Caracas-La Guaira, y el establecimiento del teléfono, siendo él quien hiciera la primera llamada desde la Casa Amarilla (p.109).

El diario continua cuatro páginas seguida, y salta sin explicación alguna al año 1894, la prosa con que Ana Teresa Torres lo escribe es totalmente diferente a la del relato general, lo hace con más cuidado y con mucha precisión histórica, habla más parecido a un libro de historia oficial que a un diario íntimo, buscar darle una voz diferente a las mujeres de la intrahistoria, esto es porque el abuelo habla netamente de historia, son muy pocos los pasajes cotidianos y familiares, es muy preciso en los datos, fechas y nombres, es el gran relato, contrariamente al relato íntimo, familiar de la cotidianidad.

En la historia de la familia se enuncian muchos acontecimientos que describen otro tiempo, entonces a la narradora deja de interesarle la voz histórica del abuelo y muestra cartas e invitaciones que hablan de la historia, una historia que hoy sigue dando de qué hablar, así que silencia la voz masculina (que por lo escrito y descrito, tiene autoridad y hegemonía en la familia) para darle paso a todas las voces de las mujeres integrantes de la saga, mujeres con sus miedos, gustos, intereses y pasiones.

La novela muestra una historia de la condición de ser mujer en medio de una historia oficial, que marcó y determinó este proceso, proceso que no deja de ser resignificado y sigue siendo determinado por mujeres, con sus actitudes y comportamientos, frente a la dinámica social, económica y política del país. Los problemas de género y condición social ocupan el centro de todo el relato *El exilio*

del tiempo, es la mujer como sujeto histórico a quien interesa describir detalles íntimos que pueden verse como universales, en medio de una historia oficial que queda en el olvido para darle paso a una serie de situaciones triviales que marcaron la vida social y familiar de todas las familias venezolanas de la época que describe la narradora.

Torres quiere darle voz a un sujeto que parece anulado en el tiempo. Sujeto que resurge en medio de muchos cambios y transformaciones que está viviendo y plasmando la historia de Venezuela, que tiene una voz y cuyos aspectos desde los más nimios e íntimos requieren ser contados. La narradora busca la inserción de la mujer y su feminidad en un contexto amplio y reescrito por una historia oficial, pero “desde la concepción postmoderna de retorno a la historia como modelo de ubicación y situación del sujeto” (Meneses, 2004: s/p).

La biografía de esta novela es el género literario que claramente la marca, pero a la vez la funde con una identidad nacional. La narradora cruza la vida de una familia con una nación entera, al leer estas páginas no es difícil identificarse con alguna de las anécdotas intrafamiliares allí narradas, el relato todo se construye con el imaginario social de la ciudadanía que determina al colectivo venezolano. Donde las mujeres se destacan por representar un papel hegemónico en el desarrollo narrativo, que va desde lo trivial y doméstico para finalmente determinar el destino de todo un país, sobresalen la formación de la nacionalidad que se encuentra caracterizada por el drama innato y trascendental de las diferencias de clases, que a decir de la misma autora corresponde con el siguiente ejemplo: “Vivíamos en un lugar respetable y sereno, una zona tranquila. Las calles bien trazadas, árboles profusos, olor de naranja y mango. Con mi abuela fuimos muchas tardes a comprar en el abasto de los italianos, era un barrio de niños blancos” (Torres, 2005 p. 38).

Toda la novela representa una sucesión de identidad nacional, anclado en el imaginario colectivo de un país y una clase social que vivió y conoció esta época. Ortega (s/f) lo explica de la siguiente forma:

La novela no requiere insistir en la crítica del mundo que representa, un mundo coherente, sistemático y codificado, que es el de la alta burguesía. Más bien, la novela se plantea un problema formal, desde el punto de vista de la representación narrativa: cómo representar legítimamente una clase social que, en la mayor parte de sus prácticas sociales, es ilegítima. Otros autores enfrentados a similar dilema han dado en algunas resoluciones paradójicas y distintas (s/p).

El exilio del tiempo emerge como una novela que representa la historia de un país, sin ser una novela histórica, pues a la narradora aunque le interesa contar sobre los tiempos coloniales y otros momentos históricos que determinaron el camino del país y el rumbo de la nación, también le interesa la valoración de la familia y el empoderamiento de la mujer y los avances a los cuales iba ingresando con el transcurrir del tiempo.

Ana Teresa Torres por medio de un discurso sencillo, elocuente y poético quiere mostrar la historia de un país y de una familia como muchas, para lo cual se vale de saltos temporales y ubica al lector, por ejemplo, en tiempos de la colonia, el interés es claro, busca darle voz a una clase burguesa surgida desde la historia y que enfoca aspectos como la inmigración, a la par va desenmarañando las transformaciones de la sociedad que están en constante fluir de la modernidad y modernización venezolana, así ciudad y familia evolucionan juntas.

Toda la ciudad se movía inquieta porque ya no cabía en sí misma entre las montañas, era como una grandísima madre gorda y jadeante, un monstruo joven prematuramente envejecido creciendo dentro de su cuna de niño, desbordada de sus límites pintorreteada en sus esquinas, en sus muros blancos las pintas de las paredes denunciando al sistema “el mundo está loco quiero bajarme”, los árboles intentando sobrevivir entre los avisos publicitarios, los jardines minimizados ante el paso prepotente de las autopistas que albergaban dentro de sí falsos jardines, estatuas de abandonadas figuras patrias, deshojada la piel de las paredes a fuerza de arrancarles los afiches de propaganda política (p. 80).

La saga familiar desarrolla su vida en la ciudad, es decir, la narradora desde su particular voz enunciativa traslada a la urbe los problemas que aquejan al venezolano, y lo más significativo, habla de una familia con recursos económicos estables, no presenta la pobreza como una forma característica del venezolano, tema muy recurrente en otras obras narrativas de tipo regionalista, al contrario todo el discurso descriptivo de Ana Teresa Torres se esfuerza por mostrar una aristocracia burguesa que existió en la década de los setenta, no esconde que poseen bienes, realizan grandes fiestas, viajan y algunas de las mujeres de su familia estudian en el exterior.

El Exilio del tiempo, se puede asimilar con una enorme metáfora, construida en quinientas páginas, sobre la modernización y evolución de la cultura femenina, que está inmersa en una continua diatriba política y social propia de Venezuela y su evolución histórica. La novela no busca mostrar aspectos particulares de una región, por el contrario le interesa describir a la ciudad, en este caso Caracas, en constante interacción con las ciudades europeas y del exterior, este elemento es muy recurrente a lo largo de toda la novela, incluso se erige como eje detonante en la novela que la continua: *Me abrazó tan largamente*.

Por otra parte, Ana Teresa Torres a lo largo de toda la novela cuestiona el sujeto, avala lo que los posestructuralistas han llamado “crisis del sujeto”, mostrando una ruptura de la visión humanística del individuo como eje motor ejecutante del desarrollo, progreso y nuevas visiones de la sociedad. No obstante, movimientos como el feminismo han utilizado este concepto, crisis del sujeto, para poner en cuestionamiento el saber y la potestad patriarcal dominante en todas las culturas, esta nueva forma de conducir el hilo narrativo, en el caso de la novela *El exilio del tiempo*, rompe con lo estipulado por las voces narrativas masculinas, para incorporar al género narrativo un nuevo canon literario, tal como lo hacen otras escritoras, como por ejemplo Mayra Montero en su novela *La última noche que pasé contigo*, obra que abre cada capítulo con una epístola, o, Ángeles Mastretta que incorpora boleros en la novela *Arráncame la vida*.

En las novelas de Ana Teresa Torres, *Doña Inés contra el olvido* y *El exilio del tiempo*, se puede ver con claridad donde empieza la realidad y donde empieza la historia oficial, pero entre estas dos concepciones del pensamiento puesto en escena por la narradora, también se puede leer la nostalgia del recuerdo y la tristeza por el pasado y, la necesidad de reconstruirlo desde el presente como un mosaico que pierde sus piezas y éstas son necesarias inventar, porque la memoria no es del todo leal.

Todos somos productos de nuestras circunstancias, apenas residuos de ellas, los quiebres y las rasgaduras del tiempo, puros momentos discontinuos, y la violencia contra mi ejercida no era sino el eco de otra más general. Imposible de achacar a nadie, salvo entrando en las grandes generalizaciones como Historia, Tiempo y Sociedad, culpables demasiados lejanos y ahora recuerdo a mis hermanas mayores hablando de cuando papá era ministro y tenía tanto poder o mamá desesperada porque yo me fugaba con Rojitas (Torres, 2005 p. 223).

Por medio de la confluencia constante del recuerdo y la memoria la narradora hace un recorrido por diversos temas, estos son: la cotidianidad, la historia oficial, la infidelidad, problemas de género, el patriarcado, las concesiones, los privilegios del poder. La novela en todo momento da la impresión de hablar desde otro espacio, con huellas de una identidad que fue teñida y marcada por una historia que caracterizó a la clase alta caraqueña. En la visión de Meneses (2004) se advierte en la siguiente idea:

La red entre la historia del país vista desde la óptica de las mujeres miembros de una familia de “clase alta” y la historia no oficial que surge precisamente de esa condición de ser mujeres, nos brindan esa historia política- social y cultural a través del “otro”. *El exilio del tiempo* exhibe con mucha galantería un rompimiento radical con la novela histórica venezolana, así por ejemplo no le interesa mostrar pobreza, esclavitud y dolor, o narrar acontecimientos sobre el paso que exhorten a construir una mejor Venezuela, al estilo de Rómulo Gallegos y Eduardo Blanco (s/p).

Cada palabra que se lee en la novela, es poseedora de una sutil poesía que lentamente se puede ir desgajando en cada página, intentando además de manera única, establecer una escisión entre lo íntimo que vale la pena dejar constancia y huella en el recuerdo, y la realidad socio-cultural que se desvanece en una historia oficial olvidada. La discursividad y la deconstrucción reiterativa de los recuerdos está presente en el “yo” narrador: Dice Torres (2005) finalizando la novela: “El tiempo sabía que me había dejado sola” (p.358). Es el tiempo con su imperturbable movilidad quien cuestiona todo, y decide todo, esa es la verdad que lega la narradora en sus páginas que, aunque quieren dejar vigencia de una época, siguen definiendo el presente, que desde la memoria se conecta con lo sucedido en décadas pasadas y cuyo recuerdo es necesario rescatar, la novela a lo largo de todo el relato da testimonio de esto.

4.1.4. La novela *El exilio del tiempo* y el movimiento feminista

El feminismo ha calado en muchas escritoras latinoamericanas, su influencia se hace notoria aun cuando no se trasluzca claramente el fanatismo o la inclinación por este movimiento político y social. *El exilio del tiempo* muestra un arraigado sentido de defensa en pro de las mujeres, que transforman su conducta y mentalidades de acuerdo a la época que les tocó vivir, la narradora incorpora en las cosmovisiones femeninas nuevos modelos de vida, tratando de superar ciertas sujeciones identitarias. Las diferentes mujeres presentes en la novela, muestran una transformación y adquisición de nuevos valores, resurgen con una tendencia crítica que libera la consciencia de éstas de los disimulos de una sociedad pensada para visibilizar a los hombres e invisibilizar a las mujeres, esto es justamente lo que presenta Ana Teresa Torres. Es una obra que le da voz a la mujer, dicho por la misma escritora en una entrevista que le concede a Julio Ortega (s/f): “la voz de la mujer no tiene nunca espacio; o quizás, en las mujeres de esas generaciones no tenía un espacio, y es una voz siempre oculta, una voz que está siempre debajo. Yo le di un papel más relevante, porque ellas son las que cuentan, los hombres no

lo hacen, vienen en las cartas o en los diarios; pero esta voz es más protagonista porque está hablando” (s/p).

Estas palabras reafirman que el mundo femenino, expuesto en el desarrollo de la novela, es lo que interesa mostrar, pues refleja la condición femenina de diversas épocas. Se da en cada línea un lucha por describir el pensamiento de la abuela, la madre, la hermana, las tías; son mujeres que en conjunto buscan exponer una identidad femenina, aun sin llegar a ser del todo un relato feminista, el relato tiene la capacidad de conformar una historia familiar que nace desde eventualidades muy cotidianas de una familia que describe un pasado reciente, inscribiéndose en una historia oficial que señala los cambios sociales entre las décadas, pero también los cambios de conducta de las mujeres que pasa de los convulsionados años sesenta a los años setenta.

Según Ortega (s/f) corresponde con la siguiente afirmación:

(...) el proceso de este relato biografista canjea, en un momento, la vida de los demás por la voz propia del sujeto. Lo cual hace recordar una observación de Helene Cixous acerca de la voz de la escritora, quien recibiría la suya desde la palabra materna. La palabra materna en esta novela es privilegiada: está hecha de las voces de las varias madres, abuelas, bisabuelas y tías tutelares, que son como fuentes del narrar, y también modelos de contar; favorecen, en fin, el escenario, robusto y fecundo, de la identidad del narrador (acto) o narradora (voz) (s/p).

A la narradora no le interesa hablar de un feminismo como movimiento político, económico y social, más bien quiere darle voz a esas mujeres que están atrapadas en una casa, cuyo encierro las lleva a realizar diversas actividades, este cautiverio es descrito a lo largo del todo el relato, la casa y todo los objetos que la conforman se erigen como punto de honor, pero también la narradora con el correr del tiempo presenta otra generación de mujeres más decididas, arriesgadas, valientes, son personajes cuya feminidad no está apegada ni a recuerdos de objetos en apariencias femeninos, ni a condiciones patriarcales que supeditaban el quehacer de la mujer, de alguna forma Ana Teresa Torres le concede un sitio especial a los

personajes femeninos de la saga que empiezan a ver el mundo de otra manera, desde otras posturas y que dejan en claro las dinámicas y transformaciones de la sociedad.

4.1.5. Anécdota y añoranza

Como parte de la feminidad presente en la novela *El exilio del tiempo* (1990) se encuentra la idea que recorre todo el relato, la anécdota y la añoranza. La autora muestra una incansable necesidad por desnudar unos recuerdos que tal vez le pertenecieron en un tiempo pasado reciente, otros que con seguridad leyó en una historia oficial y, otros escuchó de sus antepasados. La novela propone desde una mirada estrictamente femenina otear y evocar el pasado con nostalgia.

Ahora ya todos han subido a sus habitaciones y la casa está sola, yo me quedo en el salón con ese aire de fiesta terminada porque todo está en su puesto pero mucho más que de costumbre y pienso en cómo la vida se agolpa en los objetos y cómo estamos sentados sobre tantos días, en un espacio tan pequeño como es el que ocupamos mientras nuestro amor se extiende y acaricia cada uno de los días y de las horas, las miradas lejanas, las palabras dichas por otros, tantas palabras. Quisiéramos recogerlas antes de que queden enganchadas en un árbol quemado ya hace tiempo (p. 24).

En cada línea Ana Teresa Torres dibuja recuerdos de opulencia, destacando de manera minuciosa el detalle de la situación que narra. Los objetos, los sentimientos, las remembranzas en su mayoría se conforman como una intrahistoria familiar barnizada en todo momento por hechos históricos, los cuales no son relatados en orden, más bien se muestran desordenadamente, así por ejemplo, cuando habla de la muerte de su “tía Malena”, muy avanzada la novela, devuelve al lector al nacimiento de ésta y alude a este acontecimiento para enlazarlo con algunos aspectos del gobierno de Guzmán Blanco.

La historia de cada una de las mujeres que muestra la novela está fundamentada en el recuerdo de un pasado inaprensible, escurridizo, volátil, el cual es mejor

dejarlo escrito y descrito para que no se difumine por completo, pues en la reminiscencia se intenta:

(...) restaurar una película cuyas múltiples escenas tratamos de llenar en sus vacíos con otras escenas imposibles o ficticias, no más imprecisas que las originales sino virtuales, meros puntos de vista sutiles o perecederos, y resultante del emplazamiento del observador. De lo que se desprende inevitablemente la interrogante de si todos los recuerdos son desde el presente una construcción, aun cuando tengan la misma fuerza que los hechos, en tanto no es el recuerdo más que la borradura lenta de una figura, el signo del mar continuamente abandonando la arena, y está la memoria mucho más cerca de la invención de imágenes que de la reconstrucción de los acontecimientos (Torres, 2005 p. 20).

El relato es construido por un entramado de situaciones y recuerdos femeninos (en su mayoría) la presencia masculina es referencial. Trata la narradora de desmitificar los discursos hegemónicos masculinos, deja en evidencia que existen otras formas de enunciación narrativas soterradas por mucho tiempo, pero que los cambios de la vida, la historia y la nueva posición femenina hacen de estos discursos el camino encubierto que busca salvación en la palabra y voz de una mujer.

Resulta trascendental en toda la narración la descripción de objetos que están presentes en la memoria. Objetos de uso femenino y masculino, que descritos en detalle rescatan un pasado nostálgico, el cual es preciso colorear y dejar huella en la escritura. Torres en toda su obra muestra cómo los procesos “desde la mirada oblicua del género, tratan de renovar, reinventar y construir una mirada supuestamente “objetiva” y global de la historia que va quedando obsoleta” (Bruña, s/f p. 191).

La escritora con su narración profundamente descriptiva, le da un sitio a través del recuerdo a voces femeninas que se emplazan en la periferia. Ésas que necesitan decir algo, contar una anécdota, nada trascendental, pero que en definitiva es valioso para que perdure una memoria, pues detrás de esa historia intrafamiliar se

esconden momentos históricos que determinaron a todo un país, sucesos que no fueron muy diferentes en el resto de Latinoamérica.

Se observa en *El exilio del tiempo* (en especial cuando la narradora se centra en las descripciones de los objetos) una reminiscencia con la obra pictórica de Wencesly Belandria, quien desde la añoranza de tiempos pasados, pinta objetos que son de uso de la familia, con la misma audacia como los describe Ana Teresa Torres. Así, el recuerdo ligado con lo anecdótico demanda su espacio dentro de lo que valdría la pena ser dicho, por lo tanto, recordado, ya que “la mirada del pasado permite, desde la intrahistoria, comprender un presente paradójico y conflictivo” (Rivas, 2013 p.102).

Toda la novela se escribe con un hilo narrador que habla de una saga familiar, donde lo cotidiano reclama su lugar, para perpetuarse en un continuo discurso que lentamente va describiendo una cantidad de situaciones en su mayoría sufridas y vividas por mujeres, son personajes que se entrelazan por consanguinidad. A lo largo de toda la novela se mencionan como protagonistas “las tías” de la narradora, unas mujeres con sus pasiones y características particulares, estos personajes recuerdan el conjunto de cuentos escritos por Ángeles Mastretta llamado *Mujeres de ojos grandes* (1990), todos los relatos también son protagonizados por el recuerdo de “unas tías”. Sobre el recuerdo y la memoria Ana Teresa Torres sostiene que:

En la medida en que tú vas adquiriendo nuevas identidades, tus recuerdos son distintos y ves hacia atrás de una manera distinta. Entonces lo que vas a reconstruir es diferente. Entonces ya no hay una lucha entre memoria y olvido, sino una lucha de cómo veo yo lo que ocurrió, que es una forma de ver cómo me veo yo a mí misma.¹⁹

La narradora urde toda la trama en una confluencia constante de remembranzas, que son necesarias historizar y sacralizar, tal vez, porque busca como forma de

¹⁹ .- Entrevista concedida por Ana Teresa Torres a María Antonieta Flores, en ocasión de revisar algunos aspectos de la novela de esta escritora llamada, *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin*.

escape desmontar discursos históricos que han sido contado desde diversas voces, pero las voces que hablan en *El exilio del tiempo* son personajes comunes y corrientes no son personajes históricos, ni héroes; resalta la posición social que es definida constantemente por viajes a Europa, fiestas, paseos, comidas, y en las descripciones de los objetos y muebles de la familia se hace muy obvio que estos personajes están inscritos en un sector adinerado de la Caracas de los años treinta a los setenta, tal como lo expresa León (2007) “Esta joven no logra olvidar que era miembro de una familia aristocrática venezolana; no se desconecta ni de la memoria ni del legado ancestral que lleva bajo la piel” (p.24).

La narradora por medio de su escritura ficcional, busca de forma clara dejar constancia de una época que tuvo un espíritu propio, descrito con detalle minucioso, así en sus personajes femeninos se van notando los cambios de época y cómo las mujeres de su familia y de la saga en total, comienzan a adquirir posturas diferentes a las demarcadas por el patriarcado férreo de principio de siglo XX, idea que ha resumido Gajeri (2000), quien sostiene que las figuras y mitos femeninos permiten reconstruir, a través del análisis de las representaciones literarias y de las variantes presentes en el imaginario masculino, cómo el concepto de feminidad cambia con las épocas históricas y sobre todo en relación al sistema de valores patriarcales masculinos que está en el origen de las molestias textuales (p. 465).

La novela toda se va construyendo con digresiones, ya que las mujeres escritoras “deben liberarse de la tradición y encontrar su propio camino, independientemente de los modelos elaborados por la literatura institucional” (Gajeri, 2000 p.461). Valiéndose de un argumento similar, Ana teresa Torres interpola explicaciones sobre lo que es narrar y cómo se construye un relato, también intercala de manera intempestiva y sin explicación alguna fragmentos del diario de su abuelo, en el mismo se resaltan acontecimientos históricos (como se ha dicho en páginas anteriores) que explican el presente desde donde se sitúa la voz narradora, tal vez como forma de parodiar la historia oficial. También en medio de la narración suele

incorporar cartas y canciones, así que el cruce de géneros es claro, es una forma de trascender los estilos escriturarios impuestos hasta el momento.

El diario del abuelo permite establecer una cronología del país. Por medio de estos fragmentos se conocen los ideales políticos del momento y todo el acontecer que es historia, ofreciendo un panorama general de lo acontecido a finales del siglo XIX y la entrada triunfante y de progreso del siglo XX en Venezuela. Es usual la descripción en el diario de los enfrentamientos entre liberales y conservadores, como hecho histórico destaca la traición de Juan Vicente Gómez al General Cipriano Castro.

El tema político es una constante en la novela, pero no lo más destacado, a la narradora en esencia le interesa el alma femenina, la historia familiar ligada al recuerdo, a los objetos y a las diferentes generaciones que como huellas de la arena se borran y difuminan en el olvido, dicho por ella misma:

Cómo distinguir entre el azar y la necesidad, cómo saber cuáles son nuestros pasos sobre la arena o las huellas ya trazadas sobre las que colocamos nuestros pasos, mansamente, sin ruido, anónimamente entre generaciones de huellas sobre la arena, que se han ido desecando junto a los corales y a los troncos y el mar ha ido arrastrando bajo el sol, encontrarlos nos trae la pregunta ingenua de si eso es estar vivo (...) intentando trasladarnos de las cosas al centro de la historia, tratando de no olvidar que estamos hechos como todos, de barro y de silencio, de palabras rotas y gestos inconclusos (p. 73).

Constancia de un pasado que desde la añoranza y la despedida se inscribe en los recuerdos de la narradora, ficción y verdad en los puntos fronterizos de un relato, una historia familiar que cuenta el detalle más cotidiano, las peleas de los familiares, los gustos y disgustos de las abuelas, los cambios de conducta de la mujer moderna y la perpetua nostalgia de unos muebles que fueron testigos de unas vidas, unos sueños y unas esperanzas, como el diván de la “tía Malena”, donde se acostó por diez años como signo de depresión, enfermedad psicológica que en su mayoría es más exteriorizada por las mujeres.

4.1.6. La feminidad, el recuerdo y la nostalgia

Cada uno de los personajes femeninos de la novela muestra una anécdota en forma de amalgama, que está íntimamente asociada con los objetos que interactúan simbólicamente con la familia, este planteamiento ocupa en todo el relato un lugar muy especial, pero también el recuerdo y la nostalgia, al estilo de las pinturas de Belandria son asidero para desbocar en una prosa que trasluce desesperadamente la idea de mantener presente la memoria, dejarla escrita para que los avatares del tiempo no la desvanezcan.

Ambas artistas (Torres y Belandria) por medio de la palabra y la imagen exponen la misma intención: trasladar al lector y observador a planos de la añoranza desde una identificación con lo que se lee y se ve en la imagen; desde discursos disímiles presentan lo cotidiano y lo íntimo, aspectos que no son del todo ajenos para quien lee la novela o contemplan las pinturas de Belandria. Las constantes descripciones en *El exilio del tiempo* se convierten en imágenes mentales que cada lector adecuará de acuerdo a sus capacidades y a su identificación con el relato, dice Iser (2005) al respecto de la interpretación que ésta “se convierte en un proceso de diagramación del mundo abierto, y esta diagramación depende del aquí y del ahora, lo que significa que se pueden trazar nuevos mapas, o reactivar antiguos, según sea el caso” (p. 36).

Cada personaje femenino, de la novela en cuestión, contiene en sí mismo una anécdota asociada a la vida y recuerdo de la narradora, como se ha venido diciendo, todos los objetos descritos cumplen un rol muy similar a los personajes que cobran vida en el recuerdo y envejecen como éstos, son útiles como recurso descriptivo porque lo que busca la narradora-autora y protagonista es, ubicar de manera precisa al lector en la saga familiar, la cual gira en torno a un casa, donde se desarrollan todos los recuerdos, la novela es:

La historia desde lo femenino o desde los otros subordinados sociales.
Los espacios, los tiempos y las voces fluyen y se traman con gusto por

la variación del contar, mostrando, además, una constante preocupación por la historia como temática a través del tiempo, y que tienen en común la necesidad de mirar la historia desde espacios individuales y cotidianos, cuya metáfora es la casa o lo doméstico”. (Osio, 2007, s/p)

Lo expuesto conduce a afirmar que, Ana Teresa Torres y Wencesly Belandria, desde sus particulares visiones estéticas, tienen en común que ambas transitan por una hermenéutica que interpreta los hechos del momento que muestran, y comprenden el devenir de la feminidad, relacionándola con el mundo en el cual las dos están inmersas, y en el cual las dos se mueven a partir de sus particulares ópticas de producción.

Narradora y pintora, no se deshacen de la necesidad de contar, una con una prosa que derrocha poesía y, la otra con pinceladas que desbordan un reclamo constante del universo femenino, ambas hacen de lo doméstico y lo cotidiano una posibilidad simbólicamente artística. Buscan dejar claro por medio de sus manifestaciones estéticas, que todo puede ser objeto de representarse en el arte, utilizando la palabra y la imagen como aspectos que pueden urdir y configurar un mundo histórico-social, que está allí, en espera de ser analizado, comprendido o simplemente transformado en alegoría, en un tejido simbólico que resignifica la vida diaria en constante transformación, donde todo vale la pena para construir un entramado artístico con profundo valores estéticos, que trascienden la simple vida donde nacen o donde están ubicados.

Las artistas hablan de una emergencia de la consciencia del ser venezolano, que no difiere mucho del ser latinoamericano, hacen del hecho cotidiano un acontecimiento universal, posibilitando desde sus miradas femeninas que las mujeres se reconozcan en las historias de sus producciones. Así, ambos discursos son innovadores y trascienden a través de la búsqueda por contar lo cotidiano, la memoria y lo anecdótico:

Cómo vas pasando de la visión subjetiva a la objetiva, cómo vas trasladando esas vigencias en hechos de significados, cómo vas dejando

de sentirte desde adentro para comenzar a ver en ellos, a diferenciarte tú a través de la mirada exterior. Cómo se va instalando esa disociación; una escisión del espíritu, pero al profundizarla encuentras una herida y a cada labio de la carne se hienden sus propias partes divididas, como esa separación consiste en observarte adentro desde afuera” (p. 201).

La novela muestra acontecimientos femeninos que marcaron las vidas de la mujeres que conforman la saga familiar, por ejemplo, la decepción de “la tía Olga” con el ballet, cuando ésta le pide a su padre que la envíe a París para desarrollar esta habilidad, petición que le fue negada, frustrando sus sueños, dicho en palabras de Torres (2005) “tuvimos una artista en la familia y el fracaso de tía Olga me recordaba mucho a tía Graciela a quien yo no conocí pero me la imaginaba, como tantas otras cosas que nos llegan componiendo imágenes mezcladas de premoniciones y recuerdos, buscando encontrarles un sentido que quizás tuvieron” (p.46).

Interesa a la narradora exponer una sociedad machista de la década de los setenta, y lo que significaba que una mujer se atreviera a superarse académicamente, de esto da cuenta la vida de “María Josefina”, personaje que muestra una desestabilización profunda, la autora narra las cuitas amorosa de una prima que se divorció cuatro veces, justifica esto diciendo:

(...) los maridos son como las frutas que salen hermosas o están verdes o las naranjas que a veces traen poco jugo o los carros cuando a veces vienen con defectos y no hay manera de arreglarlos o como una representación de teatro, si los actores trabajan bien, o una foto que quedó movida. Había mucho azar en estas cosas, es lo que quería decirse, porque el matrimonio es una lotería (Torres, 2005 p. 57).

La familia con el paso del tiempo empezó a desvirtuar esta postura, pues cuando ésta iba por el cuarto matrimonio la idea del azar en las relaciones de pareja comienza a desvanecerse “no podíamos seguir diciendo que los hombres salían malos sino que habría que ver cómo había salido ella y qué clase de mujer era que se pasaba repasando hombres, y ya iba por el cuarto” (p. 58).

La abuela de la narradora que muestra una férrea sujeción identitaria con las convicciones del momento, piensa que cambiar de marido porque la relación no funcionó, no es lo más prudente: “la mujeres ahora no quieren sacrificarse y no le dan importancia al hogar, ellas creen que uno se casa para que le vaya bien, que el matrimonio es para que uno sea feliz, no entienden que el matrimonio es algo para toda la vida y que, si sale bien o no, ya la felicidad es otra cosa” (p. 59), se observa en las palabras de la abuela una nostalgia que busca a la mujer del pasado, a sus coetáneas, que soportaban en sus espaldas un matrimonio infeliz, para toda la vida, pero los cambios de mentalidad, aunque largos y lentos para la década que describe la narradora, ya se estaban originando en cuanto a lo que la sociedad le asigna a la mujer, se observa una feminidad que se libera de imposiciones en pro de una autonomía que amplía horizontes y que surcan nuevas perspectivas y activan la dinámica social femenina.

Se da en algunos personajes de *El exilio del tiempo* un proceso de identificación con los cambios culturales que tienen su referente más cercano en mayo del 68, revelando una inquietud por la evolución de las mentalidades femeninas, quienes se alejan del exiguo margen al cual la mujer estaba condenada, para transitar por un camino desconocido pero liberador, que hace del actual momento una realidad que jamás volverá los ojos al pasado.

Es preciso decir que, el feminismo de la década de los sesenta y de los setenta, ya es cosa del pasado, este proyecto socio-político en los actuales momentos se ha visto concretado. Esto conduce a aseverar que ha perdido efecto, las mujeres inmersas en esa revolución (se habla de unos cuarenta años atrás) buscan en la actualidad otros espacios, espacios de igualdad donde la verdadera idea sea la de complementariedad desde la diferencia, necesaria para actuar en colectivo y para determinar hacia dónde y hasta dónde es necesario llegar, pues la mujer cada día se hace más visible, faltan sociedades que culturalmente esto aún no lo comprenden por su tradición y herencia, pero las transformaciones sociales auguran que éstas también abrirán posibilidades de igualdad a la mujer. No obstante, hay un

camino ampliamente trazado y en construcción permanente, permeado por la era globalizada, que permite que todas las sociedades conozcan la realidad, y desde luego el apoyo irrestricto que, desde las ciencias humanas le dan a los estudios de género, los cuales han dado la pauta para que surja un interés cada vez amplio dentro de la comunidad científica.

Estudios que pueden mirarse desde una transdisciplinariedad “se ha acumulado una riada de literatura sobre problemas de la mujer y de su sexo” (Casado, 2002 p.125), enriqueciendo la posibilidad de ver en la mujer y toda su historia una caudal con un gran afluente que no detiene la necesidad de explicarla como sujeto dinámico y transformador de la vida y la historia, y no sólo como el ser biológicamente capaz de fecundar y darle continuidad a la vida, esta posibilidad hace que la mujer de ser entendida como un sujeto marginal, gane territorios y surque nuevos caminos que le estaban vetados.

4.1.7. Los objetos materiales en la reminiscencia del alma femenina



“Manteles”. Wencesly Belandria

La presencia constante de descripciones de objetos en la novela *El exilio del tiempo*, se corresponde de manera muy singular con la obra plástica de Wencesly Belandria, quien también desde la añoranza plasma en sus acrílicos objetos que a decir de ella misma “son usados de manera más recurrente por las mujeres”. A estas

dos artistas venezolanas les interesa describir con palabras e imágenes muebles y objetos que están allí, inmóviles, pacientes, testigos silenciosos de los resquicios del tiempo, tal como lo plantea León (2007) “las cartas, fotografías, recortes de prensa y objetos abandonados debían rescatarse del olvido” (p.25), esta es una tarea encomiable femenina, la mano de la mujer y su espíritu es capaz de resguardar estos objetos que en apariencia no presentan rasgos muy valiosos, útiles para definir el sentir femenino, son testigos mudos y anónimos, todos hablan de un recuerdo perdido que, plasmado en imágenes siempre será recordado.

Interesa por ejemplo, la cafetera que todas la mañanas despierta a la familia con su agradable sensación de amanecer, la peinadora, el espejo, los manteles, entre otros objetos representados en las imágenes de las telas de Wencesly Belandria y, que la palabra de Ana Teresa Torres describe como si tratara de complementar lo no dicho en las pinturas. Los objetos, descritos por ambas, presentan cierto vaho terrenal, es decir, se da en esta enunciación descriptiva y figurativa la búsqueda por resaltar un apego material con lo que sus personajes habitualmente interactúan. Los objetos enumerados frecuentemente en *El Exilio del tiempo*, presentan para los personajes femeninos de la novela un afecto material, en sí mismos contienen espiritualidad, por cuanto muchos de ellos son descritos como sucesiones de abuelas que legaron este patrimonio, y que por años ha permanecido con la familia. Los objetos son la prueba que en el recuerdo se hace tangible la añoranza y descripción en detalle de éstos, son los testigos cercanos de lo que la narradora relata.



“La mecedora”. Wencesly Belandria

“Por eso al recordar esta silla Reina Ana que es necesario mandar a arreglar porque está desfondada, entonces, recordábamos, esta silla es de la casa de los Veroes, pero no, esta silla la compramos mucho después, pero bueno están locos, esta silla, ésta, es del juego de la antesala de mamá Isabel, pero que cosas dices, si es muy anterior, la trajo el tío Eulogio de un viaje de Inglaterra donde compró el juego completo y se lo dio de regalo a tu bisabuelo cuando se casó con Isabel” (p.32).

Además, la narradora les confiere a los objetos un tipo de vida, pues en ocasiones estos envejecen y se deterioran de igual forma que sus personajes; sus tías, sus abuelas, sus primas y amigas, en una espiritualidad ligada de manera inexorable con un mundo tangible y confeccionado para el olvido, que es precisamente lo que no quiere Ana Teresa Torres, más bien trata de mostrar un abandono del recuerdo y de los muebles que dieron vida, luz y amor a una familia, erigiéndose como la columna vertebral de toda una época vivida, reflejos de un estilo y de un momento: “veía los muebles, cómodos sillones ingleses pensados para príncipes algunas vez habitantes del palacio (...) algunas tazas de café en pequeñas mesas redondas de filo dorado” (Torres, 2005 p.17).



“Cafetera”. Wencesly Belandria

Recuerdos materiales que se van urdiendo con la genealogía y saga de una familia que en total está conformada por siete generaciones, que se esfuman al igual que los objetos; sujeto y objeto en la indisoluble desesperanza del tiempo que erosiona todo, y que sólo la palabra escrita rescata del perpetuo desdén del olvido.

(...) los muebles, los cuadros y piezas de arte, de valor más sentimental que económico, y también algunos muebles de estilo incierto y ligeramente deteriorados para uso del servicio y del cuarto de juego de los niños. La mudanza en realidad fue una decisión inevitable pero difícil, quiere decirse que nadie dudaba de que en algún momento se llevaría a cabo pero a la vez todos intentaban retardarlo y también hacer que otro pareciera el culpable (p. 169).

Se puede aducir que se da en la narrativa *El exilio del tiempo*, una intrínseca conexión espiritual de sujeto y objeto, como forma indeclinable de definir una feminidad atada a sustancias materiales que determinaron un tiempo y, que barnizan los recuerdos de una familia como forma de darle vida a un relato que existió y que sólo en detalle puede ser rescatado, es la mujer que se posesiona de lo material y lo inmaterial en una amalgama de añoranza que es prácticamente imposible de hacerle una incisión.

En cuanto al recuerdo y la memoria Charmell (2013) plantea lo siguiente: “La memoria se presenta en cada acto con rasgos distintivos diferentes; el tratamiento de la memoria está presente en el hecho narrativo como depósitos de evocaciones y recuerdos propios del pasado” (p. 203), añoranzas que dejan huella en la escritura, en la genealogía de una familia y en la formación del alma femenina.

Son las experiencias, los recuerdos, incluso los acontecimientos temáticos lo que nutren una memoria que configura una historia personal, donde la representación del pasado individual y los recuerdos personales se idealizan a medida que se va retrocediendo en el tiempo. Fotos, *souvenirs*, antigüedades, cartas, diarios íntimos, objetos personales, son los soportes necesarios de una memoria que no quiere perderse y que se embellece retroactivamente al registrarla (Milie, 2013 p. 243).

Tal vez, Ana Teresa Torres se valga de esta afirmación para legar una identidad femenina, que busca perpetuar en la palabra cómo la mujer y todo lo que la ha determinado se reconstruye en la memoria, reinterpretando un pasado, en un juego de recuerdos que los actualiza y les concede vigencia como relato ficcional de alguna verdad depositada en los recuerdos.

4.1.8. La feminidad en el patriarcado descrito en *El exilio del tiempo*

El patriarcado es una construcción social que ha pretendido, con éxito muchas veces, sustentar el poderío masculino en una especie de superioridad sobre la subordinación e inferioridad femenina, fomentando la invisibilización femenina, silenciando la voz de las mujeres, negando por momentos, las contribuciones que éstas han aportan al desarrollo de la sociedad. Es un fenómeno social creado, inventado, no es biológico ni natural, muy por el contrario es de efectos nocivos, pues segrega las facultades femeninas y esto contraviene la equidad y la igualdad en los derechos. Rousseau, respetado y reconocido como uno de los precursores de los Derechos del Hombre, solía sostener aseveraciones como la siguiente: “de las mujeres hay poco que decir, total están siempre en casa”.

Conjeturas como la citada anteriormente, son las propulsoras de las revoluciones feministas. Se habla concretamente de 1793, año en el cual Olympe de Gouges redacta *Los derechos de las mujeres y de las ciudadanas*, texto que se erige como la semilla de toda una jungla de lidias por el reconocimiento de los derechos de las mujeres, desde entonces hasta el momento, el poder del hombre se ha venido tambaleando, favoreciendo la emancipación femenina y otorgándoles un sitial hegemónico en todos los ámbitos donde deciden tomar partido. Así, el polémico debate sobre cuáles deberían ser los territorios de dominio de la mujer ha cambiado vertiginosamente, de aquel retrogrado refrán que decía “el hogar del hombre es el mundo y el mundo de las mujeres es el hogar”, ya no queda nada o queda muy poco, la hegemonía masculina cada día pierde fuerza, esto en parte por las nuevas masculinidades que están en efervescencia, situación que obliga a una

transformación del pensamiento masculino que desde luego favorece la equidad de los géneros, entonces la toma de consciencia por la conquista de la igualdad cada vez se hace más realidad.

Con el devenir de los tiempos el hombre está comprendiendo que el mundo se confeccionó para dos, y que la mujer como agente de fuerza laboral productora, ocupa y conquista las esferas del poder, pues como lo señala López (1999) “el trabajo, y más el pagado, confiere dignidad al ser humano y suele despertar deseos de emancipación y autonomía es lo que ha sucedido en el caso de la mujer actual” (p.261). Planteamiento que ya había adelantado Virginia Woolf en su largo ensayo, *Una habitación propia*. En cuanto a la idea de la economía de los bienes simbólicos Bourdieu (2000) afirma que el trabajo doméstico de la mujer nunca será bien visto, ni valorado pues no es remunerado, y mientras este no posea un valor mercantil carecerá de importancia, pues “el mundo social funciona como un mercado de los bienes simbólicos dominado por la visión masculina” (p.72).

La estructura de dominio del patriarcado es una constante en la obra de Ana Teresa Torres, basta con recordar *Malena de cinco mundo* (1997), novela donde la denuncia a la superioridad del hombre, que es de clara evidencia, se hace mención de cinco mujeres que transitan por épocas diferentes y, donde todas sufren el marginamiento y la estratificación, generándoles dolor, humillación y tristeza; “la regañaba cuando la casa estaba sucia y las camisas sin planchar, le insistía en que su mamá sabía más de niños que ella” (Torres, 2000 p.242).

Las mujeres de las primeras década del siglo veinte, tanto en la realidad como en la ficción (presentes en las diferentes obras narrativas de Ana Teresa Torres) han sido vista como un objeto y como un ser creado para la servidumbre, para el hogar, para la procreación, cercos que con el correr del tiempo, las transformaciones sociales, y la osadía y valor femenino sólo corresponden a una decisión, más que a una condición de la feminidad.

En la novela, de Ana Teresa Torres, llamada *Me abrazó tan largamente* (2005), (relato que es la continuación de la novela *El exilio del tiempo*) se expone este concepto patriarcal en una carta que la narradora protagonista le escribe a su prima, en uno de los fragmentos le manifiesta que:

Los hombres siempre piensan que han venido al mundo para dirigir a las mujeres, especialmente a las de su familia, y esa dirección incluye la económica. No, ni por un momento te pongas a hacer negocios con Pedro, déjalo resolver sus cosas que lo logrará, y llévate tu herencia contigo (p. 369).

En otro orden de ideas, vale señalar que la mayoría de los personajes femeninos de la obra de Torres presentan conflictos psicológicos, este aspecto se encuentra perfectamente descrito en el personaje de “María Josefina” (personaje que aparece en el *Exilio del tiempo*) quien desde esa mezcla entre hispanidad y afrancesamiento que la caracteriza, conduce a la abuela (Clemencia) a sostener que:

Las mujeres modernas quieren realizarse y estudiar y trabajar y ser como los hombres y lo que yo siempre he dicho cómo va a ser bueno que vayan a la universidad, será útil porque si necesitan trabajar tendrán un título, pero teniendo de que vivir, qué necesidad tienen de estar en ese ambiente, que lo único que hay es comunistas y gente que serán universitarios pero sin ninguna educación (...) yo he visto todas las que se ponen a estudiar terminan divorciándose, y María Josefina, tú sabes, es muy influenciable (p. 59).

Pensamientos patriarcales de mujeres que son evidencia de una época dominada por los hombres. La abuela desde su posición social de aristócrata, piensa que los estudios y la asistencia a la universidad son malas influencias, pues en algunos casos la mujer abandona una “supuesta” misión femenina para proseguir caminos más amplios y llenos de oportunidades, esto no es bien visto por la anciana. Pensamiento que urde una concepción claramente machista, propiciada por una dominación masculina, arraigada y cimentada por décadas de hegemonía por el hombre, que llena de miedo y de temores a las mujeres y que las cerca en el hogar, matrimonio o el convento. Sin embargo, la narradora, de manera astuta le concede

a las mujeres una feminidad ligada con nuevas circunstancias, épocas y acontecimientos, no niega la opresión a la que estuvieron sometidas en algún momento pero, también habla de una trascendencia de orden psicológico, económico, académico y social.

Asimismo, al transcurrir la novela en recuerdos, olvidos y memorias los objetos claramente empiezan a perder valor emocional, las nuevas generaciones de mujeres, también disfrutaban de los muebles y los cómodos sillones, pero éstos pasan a un segundo plano dentro del hilo conductor que guía todos los planteamientos de la narración. Tal vez, porque estas generaciones se desprenden un poco de las sujeciones identitarias, aun cuando sigue existiendo una inmanencia de apego a los dominios y cercos de la casa. Son mujeres que quieren emanciparse de esos objetos en busca de nuevos caminos, por lo cual, la narradora desde su misma feminidad sabe que la lucha no es por conservar y valorar unos objetos que determinaron un momento, la lucha es por encontrar la emancipación femenina de los mismos, por estudiar, trabajar, forjarse un pensamiento que logre estar a la altura del hombre, es una disputa constante que ha surtido efecto, y qué mejor época que los años setenta, pues durante esta década se gestaron luchas sobre las bases de las relaciones jerárquicas entre los sexos.

En cuanto a la Iglesia como una de las instituciones que ha acentuado el patriarcado en la sociedad (según consideración de Bourdieu) Ana Teresa Torres (2005) reafirma este planteamiento cuando sostiene lo siguiente: “Nosotros creemos que Dios es de todos y aunque sea el hombre más humilde si cree en la vida eterna se puede salvar, y aunque sea la mujer más pecadora, si se arrepiente, también se puede salvar”, (p.189) se observa en estas palabras, cómo al género masculino la autora le agrega el objetivo “humilde”, y a la mujer “pecadora”, esta distinción es clara, le interesa reafirmar un patriarcado que domina todos los ámbitos, no es casual, es más bien intencional que resalte esta forma de ver el mundo patriarcal en relación con la Iglesia como institución que ha determinado la historia, la cultura y los poderes de dominación. Más adelante Torres (2005) dice que:

Y nosotras las mujeres, fíjate tú la dignidad que envuelve nuestra condición, y cómo en cada mujer que se casa y es fiel a su marido, se recrea la unión de Cristo con la Iglesia y en cada mujer que pare se revive el milagro de la Concepción de María, y todas las santas ilustres de la Iglesia, fíjate como Dios las ha ensalzado y cómo la religión ha reposado en nosotras durante años porque si hubiera estado sólo en manos de los hombres quién sabe lo que hubiera pasado, en cambio ellas no, a ellas no las dejan acercarse al altar, ellas gozan del infinito amor con que Dios amó a su madre, amor en el cual somos amadas todas las mujeres cuando cumplimos con nuestro deber (p.191).

Postura que deja ver cómo intrínsecamente, se da una crítica abierta a la religión y los cultos que son necesarios obedecer; el culto a “María”, como un ejemplo de mujer digna, sumisa y modelo de vida. Éstas y otras concepciones han sido internalizadas por el inconsciente de muchas mujeres, que hace casi imposible que el género femenino pueda pensar de otra forma. La novela está cargada de ejemplos de esta naturaleza que traslucen de forma directa la necesidad de una sujeción para la mujer, donde los cercos privados están claramente definidos: la casa, la iglesia, el matrimonio. Instituciones patriarcales que sólo imponen conductas de aceptación, como forma de control aparente, es preciso añadir que estas formas de ver el mundo y de aceptar una feminidad apegada a preceptos religiosos y el matrimonio como alternativa está cambiando, aún quedan signos de esta sociedad de dominio, donde la supremacía es la masculina, pero la mujer actual se ha dado cuenta que el matrimonio y la reproducción no son las únicas alternativas, esto ha sido un aspecto favorable para dejar atrás el patriarcado y ocupar espacios públicos que ahora son del dominio de los dos géneros.

4.1.9. Las sujeciones identitarias en la construcción autobiográfica

Ana teresa Torres de manera indirecta presenta un discurso intimista, no llega a ser autobiográfico del todo, pero la manera como la novela *El Exilio del tiempo* propone plantear unas memorias, deja ver mucho el dato autobiográfico, es esta manera de contar uno de los géneros literarios más recurrentes expuestos por las mujeres, como una forma de desahogo, de catarsis, de encuentro con el alma femenina, de

levantar la voz y exigir cambios, al respecto Gajeri (2002) postula que: “la autobiografía ha sido uno de los géneros más privilegiada por las mujeres; sin embargo éstas han acentuado la forma no alta de la autobiografía, el estilo descuidado coloquial, sin ambiciones literaria, casi una especie de elaboración privada” (p. 457).

Características que se pueden ver claramente en esta novela, solo que habría que agregarle la carga poética al estilo narrativo que Ana Teresa Torres le imprime a su obra, a lo largo de la misma se lee una narración-poética donde lo cotidiano se vuelve sublime y, lo común y corriente se transforma en objeto estético de valor artístico que perpetúa una memoria, abriendo diferentes caminos a las mujeres de las nuevas generaciones.

En *El exilio del tiempo* (1990), a decir de Rivas (2010)

(...) hay subjetividades femeninas que se cuentan a sí mismas, personajes rebeldes como María Eugenia y sumisos como Tía Clara, dentro de una misma familia, que se suceden generación tras generación, quienes en sus discursos escondidos en la intimidad confesional, subvierten la palabra patriarcal. El hilo de estas confesiones lo lleva la más joven, una adolescente sin nombre, que escucha todas las historias y hace ella misma la historia de la familia, con los recuerdos de las mujeres, que se permitirá entregar al Señor del Tiempo. Esta narradora indaga en la memoria de las mujeres precedentes para descubrir en ellas, muchas veces con humor, la historia excluida y recuerda, además, su propia infancia, aspectos ya visualizados en Las memorias de Mamá Blanca (p. 214).

En otro orden de ideas, es de hacer notar que, esta novela tiene su continuidad, con una obra muy breve que la autora llamó *Me abrazó tan largamente* (1992) y, que para una mejor comprensión de la primera (*El exilio del tiempo*) debe leerse esta segunda parte, que aborda otra mirada, expone más el diálogo que la descripción y aparece el nombre de la narradora “Ana”, el mismo de la escritora, esto hace suponer aún más el carácter autobiográfico de estas dos novelas, que en conjunto forman una historia familiar, donde la mujer y su feminidad son definidas por una

historia menuda, trivial, llena de memoria, historias comunes y corrientes de una familia caraqueña, pero que en conjunto y con singularidad muestra una cara de Venezuela, una forma muy suspicaz de ir del dato autobiográfico a la historia de acontecimientos y hechos que marcaron una época. Así por ejemplo, la segunda novela que le da continuidad al *El exilio del tiempo*, *Me abrazo tan largamente*, la narradora inicia hablando del golpe militar del cuatro de febrero: “Tía Olga decidió morirse en pleno golpe de estado. Escogió como fecha última de su deleitosa e insulsa vida la noche que amaneció 4 de febrero de 1992 en esta ciudad de Caracas” (p. 367).

Ana Teresa Torres desde sus particulares conocimientos de psicología, busca enredar al lector en un caudal de hechos históricos que son contados por voces comunes y corrientes, pero especialmente son las mujeres los sujetos de enunciación, no le importa combinar géneros, valiéndose de una intertextualidad que le confiere a su producción un matiz muy genuino, demuestra cómo resulta interesante esta hibridez, subvirtiendo los convencionalismos temáticos impuestos hasta el momento por la escritura canónica. Registra la experiencia femenina, desde lo social, lo espiritual, lo estético y lo psicológico, se da en toda la novela *El exilio del tiempo* una denuncia clara contra el patriarcado y un interés pronunciado por mostrar el mundo íntimo de la mujer:

Por fin puedo contar algo propio, he llegado a ser mujer y he adquirido la feminidad, aunque más que adquisiciones de momento encuentro muchas interdicciones nuevas. Mi cargadora dice que ya no puedo ir a la piscina porque no es bueno bañarse cuando me venga la regla. Papá dice que no debo ir sola con el chofer al colegio (Torres, 2005 p. 187).

Lo íntimo interesa contar a las mujeres, aspecto que indica que la mujer escritora contemporánea rompe con el *statu quo* para poder organizar universos que corresponden con su realidad, que incluye la biología demarcada siempre por el hecho mismo de pertenecer a un sexo específico que le otorga unas características naturales, sin hacerla mejor o peor que el hombre, sencillamente natural, entonces lo íntimo se puede volver lírico, poético y valioso para ser narrado.

Expuesto en palabras de López (1999), sugiere que se da un nuevo paradigma en la literatura:

Una imagen de la realidad captada con ojos de mujer y plasmada con discurso hémblico. Imagen que no había estado totalmente ausente de la literatura anterior pero que ahora se configura en una abundantísima publicación de textos, los que han llegado a constituir un “corpus”, en un contexto, con voces y visión (p. 266).

La escritura se torna un vehículo de denuncia de la mujer escritora de los últimos veinte años, éstas integran temas que en otros tiempos estaban vetados y autocensurados, como la sexualidad de la mujer, vista ahora no sólo como forma de reproducción, sino como medio de placer (tal cual como siempre la ha disfrutado el hombre) también se hace muy común observar en la escritura femenina la forma de buscar una identidad que sea plenamente reconocida y estimada por la sociedad en general. Supuesto que aún sigue reclamando su espacio en todos los contextos donde hacen vida las mujeres, pues según Lagarde (s/f) “Es común que voluntaria o involuntariamente, las mujeres dejen de vivir de su feminidad y encuentran formas nuevas de vida. Sin embargo, como todas ellas son evaluadas con estereotipos rígidos –independientemente de sus modos de vida—y son definidas como equivocadas, malas mujeres, enfermas, incapaces, raras, fallidas, locas” (p. 5). Apreciación que deja al descubierto que existe un convencimiento de superar las sujeciones identitarias por parte de quienes conforman el género femenino, pero atreverse a esto cuesta que las mujeres sean acusadas con ciertos adjetivos peyorativos, tal como lo expone esta antropóloga.



“Mujer asombrada” Wencesly Belandria

4.1.10. La belleza corporal en la obra de Wencesly Belandria

Dice Ana Teresa Torres (2000) que: “las comparaciones y semejanzas, las similitudes y asociaciones nos servirán para pensar que todo al fin y al cabo era lo mismo” (47). Partiendo de esta premisa se puede plantear que desde una suerte de análisis comparativo y semiótico algunas obras pictóricas de Wencesly Belandria pueden ser abordadas a través del parangón, pero en este apartado en particular se analizarán por separado algunas pinturas de esta artista para luego en comunión con la novela de Torres poder establecer los puntos de encuentro.

Algunas pintura de Belandria traslucen una belleza corporal apegada a cánones preestablecidos por la cultura y la sociedad, donde la mujer se presenta con un cuerpo que al decir de algunos patrones actuales debe ser en extremo delgada para que sea hermosa, contrariamente, por ejemplo, a los que representan en sus pinturas Aida Emart y Casimiro González, quienes muestran a unas mujeres con cuerpos gruesos y fuertes, pero las obras en conjuntos de estos artistas simbolizan con sus colores y atmósfera una calmada felicidad.

La artista Belandria forja en su obra plástica cuerpos femeninos que inscriben su belleza dentro de lo que la sociedad ha pautado como norma, le interesa mostrar pinturas donde los cuerpos estilizados personifican un tipo de mujer que trae a la memoria las modelos en extremo delgadas y cuyos cuerpos son los elegidos como portadas de revista, para las pasarelas y la publicidad.

La pintura de cuerpos femeninos de Wencesly Belandria tiene toda una implicación social, tal como lo señala Almudena Ortega et al (2012)

Lo bello y lo feo quedan establecidos como canon, es decir como una regla que es necesario seguir. Pues bien, la presión hacia la delgadez y el refuerzo de la misma, junto con la estigmatización del sobrepeso y la obesidad, son las reglas con las que nos ha tocado vivir en la construcción de nuestra imagen corporal (p.1650).

No obstante, las mujeres de la obra de Belandria, todas presentan en sus rasgos faciales un rostro adusto, triste, pensativo y hasta melancólico, tratan en medio de su desnudez de ocultar parte del cuerpo, estas mujeres presenta una feminidad



“Desnudez”. Wencesly Belandria

apegada a una avergüenza, pues así lo dejan ver en su rostro y mirada, no muestran el cuerpo en su totalidad, en todo momento están tapando con sus manos su parte íntimas.

La imagen que se muestra a la izquierda, sugiere a una mujer apenada, que en signo de encogimiento, muestra una timidez que trasluce temor por la situación, sabe que la están observando y esto desde lo impúdico le genera sorpresa y descontento, los colores y tonos utilizados por la artista son

matices que muestran vahos de tristeza y dolor, no es una modelo que su cuerpo lo presente con evidencias y deseos de ser exhibido, por el contrario, quiere ocultarlo con sus largas piernas, las modelos de la artista persisten en ajustarse en un estereotipo que no es mostrado en su totalidad, se da en Belandria, tal como lo sugiere Pinkola (2008) una angustia por esculpir las carnes, el cuerpo:

Esta invitación a esculpir el cuerpo es extremadamente parecida a la tarea de desterronar, quemar y eliminar las capas de carne de la tierra hasta dejarla en los huesos. Cuando hay una herida en la psique y en el cuerpo de las mujeres, hay una correspondiente herida en el mismo lugar de la cultura y, en último extremo, en la propia naturaleza. En una auténtica psicología holística todos los mundos se consideran interdependientes, no entidades separadas. No es de extrañar que en nuestra cultura se planteara la cuestión del modelado del cuerpo natural

de la mujer y se plantee la correspondiente cuestión del modelado del paisaje y también de algunos sectores de la cultura para su adaptación a la moda. Aunque no esté en las manos de la mujer impedir la disección de la cultura y de la tierra de la noche a la mañana, sí puede evitar hacer lo mismo con su cuerpo (p. 285).

La naturaleza femenina nunca propondría la tortura a su cuerpo en pro de mejorar su feminidad corporal. La naturaleza tampoco accedería a vulnerar la forma, para demostrar una perfección creada y manipulada por la moda, en esas estructuras de dominio que deben adaptarse para visualmente agradar, atraer y pertenecer a un grupo específico, es donde entra en juego el patriarcado que manipula la belleza, es necesario verse y acomodarse a los gustos de los otros.

En esta obra llamada “Desnudez”, que se observa en la página anterior, la figura de la mujer es finamente representada a partir de una concepción de la belleza sencilla pero natural. Manteniendo el uso de retazos de manteles se exterioriza una fusión estética entre libertad y emancipación femenina. Inmersa en el territorio de lo femenino, la imagen alude a una naturaleza estética marcada por una cabellera que frustra todo intento de retentiva, el rostro alargado da la sensación de un panóptico sensual.

Detrás de la iniciativa estética se ofrece una obra donde la imagen central es una mujer joven como en actitud de entrega, de vergüenza y de tristeza. Rodeada por manteles, la imagen central parece pernoctar en un encierro que evoca con insistencia a las sujeciones familiares. La presencia de un estado de sumisión y desconsuelo se percibe una escena de sujeciones a lo doméstico. Son estas sujeciones las que dan lugar a pensar en una obra donde el espacio ganado por el cuerpo sigue siendo el lugar de la batalla social y familiar en la cual se ha visto inmersa la feminidad.

El rostro apacible y la cabellera rebelde hablan de una representación que divaga entre la regla y la fractura. La posibilidad de que esta hermosa mujer despierte de su letargo para instalarse en otro lugar, muy lejano de la sumisión a la cual parece

estar confinada, se convierte en una alegoría de lo femenino entendida como renuncia a la sujeción. La cabellera rebelde e indómita resignifica el sentido del espacio dando cabida a la presencia de una feminidad asociada con lo subversivo aun en presencia de fuertes sujeciones identitarias.

Es de hacer notar que la autonomía femenina y los adornos impresos, reafirman la idea de sujeciones identitarias, ya que aunque la imagen posee su propio protagonismo existencial, los trazados inmersos en el cabello y las estampas alrededor del cuerpo, se asumen desde el uso de manteles o tapetes que reflejan, la vida cotidiana del hogar. Las imágenes desnudas que plasma Belandria en sus telas, se enarbolan como una alegoría a la sensualidad. Buscan denunciar una sociedad que impone una imagen corporal, que se corresponde con una feminidad ligada a patrones de belleza, son mujeres en su mayoría presas de una vergüenza y, que afanosamente con sus miradas piden a grito que las cubran. En estas modelos se instauran símbolos de belleza femenina junto con un retraimiento, señalando un largo camino que siempre ha moldeado la conducta y cercado los instintos primarios.

El cuerpo se transforma en un texto, algo que no es de dominio exclusivo de la pintura; a la literatura, la antropología, la sociología y la medicina también les interesan mostrar y estudiar aspectos corporales, asimismo, le interesa a la estética y a la cirugía actual, esto tiene que ver con los espacios de dominio, pues la noción de belleza está ligada de manera inexorable con los cuerpos femeninos, se da en la pintura de Wencesly Belandria un excesivo cuidado por la forma esbelta de sus modelos. Según Bourdieu (2000) “al estar socialmente inclinadas a tratarse a sí mismas como objetos estéticos y, en consecuencia, a dirigir una atención constante a todo lo que se relaciona con belleza y con la elegancia de su cuerpo, de la ropa, y del porte, ellas se encargan con absoluta naturalidad, en la división del trabajo doméstico” (p.72).

El desnudo en la pintura es de vieja data, en todas las épocas y contextos mostrar la desnudez femenina ha interesado mucho a los artistas, es decir, que desde el plano estético es un tópico en extremo usado por los artistas, se podría recordar a la “Venus del espejo” de Diego de Velázquez, otro artista que respalda lo dicho en líneas anteriores lo representa Goya con su pintura la “Maja desnuda”, pero también se puede citar “Las tres gracias” de Peter Paul Rubens, o “las Señoritas de Aviñón” de Picasso, tan sólo por dar algunos ejemplos representativos de la historia del arte, se observa en estas modelos femeninos estereotipos corporales, unas con cuerpos robustos, otras más estilizados y, las del genio de Picasso que parecen ser modelos en extremo delgadas, así las deja ver el pintor por medio del cubismo que caracterizó gran parte de su obra.

Ejemplos de grandes obras maestras de la historia de la pintura, que demuestran cómo el cuerpo visto como constructo social ha evolucionado durante el tiempo, y que la forma de representarlo varía de acuerdo a la influencia social que imponga el momento. Es preciso aclarar que, la simbolización de estos cuerpos nunca tendrá la misma connotación de la desnudez corporal actual, tal como lo dicen Rodrigo y Van Naval (2008): “En la discusión sobre la desigualdad natural de unos cuerpos frente a otros, las posiciones misóginas, ancladas en las teorías aristotélicas, se impusieron desde mediados del siglo XIII en universidades y entre los intelectuales eclesiásticos” (p.53).

Entonces, según los cánones aviesos de la moda, el cuerpo femenino es defectoso y precisa ser corregido. Esta idea se ha anclado en la psique de muchas mujeres; tradición y cultura, herencia intangible del dominio masculino, de lo cual se deduce que esto tiene que ver con un legado patriarcal difícil de superar, pues la feminidad siempre estará asociada con patrones biológicos que inciden en los cambios, esto hace del cuerpo femenino algo inacabado, en construcción, necesario moldear, pues al parecer la naturaleza no ha favorecido a la feminidad y por ende hay que esculpirla, esto a los ojos masculinos, y claro, la mujer en una eterna desconfianza de sí misma supone que su forma corporal requiere ser perfeccionada para poder

ser amada, elogiada y admirada, convirtiéndose sólo en cuerpo, razón por la cual los estereotipos han ganado la batalla.

4.1.11. La feminidad en la pintura intimista de Wencesly Belandria

La artista plástica Wencesly Belandria muestra una experiencia femenina ligada al interés de sintetizar las bellas artes con la artesanía, impulsada por unas sujeciones identitarias femeninas. La artista indaga y traspasa los límites de una pintura que retrata de forma colorida un sinnúmero de aspectos cotidianos enlazados con objetos generalmente asociados al hecho mismo de ser mujer; así resalta en su obra pictórica los manteles, las jarras, los floreros, las mesas listas para el disfrute familiar, la mesa de noche de la habitación, la peinadora, entre otros, todos estos objetos están representados por medio de la fluidez de una consciencia que reclama a una mujer delicada, hacedora de sueños, de esperanzas e ilusiones, en cuya alma brota la nostalgia de recuerdos lejanos de abuelas, madres e incluso tías, que usaron de forma recurrente estas cosas y, que la artista logra captar de manera precisa para elevar una consciencia femenina que se desnuda y se refleja en ellos, que lucha por cumplir con el mundo y transmitir sentido de pertenencia en cada uno de sus actos, en la búsqueda de reafirmar lo que son las mujeres, lo que las une, lo que las identifica. Su pintura habla de imágenes de objetos que conceptualmente están concebidos para el uso cotidiano.

Wencesly Belandria crea un mundo de reflexión intrínseca sobre la condición de las mujeres en la sociedad actual, transmitiéndolo a través de objetos e imágenes propios del rol del ama de casa, convirtiendo estos paisajes cotidianos en lienzos que remiten al entorno familiar con los cuales se identifica, conectándose de manera dialógica con otra artista, de nombre Bernardita Rako, con la cual mantiene un permanente feedback representativo, argumentativo y femenino, quien al igual que ella construye un universo personal exigiendo que las cadenas de la opresión desaparezcan en estos objetos íntimos, en los cuales existe la libertad de un arte que independiza y no oprime, que ensalza y no humilla, aun cuando reafirman el

sentido de inmanencia de la mujer. Belandria le da interés a objetos hogareños, las texturas entrecaladas de manteles, tejidos en croché, esos que se identifican en los recuerdos con aires de nostalgia. Igual que el uso de la costura y del hilo en todas sus obras, remitiendo al mundo delicado e íntimo que recuerda a la artista feminista Ghada Amer .

La pintura de Wencesly Belandria no supone un divorcio de las sujeciones identitarias femeninas, más bien busca conciliar el espíritu contemporáneo de la mujer con los objetos de uso habitual, que en apariencia son utilizados más por las mujeres, pero no exclusivos, los hombres también se benefician de los objetos que la artista plástica representa en su pintura, sólo que la sociedad patriarcal ha hecho pensar que la utilidad de manteles, jarras o peinadoras, son reflejos femeninos, concebidos sólo para uso de las mujeres.

Tal vez la artista lo que desea comunicar y denunciar, es que los objetos de uso diario de la intimidad del hogar también son utilizados por los hombres, aunque con menos interés en sus apariencias, pues a las mujeres les atraen las formas, los colores, las dimensiones, esto ligado a la posibilidad de ver en el mundo femenino una inagotable fuente de inspiración para la creación.

Los cuadros de esta artista, se ubican allí donde la brecha entre los sueños, los laberintos y las fantasías unidos a los objetos de uso cotidiano son su bandera, forjada con sus colores, líneas y formas que crean una verdad para la artista y quien observa y aprecia su obra.

4.1.12. Construcción social de la feminidad en la literatura y la pintura



“Cuerpo”. Wencesly Belandria

La imagen social del cuerpo femenino en la cultura contemporánea juega un papel muy importante, y es creciente día a día la necesidad de resignificarlo en todos los contextos, por lo que la mujer como fuerza viva que da presencia a su género (en el mundo entero) siempre está acentuando con características particulares los procesos que la moda le asigna, para ser objeto de belleza, lo cual incluye alterar la naturaleza para llenar cánones impuestos por otros, que han hecho del cuerpo un fetiche, cercano a una muñeca de polímero irreal y reconstruida, que se aproxima más a un objeto que a una persona de carne y hueso, esto sin duda como un efecto más de la comunicación de masas, los diversos concursos de belleza y la seducción que debe caracterizar a la mujer, en medio de una soledad irremediable que no se llena con prototipos elaborados. Esta idea Bourdieu (2000) la plantea de la siguiente forma:

En ese ser percibido, corresponde al cuerpo reducido a lo que se llama a veces el “físico” (potencialmente sexuado), respecto a unas propiedades menos directamente sensibles, como el lenguaje, es mayor para la mujer que para el hombre. Mientras que, para los hombres, o la cosmética y la ropa tienden a eliminar el cuerpo en favor de signos sociales de la posición social, en el caso de las mujeres tienden a exaltarla a convertirla en un signo de seducción, cosa que explica que la inversión (en tiempo, en dinero, en energía, etc.,) en el trabajo cosmético sea mucho mayor en el caso de las mujeres (p.72).

Advertir en los cuerpos de la mujer un objeto de consumo, que se debe más a una cultura que se impone que a una identidad biológica, son aspectos que se destacan en la obra narrativa de Ana Teresa Torres, pero también en la pintura de Wencesly Belandria, quienes construyen desde sus discursos una imagen corporal que gravita en torno a un reclamo constante con respecto a las exigencias sociales. No obstante, vale señalar que los artistas, poetas y narradores siempre han hecho del

cuerpo un incansable *ethos* de inspiración, de esta influencia no escapan las artistas objetos de la investigación, quienes confluyen en la necesidad de mostrar a una mujer apegada a los cánones de belleza que se han instaurado en la sociedad actual y que suponen un realce engañoso de la feminidad. A continuación un fragmento muy breve que da cuenta de lo dicho anteriormente:

Me queda muy mal este pantalón, muy ancho. El color de esta blusa me mata. Revisó la ropa interior (...) guardó los traje de baño. Se detuvo entre los de dos piezas y una sola. Se probó el de dos piezas y un rollito de grasas la convenció de dejarlo fuera. Al regreso me meto en aeróbics, pensó, pero lo había pensado muchas veces (Torres, 2000 p.12).

Vale resaltar que la disciplina de las ciencias humanas que le ha interesado el cuerpo es a la antropología, la misma siempre ha dado cuenta científica sobre el cuerpo como objeto de estudio social, Turner (1994) piensa que esto se corresponde con dos motivos: el primero es, porque la antropología siempre le ha interesado el juego dicotómico entre naturaleza y cultura, el segundo motivo, sugerido por este estudioso, es que a ésta le interesa estudiar el cuerpo como una entidad simbólica, tal como también lo hacen de manera ficcional los discursos que se están cruzando (literatura y pintura); un tercer motivo es que el cuerpo ha sido considerado un sistema primario para la cultura, expresado en palabras de Martínez (2004) corresponde con lo siguiente:



“Mujer atrapada en el espejo”. Wencesly Belandria

Recientemente, la teoría social ha reevaluado la importancia del cuerpo, no solamente en la teoría social feminista, sino en términos de análisis de clase y consumo a través de los trabajos de Baudrillard y Bourdieu. La perspectiva interaccionista y fenomenológica de Goffman y Merleau-Ponty han producido una conciencia sociológica de la significación simbólica del cuerpo en el orden interactivo, sin olvidar el discurso del lenguaje corporal en el análisis del comportamiento microsocial. Y, más

recientemente, hay que destacar el papel de la ciencia y la tecnología sobre el futuro de los cuerpos. Ahora bien, para entender el desarrollo de la teoría social del cuerpo en el siglo XX y comienzo del XXI, antes hay que explicar los cambios sociales que han contribuido a situar el cuerpo en un lugar central (p.131).

Se observa entonces, cómo se da un interés en los sociólogos por encontrar respuestas sobre las incidencias corporales en el desarrollo de la cultura, esto mismo ocurre con las manifestaciones literarias y plásticas, estas áreas del saber humano que retoman la idea de focalizar en los cuerpos un blanco oportuno de análisis expresivo, intentando en el caso de Torres y Belandria el retorno al mito de la eterna juventud²⁰, deslindándose de paradigmas preconcebidos sobre cómo debería ser el tratamiento del cuerpo femenino, estas artistas legitiman códigos estéticos que unidos y deslindados hacen de la feminidad un recurso muy valioso para seguir explorando la psique humana y convertir dichos espacios hasta ciertos puntos marginados (especialmente los ámbitos domésticos y la revalorización corporal) en zonas que fueron del dominio masculino, se observa en el cruce, diálogo y distanciamiento de Belandria y Torres la construcción social de una feminidad que resignifica a la mujer como símbolo del ser, del poder y del escribir y describir en imágenes y palabras un mundo femenino entendido por mujeres.

Conviene advertir que, el cuerpo femenino y los aspectos que determinan su construcción social (en el caso particular de estas dos artistas) incorporan en sus obras una dimensión distinta a la función erótica, pues más bien buscan mostrar, desde sus manifestaciones a una sociedad que siempre le ha interesado ver en la mujer a un ser subyugado, y por tanto, con menos posibilidades de formar parte del desarrollo de la humanidad. Las mujeres de la plástica de Wencesly Belandria poseen un rostro triste, un cuerpo examinado, unos ojos avergonzados y una

²⁰ Se piensa que este mito tiene su origen en la antigüedad, cuenta la leyenda que Eos (la aurora), se enamoró perdidamente de un joven apuesto troyano, ésta quien es muy cercana a Zeus le pide que lo haga inmortal, deseo al cual accede el padre de los dioses, pero a Eos no se le ocurre que sumado a la inmortalidad su enamorado no envejezca, este olvido hace que este ser se convierta en un viejo inservible y anciano con defectos, lo cual supone que todos estamos condenados a envejecer sin más remedio que la resignación.

inconformidad agazapada en la posición como las representan la artista, así también son descritas por Ana Teresa Torres a quien no le preocupa mostrar cuerpos erotizados, más bien su reclamo va dirigido a la reconciliación de la igualdad desde la diferencia. A estas dos creadoras, desde la palabra escrita y la pincelada, les atrae desmontar los discursos masculinos, ambas se alejan de los discursos hegemónicos y alteran la censura, para abrir paso y escalonar en un pensamiento feminista que sigue construyéndose en pro de un mundo más justo y más equitativo entre los géneros.

4.1.13. Las mujeres de la novela vistas en los espejos

La novela *El exilio del tiempo* postula diversas formas de mirar el recuerdo y la nostalgia. Esta forma de reminiscencia generalmente nace de las evocaciones de mujeres que a lo largo de la obra se presentan como las protagonistas y eje motor que encadenan una cantidad de situaciones vividas, sentidas y animadas por mujeres, éstas encuentran confluencia y reflejo en la obra de Wencesly Belandria, artista que recalca como una alegoría la presencia de mujeres, que en su mayoría se identifican con objetos de uso cotidiano.

Para esta artista plástica “el exilio del tiempo” queda congelado y retratado en la pintura “Mujer atrapada en el espejo” (2000), se aprecia como el espejo y el decorado que circunda toda la composición muestran la inquietud de retratar el espejo y el reflejo de una mujer, de la cual deja ver muy poco, a la artista le interesa más la disposición de los colores, las líneas y los manteles que decoran el fondo de la superficie del espejo; se da en la pintura una organización muy serena de los planos, no denota angustia, ni temor en la mujer, interesa que en la pintura sólo destacar el reflejo, no se deja ver a la modelo, es sólo la imagen congelada en la superficie, sin rostro definido, la persona reflejada se encuentra del mismo lado del observador, se da en la simbología del espejo una preponderancia superior que solapa la figura femenina, ésta no interesa, en realidad conviene mostrar el objeto

que produce el reflejo, esta superficie, es decir, el espejo es descrita según Álvarez (s/f) de la siguiente manera:

El espejo es un lugar que por un momento alberga la mirada de quien se busca en un espacio inexistente y real que le permite, desde la virtualidad, reconstruirse a sí mismo por su propia mirada. Sin embargo el problema del lugar que no es lugar se complica cuando se representa en la pintura, el espejo que es representación, tal vez que ha dejado de ser heterotópico y que parece desplazar de la utopía al espectador (s/p).

El hecho de plasmar este objeto en la obra, conduce a pensar en la necesidad de perpetuar un momento, no sólo a través de la obra en sí, sino por medio del tiempo que congela la imagen fugaz de la mujer que se mira y queda atrapada en el tiempo de manera inexorable, se convierte entonces, en el recuerdo de lo que fue, ese instante que nunca más vendrá pero que la pintura lo captó para determinar un espacio y definir por medio de luces y colores a una mujer que se ve, pero a la vez mira unos manteles que estratégicamente la artista ha colocado detrás, en este punto vale recordar a Foucault²¹, quien sentencia lo siguiente:

En el espejo me veo donde no estoy, es un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie; estoy allá lejos, allí donde no estoy, soy una especie de sombra que me da mi propia visibilidad, que me permite mirarme allí donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo realmente y en que posee, respecto del sitio que yo ocupo, una especie de efecto de remisión; desde el espejo me descubro ausente en el sitio en que estoy, ya que me veo allá lejos (s/p).

Estas palabras se ven reflejadas en la obra de Ana Teresa Torres quien con un largo discurso expuesto en 366 páginas (y continuado con la novela *Me abrazó tan largamente*) elabora el recuerdo femenino como un espejo, al igual que lo hace la artista en su pintura “Mujer atrapada en el espejo”, narradora y artista plástica

²¹ Citado por Ángel Medina en “Anverso y reverso del espejo o «conócete a ti mismo”. La cita proviene del siguiente texto que aparece en la bibliografía del ensayo consultado: Foucault, Michel, *Dits et écrits I*, 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001.

necesitan conformar un todo para registrar momentos furtivos “somos todos esos momentos que recordamos, piezas de rompecabezas interminable, o precisamente terminables cuando aparezca la pieza de la muerte” (Torres, 2005 p. 375).

Las mujeres en *El exilio del tiempo* y las pintadas por Wencesly Belandria, proponen una forma distinta de observar el recuerdo y la nostalgia. Diferentes discursos estéticos que le dan visibilidad a la mujer a través de la imagen y la palabra, ambas producen en el lector y en el espectador la sensación de un tiempo aniquilado, no escindido de manera frontal pero sí encubierto, velado, semi-oculto. Se

puede aseverar que todo el relato está intrincadamente conectado con la vida de las mujeres de la saga familiar, de forma muy similar Belandria presenta sus modelos femeninos en sus obras, cada mujer lleva consigo una historia imaginada por la pintora, pero todas están unidas por una realidad existente, latente, no son modelos de mujeres sacadas de la nada, dicho en palabras de Allende (s/f) en un discurso llamado *La magia de las palabras*, expone que: “Los escritores somos intérpretes de la realidad. Es cierto que caminamos en el filo de los sueños, pero la ficción, aun la más subjetiva, tiene un asidero en el mundo real”. Idea que sustenta los discursos pictóricos, éstos no nacen de la nada, ni son producidos en un vacío social tienen su construcción desde una cultura, pues como asegura Vargas Llosa en su libro *La civilización del espectáculo* (2013) la cultura puede y debe ser, también,



“Intimidad”. Wencesly Belandria

experimento, desde luego, a condición de que las nuevas técnicas y formas que introduzcan la obra amplíen el horizonte de la experiencia de la vida, revelando sus secretos más ocultos, o exponiéndonos a valores estéticos inéditos que revolucionan nuestra sensibilidad y nos dan una visión más sutil y novedosa de ese abismo sin fondo que es la condición humana (p.74).

Las mujeres pintadas por Belandria en los reflejos de sus espejos, no muestran signos de una época precisa, lo que sí se observa es que a la artista le interesa representar unas cuerpos femeninos muy delgados con medidas corporales que responden a patrones impuestos por la sociedad, la publicidad y la moda. Las figuras femeninas pintadas por la artista se muestran en un espejo, el mismo en un orden de jerarquía se transforma en el objeto más visible de la composición, la forma inusitada como la pintora presenta el fondo del espejo sobre estos manteles individuales, corresponde a una sujeción por recalcar ciertos objetos, que son en apariencia, de estricto uso femenino o por lo menos más usados por las mujeres,



“Intimidad II”. Wencesly Belandria

pero también la mujer que narra y transforma su voz en letra impresa, se mira en el espejo de su propia consciencia escritural, Imbert (1992) la define como aquella que se miró “en el espejo de su conciencia, se vio como mujer y decidió desnudar su intimidad para enseguida revestirla con ajustadas palabras” (p.131).

De igual forma la mujer que define la feminidad en lienzos, desnuda su alma, su pensamiento y su creación, para ver en espejos irreales su posición ante la sociedad, ante

quienes la cuestionan, la admiran y la oprimen, es una confesión colorida que se

recubre con un lenguaje subversivo, igualitario y creador. Se da en estos cuadros de Belandria un trabajo de construcción simbólica que reduce el cuerpo femenino al marco de un espejo, haciendo pensar en las siguientes interrogantes: ¿Quién mira? o, ¿Se deja ver que es ella misma la representada, se pinta a sí misma la artista, refleja un cuerpo que es el suyo? Estas incógnitas surgen por el carácter estrictamente femenino de las obras, por el reflejo que muestra en la imagen y el uso recurrente en todas sus pinturas de objetos muy similares. Utiliza colores también muy parecidos, es una constante de casi toda su pintura, sobre todo donde la figura central a destacar es la mujer, todas presentan un orden muy similar, buscan instaurar y consagrar de manera atrapada una mujer, un cuerpo que por siglos ha estado limitado por espacios y claustros de dominio masculino, la artista cerca aún más al cuerpo femenino, lo atrapa en una superficie, que además es muy lúgubre, utiliza para dar este efecto, colores sombríos y luctuosos como el gris, el marrón y el sepia. Por otro lado, la artista le impone un sello particular a su obra, todas sus pinturas muestran una anulación total del género masculino, representa lo estrictamente alusivo a la mujer, desde los objetos, la figura femenina y los muebles que hacen de la mujer su prolongación de “ángel del hogar”.

Es fundamental advertir cómo la mujer pintora reclama un espacio de admiración al cuerpo, donde deja ver con mayor claridad los senos, la vagina queda disimulada por las piernas en el caso de las pinturas anteriores, o sencillamente no es mostrada con claridad, la imagen representa “a la otra”, esa otra que por años ha estado subordinada a los espacios reducidos, pero donde el atuendo interesa también, las mujeres sometidas por los cercos siempre están ataviadas de ropa, esto incluye un delantal, a Belandria esto no le interesa, busca darle predominio a la mujer desnuda que se aleja de la mujer exhibicionista o pornográfica.

El atuendo en la obra de Belandria sustituye su función sobre el cuerpo, queda sólo para ser representado como un objeto más, que vale la pena plasmar en sus pinturas, mientras que las mujeres y todo lo que sus líneas corporales femeninas denotan, son mostradas sin vestimenta con líneas tenues, oscuras y lúgubre, pero desnudas.

En la pintura de la “Chaqueta rosada (imagen de la derecha) interesa sólo mostrar el objeto de uso femenino, no hay una figura humana que lo presente, la artista hace de lo común una obra de arte, al estilo de Van Gogh, recuerda con esta pintura los “Zapatos viejos”, pintado magistralmente por este genio, pero interpretar lo que el artista realmente quiere transmitir al representar objetos triviales se liga a la idea de Gadamer, quien sostiene que todo significado expuesto en las obras está estrechamente ligado con su contexto y, es éste el que le confiere un sentido particular a la producción, porque la marca individual de cada contexto es una totalidad en sí misma.



“Chaqueta rosada”. Wencesly Belandria

La pintura de arriba muestra a una mujer, esa que está presente desde afuera, es la que mira la vidriera, la que está en constante búsqueda de una feminidad apegada a la moda, la que quiere lucir hermosa para las miradas de otro, que satisfarán su propia vanidad. La pintura deja a la imaginación volátil quién será la mujer que llevará puesta esa prenda de vestir. Esta pintura, una vez más, demuestra cómo la artista mantiene una continua inquietud por la sujeción identitaria femenina, la prenda femenina muestra de trasfondo a una mujer, quizá esto se deba a lo que presupone Irigaray (1992) quien plantea que el cuerpo femenino como objeto de

discurso no sólo le pertenece a los hombres, “sino que se convierte en objeto de subjetividad femenina que se experimenta e identifica a sí misma” (p. 57).

Se vislumbra claramente, en las obras de Belandria, tres aspectos propios de las sujeciones identitarias femeninas: Uno, el sentido plástico y el juego de los colores



“Tetera mañanera”. Wencesly Belandria

mantiene un fino contacto con la feminidad hogareña. Dos, el manejo del espacio se torna esencial para definir la presencia de recuerdos que aluden a objetos que hablan del hogar y tres, las imágenes participan de una historiografía femenina que busca desandar en los aspectos que rodean, por antonomasia a la mujer, y de los cuales es posible extraer un cúmulo importante de significados estéticos, tal como se deja ver en las

pinturas que se han tomado como

ejemplos específicos de análisis.

Se asiste a un encuentro del rompecabezas de la feminidad, el cual es definido por Valdés (2013) como “aquellos espacios donde se despliega el acertijo de la feminidad, una forma en constante construcción, abierta a múltiples significaciones y disponible para ser transformada o interpretada desde lugares que pueden ser la casa, el silencio o la meditación del pincel” (s/p). Son precisamente estos lugares los que dan terreno a la presencia de lo femenino.

La tetera o cafetera es una obra que refleja un fuerte sentido del hogar, da lugar al surgimiento de una historia donde lo femenino se asocia a los objetos de la cocina. El sitio de honor se le asigna a una hermosa entidad contenedora de registros que hablan de los modos en que la feminidad es asociada a lo doméstico, pero bajo la

cobertura de una elegancia capaz de desandar por lugares de gran impacto visual. Una imagen aparentemente básica, pasa a ser historia y condición femenina, toda vez que, es precisamente la cafetera el ámbito de percepción, de actuación y de práctica donde feminidad y hogar se fusionan para dar lugar a la alegoría de las representaciones simbólicas de los significados y los valores propios del hogar.

El color gris evoca, a cabellera brillante de esas abuelas serviciales, pendientes del detalle y de esos momentos deliciosos del compartir en familia. El gris metalizado da la impresión de frialdad, pero también sensación de brillo, suntuosidad y elegancia.

La presencia del rojo le imprime al trabajo artístico una sensación de contraste, afectando la relación con el objeto central. Así, gris y rojo se conjugan para mostrar un ámbito femenino que da la sensación de mostrar un cuadro cotidiano fundado desde la inmanente presencia de la mujer. La relación entre feminidad y arte está signada por la presencia de reveladores encajes que sugieren por un lado la apariencia femenina tipificada en uso del encaje, pero por otro la idea de libertad y clara explicación de sensualismo.

4.1.14. Isabel, “*Me abrazó tan largamente*”

Me abrazó tan largamente (1996), es una novela corta de Ana Teresa Torres, escrita para darle continuidad a *El exilio del tiempo* (1990). Ambas obras narrativas por momentos se transforman en largos monólogos interiores, recuerdos y soliloquios perfectamente detallados. No obstante, una y otra conforman universos independientes, donde la presencia de una familia entera sigue siendo el asunto que inquieta a la narradora. En esta segunda parte, los personajes son en su mayoría femeninos, este aspecto continúa presente, pero a diferencia de *El exilio del tiempo*, la nostalgia y la descripción en detalle de objetos pertenece a otro mundo.

Ana Teresa Torres busca en esta nueva novela internarse en los pensamientos de la protagonista principal, llamada “Ana”. Todo el relato está narrado en primera persona, como forma de atestiguar sentimientos privados que sólo desde un “yo” pueden ser descritos en detalle. Brevemente se podría decir del argumento de la novela lo siguiente: “Ana” envía a Francia una carta destinada a su prima Isabel, diciéndole que la “tía Olga” murió y que le dejó toda la herencia a ella, ésta responde que enseguida sale a Caracas, y que llega en la noche, Ana se va a Maiquetía a esperarla y lo que más anhela es darse un fuerte abrazo con su prima, a la que tenía 22 años sin ver, ésta no llega al aeropuerto y envía un fax, telegrama que nunca recibió Ana, sólo al volver a su casa decepcionada.

En cuanto a esta segunda parte la misma autora en el prólogo que escribe a las dos novelas sostiene que:

Sucedió también que después de haber enfáticamente enterrado los personajes de *El exilio...* la ocurrencia de una situación relatable se me impuso exigiéndoles una reaparición que escribí en 1996. Pudiera haber sido un relato independiente pero bastante incomprensible para quien no tuviera previas noticias de los protagonistas, así que después de atormentadoras revisiones y dudas llegué a la conclusión de que el mejor lugar para la novela *Me abrazó tan largamente* era ese acompañante de aquella que le dio origen (Torres, 2005 p. 9).

Esta novela posee rasgos totalmente distintivos que se aleja mucho en su forma, estilo narrativo, función estética de *El exilio del tiempo*. Ana Teresa Torres con un lenguaje sencillo y diáfano quiere describir en detalle los sentimientos por su prima, sentimientos que a lo largo de la novela se confunden, pues por momentos muestra enojo hacia ésta, pero simultáneamente dice quererla mucho, ya que juntas tuvieron una infancia llena de aventuras, juegos y picardías. “Estoy tan contenta de que en algunas horas la veré entre toda la gente que estará llegando de tantos lugares que sólo pienso en una cosa: abrazarla, abrazarme a ella, abrazarnos las dos muy largamente (Torres, 2005 p. 373). Abrazo que nunca sucedió, “Isabel” decidió no viajar. Esta segunda novela que podría verse como la continuidad de *El exilio del*

tiempo, contiene en si misma explicaciones que dejan en claro situaciones que la narradora no terminó de presentar en la primera novela, el hilo discursivo es otro, la forma de tratamiento de la narración también, a la narradora lo que le interesa es explicar que le acaeció a cada una de las mujeres de la saga, cómo terminaron sus vidas, que hicieron o qué dejaron de hacer, ciertamente esta novela concluye de forma magistral lo presentado y descrito en *El exilio del tiempo*, es una obra más breve que se vale de un argumento superfluo la llegada de una prima y todo lo que se puede pensar entre la distancia que media desde Caracas a Maiquetía, mientras el desespero del tráfico aumenta la angustia y la lluvia alargan la distancia. La protagonista Ana, luego de pensar en supuestas conversaciones con su prima concluye que: “Lo único que puedo contarle a Isabel, me repito, es la muerte de tía Olga. Al fin y al cabo era ese acontecimiento la razón de su regreso, o no la razón pero al menos si el motivo o excusa, o el desencadenante de lo que quizá venía siendo una decisión lentamente madura” (p.379).

www.bdigital.ula.ve

4.2. ÁNGELES MASTRETTA Y AIDA EMART

“Sé que te caben muchas mujeres en el cuerpo y que yo sólo conocí a unas cuantas”.

(Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida*, p.172)

Es a partir de la metodología expuesta en el capítulo III que se puede intentar desentrañar lo que hay detrás del imaginario narrativo y pictórico de estas dos artistas: Ángeles Mastretta y Aida Emart, ambas mexicanas. Todas las reflexiones que a continuación se harán están estructuradas de manera sistemática, a fin de poder ver cada expresión artística por separado y, en un punto construir un entramado de reflexiones analíticas que las conjugue.

Las categorías de análisis, que interesan destacar, sobre estas dos exponentes del pensamiento artístico han sido adelantadas en las consideraciones teóricas, y las mismas se refieren a la forma de presentar en sus producciones a la feminidad,

donde el sujeto concreto obviamente es la mujer descrita en palabras, líneas y colores.

De forma sistemática se intentará responder cómo es representada la feminidad en las producciones de estas dos artistas, el papel que desempeña la mujer en la sociedad, las sujeciones identitarias que la determinan, su evolución, qué espacios tiene asignado y la belleza corporal como signo evidente de un atractivo. También se quiere mostrar la relación entre el poder y el control ejercido por el protagonista de la novela *Arráncame la vida* (1985) (un militar, político, cruel y sanguinario de la época de la revolución mexicana) sobre su joven esposa, una campesina, y la relación comparativa con algunas pintura de Aida Emart.

4.2.1. Consideraciones biográficas sobre Ángeles Mastretta



Foto de Ángeles Mastretta

Ángeles Mastretta nace en Puebla, México, el 9 de octubre de 1949, su producción es de gran valor para la historia de la literatura latinoamericana. Los críticos de su obra destacan en su obra la construcción de sus personajes femeninos, todos muy sugerentes y aunque ficcionales podrían corresponderse con la realidad que reflejan, sobresale en las mujeres descritas por Mastretta posiciones sociales y políticas de los momentos donde ambienta sus novelas y cuentos.

En el año de 1971 ingresó a la Universidad Nacional Autónoma de México donde se graduó como comunicadora social, de su padre hereda la afición por el oficio del periodismo, donde nace su pasión por la escritura. En el periódico *Ovaciones* se inicia como escritora para el mismo, hace esto por medio de una columna llamada “Del absurdo cotidiano”.

En el año de 1974, Ángeles Mastretta gana una beca del Centro Mexicano de Escritores que le permitió ser miembro de un taller literario y pudo codearse con escritores de la talla de Juan Rulfo, Francisco Monteverde y Salvador Elizondo, este acontecimiento contribuyó decididamente a que publicara su colección de poemas que tituló *La pájara pinta*. En 1975 es nombrada Directora de difusión cultural Difusión Cultural de la ENEP-Acatlán, también fue Directora del museo Chopo. Formó parte del Consejo Editorial de la Revista *Nexos*, en esta publicación mantuvo una columna literaria. En el año de 1982 participó activamente en la revista feminista *FEM*, actualmente sigue formando parte del equipo de redacción, pero su participación ha ido menguando. Siempre ha sido una defensora del feminismo, tópico que se encuentra presente en la mayoría de sus obras. Fundó el grupo “Unión de Mujeres antimachistas en el D.F”.

Fue galardonada con el premio Águila Social, en Porto Alegre 2005, también recibió la medalla Rosario Castellanos el 13 de agosto de 2014. Está casada con el escritor y analista político Héctor Aguilar Camín y pertenece a una familia de cuatro hermanos, los dos varones Daniel y Carlos Mastretta fueron los creadores del automóvil Mastretta MXT.

Su primera novela fue *Arráncame la vida*, publicada en 1985, tuvo un éxito inmediato y ha sido traducida a varios idiomas, esta novela le mereció el premio Mazatlán de Literatura en 1986, veintitrés años después fue llevada al cine en el 2008 bajo la dirección y guion de Robert Sneider, quien le da el mismo nombre a la película, popularizando aún más el libro. A esta novela le siguió la colección de cuentos *Mujeres de ojos grandes* 1990; *Mal de amores* 1996; *Ninguna eternidad como la mía* 1999; *El cielo de los leones* 2003 y una obra totalmente autobiográfica que tituló *La emoción de las cosas* 2012. Con su novela *Mal de amores* recibió el premio Rómulo Gallegos en el año 1997, convirtiéndose así, en la primera mujer en recibir dicho galardón.

4.2. 2. Consideraciones biográficas sobre Aida Emart



Foto de Aida Emart

Aida Emart es una extraordinaria artista que en la actualidad se destaca como una de las pintoras más representativa del arte contemporáneo. Nació en la ciudad de México DF en el año 1962. Estudió en el año de 1982 la carrera de Artes plásticas en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, donde se especializó en estudio de grabado, se puede aducir entonces, que no es una artista ingenua, es una artista que ha sabido conjugar su habilidad creadora con la formación académica necesaria para que hoy día sea una de las más reconocidas por las diversas temáticas que ha sabido consagrar muy bien. Tiene una trayectoria de más de 25 años produciendo pinturas. Destaca en su obra como eje temático el ser humano; los gordos, las mujeres voluptuosas, los niños, los músicos y una serie del Quijote, dejando ver la versatilidad y capacidad creadora de esta artista plástica. Sabe reinventarse de manera exquisita y piensa siempre en la gente como modelos de inagotable inspiración. Actualmente cuenta en su haber con 23 exposiciones individuales y 60 colectivas. La técnica que ha desarrollado y consolidado es la mixta sobre tela. Una de sus pinturas fue elegida como portada de la revista de crítica literaria llamada *La pluma del ganso* en enero del año 2013.

4.2.3. Contexto histórico de la novela *Arráncame la vida*

Ángeles Mastretta es una de las escritoras más conocidas en México. Su *opera prima*, es *Arráncame la vida*, publicada en 1985²². La mayoría de sus obras tratan el tema de la política y las mujeres, y la forma como ambos tópicos se han desarrollado casi paralelamente y en puntos fronterizos que se definen en espacios de dominio y poder.

El período donde Mastretta desarrolla los hechos de la novela *Arráncame la vida*, corresponde al México postrevolucionario, época que fue conducida por líderes mesiánicos y caudillos, que acostumbraban a andar con sus mujeres como

²² Para este trabajo se utilizó una publicación de 1994, publicada por ALFAGUARA.

camaradas de lucha, de ideas y de combate. Pero a pesar de que las apariencias le concedían a la mujer espacios abiertos y de igualdad política e ideológica, ésta siguió confinada al espacio doméstico o, reducida al convento, al burdel o al manicomio.

En esta novela el personaje principal se llama “Catalina Guzmán”, y la trama se ubica en los años que van desde 1915 hasta 1940. La narradora-protagonista desde el recuerdo narra y mimetiza sus experiencias con la historia real de México, inicia el relato hablando que Catalina Guzmán nace en Puebla en 1915, año en que Venustiano Carranza se encarga de la presidencia luego de muerto Francisco Madero, en este punto histórico Catalina se casa con Andrés con tan solo quince años y sin saber prácticamente nada de la vida, en este momento es donde la narradora (desde el recuerdo) empieza urdir toda la realidad externa correspondiente a una historia oficial y a una historia personal de una muchacha joven, humilde y oprimida.

En la novela se hace referencia a la Guerra de los Cristeros²³ que generó pugna entre la Iglesia y el Estado, tiempo en el que Andrés Ascencio fue detenido y acusado de homicidio, Mastretta (1994) lo narra en el capítulo II de la siguiente forma:

No se me ocurrió otra cosa que correr a la iglesia de Santiago (...) yo iba contestando los padres nuestros, la aves marías y las jaculatorias con un fervor que no tuve ni en el colegio. Por dentro decía. Cuídamelo, virgencita: devuélvemelo, virgencita (...) Cuando de atrás empezaron a llegar gritos: - ¡Viva Cristo Rey! ¡Viva Cristo Rey!

Unos gendarmes entraron por el pasillo y a empujones se abrieron paso hasta el altar: Mareada por la gente y el incienso pude oír cuando uno de ellos le dijo al cura:

— Tiene usted que venir con nosotros. Ya sabe la razón, no haga escándalo (pp.15-16).

²³ . Carlos Fuentes (2006) en su colección de relatos titulado *Todas las familias felices* define este periodo con las siguientes palabras: “los católicos de Jalisco se levantaron en armas contra las leyes “ateas” de la Revolución mexicana” (p.49).

Podría decirse, con este ejemplo, que la narradora da por sentado que quienes leen esta historia ficcional la sabrán asociar con la Guerra de los Cristeros, conflicto que ocupa la historia mexicana, el mismo nace como forma de protesta contra la Constitución de 1917 de México, donde se establecía suprimir la participación de la Iglesia Católica en la vida pública, en algunos casos se exigía que los pastores o ministros de la iglesia fueran personas casadas. Este tipo de imposiciones obliga a un grupo de insurgentes a protestar y a defender la Iglesia Católica, así que, por el contexto temporal donde se ubica la historia, Ángeles Mastretta se ve en la obligación de reseñarlo de manera tangencial, pues no es lo que realmente le interesa destacar.

La presencia de Andrés Ascencio (personaje principal masculino) en la vida política y el desarrollo histórico de México se expone desde las primeras líneas de la novela. Catalina hace mención de la participación de su esposo en la Revolución y de su entusiasmada amistad con Calles: “No hubo batalla que él no ganara, ni muerto que no matara por haber traicionado la revolución” (p.3) y posteriormente dice “(...) fumaba un puro con mi padre y conversaba sobre la laboriosidad campesina o los principales jefes de la revolución y los favores que estos le debían” (Mastretta, 1994 p.3).

A lo largo de toda la novela Catalina va haciendo mención de las crueldades y de los abusos que su esposo cometía, sin embargo, también cuenta que toda la familia antes de su matrimonio estaba al tanto de lo que era, ella misma lo afirma cuando dice: “Nos empezaron a llegar rumores: Andrés Ascencio tenía muchas mujeres, una en Zacatlán y otra en Cholula, una en el barrio de La Luz y otras en México. Engañaba a jovencitas, era un criminal, estaba loco, nos íbamos a arrepentir” (Mastretta, 1994 p.4).

Andrés Ascencio muestra una estrecha relación con Maximino Ávila Camacho²⁴, general federal que peleó en contra de los Cristeros, gobernador de Puebla, también la narradora presenta a un personaje caudillo, corrupto y muy hábil para los negocios, Heiss quien también tenía un trato de amistad con Andrés Ascencio, se cree que este personaje es William Jenkins²⁵, uno de los caudillos más conocido de Puebla y un multimillonario que consiguió toda su fortuna en México.

Resulta significativo también que la narradora de manera muy astuta salta en el tiempo y de 1930 traslada al lector a 1910 y, paralelamente va entretejiendo la historia de Andrés Ascencio con su primera esposa Eulalia y los acontecimientos políticos entre Álvaro Obregón y Pancho Villa líderes y caudillos de la Revolución mexicana. Los acontecimientos históricos que sucedieron en la realidad se van yuxtaponiendo con una historia íntima de opresión de una mujer, que quiere ser amada y ser feliz.

Por otro lado, el marco histórico donde se sitúa la novela desde el comienzo de la misma va urdiendo de manera imbricada la configuración hegemónica y el poder del caudillo, estableciendo opuestos binarios: pobre/rico, caudillo/nacionalista, hombre/mujer, traición/fidelidad, corrupción/honestidad, iglesia/estado, opresor/oprimido.

Juego binario que Helene Cixous (1995) lo expresa de la siguiente forma: Actividad/pasividad, sol/luna, cultura/naturaleza, día/noche, padre/madre, razón/sentimiento, inteligente/sensible, logos/patos, hombre/mujer (p.13), este último par binario lo escribe en forma de fracción, el hombre por encima de la mujer, esto podría simbolizar el dominio y sometimiento que el hombre ha impuesto a la

²⁴ Gobernador de Puebla en el año de 1937, su persona es recordada en la historia mexicana por ser el hermano del presidente de México Manuel Ávila Camacho, además de haber cometido muchos atropellos en la guerra de los Cristeros, suceso que le valió enemigos, por lo que su muerte acaecida en 1945 hoy día sigue siendo cuestionada por los historiadores.

²⁵ Fue un norteamericano que logró consolidar una cantidad muy significativa de dinero siendo un aliado corrupto de los políticos de las cinco primeras décadas del siglo XX en México. Se destacó por su carácter filantrópico y los grandes donativos que hacía a la iglesia y a los más necesitados, aunque esto ha sido considerado una manera de expiar la culpa ante tanto negocio ilícito.

mujer y que en el desarrollo de la novela Ángeles Mastretta lo muestra con total transparencia, pero también puede ser analizado como la eterna aceptación sexual a la cual muchas veces el hombre y la mujer son reducidos.

El plano subjetivo que representa Catalina se va configurando con toda una red de filiaciones política, artificios y corrupciones que se organizan a la par, y paralelamente ésta va reafirmando su poder femenino y su capacidad de engaño, finalizando la novela y en plena agonía de Andrés Ascencio, éste le dice: “Nunca he podido saber qué quieres tú. Tampoco dediqué mucho tiempo a pensar en eso, pero no me creas tan pendejo, sé que te caben muchas mujeres en el cuerpo y que yo sólo conocí unas cuantas” (p. 172). Pasaje que Valcke (2010) lo interpreta de la siguiente forma:

La famosa pregunta freudiana ¿Qué quiere una mujer?, no es formulada por el marido en términos del sujeto que se pregunta por el objeto, sino que se la dirige de manera directa a ella, sujeto deseante. La relación entre la pregunta y la aseveración sobre la coexistencia de varias mujeres en su ser, conlleva a otras inquietudes: ¿quiénes son Catalina Guzmán?, ¿qué desean?, si ella es una mujer múltiple es posible pensar que no tendrá un deseo son varios, aunque claro, los deseos de estas mujeres pueden coincidir (p.203).

Así, en la confluencia de varias mujeres en una sola, de igual forma se va organizando una historia real que se entremezcla con una historia íntima, donde el poder y lo material se van correspondiendo sobre lo que quiere Catalina Guzmán como mujer, esto incluye el valor irresoluto del cual se armó ésta para embestir en contra de su propio esposo, la narradora hace de ella un personaje antagónico y, quien finalmente se sublevará contra Andrés, sólo con la muerte de éste como camino indisoluble encontrará la felicidad o, por lo menos la libertad de pensamiento, de hacer y de participar en espacios prohibidos para ella por mucho tiempo.

La novela de manera magistral y a la vez sencilla, muestra sujetos subalternos como la mujer, el campesino, el pobre, el indígena, por el contrario el caudillo en su

máxima expresión lo personifica Andrés Ascencio. En la narración se van presentando argumentos que en conjunto van siendo sistematizados en un juego complejo que despeja toda incertidumbre con la muerte, muerte que transforma a la joven de quince años en una viuda cuarentona con posibilidades de amar en medio de una historia patria y una historia personal, dentro de esa cultura patriarcal /nacionalista que empezaba a dar cambios muy lentos pero significativos para la mujer y los nuevos espacios de conquista.

4.2.4. La novela y el feminismo

Según Serret (2008) “el feminismo es un movimiento intelectual, crítico, ético-político de corte ilustrado racional” (p.17), pero de igual forma puede ser definido como un movimiento heterogéneo de políticas económicas y culturales que exigen la igualdad y los derechos entre las mujeres y los hombres, en pro de una sociedad digna, regida por un sentido profundo de equidad entre los seres humanos sin distinción, ni exclusión. Los movimientos feministas, han originado una serie de teorías que desbordan las ciencias humanas y los estudios de género, en especial surge un profundo interés por los estudios sobre la mujer y de la no violencia, la revolución feminista también exigía el derecho al voto y los derechos reproductivos. Lo cual supone que la defensa por los derechos de la mujer sigue en pie, y esta misma visión se expande por toda Latinoamérica y el mundo en general, incluso en las sociedades más proclives a la misoginia se empieza a vislumbrar atisbos de lucha por la igualdad y la emancipación, cabe señalar que se han conquistados muchos espacios, pero la realidad muestra que faltan conciliar otros espacios y mentalidades que menoscaban las posibilidades femeninas²⁶.

²⁶ Recientemente se llevó a cabo el Primer Congreso Internacional Femenino desarrollado en Orán - Argelia, su objetivo fue pensar y sentar las bases de una Cultura de Paz. Dicho congreso se realizó entre los días 27 de octubre al 02 de noviembre del año 2014, este evento llevó por nombre “La palabra a las mujeres”, lo que se quiere señalar es que hasta en los países árabes se empieza a pensar en la importancia de las mujeres en el desarrollo de las sociedades.

Ahora bien, en lo que corresponde estrictamente a la novela *Arráncame la vida* y su vinculación con el feminismo, la narradora protagonista no lo incorpora de forma explícita, pero sí deja ver de manera subrepticia y oculta a una mujer que necesita librarse de ciertos yugos que le impone la sociedad, además muestra algunas revueltas propias de la revolución mexicana donde participa directamente la mujer. Las mujeres protagonistas de la novela no hablan de “feminismo” de manera expresa, pero si articulan una voz que muestra la presencia de éste, así la narradora para referirse al derecho a la educación señala lo siguiente:

Ya no iba a la escuela, casi ninguna mujer iba a la escuela después de la primaria, pero yo fui unos años más porque las monjas salesianas me dieron una beca en el colegio clandestino (...) Total, terminé la escuela con una media caligrafía, algunos conocimientos de aritmética, ninguno de historia y varios manteles de punto de cruz (Mastretta, 1994 p.6).

Este ejemplo es un acercamiento de denuncia sobre lo que ocurría en el ámbito pedagógico en las primeras décadas del siglo veinte. La mujer no recibía instrucción académica, estos cambios con respecto a la educación y la posibilidad de asistir la mujer a todos los niveles pedagógicos, ocurre años después, pues la dinámica de la vida y las transformaciones sociales así lo exigen. Las oportunidades educativas amplían su radio de acción y sus mentalidades, tal como lo plantean Montero y Esquivel (2000) reflexionando sobre la educación mexicana de principio de siglo XX: “En la escuela normal preparatoria, enfocada en la educación de los varones, el plan de estudio incluía una formación científica, mientras que para las muchachas se instruía en el bordado, tejido, corte y confección” (p.54).

Catalina es una mujer que atraviesa por diversos procesos de formación que disimuladamente van hablando del movimiento feminista, así que, de aquella joven que sólo quería conocer los placeres sexuales, nace la esposa burlada y traicionada, la esposa adúltera, la madre, la asesina (femme fatal) y por último, la viuda a quien la vida y la libertad la esperan.

La novela toda es un viaje femenino, que pone en juicio la difícil condición de las mujeres de las primeras décadas del siglo XX, “Andrés se levantaba dando órdenes como si yo fuera su regimiento” (p.11). Estos inicios de Catalina en su intrahistoria y en su búsqueda por otros placeres, le van consolidando su identidad, ya que la protagonista desenmascara las traumatizantes condiciones de dominio, cerco y exclusión que vivían estas mujeres en un mundo caciquil y postrevolucionario de México.

Es propicio señalar que, todos los aspectos políticos que se describen en la novela sirven como telón de fondo que hace más rica y veraz la historia. Cuando la narradora/protagonista salta en el tiempo para explicar la relación de Andrés Ascencio y Eulalia, ésta deja claro las posiciones políticas de cada uno, “Al joven Ascencio le gustaba Álvaro Obregón, porque tenía aspecto de ganador y a Eulalia le gustaba Zapata” (Mastretta, 1994 p 25). La historia oficial sirve para explicar algunas mentalidades y maneras de conducirse ante una realidad determinada, y contribuye de manera significativa a mostrar el carácter de algunos personajes. Según Catalina, quien es la persona que narra todo el relato en retrospectiva, lo interesante de este pasaje es que Andrés y Eulalia “no pelearon. Él hablaba de ella como de igual a igual “Nunca lo oí hablara así de otra mujer.” (Mastretta, 1994. 25). Ejemplo que denota un halito de igualdad de género que ya estaba germinando en las mentalidades femeninas y masculinas pues Eulalia, la primera esposa de Andrés, hasta se atrevían a opinar sobre política.

No obstante, en la misma página la narradora denota la sumisión, obediencia y subordinación cuando dice “Eulalia se acarició la barriga y preparó el café. Le gustaba oír a su padre conversar con su señor (Ob. Cit. p. 25), esta denominación a su marido fue transformada por Catalina, quien lo llamaba “mi general”, término militar que se trasluce en una posición de mando, de jerarquía y de poder, claramente así definido en cualquier contexto. Eulalia y Catalina no son ejemplos precisos de feminismo en esta novela, hay en las dos un germen por salir de ese

yugo al que fueron sometidas por Andrés, pero también de librarse de las circunstancias, la historia y la cultura.

Según las descripciones de la narradora Eulalia parece ser la personificación de la mujer ideal. Ella no es ejemplo de feminismo, como tampoco lo fue la primera Catalina, pues ésta con el transcurrir de la novela se muestra totalmente antagónica a Eulalia. Ambas personifican a las mujeres de las primeras décadas del siglo veinte, éstas no tenían muchas oportunidades para obtener una formación académica, ni elegir cambios sustanciales en sus vidas, solo ser madres y esposas, lo que sí interesa en este incipiente feminismo protagonizado por Catalina es, que ella no mostraba ningún interés por ser una abnegada ama de casa.

Es necesario señalar que se da en la protagonista una transformación, de ser propiedad de su padre pasa a ser propiedad de su esposo, esto conlleva a una transición de cambios tanto de su personalidad como de su carácter, preferencias y deseos.

www.bdigital.ula.ve

4.2.5. Construcción social de la feminidad en la obra *Arráncame la vida*

El estudio de género femenino, desde el enfoque de las ciencias humanas, ha sido estudiado por diferentes disciplinas, éstas tratan de dar cuenta sobre algunos aspectos que sugieren analizar a las mujeres como sujetos históricos que presenta y reclama una forma de organizar su pensamiento dentro de una sociedad. Así que, la mujeres, como discusión viva y fluctuante interesan a la historia, el arte, la literatura, la medicina estética, la sociología, la psicología, la antropología, entre otras. A estas áreas del saber humano (que generalmente intentan responder desde la integración de saberes) les concierne observar, en muchos casos, la situación económica, política, estatus, roles, representación social de la mujer. Importa comprender sus creencias, valores, sentimientos, pensamientos y hasta evolución biológica, como elementos que repercuten desde lo íntimo y encuentra eco en lo público, comprometiendo el desenvolvimiento de ésta en la sociedad, pues desde una mirada oblicua sobre este sujeto histórico se construye una feminidad que

muchas veces ha estado marcada por intersubjetividades que hacen de la mujer un ser endeble y lleno de dudas e incertidumbre, idea que está presente en la novela *Arráncame la vida*. La narradora en esta obra construye una feminidad desde espacios de la opresión y el poder económico.

La historia narra desde el comienzo como Catalina es raptada y convertida en mujer sexualmente activa, pero hasta cierto punto con consentimiento y beneplácito por parte de los padres de ésta, dicho en palabra de la narradora:

Cuando acabó la semana me devolvió a mi casa con la misma frescura con que me había sacado y desapareció un mes. Mis padres me recibieron de regreso sin preguntas ni comentarios. No estaban muy seguros del futuro de sus hijos, así que se dedicaron a festejar que el mar fuera tan hermoso y el general tan amable que se molestó en llevarme (Mastretta, 1994 p. 6).

Entonces, la construcción social de la feminidad en la novela *Arráncame la vida*, viene dada por la marca indiscutible de un dominio masculino, de un exmilitar sobre una muchacha joven y pobre con un padre poco resuelto a protegerla de éste, quien supone desde su posición brutal y bárbara que la mujer y todo lo que corresponde a su feminidad sólo sirve para adornar la casa y cumplir algún gravamen impuesto tradicionalmente por la sociedad. Las burlas y las humillaciones son las constantes del mundo que expone la narradora, que además es la misma protagonista, así que la cercanía de lo relatado con todo lo que se va construyendo a lo largo de la novela se hace más palpable en voz de la propia víctima: Catalina Guzmán.

La narradora-protagonista²⁷ construye socialmente su feminidad desde un aprendizaje muy fuerte que le toca vivir, así la iniciación sexual tuvo que ser orientada por una gitana adivina, quien desde una lección totalmente inusual le

²⁷ La narradora es protagonista de su propia historia. Escribe en primera persona toda la novela. Se convierte así, en una narradora autodiegética, contribuyendo a crear ilusión de veracidad y autenticidad en los hechos narrados. Este tipo de narrador es muy usado en los escritos autobiográfico, no obstante, la novela no es autobiográfica quiere mostrar una historia de dominio masculino, para combinar desde la intimidad narrada una historia nacional de políticos corruptos, explotadores y abusadores.

enseña que todo el sentir femenino se encuentra en el clítoris “me puse la mano en el timbre y la moví. Todo lo importante estaba ahí, por ahí se miraba, por ahí se oía, por ahí se pensaba. Yo no tenía cabeza, ni brazos, ni pies, ni ombligo (...) y sí, ahí estaba todo” (Mastretta, 1986 p. 7). Se demuestra, con este pequeño ejemplo, como Mastretta coloca en voz de Catalina el deseo por actuar y pensar, sólo a través del sexo. Catalina va construyendo socialmente la feminidad de una mujer atada a los preceptos de comienzos de siglo XX, le interesa conocer la sexualidad para complacer al marido, aprende a cocinar y mantiene en orden la casa y al día los deberes domésticos, aspectos que caracterizan una feminidad con raíces de dominio y sumisión. Según Egan (2006) se corresponde con lo siguiente:

Al principio, las lecciones que le proporcionan conocimientos a Catalina apenas se transfieren al campo del poder masculino: lo que aprende de la gitana acerca del placer sexual, sus lecciones de cocina, hacerse madre. Pero Cati saca provecho incluso de estos conocimientos, impone su voluntad sutilmente en la cama o en negocios con Andrés por un caballo, sirve el plato que menos le gusta a un odioso invitado de Andrés. No obstante, estos juegos femeniles son sólo un preludio al trabajo que Catalina hace en serio para informarse sobre los crímenes de su esposo (p.89).

La novela refleja cómo la mujer pasa a un segundo plano en todos los ámbitos sociales, lógicamente la narradora presenta un tiempo ubicado en 1930, años de violaciones e injusticias donde la norma tradicional, conducida por el orden patriarcal, opta por mantener alejada a la mujer de toda presencia pública, su lugar es la casa, con los niños (esperar al esposo), esto en el caso de *Arráncame la vida*. Sin embargo, la narradora le da un impulso inesperado a la protagonista, y de aquella muchacha de apenas 15 años, arrebatada de su casa por un militar codicioso y sin ninguna moral, pero en apariencia defensor de los más débiles, logra convertirse en la primera dama del estado, situación que la obliga a realizar actividades que se ubican fuera del hogar, permitiéndole asistir a fiestas, reuniones y cenas, expandiendo su radio de acción, esto se debe a lo que explica López (2010): “Las mujeres de la burguesía pueden elegir en muchos aspectos de la vida

que desean vivir, según la experiencia de la época, cuando la estabilidad de una sociedad es muy alta y la lucha de clases se encuentra en reflujo o retroceso, los roles de género son más fijos y cualquier cuestionamiento a esos estereotipos deviene en escándalo” (p.38).

En *Arráncame la vida* la autora busca, a través de una forma sencilla de narrar y con una simplicidad en el lenguaje, configurar de manera astuta una cultura y un momento en la confluencia constante de la relación de dominio del hombre con respecto a la mujer:

Yo preferí no saber qué hacía Andrés. Era la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla. ¿Quién sabe quién era yo?, pero lo que fuera lo tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país donde él no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo, donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él. (Mastretta, 1994 p.42).

El deseo de irse es el deseo de encontrarse, poseerse a sí misma, ella supone que podía alejarse y construir su propia identidad, lejos de este hombre cruel y dominante, pero le fue imposible, sabía de sobra que su poder la alcanzaría hasta donde ella fuera. Ejemplos de esta naturaleza abundan en la novela, ya que esta sociedad, al igual que otras, posee el rasgo distintivo de ser androcéntrica, esto indica que el “hombre” es la medida de donde parte toda decisión, sea de gobierno, de derechos o de legalidad. Lo cual supone que el hombre es quien toma las decisiones (en la actualidad esto ha cambiado un poco) sin embargo, sigue siendo quien dirige casi todas las instituciones que socialmente se han creados para una mejor organización de la vida, la cultura y la sociedad.

Entonces, Andrés Ascencio toma partido en todo lo que la política le puede ofrecer, en este ámbito siempre deberá permanecer en un afuera, confinando a su esposa aun adentro, “el hogar”, situación que no será aceptada de manera tan sumisa por Catalina Guzmán, quien desarrolla cierto desapego de las sujeciones identitarias que determinaban la condición social de la mujer de esa época, valiéndose de su

posición de primera dama y esposa del gobernador, ella también tenía la potestad de participar de ese afuera, además la condición económica le permitía delegar las funciones del hogar a otras personas, para así ella poder conocer un mundo que no sólo le pertenece al hombre-varón, sino que también ella podría gozar de los beneficios materiales que le concedía, desde la corrupción, su esposo. Como lo dice Woolf (2008 p. 81) “tener quinientas libras al año y una habitación propia” traerá la libertad, esta posibilidad económica hizo a su vez que Catalina Guzmán conociera unos placeres contruidos en el dolor, la amargura y la opresión.

En esencia Mastretta en su novela expone la idea de dominio sexual y de gobierno, así como el atractivo corporal que siente el hombre por la mujer (en ocasiones también deja ver que es reciproco este atractivo) generándose una autoridad, resultado de una fuerza masculina sobre una feminidad a veces vencida y reclutada en un mundo de inconformidades que, parece ser la resignación y mutilación vivida, sentida y soportada por las mujeres de principio de siglo XX, situación que no se corresponde prácticamente en nada con la realidad actual que se vive en esta segunda década del siglo XXI, a excepción de algunos grados de violencia contra la mujer los cuales están siendo contrarrestados con leyes, crítica social y desde la misma educación familiar, de forma tal que, se espera en un futuro cercano alcanzar un equilibrio donde se valore y respete a los géneros con su potencialidades diferencias.

Por otro lado, es propicio mencionar que, el título de la novela *Arráncame la vida* deviene de un bolero con el mismo nombre, que con el correr del tiempo ha adquirido fama. Bolero inmortalizado por Agustín Lara, también la novela inspiró a la película homónima²⁸, originada en la historia que cuenta Mastretta. Toda la novela se puede mimetizar con el bolero, proceso que se da por medio de lo que Genette

²⁸ Ángeles Mastretta ha vendido los derechos de esta novela tres veces, para que sea llevada al cine, sin embargo en un libro de su propia autoría llamado *Mi mundo iluminado* (1998), señala que: “hace diez años publiqué *Arráncame la vida*. De entonces a la fecha, lo he vendido tres veces para el cine y he conversado con posibles productores unas siete veces. Aún no sé si algunas de estas veces he compartido con mis compradores la misma idea en torno a lo que esta novela quiso decir” (p.94).

llamó “paratextualidad”²⁹. Catalina siendo una niña aún muy joven e inocente se ve arrancada brutalmente de su familia para comenzar una vida que siempre simuló un espejismo de felicidad en medio de una debacle de infortunios, pues en las ocasiones que sintió amor por otros hombres su marido se encargó de aniquilarlos, fingiendo con auténtico simulacro no saber nada, haciendo que la ilusión de la joven protagonista siempre quedará entre la sospecha y el infortunio de unos amores truncados por la muerte.

Catalina se ve sumergida en un torbellino de muertes, barnizadas por aspectos políticos, sociales, culturales, sexuales y económicos donde el simulacro es el camino para poder encajar perfectamente en todos estos ámbitos, se habla concretamente de los años que van desde 1932 hasta 1946, periodo que es caracterizado, según la narradora, por la imposición de crímenes políticos y delitos contra el estado, pero estos no podían ser denunciados, pues era necesario crear una idea de orden, de felicidad y de bienestar general, lo cual hace entender que los autores materiales que dirigen toda la historia fluctuarán en un constante simulacro, el cual a decir de Perniola (2011) no es una imagen real que reproduce “un prototipo exterior, sino una imagen efectiva que disuelve al original” (p. 31).

Esta situación de falsedad de quienes dirigen los gobiernos, aún sigue vigente en toda Latinoamérica, se observa diariamente en los periódicos, en los noticieros y en las distintas redes sociales que sirven para denunciar todos los atropellos y la desestabilización económica y social que se vive como una forma cotidiana del ser y de la misma identidad, entonces el simulacro se corresponde con un nuevo orden instituido por el espectáculo y la novedad de la noticia, muchas de éstas incluyen corrupción, tráfico de estupefacientes y enriquecimiento ilícito, tal como lo muestra la novela *Arráncame la vida*.

²⁹ Es la segunda categoría de la transtextualidad expuesta por Gérard Genette en su libro *Palimpsesto* a grandes rasgos se puede definir como la relación que un texto literario guarda con otros textos, esto se traduce en: citas, epígrafes, alusiones, títulos, subtítulos, entre otras formas de alusiones.

En otro orden de ideas, se puede aseverar que, la novela desde una historia íntima de un sentir marginal femenino narra aspectos de una vida real, que sirven de pretexto para ubicar los acontecimientos ocurridos en una década de principios del siglo XX, donde la mujer es condenada por las imposiciones despiadadas de un hombre obsesionado por el poder político.

Con la narrativa de Mastretta se puede observar una desdramatización del fin, que surge con una moral a la muerte, ella debe matar a su esposo (o al menos esto es lo que deja a interpretar la narradora) quien por mucho tiempo la mantuvo en cautiverio, para reconciliarse de manera consiente con la realidad, realidad que le fue negada, víctima de una fingimiento y una constante re-presentación, aparentar ser quien nunca fue, pues el destino la obligó a ocupar un cargo como primera dama (esposa del gobernador) para lo cual nunca estuvo preparada. Expuesto en las palabras de la protagonista: “Me convertí en la mujer que muchas veces finjo ser: una dama incólume, activa, sonriente, juvenil y perspicaz, en lugar de la señora que se arrastra desde las sábanas hasta los tenis lamentando siempre no haber dormido dos horas más, no tener quince años menos” (Mastretta, 2005 p. 6).

El fingimiento de una realidad, tal vez sea el destino pusilánime de muchas mujeres, disimular para congraciarse con la sociedad, seducir con unas posturas impuestas por un orden social patriarcal que excluye, lejos de incluir, aminora y disminuye lejos de reconciliar las cualidades humanas y vencer los abismos que separa a los hombres y a las mujeres.

La narrativa de Mastretta trata de reconciliar los espacios femeninos que por décadas han estado situados al margen, su pensamiento a través de la voz, conducta y aptitud de Catalina acerca los márgenes al centro, haciendo posible darle un protagonismo indiscutible a procesos sociales que quedaban relegados en las periferias, sustituye lo hegemónico por los bordes, recreando una historia que perfila los dominios femeninos y supone que el mundo subjetivo, sentimental e intangible es construido, en buena parte y en gran medida, por las mujeres.

4.2.6. El patriarcado en la narrativa de Ángeles Mastretta

Dice Serret (2008) que no hay “un momento histórico en el que podamos fechar el surgimiento del patriarcado. La evidencia muestra que la subordinación social de las mujeres está presente en todas las sociedades conocidas” (p.48). Este planteamiento conlleva a afirmar que, el patriarcado como forma de dominio ha sido culturalmente aceptado por los siglos de poderío del hombre sobre las mujeres y los niños. Ahora bien, para el caso que ocupa la atención, es propicio señalar que Ángeles Mastretta en su novela *Arráncame la vida* presenta un patriarcado del más categórico, cimentado en esos años de tradición e imposición masculina, donde la “ley del más fuerte” fue el arma que doblegó a la mujer por muchos años.

La protagonista vive en un patriarcado, que como fenómeno social, se corresponde históricamente para la fecha, se habla en concreto de la década de los años treinta del siglo XX, sin embargo, nada detuvo el ímpetu de Catalina, supo desde muy joven doblegar con inteligencia y perseverancia el carácter agreste, regio y tosco de su esposo. Se da en este personaje una evolución que discurre hacia la subversión que representa un proceso regenerador de dignificación femenina. Al avanzar la novela la protagonista busca desafortadamente conocerse a ella misma, objetivar su mundo y darle sentido a su existencia, descubriendo dos semblantes diferentes: uno, el mundo de los hombres que por naturaleza y cultura parece impositor y regidor de los destinos, y el otro, el que devuelve la mirada a sí misma, que sin duda descubre en amorosa complicidad con su amante.

La novela cuenta desde sus inicios que la protagonista cuando conoce a “Andrés Ascencio” era una joven que desconocía muchas cosas de la vida, pero que también estaba muy ávida por conocerlas, esto la conduce a fugarse unos días para iniciarse en el sexo y finalmente casarse con un total desconocido, su padre hombre de carácter muy frágil permite esta situación. La pobreza sucumbe ante el peligro de entregar a su hija a un hombre del cual se decían muchas atrocidades, que no fueron escuchadas, tal vez porque a veces es preferible no oír la verdad y seguir

actuando en esta re-presentación teatral que es la vida, esto ocurre claramente en la novela, se da una historia beligerante que surca la vida de Catalina Guzmán.

Ángeles Mastretta por medio de esta obra vacía los símbolos culturales de dominio y opresión patriarcal, recluyendo a la mujer en condiciones de otredad, de marginalidad y de desigualdad frente a la fuerza brutal del hombre, disminuyéndola en todas sus condiciones, subestimándola hasta el punto de conducirla a cometer desafueros como infidelidad, abandono y descuido de los hijos y finalmente el crimen del tirano; como salida inexorable de una prisión y de un destino que se construyó desde el mismo momento que conoció a este hombre estando con sus hermanos en un café.

La lógica binaria de posiciones patriarcales que muestran el poder del hombre (Andrés) versus la fragilidad y la inmadurez de una joven, es la forma más desacralizada del patriarcado, postulando como alegato fundamental que la mujer es una propiedad, con dueño, amo y señor, “¿De qué tanto habla el general? Ya no me acuerdo exactamente, pero siempre era de sus proyectos políticos, y hablaba conmigo como con las paredes” (p.45), palabras que dan cuenta de la neutralidad de la mujer en un sistema patriarcal, ejemplo íntimo pero que se extiende a las esferas del dominio público, ya que la mujer desde el silencio y el insilio doméstico muchas veces se convertía en una muda que sólo escucha, su opinión no interesa, se evidencia claramente la posición servil de Catalina al contraer matrimonio, transformándose en la posesión de Andrés.

La protagonista, Catalina Guzmán, narra desde su visión femenina la historia oficial de su patria, de su pueblo y de su pequeña vida, toda la urdimbre resalta servilismo y abusos en contra de la mujer, escenas desarrolladas en México, pero que representan un modelo para todos los demás países de Latinoamérica, así “las mujeres no estaban para hablar de temas que no fueran domésticos, y entre menos hablaran mejor. Las mujeres a coser y cantar, a guisar y a rezar, a dormir y a despertarse cuando era debido” (Mastretta, 1991 p. 90).

4.2.7. Patriarcado y maternidad en *Arráncame la vida*

La historia de la novela en cuestión, muestra a una madre que asume este rol sin estarlo esperando, y ni siquiera saber cómo serlo, también hace mención de los cambios emocionales y hormonales de la mujer, y de lo que implica la maternidad: “Todo el embarazo fue un fraude Andrés no volvió a tocarme dizque para no lastimar al niño” (p. 21), acontecimiento que propicia la primera infidelidad de Catalina con un joven de edad similar a ésta, Pablo, infidelidad que continuará con Carlos Vives, amante que logró acercarla al amor puro, poético y trasgresor de toda norma. Según Lagarde (2005) la maternidad “es el conjunto de hechos de la reproducción social (...) por medio de la cual la mujeres son definitorias de la feminidad” (p.248).

Palabras que se traslucen en el relato, pues la novela expone una maternidad que corresponde al hecho mismo de la naturaleza biológica de la mujer, así Catalina Guzmán tiene dos hijos con su esposo, estos hijos son producto de su inexperiencia, ésta afirma en el relato que: “Después de Verania nació Sergio. Cuando empezó a llorar y sentí que me deshacía de la piedra que cargaba en la barriga, juré que ésa sería la última vez” (Mastretta, 1994 p. 32). La maternidad en Catalina sólo fue un artilugio para invisibilizarla, el sometimiento maternal como vía de dominio y patriarcado.

La perspectiva androcéntrica de forma sistemática tiene como fin último ocultar a la mujer y cercar los espacios que ésta pueda conquistar, la vía más expedita es por medio de la maternidad, principio que para la protagonista fue muy claro pero ésta no estuvo convencida, pues para ella las relaciones sociales (que por la época estaban restringidas sólo para los hombres) eran de imperiosa necesidad, el hecho maternal y la crianza de los hijos, no la encasilló en el espacio doméstico, demuestra

un temple que señala en la novela una impronta de deslastre de las sujeciones patriarcales.

Es propicio señalar que con el surgimiento de las nuevas repúblicas y el languidecer de los modelos de conducta de las mujeres, se incorpora en el discurso público aspectos femeninos, así lo masculino empieza a enaltecer y valorar las virtudes naturales de la mujer como “pureza” al estilo de la Virgen María, “fuerza moral” demostradas por las primeras maestras y enfermeras y la “maternidad”, la procreación que le da continuidad a la especie humana, esta última se ha transformado en una añagaza que aún se mantiene.

Asimismo, estas virtudes son equiparadas con aspectos nacionales de patriotismo en sociedades que empiezan a desarrollar su independencia. Dentro de las



“Abrazo de Sol a luna”. Aida Emart

analogías de orden político se pueden destacar: “La Madre Patria” y “La Santa Madre Iglesia”, clichés muy útiles que enmascaran una condición patriarcal, para perpetuar la opresión femenina del momento, y hasta ahora siguen siendo repetidos y citados hasta el cansancio, González (2004) explica este fenómeno en relación con la literatura

suponiendo que existe un deseo por ejemplaridad doméstica, construida como topo de la mujer como nación. Discurso nacionalista masculino de inspiración femenina, que surge a finales del siglo XIX y principio del siglo XX. Las reflexiones de este crítico se equiparan con la historia de la novela *Arráncame la vida*, donde la narradora expresa cómo la sociedad patriarcal

ha hecho pensar que la maternidad es la salvación inmiscuyendo a la “Santa Madre Iglesia” como catalizadora del pecado. Se festeja una maternidad que lejos de liberar una feminidad atascada en los preceptos de finales de siglo XIX y comienzo de siglo XX subordina la emancipación de la mujer, quien sólo queda para organizar el adentro, sitio doméstico que la empequeñecía, disminuía y la obligaba a vivir “*para los otros*”, como lo ha expuesto Marcela Lagarde.

Catalina Guzmán personifica en esencia ese vivir para los otros, aparte de hacerse madre biológica de los dos hijos de Andrés Ascencio también le toco criar cinco más, que su esposo de manera inconsulta le llevó a su casa, todos prácticamente de la misma edad que ella.

Tenía yo diecisiete años cuando nació Veranea. La había cargado nueve meses como una pesadilla. Le vi crecer a mi cuerpo una joroba por delante y no lograba ser una madre enternecida (...) cuando empezó a moverse nadando en el fondo de mi vientre creí que se saldría de repente y tras ella toda la sangre hasta matarme. Andrés era el culpable de que me pasaran esas cosas y ni siquiera podía oír hablar de ellas (p.21).

Culpabilizar al otro de la deformación corporal, del sufrimiento y del dolor, que en parte debe ser compartido, fue una forma de catarsis de la protagonista, quien siempre tuvo claro no querer ser madre, era tan solo una joven que experimentaba su sexualidad y comenzaba a disfrutar de su cuerpo.

Andrés no volvió a tocarme dizque para no lastimar al niño y eso me puso más nerviosa, no podía pensar con orden, me distraía (...) pero Pablo se encargó de quitarme las ansias de esos tres últimos de meses de embarazo, y yo me encargué quitarle la virginidad que todavía no dejaba en una burdel (Mastretta, 1994 p. 21-22).

La maternidad es una forma de dominio simbólico, que viene dada por el orden económico de la sociedad patriarcal y la división sexual del trabajo como mecanismo de autorregulación del poder masculino, basado fundamentalmente en la lucha de clases, esto incluye al género, que también extiende su manipulación hacia el poder político, pues en un gran número de culturas se piensa que la responsabilidad de

criar a los hijos es exclusiva de las mujeres. Situación que provoca en la figura principal de la novela en cuestión, un deseo inexplicable de irse lejos y dejar todo abandonado, producto de la misma presión que recae sobre su joven condición de mujer. El siguiente fragmento de la novela da cuenta de lo dicho:

Quería irme lejos, hasta pensé en ganarme la vida con mi trabajo, pero antes de llegar al primer pueblo ya me había arrepentido. El camión se llenó de campesinos cargados con canastas, gallinas, niños que lloraban al mismo tiempo. Un olor ácido, mezcla de tortillas rancias y cuerpos apretujados lo llenaba todo. No me gustó mi nueva vida. En cuanto pude me bajé a buscar el primer camión de regreso. Ni siquiera caminé por el pueblo porque tuve miedo de que me reconocieran. Regresé pronto, y me dio gusto entrar a mi casa. Verania y Checo estaban jugando en el jardín, los abracé como si volviera de un secuestro. (Mastretta, 1985 p. 42).

Este ejemplo ilustra la posición represada de la mujer de principios del siglo XX, conceptualización de una feminidad oprimida por un patriarcado que obedecía a dominios de poder brutal por parte del hombre, problema ampliamente discutido por las teorías de género, y aunque la lucha ha sido ardua aún existen rastros de esta forma de vida, la opresión masculina hacia la mujer ha extendido sus brazos y, en la actualidad existe un patriarcado pero con rasgos más sutiles que los que caracterizaban las primeras décadas del siglo XX, hoy día muchas situaciones planteadas en las novelas que se analizan son totalmente diferentes, en todas las esferas y ámbitos sociales, el género masculino ha cambiado y sus posiciones y cosmovisiones ahora son otras, tanto es así, que para los estudios de géneros está siendo efervescente e interesante el tema de las nuevas masculinidades.

La maternidad como forma de abordar el concepto de feminidad, permite comprender que el patriarcado condicionó socialmente a las mujeres con respecto a la forma subyugada de obediencia al hombre. Desde tiempos antiguos la división de los géneros ha estado fuertemente ligada a la idea de la división social del trabajo que cada uno de las personas desempeña dentro de la sociedad, esto se ve reflejado en todos los ámbitos laborales, y con mayor fuerza e ímpetu en los espacios públicos. Las mujeres de la novela están sometida a un sistema patriarcal, por lo tanto, debían internarse en la cocina, ya que “de las mujeres depende que se coma en el mundo y esto es un trabajo, no es un juego. Ponte a picar toda esa fruta” (Mastretta, 1994 p. 17).



Ejemplo literario que trasluce claramente cómo los límites y demarcaciones de la mujer de principio de siglo XX las condenaba a sazonar, a masar, a cocinar o encerrarse en un claustro, y si tenían algunos conocimientos y su condición social y económica así se los permitían, salían de su casa a enseñar a leer y a escribir o, a cuidar a los enfermos, consolidando así las profesiones de las enfermeras y de las maestras.

4.2.8. Disolución de la maternidad, paso al erotismo

El erotismo en la novela *Arráncame la vida* se da como proceso desintegrador de la admiración que Catalina sentía por su esposo, producto del mismo desengaño que abrumba a la protagonista ante tanto despotismo por parte de Andrés Ascencio. La narradora lo presenta desde que es raptada para que conociera el mar, el sexo se transforma en un artilugio de su interés, a un punto que busca a una gitana para que le enseñe a “sentir”. En este pasaje, la protagonista, da cuenta de su inexperiencia en el arte amatorio, pero desde las primeras páginas de la novela demuestra que siendo aún muy joven sabía que el sexo era para el placer, no sólo para la maternidad, más bien ser madre fue un obstáculo para disfrutar de las dichas del erotismo y la sexualidad: la protagonista de forma sincera dice:

Él se iba con más frecuencia que antes. Salía de la casa solo y yo estaba segura de que a la vuelta se encontraba con otra mujer. Alguien presentable, sin un chipote en la panza y unas ojeras hasta la boca. Tenía razón. Yo no hubiera ido conmigo a ninguna parte. Menos a los toros donde las mujeres eran bellísimas y con las cinturas delgadas (Mastretta, 1994 pp. 21-22).

Entonces, el hombre no desea a su esposa porque empieza a engordar, se ha dicho a lo largo de esta propuesta que los estereotipos de belleza culturalmente han marcado mucho a la mujer y a todo el imaginario sobre la feminidad, poseer una cintura muy estrecha la hace más bonita, más atractiva a los ojos del hombre, más provocativa y por ende más deseada sexualmente, es un aspecto erótico que se puede ver como una sujeción maligna. Este problema aún hoy se mantiene, ligado a que el imaginario de mujer está asociado con la abnegación, la sumisión, la obediencia, la paciencia, el dolor y el sacrificio. Haciendo de la mujer y de su feminidad un sujeto asexuado, el disfrute del sexo es sólo permitido al hombre, a la mujer se le ha expropiado su cuerpo, su cuerpo solo para procrear y darle continuidad a su especie, no para el disfrute y el placer, esto es perverso a los ojos de quienes han llevado su voz para defender las condiciones femeninas, aunque en realidad no es más que una forma de supresión, es necesario que tenga unas

medidas estereotipadas para las miradas, pero no puede gozar de su naturaleza, es contradictorio.

La cultura ha enseñado por herencia y tradición que el cuerpo de la mujer es un medio de comunicación que transmite información. El cuerpo femenino biológicamente está confeccionado para la procreación, pero también para generar placer y goce en los hombres, pero no placer para sí mismas (esta afirmación hoy en día empieza a cambiar) este aspecto se ve claramente representado a lo largo de la novela, situación que conduce a Catalina a serle infiel a su marido.

Catalina empieza a desarrollar una doble moral con respecto a la relación con su esposo; primero, sabe que debe cumplir con lo asignado por la tradición y los valores socio-culturales impuestos: ser esposa, madre y mujer; y segundo, desea cumplir con ella misma, entra en contradicción continuamente, aspectos psicológicos que con toda seguridad muchas mujeres en la realidad han sentido y sienten, pues desean gozar los placeres carnales propios de la naturaleza y de las mismas exigencias del cuerpo y la mente.

La protagonista en el desarrollo de su personaje muestra una evolución como mujer y ejercerá su función sexual sin privaciones ni restricciones, dejará que su cuerpo guíe y signe todo lo que le agrada y le da complacencia, así la sublevación en contra de su esposo se da avanzando el relato.

Quítate ese vestido que pareces cuervo, déjame verte las chichis, odio que te abroches como monja. Ándale, no estés de púdica que no te queda. Me trepó el vestido y yo apreté las piernas. Su cuerpo encima me enterraba los broches del ligero.

— ¿Quién lo mató? —pregunté.

—No sé. Las almas puras tienen muchos enemigos —dijo. Quítate esas mierdas. Está resultando más difícil coger contigo que con una virgen poblana. Quítatelas —dijo mientras sobaba su cuerpo contra mi vestido. Pero yo seguí con las piernas cerradas, bien cerradas por primera vez (Mastretta, 1994 p.60).

Catalina Guzmán sabe que el erotismo y los placeres carnales no son pecaminosos, busca gozar de su cuerpo tal como lo hace Andrés Ascencio con otras mujeres, sabe que la equidad debe estar presente en todas las acciones que hombres y mujeres ejercen, esto incluye el sexo apasionado. A lo largo de toda la novela Catalina lucha por reinventarse a sí misma, construir una identidad. A continuación un pasaje que describe el sentir femenino de esta mujer:

Buscamos un lugar entre los sembradíos. Nos acostamos sobre las flores anaranjadas, rodamos sobre ellas desvistiéndonos. A veces yo veía el cielo y a veces las flores. Hacía más ruido que nunca, quería ser una cabra. Era una cabra. Era yo sin recordar a mi papá, sin mis hijos ni mi casa, ni mi marido, ni mis ganas del mar (Mastretta, 1994 p.127).

Esta idea le imprime un empuje trascendental a su vida y le da significación a su accionar y a su mente. Andrés Ascencio no supo controlar sus impulsos, este hombre sólo necesitaba una esposa que cumpliera con el hogar, escogió a la más joven y endeble pero a la vez la transformó en la más fuerte, decidida y sexualmente más activa, la más capaz de darle fin a la vida de éste asesino.

Catalina sufrió despóticamente de un machismo, pero fue el impulso que la ayudó a resolver el conflicto subordinación-independencia, sentimiento que nace desde la misma promesa de amor, ya que con una promesa empieza toda la historia de Catalina Guzmán, quien desde sus pensamientos aún pueriles creyó firmemente en aquel hombre que con astucia logró seducirla, pero ésta también quería ser seducida, así Perniola (2011) aclara que: “no es posible reconducir el vínculo seductor-seducido a una relación de amistad o de enemistad; no se trata de amor ni de odio: acaso es la iniciación del seducido por el seductor una dimensión cuya lógica se impone con igual rigor para ambos” (p.221).

Más adelante, este filósofo, recuerda que los dioses cuando eran seducidos no llegaban a Roma como prisioneros, sino voluntariamente, esto de algún modo le sucedió a Catalina, es la seducida pero en el fondo una pulsión natural la conduce a irse con Ascencio de manera voluntaria. Mastretta (1994) lo narra en la novela de

la siguiente forma: “Y de veras me atrapó un sapo. Tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosa. Pero acepté cuando Andrés me propuso que fuera con él unos días a Tecolutla. Yo no conocía el mar” (p.4).

Al respecto de la seducción, que es la base de la promesa anterior al desengaño, la misma autora en su obra autobiográfica, *El cielo de los leones* (2003), señala:

¿Qué es primero, la seducción o el deseo? Quizás van alternando sus hallazgos y equívocos. ¿Tras cuánto tiempo de anhelar algo, llega hasta nuestros ojos y nos rinde como una sorpresa? Ya creemos olvidado un deseo, ya no lo acoge nuestra piel, desde hace siglos que no cerca nuestra inteligencia, y vuelve un día como un milagro, justo como si irrumpiera en el primer momento en que lo deseamos. Extraña correspondencia la que existe entre los deseos y la seducción. (Mastretta, 2003 pp.37-38)

Se impuso la seducción por voluntad de la protagonista, y es en este punto donde



“Amor a la mexicana”. Aida Emart

se puede cruzar con la imagen de la pintura de Aida Emart, “Amor a la mexicana”, (imagen que se muestra en la página anterior) la mujer de la pintura que es arrebatada por un mexicano, que se puede asociar al imaginario de un revolucionario, el mismo título de la pintura habla de un baile folclórico ubicado en tiempo de la revolución mexicana. La imagen puede trasladarse también a la novela como *Agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel (1994),

en el capítulo III cuando la narradora sostiene que:

“Esta mujer necesitaba imperiosamente que un hombre le apagara el fuego

abrasador que nacía en sus entrañas” (p.43), palabras que remiten también al sentir de Catalina Guzmán.

El amor como forma de promesa se viste de imagen y por medio de colores muy vivos, como los usados por Aida Emart, muestra una forma particular de un momento; el hombre mexicano que brutalmente arranca a la mujer y la arrastra con él, momento que aún perdura en la memoria de quienes escriben, pero también en la imagen tanto pictórica como el séptimo arte, por ejemplo, han retomado estas novelas y las han reelaborado en películas comerciales, que hoy por hoy son muy conocida, sus nombres son homónimos a las novelas: *Arráncame la vida* y *Como agua para chocolate*. A tal efecto se hace necesario plantearse los aspectos comparativos de obras en apariencia disímiles “que admite la posibilidad de que autores y obras que nunca entraron en contacto directo puedan estar relacionadas por factores externos a los textos” (Bernd, 1998 p. 241). Esta complementariedad de las artes se debe a que desde siempre las artes se han relacionado con prácticas humanas, éstas a su vez vinculadas a lo sensible y a lo sentimental, como el caso de las dos novelas citadas, pues la fe, la compasión del espíritu, el amor, la rabia, la infidelidad y los sentimientos en general han dominado la historia del mundo.

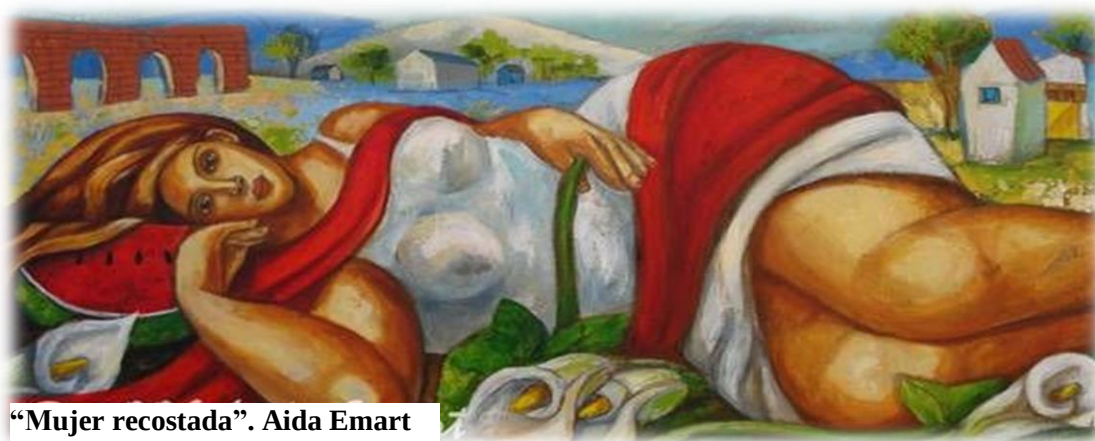
Según Valcke (2010):

Catalina Guzmán, la protagonista de *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, es una “mujer de verdad”. En mi lectura de la novela tuve la sensación de hallarme ante un ser humano de mí mismo género y no ante un personaje literario femenino. Esta experiencia me hizo recordar el trabajo de Harold Bloom sobre Shakespeare, en el cual postula que el dramaturgo isabelino es el inventor de aquello que más tarde la teoría psicoanalítica describiría como personalidad (p.99).

La fuerza que desarrolla Catalina es capaz de sacudir consciencias aletargadas y silenciadas de tantas mujeres que padecen lo que significa vivir en una sociedad con preferencias claramente marcadas por la cultura y el desarrollo de la misma, esto impide que algunas mujeres no se atrevan a expresar su sentir, padecen una miseria espiritual brutalmente aniquilada por algunas mentalidades masculinas que

las subordinan y las desplazan, para finalmente demarcarles un territorio pequeño, cerrado, donde son vistas como “el ángel del hogar”.

4.2.9. La belleza corporal: estereotipo de la figura femenina



“Mujer recostada”. Aida Emart

Aida Emart es una artista plástica mexicana, que se destaca por representar en sus pinturas un colorido especial, su obra pictórica resalta una gran cantidad de modelos femeninos que no corresponden con los cánones de la silueta corporal que exige la sociedad, la moda y la cultura. Representa mujeres con una corporeidad grande, rompe de manera arbitraria con ciertas medidas de delgadez que deben acompañar a la mujer y que dan un toque de belleza desde los postulados de la moda. Su pintura recuerda en todo momento a la obra del cubano Casimiro González, los cuerpos grandes y con proporciones exageradas que hablan de una mujer desde un imaginario simbólico, que recurre al desapego por lo establecido. Existe sin duda una transtextualidad en estos dos artistas que denuncian a una sociedad que ve hermosa sólo a la mujer delgada.

La obra de Aida Emart, está llena de colores que dialogan en una armonía y un juego de luces donde resalta el manejo de los contornos corporales, sus personajes todos transmiten candidez en sus rostros, la pintura que se muestra arriba (según dijo la misma artista) está inspirada en la obra de la polaca Tamara Lempicka, y sin duda se nota una reminiscencia con la pintura de esta artista llamada “La túnica” (1927). (Imagen que se muestra abajo)



Estas dos obras pictóricas reafirman que existen formas de expresarse desde diferentes latitudes, y las mismas corresponden con parecidos y similitudes, el arte hace gala de esta posibilidad, convirtiendo a sus productos en objetos únicos e irremplazables.

Las imágenes que presenta Aida Emart en sus pinturas se conecta con la palabra que fluye de la pluma de Ángeles Mastretta, especialmente con la novela *Arrancarme la vida*, como forma de reflexión en la creación de personajes femeninos que (al igual que los que muestran las pinturas) buscan una liberación personal, ambas artistas desde sus posturas estéticas asumen un compromiso social para

contribuir a mejorar ciertos aspectos de la mujer y los diversos problemas que ésta encarna dentro de las instituciones patriarcales.

La belleza como signo femenino no ha sido representada y aceptada igual en todas las épocas, ejemplo de esto abundan en las pinturas del Renacimiento, a los artistas de esa época les interesaba mostrar mujeres en esencia reales, los cánones del momento no imponían modelos femeninos predeterminados, con medidas inventadas por la moda. En la actualidad se ha generado una ola de aspectos que definen a la mujer desde consideraciones corporales que los medios de comunicación se encargan de multiplicar, hasta formas particulares de ser y parecer.

La extrema delgadez hace gala hasta dejar ver los huesos, ejemplo de esto que se dice lo configura la muñeca Barbie, estos estereotipos han creado mucho conflicto sobre lo que debe o no caracterizar la figura femenina, en este punto vale señalar lo que Eco (2010) plantea como ideal de belleza, una forma que se redefine con el transcurrir de los años, asegura este pensador que para los griegos dicho concepto estaba ligado con lo “bueno”, y que un ser podría ser amado si era bello y recuerda el pasaje de Helena de Troya cuando Menelao la quiso matar por su infidelidad “pero su brazo armado se detiene paralizado por la visión del hermoso seno desnudo de Helena”. Entonces, desde tiempos antiguos la figura corporal femenina perfora la mirada, pues el cuerpo femenino es el atractivo para los hombres. Esto parece ser un aspecto natural de la conducta masculina, sin embargo, el asunto es tratar de ver que las representaciones artísticas no siempre muestran las modelos perfectas que la mirada de la época contemporánea está acostumbrada.

Ahora bien, en lo que corresponde a Aida Emart, pinta mujeres que no poseen las medidas estereotipadas que la publicidad con ahínco ha impuesto, y que con determinación ha ganado la lucha de anclar en el inconsciente colectivo la imagen de una mujer en extremo delgada. Sin embargo, a esta artista plástica no le interesa resaltar este tipo de mujer, contrariamente busca promover por medio de sus

pinturas a una mujer real, su pintura está repleta de colorido, demarcando con esto la identidad mexicana y su pintoresco uso de muchas tonalidades, heredera de una tradición donde los colores se comportan como personajes que transitan libremente por todos los espacios de México, presenta en su obra referentes históricos que se traslucen en obras únicas, donde la luz combinada con los colores vivos muestran la realidad corporal de mujeres grandes.

Emart pinta una belleza femenina que día a día camina en cualquier sociedad occidental. Trata de incluir a la mujer que las pasarelas excluyen, porque no poseen “las medidas perfectas”, medidas que desde la perversidad han creado muchos problemas en la psique femenina, que constriñen a las mujeres, esta realidad es la que la pintora busca desmontar. La belleza femenina en las pintura de Emart se refleja en una mujer grande, de aspecto normal, es la señora que camina por todos los espacios y a quien los medios de comunicación trata de ocultar, contrariamente esta artista la hace hermosa, natural; con sus amplias caderas, sus senos muy demarcados y sus piernas y pies siempre a la vista del espectador. Como lo muestra su pintura llamada “La memoria” de Aida Emart, obra que se muestra en la página siguiente.



“La memoria”. Aida Emart

Pintura que deja ver tres mujeres en distintos planos, todos se juxtaponen y recrean escenas que aunque conectadas en la misma composición, sugieren aislamientos de las mujeres que la compone. En un primer plano se deja ver una mujer cómodamente instalada en una alfombra, su belleza viene determinada por las proporciones corporales de su figura, su talla es grande, sin

llegar a ser una mujer de gordura mórbida. La artista plástica sitúa en su composición a tres mujeres que desde distintos planos espaciales parecieran estar ubicadas más como adornos que como personas que se sientan a compartir en una sala. Las grandes modelos de Aida Emart, miran al espectador pero no se miran entre ellas, recuerdan un pasaje de la novela *Arráncame la vida*: “Para mucha gente yo era parte de la decoración, alguien a quien se le corren las atenciones que habría que tener con un mueble si de repente se sentara a la mesa y sonriera” (Mastretta, 1994 p.43).

Las tres mujeres de la pintura, parecieran estar absortas en sus pensamientos, en una ceremonia de silencio, que llena la atmósfera de una pasividad con hálitos de tranquilidad y espera, sus cuerpos apacible trasfieren frescura, dulzura y candidez. La mujer ubicada en el primer plano muestra proporciones más grandes que las otras dos, esto tal vez sea como resultado de una percepción óptica de la distancia y la perspectiva como la artista las ha ubicado. La mujer del medio tiene en sus manos un abanico, haciendo pensar que el clima donde están es cálido, las tres

figuras femeninas tienen el mismo rostro, pero poseen atuendos diferentes, la ropa es cómoda y ligera, propia de la que se utiliza para sentir alivio del calor. A parte de estas generalidades, que son muy notorias en la pintura de esta artista, toda la composición muestra mujeres cuya placidez no es más que un hastío y aburrimiento, en medio de una apacible calma. Estas modelos son víctimas de un encierro, donde la posibilidad de pertenecer a otros espacios más amplio parece negada, casi todas las composiciones de Aida Emart muestran ésta constante. La mujer de cuerpo grande cosificada, es sólo eso un cuerpo que se mimetiza con los objetos de la casa, para luego con su brillo, dulzura y candidez convertirse en un jarrón que decora con su cuerpo, como diría Cixous (1995 p.58): “las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación.”



“El descanso”. Aida Emart

Otro ejemplo de pintura de Aida Emart, se aprecia en la imagen de la derecha, llamada “El dulce descanso”, el uso recursivo de los mismos colores va definiendo proporciones corporales, cambia la realidad objetiva y desde su subjetividad artística Aida Emart presenta a una mujer encerrada en un claustro, casi todas sus modelos están cercadas por las cadenas del imperio doméstico, siempre en actitud de descanso, dando la impresión de haber trabajado muy duro durante el día, además, sus pies siempre están descalzos, idea que transmite sujeción a la casa, pues para salir a la calle, es necesario tener zapatos, la entrega a los espacios domésticos está presente en todas las



pintura seleccionadas, así lo dejan ver la imagen de arriba, la cual de manera particular representa a unas mujeres que en forma de círculo están rodeadas por sandías y calas, elementos recurrentes en la pintura de la artista, así por ejemplo, la sandía, casi nunca deja de representarla, en los tres ejemplos anterior se va este fruto, quizá simbólicamente sugiera lo que supone Cirlot (1992) que el fruto equivale a la semilla, “en su centro se encuentra también el germen que representa el origen, simboliza los decesos terrestres” (p.209).

El fruto como condición mortal, alegoría al final de todo lo que ha sido puesto en la tierra, el fruto, en el caso particular posee dos colores, es representado exactamente igual como se le conoce, generalmente abierta, en espera de ser disfrutada por el paladar, para algunas culturas, esta manera de mostrarse “la sandía” sugiere a una mujer que de forma libidinosa se entrega al placer sin mayor cuestionamiento, planteándose la idea de Eros como el impulso automático que toda mujer posee,

donde se libera la energía, como camino de felicidad, de plenitud absoluta, momentos efímeros que se contraponen a toda represión de los instintos femenino.

Estas dos artistas, Mastretta y Emart, desde sus posiciones estéticas muestran caminos diferentes que se bifurcan y se encuentran, su intersección es la representación de la mujer que demarcada por líneas, colores y descritas en palabras se erigen como el punto de encuentro de las producciones de pintura y literatura expuestas por ambas creadoras. Una, forjadora de la palabra escrita y, la otra, artífice de los tonos, matices e imágenes, elementos que conjugados permiten construir un entramado de reflexiones, que parten tanto de la observación detenida de las pinturas, como de la interpretación y análisis de la obra narrativa en cuestión.



“Beso a la mexicana”. Aida Emart

Alcibíades (1999) en cuanto a la relación de la imagen y la palabra, reflexiona lo siguiente:

La relación del arte y la literatura con prácticas humanas vinculadas a lo sensible y sentimental: la fe, la sensibilidad y el espíritu, fue determinante en el final de siglo. Esta manera de entender el fenómeno estético en su vinculación con esas otras esferas de la experiencia humana, tiene especial interés para nuestros propósitos actuales. Se pensaba, entonces, que el arte irradiaba tal influjo que, indefectiblemente, afectaba, en el buen sentido del término, la vida social (p. 15).

Aida Emart y Ángeles Mastretta, construyen la realidad social de su modelos desde espacios del dolor y la opresión, aun cuando también quieran mostrar un desapego por las identidades subjetivas que las caracteriza, se observa en la imagen llamada

“Beso a la mexicana” (página anterior), como Aida Emart logra recordar todas las mujeres que tuvo Andrés Ascencio, la artista en un juego de imágenes muestra a un hombre que abraza en distintas dimensiones a varias mujeres, en un juego cubista y mágico, donde los personajes centrales son una pareja, y por medio de la ilusión óptica muestra al espectador varias personas en el abrazo, cambiando con el conjunto total repleto de colores, de tonos muy fuertes este mismo hecho se lee en la novela *Arráncame la vida*. En palabras de Mastretta (1994) “Nos empezaron a llegar rumores: Andrés Ascencio tenía muchas mujeres, una en Zacatlán y otra en Cholula, una en el barrio de la Luz y otras en México. Engañaba a las jovencitas, era un criminal, estaba loco, nos íbamos a arrepentir” (p.4).

4.2.10. Sujeciones identitarias y emancipación de “Catalina Guzmán”

Las sujeciones identitarias en la obra de Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida*, se da desde el mismo inicio de la novela. Catalina se muestra como una joven resuelta, se atreve a fugarse con un hombre que prácticamente era un desconocido e inmediatamente se case con él, sabe que es necesario complacerlo y complacerse sexualmente y busca orientación con una gitana que de manera totalmente inusual le enseña físicamente donde se encuentra el punto exacto corporal para atinar con el placer, Valcke (2000) al episodio de la gitana que le da lecciones amorosas a Catalina le concede la siguiente explicación: “Esto implica una transgresión directa del lugar que ocupa la mujer dentro del orden simbólico patriarcal, ella no se contempla a sí misma como un objeto de placer del hombre, no está interesada para prepararse para que él sienta a través de ella, sino que se ocupa de su experiencia como sujeto” (p.203).

La gitana en una clase fugaz le enseña a Catalina a “sentir”, es un pasaje poseedor de una carga simbólica muy profunda; en primer lugar, porque supone un atrevimiento osado en los años treinta del siglo XX, habla de una mujer que no se detendrá ante nada cuando de su sexualidad se trata, pues buscar asesoría para su complacencia y no la de Andrés, empezaba a mostrar una feminidad sin prejuicio.

En segundo lugar, porque la protagonista sabe que no puede conversar sobre estos temas con cualquier persona, la gitana se trasluce en un personaje marginal, como así lo ha querido mostrar la historia, entonces el tema amatorio es necesario que sea explicado por una mujer que se ubica en las esferas de lo prohibido, pues el sexo y todo lo que lo relaciona ha sido visto desde siempre al margen, como un tabú, en esto también la narradora/protagonista ha querido romper con esquemas preestablecidos, donde la mujer no podía hablar de sexo, pues era tema sólo para ser expuesto por los hombres.

La feminidad está estrechamente relacionada con todo lo que representa el hecho de ser mujer, incluyendo las diversas connotaciones que la sociedad le ha impreso al término; el concepto contiene, casi implícitamente, aspecto físicos, de belleza y de sensualidad; pero también tiene que ver con ocupaciones del hogar, formas de conducirse en los espacios privados y públicos, desenvolvimientos académicos, preferencias sexuales, libertad de expresión, conquista de espacios laborales, ampliación de esquemas conceptuales, toma de decisiones e incluso formas de aceptar la soledad y la resiliencia como es el caso de la *Mujer Rota*³⁰ de Simone de Beauvoir y, en general cualquier forma de transgredir o mantener las sujeciones identitarias. Al respecto Chodorow (2003) sostiene que la identidad es necesaria para la mujer, cuando es reconocida por los otros como un individuo en particular, en ese universo particular, Catalina la protagonista de *Arráncame la vida* no tuvo voz ni voto para decidir sobre su futuro, situación que asimilaría siendo una mujer

³⁰ *La mujer rota* (1968) novela escrita por la filósofa francesa Simone de Beauvoir 1908-1986, la misma autora del largo tratado llamado *El Segundo sexo* (1949), texto que fundó parámetros dentro del movimiento feminista. *La mujer rota* relata tres cuentos totalmente diferentes entre sí (*La mujer rota*, *La edad de la discreción* y *Monólogo*) todos unidos por un hilo conductor común: la presencia en ellos como protagonista de tres mujeres víctimas de las relaciones con sus parejas, víctimas de su implacable soledad, víctimas de ellas mismas y víctimas hasta de sus hijos. El amor de mujer y madre las conduce a una actitud abnegada que desemboca tarde o temprano en la insatisfacción, el aislamiento, la soledad y la espera como desenlace: “Hay que espera siempre que el azúcar se derrita, que el recuerdo se esfume, que la herida cicatrice, que el sol se oculte, que el fastidio se disipe. Extraño corte entre esos dos ritmos. Al galope mis días huyen y en cada uno de ellos languidezco” (*La mujer Rota* 1968, p. 58).

de más edad, con más responsabilidades y con más obstinamiento ante imposiciones que le fueron asignadas sin estar preparada para las mismas.

Los deseos libertarios de Catalina primero se dan como una condición de subordinación, luego su pensamiento empieza a transformar sus acciones, y esto la ayuda a liberarse de las restricciones doméstica, maternas y de apego inconsciente al marido, comprende que la vida y el mundo son amplios y recrea su vida en otros espacios, con otras personas, con otros amores. Para Irigaray (1992) las fronteras de sujeciones identitarias están ligadas con el acto de las mujeres de salir de las casa, adquirir autonomía económica, tener una cierta visibilidad social, a fin de que existan derechos diferentes para cada sexo y que la equivalencia del estatuto social no pueda establecerse más que mediante la codificación de estos derechos por los representantes de la sociedad civil.

Catalina Guzmán aceptó desde el inicio de la relación amorosa con su esposo, una sujeción de dominio e imposición de normas, normas fuertemente concebidas por un machismo que regula la sociedad y la cultura del momento, es propicio señalar que, esta sujeción se caracterizó por dos aspectos: uno, como un proceso psíquico de superioridad impuesto por el otro (sobre ella), ese proceso de imposición de patrones provenía desde afuera, lo imponía Andrés Ascencio, con gritos, maltratos y vejaciones tratando a Catalina en unas oportunidades como sirvienta, cosificándola y desdeñándola. El otro aspecto, de la sujeción, lo representa el efecto voluntario, la novela narra cómo la protagonista estuvo de acuerdo y hasta necesitaba vivir esa experiencia, pasa de ser posesión de su padre a ser posesión de otro hombre, en este caso del esposo.

Se da en la protagonista de *Arráncame la vida*, una seducción, voluntaria, como lo plantea Perniola (2011) seducir no significa un abuso de poder sobre los otros, por el contrario implica una infinita obediencia a la ocasión o, como diría Georgia (...) requiere obstinación para afrontar el peligro, habilidad para conocer lo que es conveniente” (p. 219). Entonces, Catalina comprendió que su oportunidad estaba

con aquel hombre. Tuvo el poder de discernir qué necesitaba para su vida, vida pobre con muchos hermanos y llena de carencias, donde la mamá no juega ningún papel importante casi no se nombra, es menos que una sombra, sólo cuenta la presencia masculina del padre.

Por otro lado, el universo de doblegación y sumisión, al cual se vio obligada Catalina Guzmán empieza a desvanecerse con el transcurrir de los años, se da una construcción de una nueva identidad, de una mujer cuya feminidad estuvo enraizada a la protección masculina. Las expectativas empiezan a dar un vuelco, de ser la esposa que quería sentir para complacer las exigencias sexuales del marido, pasó a ser dueña de su vida, ya no era la niña-esposa, dominada y manejada por un hombre mayor que ella veinte años, además de aburrirle mucho el hecho de ser madre y ama de casa, cautiverio que era necesario traspasar.

El aburrimiento constante de la protagonista, trajo consigo una imperiosa necesidad de estar con Andrés Ascencio, en una sujeción que tendrá su desenlace con la infidelidad como forma de llenar el vacío y la soledad a la cual estaba condenada: “Me faltaban reproches para contar mi aburrimiento, mi miedo cuando despertaba sin él en la cama, el enojo de haber llorado como perro frente a los niños y sus pleitos por toda compañía. Me volví inútil, rara” (p. 84).

Esta dependencia empezó a ser sustituida por la idea de una transformación corporal, idea que es muy recurrente en la mujer tanto de esa época como de la actual, para llenar el vacío amoroso y la soledad espiritual. Recurriendo a cambios de imagen, pero también, Catalina trata de llenar un gravamen que la cultura patriarcal ha impuesto, la necesidad de estar al lado de un hombre que rija los destinos de todo, que evalúe la casa, la conducta de los hijos, el desenvolvimiento doméstico de su esposa, la mirada acusadora masculina en todo y sobre todo en el físico femenino, el gerente que desde afuera domina un mundo exterior y el micro mundo familiar, la mujer en esa espera eternizada (Penélope), que sólo será liberada con la búsqueda de una perfección física, de reconstruir el cuerpo que la

naturaleza le ha dado, búsqueda que no garantiza una libertad moral y que tampoco independiza. De estos aspectos se dio cuenta Catalina quien pensó que con una transformación su esposo se fijaría más ella y la abandonaría menos, no fue así, Mastretta (1994) lo narra de la siguiente forma:

Todos los días me enchinaba las pestañas y les ponía rímel, estrenaba vestidos, hacía ejercicio, esperando que él llegara de repente y le diera a todo su razón de ser. Pero tardaba tanto que daban ganas de meterse en la pijama desde las cinco, comer galletas con helado o cacahuates con limón y chile, o todo junto hasta sentir la panza hinchada y una mínima quietud entre las piernas. Al final de alguna de esas tardes, cuando yo pesaba cuatro kilos más, lloraba un poco menos y hasta empezaba a estar entretenidísima con alguna novela, Andrés se presentaba con su cara de dormimos juntos. (...). Llegaba muy conversador a burlarse de mis piernas gordas o a contar y contar su pleito con alguien al que no sabía cómo darle en la madre (p. 85).

Esta situación de marginalidad crea en la protagonista un desequilibrio psíquico, donde la posibilidad inherente de la subversión, emancipación e infidelidad serán el mejor camino para la tranquilidad de su alma. La venganza perfecta, quiere llorar sin motivo, abandonar la familia, no saber nada de sus deberes domésticos, y entre el odio-amor que empieza a desarrollar por Andrés Ascencio se da con perfecta naturalidad la emancipación, la infidelidad, el desapego y hasta desenamoramiento.

Catalina le da un vuelco total a su conducta y trata a toda costa de salir de ese cartabón que la encuadra y se encierra en ámbitos psicológicos de doblegación y dependencia. Trata de buscar nuevos espacios que le brinden tranquilidad, serenidad y menos rigidez de la que le imponía Andrés, pues para las mujeres tener la oportunidad de vivir en libertad es la mejor forma de no verse constreñidas o “someterse a los medios de producción de los hombres y acrecentar el capital o patrimonio socio cultural de éstos” (Irigaray, 1992 p.83). Entonces, logra saltar toda norma y opta por la infidelidad y de manera frontal se convierte en amante de Pablo y de Carlos Vives, sólo con ellos conseguirá una libertad total, en especial con el último con quien sostuvo un romance donde nada parecía importarle, inclusive su

infidelidad llegó a ser pública, no tenía miedo, sus horizontes de expectativas se habían transformado y la impulsaban a la felicidad que sentía solamente en los brazos de Carlos Vives.

Me volví infiel mucho antes de tocar a Carlos Vives. No tenía lugar para nada que no fuera él. Nunca quise así a Andrés, nunca pasé las horas tratando de recordar el exacto tamaño de sus manos ni deseando con todo el cuerpo siquiera verlo aparecer. Me daba vergüenza estar así por un hombre, ser tan infeliz y volverme dichosa sin que dependiera para nada de mí. Me puse insoportable y entre más insoportable mejor consentida por Andrés. Nunca hice con tanta libertad todo lo que quise hacer como en esos días, y nunca sentí con tanta fuerza que todo lo que hacía era inútil, tonto y no deseado. Porque de todo lo que tuve y quise lo único que hubiera querido era a Carlos Vives a media tarde (Mastretta, 1994 p. 97).

Los caminos de la infidelidad le otorgaron a Catalina un rango de libertad, placer e ilusión no conocidos, se da una conversión en la manera de pensar de ésta, su desprendimiento de toda responsabilidad como madre y esposa, la sitúan en otro nivel de esperanza, de búsqueda del amor que llenaría ese vacío y ese sometimiento al cual estuvo atada por mucho tiempo: “Yo estaba mirando a Carlos. Le miraba la espalda y los brazos yendo y viniendo. Le miraba las piernas. Lo miraba como si él fuera la música” (Mastretta, 1994 p. 104). Solamente desde esta libertad Catalina puede proyectar su camino y su identidad como sujeto histórico que forja por medio de su condición social, su identidad definida en huella de dolor y opresión, es ella la mujer vencedora.

Estaba convencida de que vivía en un mundo que se construía sólo con el pensamiento masculino y para el ser masculino, lucha contra esto con valentía y resolución total, logra esta expansión de su ser viviendo a plenitud sus infidelidades, éstas las llevó a extremos que le garantizaron los mejores momentos, gracias a su conducta incisiva, contestaría, por momentos hasta humilde y sencilla, logra emanciparse y de su condición segregada, pasa a tener una mejor consciencia social, una condición física y psíquica más estable que la coloca en un estatus de igualdad con respecto a Andrés.

Catalina Guzmán, demostró con su obstinación que los caminos de la infidelidad la conducían al éxtasis que no conoció con su esposo, quien escogió a la mujer equivocada, no la doblegó, sólo consiguió llenarla de valor e impulsarla de manera irresoluta a convertirse en otra, creyendo poseer una esclava, le alimentó a los deseos de independencia y autonomía, primero se enteró de todos los negocios de su marido, se apoderó de propiedades y luego sin mayores remordimientos terminó con la vida de Andrés.

La desilusión de su matrimonio no le doblegó su necesidad primaria de buscar el amor en otros brazos diferentes a los de su esposo, satisfaciéndose plenamente con Carlos Vives con quien vivió un placer ligado a la sanción y al sentimiento intenso y eufórico que sintió por él. En el corto tiempo que pasó al lado de su amante pudo darle rienda suelta a una infidelidad que la libraba y a la vez vengaba toda su vida al lado de Andrés Ascencio, este adulterio le brindó la ocasión de sentir la felicidad. La protagonista al lado de este hombre (que en esencia, pensamientos y conducta distanciaba mucho de su esposo, pues era un músico con una alta carga de sensibilidad) recobró la individualidad y la identidad que todo ser humano se merece, llegando a sentir una emancipación completa. Para lo cual, era necesario desaparecer al tirano, solo la muerte de este sería el complemento final para que Catalina pudiera sentirse libre, después de una condena en un matrimonio que fluctuó entre lo doméstico, los hijos, las burlas que la condujeron al deseo de conquistar el afuera, la independencia y emancipación que latía constantemente en la mente del personaje principal de *Arráncame la vida*.

CAPITULO V

CORRESPONDENCIAS SOBRE LA FEMINIDAD ANALIZADA DESDE LA ÓPTICA LITERARIA Y PICTÓRICA PRODUCIDA POR: GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, CARLOS FUENTES, CASIMIRO GONZÁLEZ Y DIEGO RIVERA

www.bdigital.ula.ve

“Nuestra existencia no tiene otro sentido que completar los destinos inacabados”.

Carlos Fuentes (1999). *Los años con Laura Díaz* p.459

“Los seres humanos no nacen para siempre el día en que sus madres los alumbran, sino que la vida los obliga otra vez y muchas veces a parirse a sí mismos”.

García Márquez (1985). *El amor en los tiempos del cólera* p.167

5.- Presentación

El paso de la mirada estética femenina a la mirada estética masculina, abre sin duda, la posibilidad de exponer otra óptica sobre aspectos alusivos a la feminidad. Los artistas que interesan para el desarrollo de este capítulo, crean imaginarios distintos sobre la visión social de la mujer como sujeto histórico, alienada por una cultura que por mucho tiempo ha intentado invisibilizarla, situándola al margen de toda la producción de bienes simbólicos y en la periferia de la construcción de un mundo donde los dominios masculinos han sido imposible de ocultarlos.

Pensar lo femenino, desde postulados masculinos, supone una mirada diferente a la expuesta por las artistas analizadas en el capítulo IV, ya que en la producción de García Márquez, Carlos Fuentes, Casimiro González y Diego Rivera³¹ se encuentra un pensamiento latinoamericano sobre el hecho femenino, que los acerca en un punto de subjetivación y, los hace totalmente equidistante en otro. A estos artistas también les interesa mostrar las sujeciones femeninas y cómo con el correr del tiempo la mujer ha alcanzado un dominio más o menos similar al orden simbólico impuesto por los hombres, y por las sociedades patriarcales, pero también dejan claro que faltan espacios por conquistar aun cuando se hayan (y se estén) dando avances en cuanto a alcanzar la anhelada igualdad desde la diferencia, como camino que conduce a un lugar común, respetando las especificidades de los géneros, así como sus marcas particulares y naturales que caracteriza a cada discurso estético que interesa para establecer la correspondencia.

La interpretación de la voz narrativa de los escritores mencionados en confluencia y diálogo con el pensamiento pictórico, dejan ver formas de expresarse sobre la mujer con rasgos subjetivos, pero también éticos, estéticos, morales, políticos y culturales, que están presente de manera categórica en las obras, las mismas al ser

³¹ García Márquez con *El amor en los tiempos del cólera* (1985) en diálogo con algunas pinturas de Casimiro González, y Carlos Fuentes con la novela *Los años con Laura Díaz* (1999) en correspondencia con el mural de Diego Rivera, "El Arsenal".

conocidas por el público sugieren la posibilidad de ser comprendidas y reinterpretadas de acuerdo al horizonte cultural de cada lector u observador.

Se encuentra en la producción literaria y pictórica de éstos artistas, discursos no académicos, pues son en esencia ficcionales, pero que permiten el pensamiento crítico, exponen a la mujer como sujeto histórico, cultural y como centro hegemónico. Los discursos a estudiar sitúan en el centro de la acción la subjetivación de unos personajes femeninos, quienes están en constante evolución y transformación, correspondiéndose con el sujeto del devenir del que habla Foucault, pues la mujer y todo lo que caracteriza su feminidad no es estática o inmóvil, contrariamente, siempre está en transformación. El poder impuesto por el hombre a su vez genera la posibilidad de libertad, pues “en las relaciones de poder existe necesariamente la posibilidad de la resistencia, ya que si no existiera esta posibilidad de resistencia –de resistencia violenta, de huida, de engaño– no existiría relación de poder” (Foucault, 1994 p. 126).

En las obras a estudiar, en las próximas páginas, se podrá observar una muestra de la expresión de voces e imágenes producto de un pensamiento masculino, que se erigen como una estructura plural y cultural de una misma identidad. Donde, en el cruce de lo social con los valores estéticos de las obras, se podrá ver a una mujer atada a ciertos valores culturales, impuestos por la herencia patriarcal pero también barnizadas por la innata posibilidad de librarse de las cadenas y del poder opresor, es una ineluctable necesidad de la mujer de protagonizar diversos ámbitos, en procura de consolidar su identidad, su ideología y su preponderante alteridad.

5.1. GARCÍA MÁRQUEZ Y CASIMIRO GONZÁLEZ

5.1.1. Consideraciones biográficas sobre Gabriel García Márquez³²



Figura estelar de la narrativa universal. Gabriel García Márquez, colombiano, recibió el premio Nobel de la literatura en 1982, y es uno de los escritores latinoamericanos más conocidos y traducido en todo el mundo. Nació en un pueblo caribeño llamado Aracataca, municipio del departamento del Magdalena, el 6 de marzo de 1928 y

³² La imagen que se observa es la portada de la revista literaria *Ómnibus* N°14 año 2007, se corresponde con un Número Especial, dedicado a la vida y obra de García Márquez.

murió en Ciudad de México el 17 de abril de 2014. Vivió en casa de sus abuelos maternos, en Aracataca, hasta la edad de ocho años.

Incursiona en las letras con un cuento que publicó en el Periódico *El Espectador* el 13 de septiembre de 1947, lo tituló “La tercera resignación”, este relato aparece en el suplemento cultural publicado los sábados. A decir del mismo García Márquez, lo escribió como reto, pues Eduardo Zalamea que coordinaba el suplemento,

publico una nota que decía que las nuevas generaciones de escritores no ofrecían nada, que no veía por ninguna parte un nuevo cuentista o novelista (...) a mí me salió un sentimiento de solidaridad para con mis compañeros de generación y resolví escribir un cuento (...) el domingo siguiente cuando abrí el periódico y a toda página estaba mi cuento con una nota de Eduardo Zalamea Borda, reconocía que se había equivocado, porque evidentemente con ese cuento surgía el genio de la literatura colombiana o algo parecido³³ (García Márquez, 2010 p.11).

Desde entonces sus producciones han sido centro de múltiples miradas, tesis, discusiones, debates. En torno a este escritor se organizan los carnavales de Barranquilla del año 2016 en medio de “Mariposas amarillas”, el eslogan de esta gran fiesta fue “Macondo vive”, de inmediato se hace reminiscencia de su novela *Cien años de Soledad* (1967), pero también de su primera novela *La hojarasca* (1955), donde aparece el nombre de este pueblo ficticio que tanto ha hecho pensar a los críticos literarios y a los lectores asiduos de este genio de las letras. De aquí en adelante su producción es muy plural, abarca cuentos, novelas, crónicas, obra periodística, entrevista, *El olor de la guayaba* (1982 con Plinio Apuleyo Mendoza), discursos, produjo guiones para películas de cine y televisión. No incursionó en teatro solo escribió una obra llamada *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1987) y su única obra autobiográfica, la tituló *Vivir para contarla* (2002).

³³ Fragmento extraído del discurso pronunciado en el Ateneo de Caracas, Venezuela, el 3 de mayo de 1970, titulado “Cómo comencé a escribir”, discurso que inspiró a Juan Carlos Zapata, venezolano, para escribir su libro titulado: *Gabo nació en Caracas, no en Aracataca*. En este discurso García Márquez incluye un relato que a decir de él era “una idea que le estaba dando vueltas en la cabeza”, se transformó en el guión cinematográfico de una película llamada “Presagio” (1974).

Su obra se resume en una línea de su primer cuento, que dicen: “—Señora, su niño tiene una enfermedad grave: está muerto. Sin embargo —prosiguió—, haremos todo lo posible por conservarle la vida más allá de su muerte”. Palabras que anticiparon lo que le depararía el destino. Ocurre lo mismo con las obras de este maestro de la palabra, vive y vivirá por mucho tiempo, más allá de su muerte.

5.1.2. Consideraciones sobre la vida de Casimiro González



Imagen de Casimiro González

Pintor de origen cubano, nació el 3 de octubre de 1964. Actualmente reside en Miami, y llegó a allí a través del éxodo Mariel³⁴, que trajo a las costas de La Florida

³⁴ Algunos datos sobre este éxodo son los siguientes: 1 de mayo de 1980, durante los actos oficiales por el Día Internacional del Trabajo, el dictador cubano declara que, los que se quieran ir del país, pueden marcharse. El 14 de mayo de 1980, el presidente Jimmy Carter anuncia la política de brazos abiertos para los refugiados cubanos. El éxodo se intensifica. El 28 septiembre de 1980, en el acto central por la fecha de instauración de la organización de informantes CDR (Comité de Defensa de la Revolución), el dictador cubano determina el cierre del puerto del Mariel, y de esa manera el fin del éxodo. En total 125.000 refugiados habían llegado a las costas de Estados Unidos y cifras manejadas a nivel de estado en Cuba, indicaban que 3 millones de cubanos estaban dispuestos a abandonar la isla. Información tomada de la siguiente dirección electrónica:

<http://www.cubanet.org/htdocs/CNews/y05/apr05/11o6.htm>

125.000 cubanos en tiempo récord, se estima que este haya sido el éxodo más grande que ha llegado a las costas estadounidenses. Se inicia como pintor en Nueva York durante la década de los ochenta, su estadía de ese entonces en los Estados Unidos le ha cambiado su vida para siempre, tal como les sucediera a muchos cubanos.

Es un pintor muy prolijo, en su haber tiene más de sesenta exposiciones individuales y cuarenta colectivas. En una entrevista que le concede a la cubana Idabell Rosales, el pintor sostiene sobre lo dicho en el párrafo anterior lo siguiente: “En 1984 me instalé en Nueva York, donde varios amigos míos, también pintores, se ganaban la vida, y fui adentrándome más en la técnica, en el oficio en sí. De manera que cuando regresé a Chicago, en 1987, estaba en condiciones de dar un golpe de suerte, como el que efectivamente di”.

www.bdigital.ula.ve

Participa activamente en los eventos culturales que se organizan en Miami, específicamente los referidos a literatura y pintura, en el congreso llamado VISTA se congregan escritores y pintores cubanos, Casimiro González es uno de los más considerados en la programación de seminarios, congresos, simposios culturales de los cubanos que cultivan las artes en el Estado de La Florida. Recientemente en el año 2015 fue galardonado con el premio que anualmente les confieren a los artistas extranjeros radicados en EE UU.

5.1. 3. Contexto histórico de la novela *El amor en los tiempos del cólera*

“Era inevitable; el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados”³⁵. (García Márquez, 1985 p.9)



“El verano” (2000). Casimiro González

Estudiar la obra narrativa de Gabriel García Márquez es un objetivo más amplio de lo que comúnmente pueda tildarse, es compleja y difícil esta intención, por cuanto varias circunstancias así lo determinan, éstas conveniente aclararlas: primero, la enorme personalidad que ha representado García Márquez para las letras de todo el mundo; segundo, su producción ha sido canonizada como la expresión más elevada del realismo mágico, y por ende representante del boom de los años sesenta, no sólo en el contexto colombiano, sino también a lo largo de toda la geografía de América y del mundo entero, trascendiendo espacios, continentes, idiomas y culturas; y tercero, dada la calidad incomparable de su producción, ha sido equiparado con los grandes Cervantes o Shakespeare, tal como lo expone Montero (s/f):

Cuando se abre un libro de García Márquez, se tiene la impresión de tener entre las manos toda la literatura. Ocurre con Cervantes o con Shakespeare, ocurre con Faulkner o con Borges. Los mundos muy

³⁵ La edición manejada para el presente estudio es García Márquez, Gabriel (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Colombia: Clásicos Universales. A partir de este momento se citará indicando entre paréntesis sólo la página del texto referido.

personales son los que consiguen contagiar un sabor milagroso de palabra universal, de verdad humana, de imagen, situación o sentimiento de cualquier época. El calor caribeño de García Márquez contagia una realidad en las que parecen verdaderas todas las imaginaciones. La música de sus palabras no deja de ser nunca una confidencia entre gente normal, aunque cuente la historia más extraña y asombrosa jamás contada (s/p).

Alegatos que se tornan un compromiso de orden mayor en cuanto al análisis literario se trata, y más complejo aún, estudiar una sola novela en correspondencia con la obra pictórica de Casimiro González, como se hará en la primera parte del presente capítulo.

El amor en los tiempos del cólera (1985), es una obra narrativa que ubica parte de su historia a finales del siglo XIX, pero el argumento se extiende hasta el siglo XX. El lugar donde se desarrolla toda la historia es impreciso, sin embargo, por las descripciones ambientales, se puede suponer que la narración muestra al contexto colombiano caribeño. Nunca se menciona con exactitud la ciudad donde se sitúan dichos acontecimientos, pero por las imágenes de la geografía que retrata el narrador es una ciudad portuaria de Colombia. Prácticamente todo el relato se ubica en un pueblo del Caribe, en épocas de guerras civiles y la enfermedad del cólera amenazando toda la zona, también el narrador presenta citas de los viajes a Europa, especialmente a París.

La narración refiere hechos que transcurren en un espacio de cincuenta años aproximadamente. Se considera interesante la idea de (Kline, 2003) quien supone que el escritor colombiano ha centrado su talento y su poder evocativo en la relación de muchos lugares de prodigio de Colombia, de sus ciudades emplazadas donde nadie lo hubiera imaginado, de vastos horizontes, de llanuras inmensas, con sus montañas, ríos, y costas.

El tema central de esta novela, como lo anuncia su título es el amor, tópico que no será estudiado a profundidad, se le abrirá un espacio al final del presente análisis, porque en esencia no es lo que interesa, pues el autor paralelamente a este

elemento va presentando aspectos de un contexto social e histórico que permite al lector pensar en otros temas que también resultan interesantes para generar crítica literaria. Así, García Márquez en esta novela, muestra costumbres, identidades y formas de pensar de los pueblos latinoamericanos, su cultura popular y su idiosincrasia son temas recurrentes como forma de mantener viva una herencia, que es legada y que la memoria rescata a través de la literatura.

Por otra parte, el narrador presenta un contexto histórico que refleja una ciudad portuaria carente de tecnología y avances, ambiente que sirvió de caldo de cultivo para las guerras civiles que asolaron gran parte de la población y, la enfermedad del cólera que acarreó innumerables muertes menguando la población de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. “Desde entonces, y hasta muy avanzado este siglo el cólera fue endémico no solo en la ciudad sino en todo el litoral del Caribe y la cuenca de La Magdalena, pero no volvió a recrudecerse como epidemia”(García Márquez 1985 p.119).

En este medio siglo de turbulencia, es donde sitúa el narrador la historia, en aquella ciudad imprecisa, pero costeña, proliferó la muerte que caminaba de la mano con la vida, los fracasos y triunfos amorosos. Las guerras civiles devastan a la población, pero también la enfermedad “del cólera”, tanto en su acepción idiomática de enfermedad infecto-contagiosa intestinal aguda (que en esta obra se confunden con los síntomas del amor) como en la otra acepción de enojo, rabia, sentimiento de ira y disgusto, que caracterizan algunos episodios de la novela.

Esta obra de García Márquez, al igual que las otras que la precedieron, refleja incontables situaciones cotidianas y comunes de la identidad latinoamericana, así por ejemplo, la figura y prestancia del médico Juvenal Urbino infundía en todos los ciudadanos respeto, era quien curaba a los enfermos, su vida era además milimétricamente planificada, nada salía de su rutina organizada. Por medio de este personaje el narrador se permite presentar recurrentes situaciones que suponen un catolicismo desmesurado, propio de la época y el contexto geográfico. “El domingo

de Pentecostés, cuando levanto la manta para ver el cadáver de Jeramiah Saint-Amourt, el doctor Urbino tuvo la revelación de algo que le había sido negado hasta entonces en sus navegaciones más lúcidas de médico y de creyente” (p. 37). El doctor Urbino, protagonista del triángulo amoroso, y aparente ganador, lidera campañas de salubridad públicas contra la enfermedad del cólera, como antes lo hubiera hecho su padre, de manera convencional y doméstica Fermina Daza también protege a su familia de este contagio, por su parte Florentino Ariza se abraza a la causa del amor, el eterno enemigo de la muerte (Eros y Tánatos)³⁶, sosteniendo innumerables romances, que son registrados minuciosamente por éste. “Cincuenta años más tarde, cuando Fermina Daza quedó libre de su condena sacramental, tenía unos veinticinco cuadernos con seiscientos veintidós registros de amores continuados” (p.155).

En otro orden de ideas, desde la perspectiva del presente estudio Fermina Daza y todas las mujeres de la novela *El amor en los tiempos del cólera* son las protagonistas de la investigación, la presencia masculina (doctor Juvenal Urbino y Florentino Ariza) servirán para sostener el juego binario que la sociedad ha impuesto en los órdenes del patriarcado y en especial en este triángulo amoroso. Ambientada como se ha dicho en líneas anteriores, en una ciudad imprecisa, se puede suponer que sea Cartagena de Indias, entonces sucintamente la novela podría resumirse así: Fermina Daza contrae nupcias con el doctor Juvenal Urbino, luego de unos amores fervientes con Florentino Ariza, sostenidos a través de correspondencias y esquelas que duraron aproximadamente dos años. Su matrimonio, aunque deseado por su padre para solventar problemas económicos, no fue impuesto de forma

³⁶ Fue el alemán Sigmund Freud quien teorizó sobre la dualidad de la naturaleza humana, amor y muerte, supuso este psicólogo que estos instintos humanos surgen de dos figuras mitológicas, Eros y Tánatos. Eros, como fuente de amor; representa la vida, la sexualidad la atracción entre las personas; y Tánatos se erige como la pulsión de la muerte. El primero permite la reproducción de la especie humana, el otro su propia destrucción. Ambas alusiones mitológicas, se conforman como fuente de inspiración para artistas de todas las épocas, y aunque pasen los siglos el maniqueísmo sobre estas figuras que representan la vida y la muerte sigue siendo *leiv motiv* para ser elogiado y tipificado como centro de muchas historias, de esta posibilidad no escapa *El amor en los tiempos del cólera*, donde el amor, la vida, la sensualidad y la pasión caminan de la mano con la muerte, presentada por los años de dolor, enfermedad del cólera y guerras civiles.

taxativa por las familias, como en algunas épocas y culturas ocurre, tal vez, lo que sí se impuso fue la decisión de Fermina de abandonar a Florentino Ariza y decidirse por Juvenal Urbino. Se construye un amor donde solo había una fachada, un matrimonio lleno de lujos, viajes, posición social que la obliga a olvidar a Florentino, quien sólo era un muchacho sin nombre, ni educación, ni familia, ni herencia, predominó en ella la suntuosidad de la vida que le ofrecía el doctor Juvenal Urbino, quién muere ya después de medio siglo de matrimonio dejando viuda a Fermina Daza. Así, Florentino Ariza comprende que el camino para alcanzar su verdadero amor está libre y luego de “cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días”, los amores de Fermina y Florentino son retomados, y nuevamente se construyen por medio de correspondencias. En estas cortas líneas se puede resumir de manera dilapidada el argumento de esta obra que, desde su aparición en 1985 tiene cautivado al público, es decir por tres décadas consecutivas.

5.1.4. El feminismo en *El amor en los tiempos del cólera*

El feminismo no aparece traslúcido de manera puntual en *El amor en los tiempos del cólera*, sin embargo, la personalidad fuerte y decidida de Fermina Daza, demuestra que la mujer de finales del siglo XIX y principios del siglo XX empezaba a experimentar cambios en sus pensamientos y maneras de actuar.

Se construye en este relato una contraposición de desenfreno, por parte de Fermina Daza, quien sólo cree amar a un hombre que le escribe fervientemente un incalculable número de esquelas, situación que contribuye a salvar las distancias. La protagonista de la novela no es sólo la mujer resignada que debe decidir su destino entre dos hombres, no, se erige como el ángulo de convergencia de un triángulo amoroso. La figura femenina de Fermina Daza se construye como un punto de resistencia entre dos hombres; uno, lucha por amarla toda la vida; el otro, lucha por vivir junto a ella y construir un mundo aparentemente feliz. La protagonista resuelve el conflicto al estilo del mito del nudo gordiano, y de manera intempestiva decide abandonar a Florentino Ariza. El narrador lo relata de siguiente forma:

En un instante se le reveló completa la magnitud de su propio engaño, y se preguntó aterrada, cómo había podido incubarse durante tanto tiempo y tanta sevicia semejante quimera en el corazón. Apenas alcanzó a pensar: << ¡Dios mío pobre hombre! >> Florentino Ariza sonrió, trató de decir algo, trató de seguirla, pero ella lo borró de su vida con un gesto con la mano (p.107).

Este párrafo, deja ver con total transparencia el carácter decidido, resuelto y osado de Fermina Daza, el narrador sin poner mucha atención al feminismo y lo que este movimiento se propone, muestra atisbos del mismo, a través de una mujer con una conducta diferente a la que presentaban las mujeres de principio del siglo XX. García Márquez describe el carácter de una mujer que reivindica su autonomía y su libertad, para poder trazar su destino y decidir su vida.

La protagonista de la novela, se compromete con lo real, con lo tangible, y abruptamente rompe el encanto que sintió por Florentino, pues pudo ver en él lo endeble de su carácter, y lo poco resuelto de su ser. De este modo, los personajes masculinos Florentino y Juvenal se conciben como lo simbólico, se fusiona en estos dos personajes, lo platónico y lo concreto, haciendo de lo simbólico una proyección de lo real, que en el transcurrir del relato se trasluce en objetos materiales, viajes, una casa, una posición social y un apellido, esto nunca se lo podría proporcionar el joven Florentino Ariza. García Márquez dota a Fermina de una agudeza para decidir de forma instantánea, cuestionándose por esto medio siglo después, pero que, mientras transcurre este tiempo no se detuvo a reflexionar.

Fermina Daza no tuvo compasión con el joven que deliró por ella en aquellas febriles e interminables correspondencias, no le importó abandonarlo, por el contrario quiso borrar toda evidencia pidiéndole los obsequios que intercambiaban como forma de mantener algún contacto físico. De manera intempestiva y sin mostrar mucho enamoramiento decide casarse con Juvenal Urbino: doctor con mucho prestigio, dinero, posición social y porte físico, aunado a esto es un ciudadano muy preocupado por la comunidad. Fermina no repara mucho en el pasado, ni en el futuro, se siente cómoda con su presente, y disfruta la placidez del momento que

vive, por su parte Florentino Ariza sigue alimentando el amor que siente por ésta aún después de casada.

En Fermina se observa la presencia de otras mujeres de la obra ficcional de García Márquez, resuena en ella reminiscencias de personajes femeninos, contruidos por la mente de García Márquez, quien fusiona a las mujeres que rodearon su vida con las mujeres que construye en sus relatos. Posee la misma inquebrantable quietud de la esposa del *Coronel no tiene quien le escriba*, la misma tranquilidad de Úrsula personaje de *Cien años de soledad*, y de forma sarcástica y hasta burlesca es la misma de los *Funerales de mamá grande*, la matrona que con su carácter de imposición es dueña y señora de todo, esa es Fermina Daza, con su manera de actuar y de pensar, sabe que todo lo puede, y todo lo tiene, En cuanto a la concepción sobre la mujer que tiene el escritor conviene remitirse a sus propias palabras:

No podría entender mi vida, tal como es, sin la importancia que han tenido en ella las mujeres. Fui criado por una abuela y numerosas tías que se intercambiaban en sus atenciones para conmigo, y por mujeres de servicio que me daban instantes de gran felicidad durante mi infancia porque tenían, si no menos prejuicios, al menos prejuicios distintos a las mujeres de la familia. La que me enseñó a leer era una maestra muy bella, muy graciosa, muy inteligente, (...) en todo momento hay una mujer que me lleva de la mano en las tinieblas de una realidad que las mujeres conocen mejor que los hombres (...) siento que nada malo me puede suceder cuando estoy entre mujeres. Me producen un sentimiento de seguridad sin el cual no hubiera podido hacer ninguna de las cosas buenas que he hecho en toda mi vida. –En *Cien años de soledad* las mujeres ponen el orden, donde los hombres introducen el caos (García y Apuleyo, 1993 pp. 76-77).

Los hombres “hipertrofian”, a decir del propio Gabriel García Márquez, el normal desenvolvimiento de los hechos, o inciden en el desarrollo de la historia. Así, se observa que quienes siempre están involucrados en hechos bélicos son los hombres, o quienes siempre se presumen dueños y señores del afuera, en contraste con la falsa creencia que la mujer pertenece al cerco del hogar. Esto lo demuestra

claramente Juvenal Urbino, él se regodea en todos los espacios externos, siente inquietud y le preocupa la construcción de un nuevo acueducto, la higiene del mercado principal, el matadero;

El doctor Juvenal Urbino, quería sanear el lugar, quería que hicieran el matadero en otra parte, que construyeran un mercado cubierto con cúpulas de vitrales, como el que había conocido en las antiguas boquerías de Barcelona, donde las provisiones eran tan rozagantes y limpias que daba lástima comérselas (p. 114).

Por otro lado, vale señalar que las mujeres de la obra *El amor en los tiempos del cólera*, en ningún momento piensan en el feminismo, inclusive no manifiestan conocerlo, aun cuando lo practican en ciertas libertades que se permiten, pero no es el centro de lo que el narrador quiere resaltar, estas mujeres en ningún momento hablan del movimiento feminista, como concepto político y social que para la época descrita transitaba por todo el contexto latinoamericano, pero que en la historia de la novela sólo se puede ver ligado al carácter resuelto de Fermina Daza y de algunos otros personajes que muestran atisbos de feminismo en sus modos de parecer, pensar y actuar con respecto a lo que la sociedad mojigata de comienzo de siglo establecía, en este punto se podría citar el pasaje donde por primera vez Florentino Ariza tiene relaciones sexuales, es violado por una mujer desconocida, que le mostró las dichas sexuales sin dejarse ver el rostro:

Una noche que interrumpió la lectura más temprano que de costumbre, se dirigía distraído a los retretes cuando una puerta se abrió a su paso en el comedor desierto, y una mano de halcón lo agarró por la manga de la camisa y lo encerró en un camarote. Apenas sí alcanzó a sentir el cuerpo sin edad de una mujer desnuda en las tinieblas, empapada en un sudor caliente y con la respiración desaforada, que lo empujó boca arriba en la litera, le abrió la hebilla del cinturón, le soltó los botones y se descuartizó a si misma acaballada encima de él, y lo despojó sin gloria de la virginidad (p. 145).

Cita que da cuenta del dominio femenino; el hombre violado, ultrajado por una total desconocida, su virginidad perdida en los brazos de una mujer arrebatada por la

pasión, que misteriosamente parecía estarlo esperando a que pasara, esta mujer estuvo al acecho, sabía que Florentino saldría del camarote y de un zarpazo hizo con él lo que tal vez había planeado desde el momento en que lo vio, y con seguridad estuvo analizándolo. Situación que es más frecuente de forma inversa, la fuerza bruta se impone, en este caso Florentino fue el afrentado, deshonra que lo inició en el arte amatorio.

5.1.5. Construcción social de la feminidad

En la novela *El amor en los tiempos del cólera*, el personaje femenino principal, Fermina Daza, construye socialmente su feminidad como una forma de libertad oculta y camuflada entre los objetos y la posición social que le brinda el matrimonio con Juvenal Urbino. Edificando una relación con éste donde el amor no jugó un papel muy importante, para ella este matrimonio reivindica su autonomía, es dueña y señora de todo lo que hay a su paso, como lo fuera de su casa paterna, donde se hacía lo que ella decía y se administraba los bienes simbólicos a su antojo.

La manera como la protagonista organiza todo lo concerniente al hogar, deja ver unos laberintos culturales que siempre han estado presente en la forma de dominación masculina, y contra los cuales es muy difícil luchar, aun cuando se estén dando cambios, persiste la idea de dominio masculino a través del hogar, los hijos y los diversos cercos que la sociedad se ha inventado para mantener cautivas a las mujeres. Lo que no se presenta claramente



“Sensualidad”. Casimiro González

es el amor en el matrimonio, el narrador prefiere hablar de una comodidad, de una costumbre, de un parcial entendimiento para compartir medios siglos juntos, lo dice de la siguiente forma:

Ni él ni ella podían decir si esa servidumbre recíproca se fundaba en el amor o en la comodidad, pero nunca se lo habían preguntado con la mano en el corazón, porque ambos preferían desde siempre ignorar la respuesta. Ella había ido descubriendo las incertidumbres de los pasos de su marido, sus trastornos de humor, las fisuras de su memoria, su costumbre reciente de sollozar dormido, pero no los identificó como los signos inequívocos del óxido final, sino como una vuelta feliz a la infancia (p.33).

Fermina Daza intenta superar ciertas sujeciones que culturalmente marcan a la mujer, pero la época que describe el narrador, habla de una mujer que construye su feminidad por medio de unos patrones impuesto: no puede olvidar su condición de sujeto de la periferia y aunque mantiene una lucha interior porque sabe que algo anda mal, no logra darle rienda suelta a lo que caracteriza su espíritu, la época no se lo permitía y aunque quiso construir una feminidad libre de los convencionalismos religiosos y la austeridad del momento se vio presa de una sociedad que le permitía muy poco a la mujer, esta fuerza opresiva fue mayor al ímpetu y frenesí que determinaron su carácter.

También en la novela se construye una feminidad a partir de una corporeidad. Al narrador le interesa referir en diversos pasajes el atractivo que un hombre puede sentir por una mujer describiendo su figura; pareciera que la mujer es solo cuerpo, así en el pasaje donde muestra el encuentro entre Florentino Ariza y la viuda de Nazaret señala que: “Tenía veintiocho años y había parido tres veces, pero su desnudez conserva intacto el vértigo de soltera” (p.152), desnudez que el atavío no permitía reconocer, el narrador señala una situación ancestral, quiere definir unas líneas corporales de este personaje, pero le es imposible no hablar de la maternidad como proceso que desmejora las proporciones corporales femeninas. De igual forma cuando describe a Hildebranda y a Fermina, en el pasaje donde las primas

en una confianza extrema se bañan juntas, el narrador las describe así: “Hildebranda era grande y maciza, de piel dorada, pero todo el pelo de su cuerpo era de mulata, corto y enroscado como espuma de alambre. Fermina Daza, en cambio, tenía una desnudez pálida, de líneas largas, de piel serena, de vellos lacios” (p. 131).

El cuerpo femenino es centro de interés de múltiples miradas y disciplinas, a los escritores les interesa como forma social de representación, que genera cualquier cantidad de fantasías, es la característica más cercana del individuo, en especial de la mujer, la cultura ha sacralizado el cuerpo de forma recurrente. Así, para Cixous (1995), el cuerpo de la mujer es el texto mismo, lo dice concretamente con las siguientes palabras:

Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una madre pegajosa, afectuosa; es la equivoz (sic) que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela tu fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpos?, ¿cuerpos?) tan difícil de describir como dios, el alma o el otro; la parte de ti que entre ti te espacia y te empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada. La madre perdida. La eternidad: es la voz mezclada con la leche (p.56).

La voz del narrador, en el caso particular que se estudia, le da paso a la presencia de muchos cuerpos, cuerpos silenciados pero que, en el transcurrir de su naturaleza gritan las necesidades más primitiva, más sofocantes y las más estigmatizadas. Por un lado, la mujer que solo vale cuando es joven, por su cuerpo, y por el otro la mujer que recubre su cuerpo con ropas, en esta ambigüedad de presupuestos sociales, discurre la feminidad que muestra García Márquez, de forma paralela también, describe a una mujer que deambula por todos los ámbitos, aun cuando los dominios y cercos solo quieran relegarla a espacios limitados, a oficios determinados.

Para Moya (2008) la feminidad colombiana y todo lo que se relaciona al cuerpo de la mujer, es muy particular, pues en una sociedad aparentemente machista es

evidente el peso matriarcal, mujeres que combinan belleza, inteligencia, dulzura, picardía y carácter, como lo ha interpretado García Márquez (s/p). Ciertamente, estos aspectos se encuentran presentes en *El amor en los tiempos del cólera*, las mujeres de este relato son de carácter fuerte, decidido y hasta intrépido, como por ejemplo, Hildebranda Sánchez, que su amor y atención se centraron en un hombre casado, pero esas características sobre la feminidad también se encuentran presentes en mujeres de otros países, en términos generales y amplios la cultura latinoamericana (aunque con sus rasgos particulares de cada región) tiende a ser muy parecida, con sus notables diferencias que desde luego se convierten en las marcas particulares de cada región, presentes en la idiosincrasia de los pueblos, y en la cosmovisión y construcción social de la feminidad.

En la obra de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* (1985), la feminidad expuesta por este autor está íntimamente ligada con los aspectos patriarcales, quizá esto se deba a que la historia es narrada en un contexto histórico de comienzo del siglo XX, donde la mujer y todo lo que la caracteriza está circunscrita a espacios de obediencia, “la hija, *refriéndose a Fermina Daza*³⁷, estaba estudiando en el colegio de la Presentación de la Santísima Virgen, donde las señoritas de la sociedad aprendían desde hace dos siglos el arte y el oficio de ser esposas diligentes y sumisas” (p. 62). Palabras que condensan un pensamiento uniforme de la época, ser esposas y por ende madres, privilegio entendido como un oficio y un arte, y como única alternativa para el momento.

En la novela *El amor en los tiempos del cólera*, “Fermina Daza”, presupone (desde su carácter decisivo y fuerte) que con un matrimonio prestigioso con el doctor “Juvenal Urbino” puede superar sus problemas del pasado familiar, originándose en la protagonista algunos cambios de personalidad, surge así una especie de antagonismo con su esposo, aun cuando el carácter determinante de éste fue el impulso necesario para abandonar a “Florentino Ariza”, recordándole la madre de

³⁷.- Las letras cursivas son mías.

éste que: “los débiles no entrarán jamás en el reino del amor, que es un reino inclemente y mezquino, y que las mujeres sólo se entregan a los hombres de ánimo resuelto, porque les infunden la seguridad que tanto ansían para enfrentar la vida” (p. 71). Fermina luego de casada con el doctor Juvenal Urbino mantiene incólume su carácter altivo e innato en ella, supone que todas sus razones son poseedoras de verdad, dueña y señora de todo cuanto había a su paso, “en toda la casa se notaba el juicio y el recelo de una mujer con los pies bien plantados en la tierra (p. 25).

La protagonista tiene la convicción soberbia y arrogante de creer que todas sus razones son ciertas, y esto hace que desdeñe cualquier coerción que descienda de las esferas sociales. Tendencia que le imprime a su personalidad un carácter extremadamente frívolo, de esto da cuenta el pasaje donde por “un jabón”, se crea una disputa con su esposo Juvenal o, cuando el padre la obliga a pedirle disculpas al doctor por un desaire que ésta le hizo, ante la negativa insistente de Fermina, al padre sólo le queda concluir que su hija era “terca como una mula”.

Por otro lado, el narrador de manera muy sutil presenta aspectos de la feminidad de Fermina Daza por medio del desarrollo cronológico de la novela. Así, primeramente muestra a una muchacha que lucha por romper todas las reglas establecidas por su padre con tal de conseguir el amor de Florentino Ariza, etapa de adolescente donde se percata de la sordidez de la educación religiosa, revelándose a aceptar la imposición de las monjas del colegio, por esto es expulsada. La moral católica y paternal no eran para ella de mucho apremio, su padre un hombre rudo y de poca educación al enterarse de sus amores secretos, la manda de viaje, lejos, donde no supiera nada de Florentino, la envió “al viaje del olvido” (p.88).

Fermina regresa a su pueblo donde la espera un amor febril, construido en interminables correspondencias que duraron dos años, pero su orgullo y altivez fueron sacrificados, y cedió a lo exigido por su padre; encontrar un buen hombre, de prestigio, con posición social. El matrimonio como única salida de un patriarcado

que tenía una visión obtusa, cerrada; la mujer vencida, su feminidad sólo ligada a darle continuidad a la especie humana, su biología por encima de sus pensamientos, no hay salida. Se habla de principios del siglo XX, la feminidad cercada obligatoriamente por un claustro, por el matrimonio, la familia, el convento³⁸.

En la época que narra la novela *El amor en los tiempos del cólera*, el género femenino se muestra como un conjunto de actitudes, preferencias, roles, capacidades, caracteres propios de las mujeres de principios de siglo XX. La novela da cuenta que la variable biológica está atravesada por creencias culturales, así el cuerpo mientras más joven es, más atractivo, este pensamiento aún hoy en día se mantiene. Lo cual indica que la construcción social de la feminidad es fraguada por la naturaleza y por los procesos simbólicos que dictaminan cómo en la división de roles está el núcleo de la identidad. Se puede observar a lo largo de la novela como Fermina es un personaje que, aunque de carácter rígido y decidido está confinada a los espacios del hogar, y Juvenal al igual que Florentino a los espacios públicos y abiertos, situación que a su vez les permite a estos personajes masculinos conocer otros cuerpos, otras texturas, otros olores, otras realidades.

5.1.6. Aspectos patriarcales

El patriarcado nace con la misma historia, con esto se quiere decir, con la historia escrita y registrada, pues las mujeres que conforman, según estadísticas, la mitad de la humanidad y a veces más, han sido invisibilizadas y sus nombres no aparecen en los registros históricos, pero como la historia también es fruto de una de una dominación masculina, es claro que a los hombres no les ha convenido hacer mención de éstas dentro de una disciplina que colectivamente mantiene una memoria, tal como lo plantea Lerner (1990) “los estudios, hasta un pasado muy reciente, han visto a las mujeres al margen de la civilización y las han considerado innecesarias en aquellas ocupaciones definidas como de importancia histórica”(s/p).

³⁸. - Esta idea la expone ampliamente la antropóloga Marcela Lagarde, en un libro que tituló: *Los cautiverios de las mujeres. Madresposa, monjas, putas, presas y locas*.

Idea que se reproduce a lo largo de toda la obra de Gabriel García Márquez, este narrador siempre toma en cuenta a las mujeres para que figuren como personajes principales pero, aunado a esto muestra el patriarcado, al cual a través de los siglos han estado sometidas.

Gabriel García Márquez inicia su carrera con la novela *La hojarasca* (1955), y desde esta primera obra, da claras señales que “los hombres se hacen brutalmente visibles, como un relámpago al mediodía, (García Márquez, 1980 p. 135), metáfora que da cuenta de un poderío instaurado por una fuerza mayor, agreste, dominante y superior, casi impuesta por los ímpetus de un ser superior, presenta un patriarcado fusionado con la idea de la muerte que es en definitiva el acontecimiento fundamental de esta obra narrativa unida con aspectos mágicos y la manipulación del tiempo en diversas perspectivas. Lo que se quiere decir es, que toda la obra de este escritor está teñida por aspectos patriarcales, supone por tradición que el hombre muestra una superioridad sobre la mujer, y así lo presenta en otras obras. Estos aspectos sobre la forma cómo el autor muestra a la mujer y todo lo que su feminidad representa se encuentran reiterados a lo largo de toda su producción narrativa.

Su segunda novela, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) cuya finalidad es una crítica social y política, también presenta los dominios masculinos por encima de los femeninos, el narrador con su voz ficcional se transforma en un eco de una realidad colombiana, que invita a un cambio, el cual opera por medio de las peleas de gallo, la eterna espera de una carta que nunca llega, las reuniones clandestinas, que subrepticamente también dejan ver un patriarcado, donde las penurias de una mujer por el hambre, la soledad y la muerte son los aspectos que en alguna época predominaban en una sociedad ataviada por las injusticias sociales, la pobreza y la miseria.

Por otro lado, la división sexual de los roles en la sociedad que muestra García Márquez, en la novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985) son claramente

definidos, además propios de un patriarcado de la época, se lee de forma muy recurrente que Fermina Daza era una ama de casa que desde muy joven aprendió que los deberes domésticos eran de su competencia, “mientras tomaban chocolate con almojábanas en el mesón de la cocina, su padre delegó en ella los poderes para el gobierno de la casa, y lo hizo con el formalismo de un acto sacramental” (p. 103). Ejemplo típico por el momento que narra la historia, la mujer “el ángel del hogar”, quien conduce diligentemente y con esmero todo lo alusivo a la casa, es ella quien encerrada y presa de unos confines domésticos debe resolver lo que el patriarcado le ha impuesto como uno de los ineluctables caminos, idea que hasta hoy día se ha extendido, aunque más mitigada, pues la condición de la mujer es de conquista e igualdad de espacios negados, que poco a poco hacen de ésta un sujeto visible a fuerza de lucha, constancia y perseverancia.

Fermina Daza y algunas de las mujeres que representan los personajes femeninos de esta novela, cumplen con la división simbólica del trabajo, siguiendo la idea de Bourdieu (2000, p. 68) quien presume que la división sexual del trabajo viene dada por tres supuestos, éstos son; primero, que las funciones adecuadas para las mujeres corresponden a la prolongación de las funciones domésticas: enseñanza, cuidado, servicio. Idea que ya ha desarrollado Marcela Lagarde en el llamado “ser para los otros”, pero también Rosario Castellanos en su libro *Mujer que sabe latín*, expone que la mujer se vio en la necesidad de salir a cumplir roles como maestra y enfermera. Estos datos de alguna forma suponen continuar la labor doméstica que iniciaban en sus hogares. El segundo supuesto, que establece Bourdieu, es que la mujer generalmente se ve postergada por un hombre en una posición de autoridad y esto conlleva a verse subordinada, y el tercer aspecto es que, el patriarcado le ha conferido al hombre el monopolio de la manipulación de los objetos técnicos y de las máquinas.

Ahora bien, *El amor en los tiempos del cólera* introduce al lector en unos laberintos de patriarcado imposible de ignorar, por cuanto el narrador presenta espacios temporales que así determinaban los destinos de la mujer. Todo el relato signa un

camino marcado por las estructuras de poder, así Fermina Daza, es la hija de un padre cuya imposición es brutal y feroz; más que la hija es la pertenencia, un objeto de su propiedad, es la joven inteligente a la cual lo único que le espera es el matrimonio, como salida necesaria para alcanzar un estatus dentro de una sociedad que sólo acepta al hombre como constructor de todo lo que conceptualmente tiene valor, mientras que la mujer es un ser sin decisiones, sin carácter, pues en una cultura patriarcal coloca como valores esenciales “la supremacía del individuo de sexo masculino y por otra parte la inferioridad del individuo de sexo femenino, es indiscutible que se prohíba rigurosamente el prestigio del hombre, porque esto llevaría fatalmente al resquebrajamiento de su poder” (Gianini, 1992 p. 14).

Las imágenes y descripciones que caracterizan a los personajes femeninos y masculinos en *El amor en los tiempos del cólera*, representan un juego binario de opuestos claramente definidos por dos conceptos: sexo y género, el primero, ligado con los aspectos biológicos y el segundo, con los atributos que la cultura le asigna a los individuos, estas distinciones son evidentes, a veces sugeridas pero reales e históricas, a pesar de que se está trabajando en base a un relato que nace de la imaginación y la fantasía de García Márquez, los aspectos patriarcales datan de muchos siglos atrás, no es ficcional que la mujer sea vista como un ser inferior en una sociedad de principios de siglo, el narrador define este punto con la siguiente descripción refiriéndose a Fermina Daza:

Era inteligente y metódica (...) le hubiera bastado llevar la casa sin necesidad de la tía Escolástica: suspiro “es una mula de oro”. Cuando la hija terminó la escuela con cinco en todo y mención de honor en el acto de clausura, él comprendió que el ámbito de San Juan de la Ciénaga le quedaba estrecho a sus ilusiones. Entonces liquidó tierras y animales, y se trasladó con ímpetus nuevos y setenta mil pesos oros a esta ciudad en ruinas y con sus glorias apolilladas, pero donde una mujer bella y educada a la antigua aún tenía la posibilidad de volver a nacer con un matrimonio de fortuna (pp. 86-87).

Así, Fermina Daza es una muñeca estereotipada, bella con inteligencia pero sólo útil para el matrimonio, los fines perversos del padre se consolidan finalmente, la

historia del amor de Florentino Ariza no es más que el telón de fondo para destacar las hazañas heroicas y sexuales de éste como pretexto de consuelo, el narrador demuestra con todas las aventuras y romances de este personaje que al hombre se le ha concedido el afuera, es dueño de todo cuanto hay a su paso y difícilmente las mujeres se resisten, “después de la experiencia errática con la viuda de Nazaret, que le abrió el camino de los amores callejeros, siguió cazando las pajaritas huérfanas de la noche durante varios años, todavía con la ilusión de encontrar un alivio para Fermina Daza” (p.176).

Este fragmento de la novela muestra, sin duda, un espacio abierto designado para el hombre, además reafirma la debilidad de la mujer: “las pajaritas huérfanas”, metáfora que remite mentalmente a unas mujeres débiles, frágiles y sin protección. Florentino Ariza se ve como un cazador, hábil y con experiencia, conoce el mundo de la calle y como excusa o pretexto solicita los favores de estas mujeres, creyendo que así podría olvidar a Fermina Daza. Se da en este personaje masculino una profunda dicotomía entre mente y cuerpo, situación que resuelve teniendo sexo, como camino de expiar alguna culpa amorosa que lo abate hasta muy avanzada edad, el placer físico se torna un libro que Florentino Ariza lleva con mucho cuidado, donde registra las relaciones físicas que no logran desaparecer el fantasma de su primer amor, con estos encuentros supone Florentino que su amor por Fermina puede ser reducido a una idea del pasado, situación que no sucede, pues este personaje estuvo esperando por siempre la muerte del doctor Juvenal Urbino.

Solo la muerte librara a esta mujer de las cadenas masculinas y patriarcales que la oprimieron durante toda su vida. Florentino estaba seguro que Fermina sería suya, y en un pasaje donde se encuentran él con el doctor Juvenal, el narrador lo describe así: “Por primera vez en los veintisiete años interminables que llevaba esperando Florentino Ariza no pudo resistir la punzada de dolor de que aquel hombre admirable tuviera que morir para que él fuera feliz” (p. 193).

Fermina Daza asimila los preceptos del patriarcado con total naturalidad, aun cuando el carácter de ella es guerrero, fue más fuerte la sociedad y la mentalidad del momento. Hasta la muerte de su marido desempeña un papel de reina-madre de todo lo que hay a su paso, que no es otra cosa que su casa y posesiones, conviene en este punto advertir que esta forma de dominio doméstico tienen que ver con lo que postula Lerner (1986): “Los estudios, hasta un punto muy reciente, han visto a las mujeres al margen de la civilización y las han considerado innecesarias en aquellas ocupaciones definida como de importancia histórica”(p.3), de este patriarcado inscrito en la sociedad latinoamericana no escapa toda la novela *El amor en los tiempos del cólera*, la mujer presa de su casa o presa de un afuera, de la prostitución. En una eterna dicotomía que las iguala y las separa tremendamente, como dos polos que se distancian y se acercan, su intercepción se corresponden con los prejuicios enraizados en las costumbres.

5.1.7. La maternidad

El aspecto maternal, como posibilidad de cautiverio en una sociedad patriarcal, ha quedado soslayado dentro de las diversas corrientes feministas, ser madre para demostrar la feminidad (elemento biológico determinante de la mujer) ya no es lo hegemónico dentro del desarrollo histórico de las mujeres. Los nuevos discursos feministas le han puesto una mordaza a la construcción reduccionista que sitúa a lo femenino en una sola dimensión: la maternidad.

La maternidad desde tiempos antiguos presenta una función universal, como principio necesario para organizar el orden de una sociedad pensada desde siempre para el hombre y por el hombre. Hoy día se observa que estos aspectos no son tan determinantes como en tiempos pasados. La maternidad ha sido una de las sujeciones identitarias más fuerte que ha caracterizado a la mujer y por ende a su feminidad, ser madre se ha considerado sinónimo de ser mujer, pero siguiendo la idea de López (1999) “la maternidad se considera ahora una opción personal, se ha

legalizado el divorcio y hasta el aborto está perdiendo su carácter de anatema” (p.264).

Se da en el hecho materno una realidad que es común a todas las culturas, pero que también sirve como catalizador que organiza la sociedad, otorgándole una valoración muy baja, pues parece ser un trabajo natural y hasta sencillo. Sin embargo, en la novela *El amor en los tiempos del cólera*, la maternidad no es un aspecto muy relevante, aparece sólo como forma de legitimar aún más la unión de Fermina y Juvenal, sirve también como eje detonante de una decisión de Florentino. El narrador lo dice de la siguiente forma: “El día que Florentino Ariza vio a Fermina Daza en el atrio de la catedral encinta de seis meses y con pleno dominio de su condición de mujer de mundo, tomó la determinación feroz de ganar dinero para merecerla” (p. 167).

La maternidad es una concepción patriarcal de la feminidad, que se conforma como un conjunto de operaciones simbólicas que reducen a la mujer sólo a un aspecto biológico, donde el hecho materno se relaciona con los claustros, los cautiverios y el “ser para los otros”, posibilitándole al hombre ser el dueño de todo los espacios públicos, bajo este dominio patriarcal la mujer queda restringida a los dominios domésticos como única alternativa:

Se refugió en el hijo recién nacido. Ella lo había sentido salir de su cuerpo con el alivio de liberarse de algo que no era suyo, y había sufrido el espanto de sí misma al comprobar que no sentía el menor afecto por aquel ternero de vientre que la padrona (sic) le mostró en carne viva, sucio de sebo y de sangre, y con la tripa umbilical enrollada en el cuello. Pero en la soledad del palacio aprendió a conocerlo, se conocieron, y descubrió con gran alborozo que los hijos no se quieren por ser hijos sino por la amistad de la crianza (p.208).

La cita da cuenta de la forma como la maternidad encarcela un cuerpo con otro, cuerpo que se desarrolla dentro de la mujer, el cual es necesario expulsar porque los malestares y la necesidad de independencia uno y del otro así lo ameritan, esta es una situación universal, no es exclusiva de una cultura, es propia de la naturaleza

femenina y todo lo que la caracteriza. Asimismo, se da en la novela un ímpetu por romper con lo que la sociedad ha impuesto como norma, acá se deja ver al hombre abandonado, y a la mujer que no le interesa mucho la maternidad, pareciera que el narrador muestra este hecho solo como forma de presentar el transcurrir del tiempo y como manera de dar cumplimiento con aspectos impuestos, un matrimonio para toda la vida por coacción cultural y traer hijos al mundo para la cristalización del mismo, esto se cumple en la novela, pero Fermina Daza no se muestra como la madre más abnegada de la historia, lo maternal y los hijos son excusas del narrador para mostrar otros aspectos de esta larga historia de amor contenido por parte de Florentino Ariza.

Fermina Daza rompe con el molde de la madre sacrificada, y con todas las funciones en torno a lo que caracteriza la maternidad, desmantelando mitos que buscan fusionar la feminidad a lo biológico y a lo meramente materno, esta no es la finalidad de la novela y estos aspectos son narrados de forma más bien difusa, ser madre no es lo más importante para ser contado en la historia, tampoco parece ser lo más importante para ella, pero los hijos tampoco le importan mucho al doctor Juvenal Urbino, representan la alegoría que da concreción al matrimonio de principios de siglo XX, para la época los hijos venían a simbolizar la estabilidad emocional que sirven de bandera a una familia realmente feliz, consolidada y aparentemente organizada.

García Márquez en esta novela desmantela las concepciones románticas en torno al mito de la maternidad, invita a una lectura crítica y reflexiva sobre este hecho, como algo tangencial que sucede y forma parte de la evolución de la humanidad, pero no es lo más importante y trascendental de la historia que cuenta, para el narrador hay una consciencia implícita de no reducir a la mujer al hecho biológico maternal, no muestra a la mujer solo como madre, lo hace desde otras perspectiva, a la mujer calculadora y de carácter guerrero (Fermina Daza) muestra al viuda feliz (La viuda de Nazaret), a la infiel (Olimpia Zuleta), la mujer amante de la literatura (Sara Noriega), Hildebranda Sánchez (la prima enamorada de un hombre casado y

muy poco recatada) las sirvientas Gala Placida (negra criada de Fermina), la tía Escolástica y, finalmente América Vicuña la última amante de Florentino, una joven estudiante de un colegio, a quien sólo le interesaba amar a un hombre que podría ser su abuelo, y por quien finalmente se suicida.

Este resumen muy comprimido de las mujeres más representativas de la novela, muestra cómo el hecho materno no resulta interesante para exponer una historia donde el amor se sobrepone a todo cuanto pudiera ser la vida femenina de principios de siglo XX. Quizás este argumento se deba a lo que explica Morin (2001) quien sostiene que: “La novela extiende el reino de lo decible a la complejidad infinita de nuestra vida subjetiva, utiliza la extrema precisión de la palabra, la extrema sutileza del análisis para traducir la vida del alma y del sentimiento” (p.51).

5.1.8. Gabriel García Márquez y Casimiro González: descripción escritural y figurativa en dos imaginarios

En este apartado se analiza cómo dos miradas masculinas re-presentan la feminidad desde discursos diferentes, pero que examinados en conjunto se aproximan y se hacen homólogos en la idea que quieren transmitir: la feminidad descrita en la escritura y delimitada en la pintura.

Los imaginarios de estos dos artistas se funden en la idea de hacer de la mujer el centro de sus historias, la figura masculina más bien es vista de soslayo, a los dos les interesa mostrar de forma hegemónica a una mujer, esa que siempre inquietará las miradas y los corazones, signo de dolor, de guerras y dadora de vida, unas veces “ángel del hogar” y otras veces acusada de femme fatal, pero también cautiva de los escollos de la calle o, presa de las miradas furtivas que la persiguen en su andar.

La feminidad presente en estos dos discursos estéticos (literatura y pintura) surca los límites de esa mujer condicionada por convencionalismos patriarcales e impuestos por el desarrollo de una sociedad y el momento histórico. La novela *El amor en los tiempos del cólera* presenta un conjunto de personajes femeninos con

características muy particulares, estas mujeres productos de la imaginación de García Márquez serán comparadas en forma de correspondencia con algunas pinturas de Casimiro González, pintor cubano que ha desplegado toda su labor artística en los EE.UU, pero cuyo imaginario remite a los colores del Caribe, a la mujer de estas tierras y al comportamiento del latinoamericano. Ambos, escritor y pintor, con sus discursos estéticos tratan de mostrar lo extraordinario, uno con un derroche de palabras y el otro con derroche de colores que siempre trae a la mente el realismo mágico, del cual García Márquez es considerado por la crítica literaria el mayor expositor de esta tendencia literaria y artística.

Para Añel (2008), la obra de Casimiro González está marcada por “la festividad del color y la hedonista proliferación de las imágenes –paradójicamente, las mujeres de Casimiro no sonríen ni siquiera mientras bailan, aunque tampoco les hace mucha falta, – se consagra en la recreación poética de un entorno cultural que no sabe andarse por las ramas”(s/p), presenta un mundo añorado por él. Es el mundo caribeño y todo lo que define a la cultura este contexto, dicho en palabras del mismo Casimiro González corresponde a la siguiente declaración:

Hay críticos que han dicho que mi pintura tiene que ver con el realismo mágico. Lógicamente con los toques y colores del Caribe, de Cuba. Cuando comencé en Chicago mis colores eran muy grises, las figuras eran muy lánguidas, muy tristes. Empecé a evolucionar tras mi primer viaje a México, cuando descubrí que el color no era un patrimonio de Cuba, que los colores vivos existían en muchas partes.

Los colores de las pinturas de este artista son muy cálidos y, sin duda dan la ilusión de realismo mágico, este concepto en principio es acuñado por el alemán Franz Roh³⁹ (quien fue un historiador, crítico del arte y fotógrafo) pero posteriormente se

³⁹ Este crítico de arte nació en Alemania el 21 de febrero de 1890 y murió el 30 de diciembre de 1965, estudio en Berlín y Múnich, en sus inicios se interesó por analizar la pintura holandesa del siglo XVII. En el año de 1925 publica el libro *Nach Expressionismus: Magischer Realismus*, donde aparece por primera vez el concepto de “realismo mágico”, dicho libro fue traducido por el español Ortega y Gasset, quien propició que este término se transpolara a los estudios literarios, donde ha sido ampliamente estudiado y discutido, y los críticos concuerdan que el creador de esta preocupación estilística es Gabriel García Márquez.

ha utilizado como forma de caracterizar una estética particular ligada a las ficciones literarias.

Para el caso que ocupa la atención, en la feminidad que expone la pintura de Casimiro González, interesa observar lo exuberante de la figura femenina, presenta mujeres grandes, cuya corporeidad destaca formas que no se corresponden con los cánones de la silueta femenina que hoy por hoy se tiene de la mujer, ésta es presentada en extremo delgada por la moda, las pasarelas, el cine, la televisión y en general por los *mass media*. Contrariamente el pintor que ocupa la atención, quiere mostrar otra mujer, que también luce hermosa, su obra de colores desbordantes, postula hegemonícamente a una mujer que se sitúa en el centro de la composición, pero siempre la muestra presa de los cercos de la casa, tal como se deja ver en la imagen de la derecha.



“Mujeres en el balcón”. Casimiro González.

Estas dos mujeres de miradas perdidas y pensativas están envueltas en una atmósfera de colores que le dan luz y brillo a toda la composición, cada color expuesto en esta imagen tiene su propia luminosidad, todos son diferentes y muestran un ambiente caribeño, los trajes de las mujeres dejan ver la calidez del clima, al igual que algunas pinturas Aida Emart, en esta obra se presenta a las mujeres descalzas, signo inequívoco de cautiverio, esto hace suponer que las mujeres estarán presas de ese balcón, pues para salir a la calle la cultura occidental impone el uso de los zapatos como forma de protección, es una prenda de vestir de necesaria presencia a la hora de frecuentar los lugares públicos.

Siguiendo con la idea de los colores utilizados por Casimiro González, este artista los usa de manera subjetiva, se apropia de ellos, los combina a su juicio, creando una armonía fresca, radiante y alegre en todas sus composiciones, la sutil combinación cromática que presenta este artista, es de vital importancia a la hora de mostrar a la mujeres como protagonista y centro de sus pintura, los colores primarios y secundario prevalecen en toda su obra, hace muy poco uso del negro y del blanco. Las figuras principales de sus pinturas casi siempre muestran colores rojos, morados y azules en sus trajes, los cuales están conformados por texturas que parecen muy reales, exponiendo una amplia libertad de expresión cromática.

Casimiro González es un maestro del color. El festín de colores es lo que hace que su obra pueda considerarse como una producción del realismo mágico, llenas de realidad pero con una atmósfera que infunde magia y desconcierto a los espectadores. La pintura de este artista muestra claramente el rol cautivo de la mujer, para esto se vale de un gaudeamus armonios de colores, muestra a través de sus composiciones que la mujer ha sido objeto útil de re-presentar.

Sus pinturas, con un poderoso realismo mágico, dejan ver claramente una cultura donde el cuerpo de la mujer, aun voluptuoso, es objeto de la mirada, desarrolla en sus grandes mujeres una corporeidad que abarca el centro de las pinturas al estilo de los maniquí comerciales que le dan preponderancia a la imagen femenina pero donde se opone Casimiro González es en las proporciones, representa a otro tipo de mujer, mostrando otra corporeidad. En este sentido interesa lo planteado por Pateti (2007):

(...) la corporeidad femenina, atiende a una cierta manera de ser/hacer en el mundo. Desde la perspectiva de la cultura dominante, el cuerpo de la mujer atiende a prestaciones como maniquí, madre, esposa, compañera y otras utilidades al servicio de una sociedad ideada por hombres, para los hombres (p. 457).

La feminidad que postula Casimiro González es una subversión al orden patriarcal preestablecido, para éste el cuerpo es un ícono convertido en lenguaje y discurso diferente de lo que comúnmente se observa en los *mass medias*, en la publicidad o en el cine, de allí que color y figura femenina representan para este artista las constantes a destacar en su obra, sabe de manera consciente que el color es el elemento más atrayente de la pintura y lo utiliza a su favor para confeccionar los hermosos vestidos con que recubre a las modelos de su obra, las distintas figuras que plasma González en sus pinturas representan la esencia de la composición.



“Rumba”. Casimiro González

Toda su obra está impregnada de una mágica amalgama de colores que le imprimen realidad a las telas que recubren los cuerpos de sus figuras femeninas, pero la composición en general traspasa los cánones de un discurso plástico común, enfrenta una realidad cotidiana, representar mujeres cuyo estereotipo no es aceptado por los patrones culturales contruidos desde mirada masculinas, a los cuales las mujeres muestran sujeción y de los que no logran distanciarse aun cuando los estudios de género todos los días difunden presupuestos en pro de que las mujeres acepten su naturaleza y puedan vislumbrar otros aspectos que las hacen tan humanas como los hombres. Ante esta realidad lucha Casimiro González, sus modelos femeninos no pertenecen a la realidad imitada; hace bellas a estas mujeres y las unge de una aura que ronda entre lo sublime con clara pinceladas de realismo mágico, la imagen de arriba recuerda unas palabras de García Márquez

en la novela que se analiza: “Todo en ella era grande e intenso: sus muslos de sirena, su piel de fuego lento, sus senos atónitos, sus encías diáfanas de dientes perfectos, su cuerpo irradiaba olor de buena salud” (p. 244). En el siguiente apartado la idea de corporeidad voluptuosa será desarrollada con más detenimiento.

5.1.9. Corporeidad voluminosa en las pinturas de Casimiro González

El cuerpo es la primera construcción social que acerca a los seres humanos a su “yo”, pero porqué a la mujer se le ha impuesto un canon corporal y al hombre no, la respuesta radica en que el hombre es libertad y la mujer es sumisión, y su autonomía, independencia y albedrío se han vistos cercados por dominios que han determinado cuáles son las medidas de un cuerpo perfecto, situación un tanto perversa, culpable de que la mujer viva su cuerpo como si éste fuera una plastilina al cual es necesario moldearlo, porque la naturaleza lo hizo imperfecto, transformar la idea de cuerpo es un hacer constante que está presente en las mentalidades femeninas de todos los estratos de la sociedad. Este tópico ha interesado a los artistas, quienes ven en la naturaleza femenina material importante para hilvanar sus discursos ficcionales, sea literatura o, sea pintura. Ejemplo de esto es la cita que a continuación se menciona:

Florentino Ariza tuvo siempre aquel escandalo asociado al recuerdo de una desconocida opulenta que estaba sentada a su lado. (...) Le llamó la atención por su blancura de nácar, su fragancia de gorda feliz, su inmensa pechuga de soprano coronada por una magnolia artificial. Tenía un vestido de terciopelo muy ceñido (p.196).

Palabras que dejan ver con total transparencia la presencia de una mujer con proporciones corporales diferentes a todas las demás mujeres de la cuales Florentino Ariza da cuenta, la mujer descrita por el narrador se llama Sara Noriega y destaca en la historia por ser una maestra de Urbanidad e Instrucción Cívica, reconoció haber tenido amantes ocasionales y a decir del mismo narrador, “tuvo su cuarto de hora de celebridad en su juventud, por ganarse un concurso con un libro de versos sobre el amor de los pobres que nunca fue publicado” (p.198). Florentino

sintió atracción por esta mujer corpulenta desde el mismo momento que la vio, descubrió que era una mujer capaz de entregarse hasta el agotamiento y esto lo entusiasmaba, pero un día notó que ella se estaba convirtiendo en “una flor de ayer” y decidió dejarla, aunque hubiera querido un último encuentro sexual con ella, ésta categóricamente lo rechazó, estaba convencido que “una mujer que se acuesta con un hombre seguirá haciéndolo cada vez que él lo quiera” (p. 202), hipótesis que no aplicó muy bien en el caso de la aventura con Sara Noriega.

La pintura de Casimiro González recuerdan a la mujeres descritas por García Márquez en su obra *El amor en los tiempos del cólera*, esa mujer que siempre está presa de la casa, confinada a la cocina, o en la intimidad de su habitación, aunado a esto la descripción corporal de las imágenes que muestra Casimiro González remiten a las imágenes femeninas detalladas con palabras por el escritor, así como ejemplo, “Florentino Ariza” dice que: “Sara Noriega, una opulenta mujer con olor a gorda feliz”, imagen que hace pensar en una mujer de amplias proporciones pero con un carácter jovial, alegre y simpático, de igual forma como muestra Casimiro González sus modelos. Este pintor representa en sus obras una feminidad que resalta rasgos con características de una corpulencia amplia, que hace de este tipo de figura femenina una mujer completa, armónica y que emocionalmente no tiene complejo aparente.

Destaca y resalta el contorno de la figura como punto de honor hegemónico de lo que desea transmitir, confiriéndole a los senos un estatus presencial, es una parte femenina que este pintor acentúa en casi toda su obra plástica, otorgándole una hegemonía a la mujer que representa, ésta siempre aparece en el centro, que es hacia dónde se dirige la mirada y la atención de los espectadores.



“Botero, Dalí, Gauguin. Casimiro Gonzalez

Las grandes figuras que representa con sus pinturas, traerán al recuerdo la figura de Sara Noriega, “el corpiño terminó de soltarse por la presión interna, y la tetamenta astronómica respiró a sus anchas” (p.197), el narrador habla de una mujer con senos grandes como las muestra Casimiro González, se observa en la imagen una pintura de este artista. En una sociedad como la actual este desnudo

podría mostrar las supuestas imperfecciones del cuerpo femenino, sin embargo, el pintor con el tratamiento de los colores, la hace hermosa, es una composición que recuerda el pasaje de las mariposas amarillas de García Márquez en su novela *Cien Años de soledad*.

En la pintura “Botero, Dalí, Gauguin” (2010), representa un mundo femenino que ve en el desnudo una posibilidad, lo fragua y simboliza en una mujer que rememora a otros tres artistas a quienes también les interesa ver en el cuerpo femenino una posibilidad, una elección. El pintor Casimiro Gonzalez, en el intento por redefinir sus pinceladas encuentra que su pintura puede acercarse a grandes maestros, a quienes imita; dándole a su obra un toque personal, que la hace diferente, pero parecida, es un juego donde fluctúa lo conocido con lo novedoso, dejando ver un cuadro que es a su vez un texto, pues habla con la imagen de la mujer de otras pinturas, pero también transforma la imagen en la palabra de García Márquez.

Conviene advertir que, las mariposas amarillas representan el símbolo más fehaciente de amor y soledad que persistió hasta la muerte de Mauricio Babilonia, las bandadas de estos insectos se hacían más fuertes y en mayor proporción mientras más fuerte era el amor de Meme por Mauricio Babilonia. Estas bandadas eran sofocantes y podían llegar a ser angustiantes para quienes las presenciaban, pero a pesar de que los amantes se separaron, las mariposas continuaban revoloteando. El narrador cuenta que Meme las llevaba con ella a todas partes, pero fue en el convento donde comprende la muerte de Mauricio, la novela lo relata así: “Había pasado mucho tiempo cuando vio la última mariposa amarilla destrozándose entre las aspas del ventilador y admitió con una verdad irremediable que Mauricio Babilonia había muerto” (García Márquez, 2002 p. 325).

El cuerpo femenino que presenta Casimiro González en la imagen de la derecha, se muestra sublimizado, como lo ha dejado ver la cultura Occidental, pero a diferencia de las formas como la moda y los medios de comunicación lo presentan, las mujeres de este pintor tienen proporciones grandes, no le interesa resaltar el rostro, ni la mirada, busca que el observador sólo vea la figura corpórea, es el cuerpo grande y con rollizos expresión mimética de una realidad, no se descorporiza, pues Casimiro González le suprime importancia al rostro, y las llamadas ventanas del alma desaparecen en esta pintura, para darle paso a un realismo mágico envuelto en colores, luces y la idea de espacio cerrado, del adentro que es al cual pertenecen las mujeres.



“Mujer y el espejo”. Casimiro González

Los colores le confieren a las modelos de sus pinturas una exhaustividad racional, aun cuando no presente rasgos definitorios de su rostros, no es el detalle que le interesa resaltar al pintor. La pintura colorida, fresca y alegre del cubano Casimiro González, representa otra mirada sobre la feminidad. En su mayoría muestra mujeres que no se corresponden con los cánones corporales de belleza actual, al igual como lo hace Aida Emart. Rompe con lo impuesto por la sociedad donde las mujeres extremadamente delgadas son las modelos idóneas. Este pintor en sus telas representa figuras femeninas que exhiben extremidades con mayor proporción con respecto a la cabeza, no son mujeres con gordura mórbida, son figuras grandes, con más peso del que deberían tener según los prototipos culturalmente impuestos por la moda, pero que poseen una belleza que viene dada por la composición de la obra en general y la forma colorida y el uso de la luz que prevalece en toda la pintura.

Las mujeres de cuadros de González se caracterizan por mostrar sus modelos con vestidos de colores vivos, trajes con tejidos troquelados, representación de atuendos que desarrolla con exhaustivo detalle, como se muestra en las imágenes pictóricas llamadas “La mujer y el espejo” y “Mujer descansando”.

Casimiro González con una trayectoria artística de más de treinta años en la pintura, tiene aproximadamente cincuenta exposiciones, pues ha consagrado su vida al arte, en una entrevista ofrecida por él en “Notimujer” (programa ofrecido por el canal CNN en español) el artista confesó que su placer por pintar mujeres voluptuosas provenía de su relación amistosa con una mujer de nombre “Idelma”, quien era una “gordita” muy activa, niega en todo momento y de manera rotunda haber sido influenciado por Botero, y manifestó que pintar mujeres con unos kilos de más es producto del homenaje que le rinde a la vida y a la procreación⁴⁰, esta afirmación parece convincente, pues se le ha atribuido su fanatismo por pintar mujeres grandes a una fuerte influencia de Botero, sin embargo, el artista lo ha negado rotundamente, éste muestra mujeres con más proporción corporal de la aceptada por la sociedad, mientras que Botero representa de forma única y magistral figuras humanas que se acercan más a globos inflados que a ser mujeres con medidas grandes o gordas.

Este artista con su pintura defiende a una mujer real; la exhibe, la hace hermosa, la elogia más que atacarla por su tamaño y dimensiones, quiere mostrar una feminidad que no encaja con los estereotipos culturalmente reconocidos. Sus pinturas son el producto de un imaginario caribeño que recuerda a la mujer del Renacimiento, ésta también presenta rasgos corporales que no son los actualmente aceptados por la moda y la sociedad, pero que en la realidad existe, la pintura de Casimiro González hace de lo simbólico una extensión de lo real.

Las modelos presentes en la obra de este artista avalan un tipo de mujer que existe: olvidadas en las pasarelas, en el cine, en la televisión, en las revistas, pues a estos

⁴⁰ González, Casimiro en *Notimujer CNN en Español*. Video publicado el 01-07-2012. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=n98074WvMUl>. Consultado el 18-01-2013

medios les interesa la imagen de la mujer, pero hacen hincapié en mostrarlas en extremo delgadas como símbolo e imaginario de belleza, es una realidad que, hoy por hoy, se torna un inconveniente, pues afecta de manera psíquica y emocional a las más jóvenes, quienes han encontrado la salvación en las dietas, los gimnasios y el bisturí.

La obra de Casimiro González presenta una acentuada festividad de color, como se ha venido diciendo, con usos a veces desproporcionados, esto por el afán de evocar el Caribe, pues pinta todas estas obras lejos de su patria, en invierno, con entornos gélidos y grises, cubre esta lejanía y ausencia con los azules, morados y rojos, éstos se transforman en un festín que ofrendan de manera poética una feminidad envuelta en un ambiente de mucha alegría, aun cuando las mujeres no sonrían, siempre muestran rostros alegres, cargados de tranquilidad y en general son todas muy parecidas. Recuerda sus colores al poema de Carlos Pellicer⁴¹: “Trópico, ¿para qué me diste las manos llenas de color? Todo lo que yo toque se llenará de sol”.

La obra de este pintor trae a la mente la existencia efectiva de este tipo de mujer, su pintura desborda una verdad latente en medio de un desproporcionado mundo femenino recubierto de realismo mágico, donde impera la luz y el laberinto cromático que dejan ver las texturas y tejidos de los vestidos, elogiando una feminidad corporal de medias grandes.

5.1.10. Construcción social de la feminidad en los discursos estéticos de Gabriel García Márquez y Casimiro González

Según Avril (1990) las protagonistas de las novelas de Gabriel García Márquez desde Eréndira y su abuela hasta Fermina Daza, son criaturas bastante sexuales en su modo de comportarse, aunque su sexualidad se revela de modos distintos. Sin embargo, la crítica de los personajes femeninos en la obra marquiana ha sido

⁴¹ Esta estrofa le da inicio a un poema de Carlos Pellicer llamado “Deseos”, que aparece en su primer libro titulado *Colores en el mar* (1921), este poeta es citado de forma recurrente en la novela *Los años con Laura Díaz* de Carlos Fuentes.

periférica, especialmente cuando se considera el papel central que caracteriza a algunas de esas protagonistas. De la novela *El amor en los tiempos del cólera*, se puede decir que es un mundo revelado por medio de las mujeres, cuya actitud frente a sus circunstancias se desarrolla de acuerdo con su habilidad de existir y funcionar en el ambiente masculino.

La correspondencia entre Casimiro González y García Márquez, se encuentra imantada por una tracción especial en un espacio temático, a ambos les interesa la forma femenina y buscan describir cuerpos grandes que la sociedad se niega a mostrar. Imagen y palabra se funden en un universo impreciso que se complementan en la idea central que quieren transmitir; la feminidad, vista como eje estructurante de dos lenguajes discursivos cuya estética se torna hiperbólica,



“Mujer descansando” Casimiro González

introduciendo a los dos artistas en el complejo mundo de aproximaciones, vinculaciones y disyunciones.

En González, la feminidad viene determinada, como se ha venido diciendo, por las grandes proporciones de sus modelos, y por la nube colorida y mágica donde las envuelve, siempre esbozan una leve sonrisa, pero su rostro no es detallado, sus

pies están siempre descalzos y los colores del Caribe hacen presencia, adueñándose de toda la composición. Se apropia de los maestros de la pintura universal (Botero, Dalí, Gauguin) pero con su toque personal y su pincelada fina acentúa los volúmenes corporales, sus modelos no son redondas, aun cuando existe un halito de reminiscencia con Botero, su relación con este grande de la pintura es manifiesta, de igual forma con Dalí, pero a diferencia de éste que pareciera derretir las imágenes con la fuerza del tiempo que todo lo corroe, Casimiro González muestra figuras precisas, con volumen, con presencia y determinación, además muchas de las mujeres de Dalí dan las espaldas, las mujeres de Casimiro González muestran el frente como forma inagotable de prestancia, siempre están sometidas a un encierro, pero las muestra de frente.

Para el caso que corresponde al escritor García Márquez, en su producción literaria abundan referencias a mujeres con proporciones grandes, desde una de sus primeras novelas *La hojarasca* (1955) el narrador dice: “yo entré corriendo y tropecé en el corredor con las mujeres gordas y ciegas con las mellizas de San Jerónimo”(p.58) mujeres que por lo descrito poseen a pesar de su corporeidad grande, dos desolaciones que las hacen diferentes, ser gordas e invidentes; típico de los personajes de este narrador quien ve, en el filo de la desgracia una posibilidad discursiva que emerge de una realidad palpable que se desprende del *te/los* de lo natural hasta transgredir lo real, convirtiendo lo cotidiano en maravilloso, describiendo una lógica de lo fantástico y del misterio.

Bravo (2000) sostiene sobre la obra ficcional de García Márquez que “el ruido sordo de la sequedad, de la carencia, del deterioro: ruido que al atravesar la subjetivación de los personajes asume la dimensión cósmica de soledad, como condición universal del ser, ciertamente, pero también de la cultura” (p. 179).

Pero el cuerpo de los personajes en la ficción de García Márquez adquiere dimensiones verdaderamente magnas y descomunales. En el relato publicado en 1962, *Los funerales de la mamá grande*, el personaje principal llamado María del

Rosario Castañeda Montero, de quien cuenta el narrado que: “Cuando se sentaba a tomar el fresco de la tarde en el balcón de su casa el peso de sus vísceras y su autoridad aplastado en su viejo mecedor de bejuco, parecía en verdad infinitamente rica y poderosa, la matrona más rica y poderosa del mundo” (p.130).

Es oportuno, a partir de esta cita, observar que el narrador no sólo muestra una mujer cuyas dimensiones son grandes, sino que, queda al descubierto una denuncia de la estructura feudal que los latinoamericanos han presenciado y siguen presenciando, “Mamá Grande” es dueña y señora de todo lo que impera a su alrededor. Es decir, el relato devela mecanismos clientelistas, abusos consuetudinarios, corrupción, nepotismo y silencios comprados, el irrespeto por la vida, la violencia y el poder supremo heredado por generaciones. García Márquez (1980) lo narra de la siguiente forma: “Mamá Grade era dueña de las aguas corrientes y estancadas, llovidas y por llover, y de los caminos vecinales, los postes del telégrafo, los años bisiestos y el calor, y que tenía además un derecho heredado sobre vidas y haciendas” (p.130).

García Márquez y Casimiro González, por diferentes medios de expresión artística, unifican un pensamiento sobre la feminidad, coinciden en presentar sus modelos femeninos en primer plano y concederles un espacio importante tanto en la palabra como en la imagen, la hipérbole de las mujeres que ambos artistas sintetizan, conducen a lo festivo. Esto lo logra de manera muy acertada el artista plástico, pues los colores emanan alegría caribeña, la cual corresponde a su imaginario, pero también al imaginario de García Márquez, uno y otro, se refieren en sus productos artísticos a la vida privada de la mujer como ser subordinado, resaltan la sexualidad femenina como reconocimiento más característico del cuerpo de la mujer. De este modo, ambos artistas, confluyen en mostrar una construcción dicotómica entre la mujer y el hombre, que por siglos ha sido la causa de la separación entre lo privado y lo público, y que ha creado una brecha que con el paso del tiempo se acerca más, aún persiste pero más como una fisura que como un abismo imposible de saldar.

La formación de estos dos registros discursivos (pintura y literatura), constituyen en sí mismos, procesos de formación social que pretenden mostrar un orden instituido desde que el mundo es mundo, un dictamen que los artistas conocen bien, y que suponen que el ser mujer implica una forma de valoración social, personal e inconsciente que se activa en el imaginario, siguiendo la idea de Reyes (1999) “sexo débil y por tanto inferior, suprasensible, delicada, condescendiente, pasiva, madre desvivida, con un sexo silenciado llegada esa condición, esposa-madre protectora, dueña de su feudo y única conocedora de los mínimos movimientos del hogar” (p.373).

Identidad social que tanto García Márquez como Casimiro González muestran en sus planteamientos estéticos. Este imaginario presente en lo ficcional y pictórico también se extiende a lo real, a través de la designación de roles patriarcales que traspasan las fronteras de lo imaginado y se tornan en ejes estructurante de las propuestas de los dos artistas que interesan. Buscan darle preeminencia a la mujer y todo lo que la ata a su feminidad, privilegio que viene concedido por las tramas de los textos narrativos de García Márquez y por las figuras grandes de Casimiro González, ambos sitúan a la mujer en medio de realidades sociales, que reafirman como lo sostiene Gianni (1992) que “mientras la realidad social cambia con creciente rapidez, las estructuras psicológicas del hombre cambian con extrema lentitud” (p.25).

Por mucho tiempo el hombre ha sido el que posee el poder, esto se observa en los protagonistas masculinos de *El amor en los tiempos del cólera*; uno, un médico de mucho prestigio y muy apreciado por la colectividad, el otro, se hace millonario para alcanzar un amor-obsesión, en definitiva los dos de formas diferente, ostentan un tipo de poder, saben que, quien tiene el poder está imbuido de prestigio.

Entonces, la figura masculina en una sociedad patriarcal es considerada por lo que tiene, se espera mucho de los hombres, mientras que de las mujeres se considera por lo que darán. Diferencias de expectativas suponen una división en la producción

de bienes simbólico, por lo que la mujer dará hijos, pero biológicamente necesita de un hombre para que cumpla con dicha función, además éste deberá protegerla, situación que deja al descubierto un ser endeble, frágil, que necesita ser resguardado. Dos formas de concebir el mundo diferente, dos géneros distintos.

Para las mujeres solo había dos edades: la edad de casarse, que no iba más allá de los veintidós años, y la edad de ser solteras eternas: las quedadas. Las otras, las casadas, las madres, las viudas, las abuelas, eran una especie distinta que no llevaban la cuenta de su edad en relación con los años vivido sino en relación con el tiempo que les faltaba para vivir (García Márquez 1985 p. 261).

El hombre tiene la posibilidad personal de hacer uso de los bienes de la naturaleza y los ajenos, para realizarse como ente social e independiente, eventualidad que le garantiza un futuro regodeado de todo un mundo amplio y ancho para él. La mujer, en cambio, prevé desde que empieza a tener uso de razón la renuncia material de las posibilidades que engalanan a los varones (se habla de una mujer de comienzo de siglo XX) debe pensar en espacios interiores, esto también habla de su espíritu, delimitar sus potencialidades porque debe darse a los otros, una entrega que se ve cercada por la necesidad que la sociedad imponía a la mujer de casarse y pertenecer a un hombre, una de las pocas salidas, ahora en el siglo XXI esta idea está casi por desaparecer.

5.1.11. Fermina Daza y las sujeciones identitarias

El narrador de *El amor en los tiempos del cólera* consciente de lo que significó la cultura patriarcal para las mujeres de las primeras décadas del siglo XX, trata de mostrar también un personaje femenino rebelde, quien no se conforma con lo que tiene, Fermina Daza es ambiciosa, le gustan los lujos, la vida espléndida, los viajes, es altiva, orgullosa, prepotente y capaz de mantener un dominio propio, que puede hacer de ésta una mujer fría y calculadora. Características todas que rompen con lo que debía ser una mujer de esta época, ella desde niña, y así lo deja ver el relato, se muestra sediciosa y rebelde.

Fermina Daza desde espacios muy reducidos también exige vindicarse como ser humano, no tolera presiones que vienen desde la misma autoridad del padre, rechaza categóricamente las enseñanzas de las monjas del colegio “La Presentación”, no se interesa mucho por lo que puedan decir, se enfrenta a su padre por un amor febril al cual después de dos años no le dio mucha importancia, y decidió abandonarlo sin detenerse a pensarlo, sin explicación, sin piedad, sin remordimiento y sin recordarlo nunca más, no se enteró sino hasta que fue una anciana que después de cincuenta años Florentino Ariza conservaba intacto el amor ideal que sintió por ella.

Fermina Daza, muestra un amor-tedio por su esposo, esta relación se cimienta en la costumbre y en el orgullo que caracteriza a esta mujer. Para Femenina lo más importante no será la felicidad que puede surgir en un matrimonio, sino la estabilidad que el mismo ofrece, en este aspecto ella sucumbe a las imposiciones patriarcales de la época, se casa con un hombre al que no conoce mucho pero que sabe le brindará estabilidad, protección y seguridad.

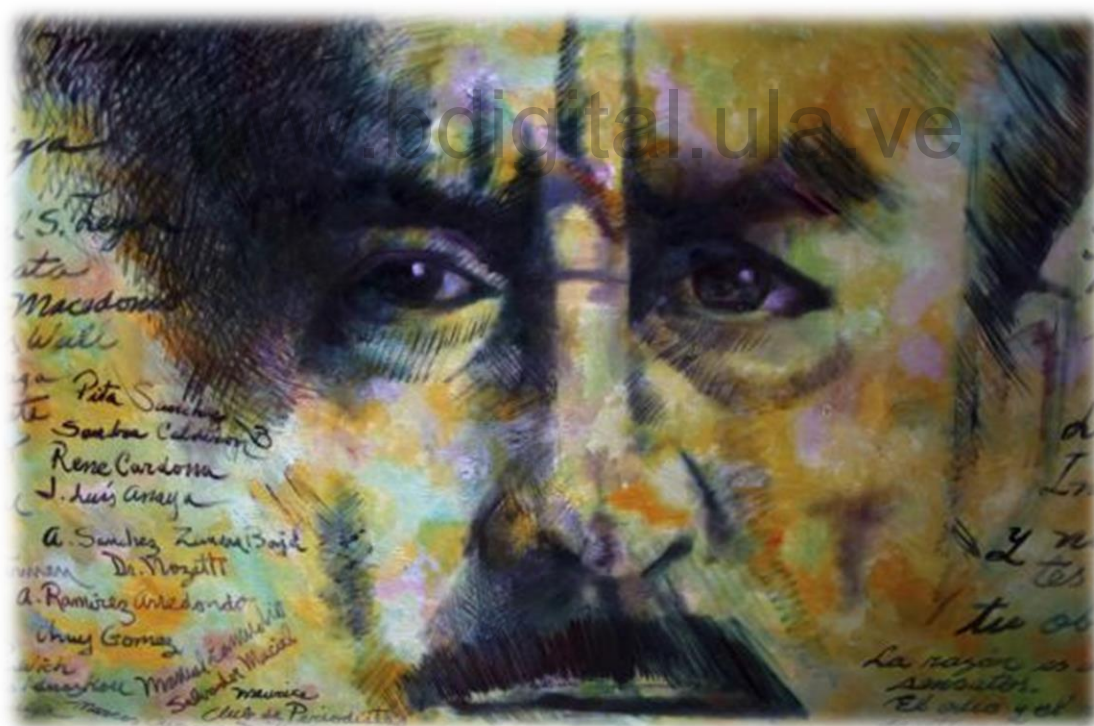
Por momentos, la protagonista, puede llegar a ser mala, al principio del relato el narrador la muestra como una heroína ideal, es joven, bella, amada por su familia, pero siempre está tratando de escalar en la sociedad, esta idea el mismo padre la deja clara cuando se muda a otro pueblo buscando mejores oportunidades para su hija y poder ofrecerle un matrimonio con un hombre con fortuna, situación que se cristaliza y sugiere que la sujeción al esposo está presente a lo largo de todo el relato, y no solo al esposo, al hombre como soporte económico y como garante de un prestigio y de una tranquilidad emocional. Es quien le ofrece protección, compañía y amparo, pues Fermina siendo muy anciana continúa su vida al lado de otro hombre, Florentino Ariza.

Fermina no es una mujer estereotipada, eso se deja ver en el transcurso del relato, no sucumbe a los juegos románticos y tiende a ser más bien desalmada, abandona a su joven novio y nunca se detiene a pensarlo, y mucho menos es capaz de sentir

remordimiento. Fermina es un personaje de los más reales creados por la mente de García Márquez. Tiene defectos y actúa como la gente real. Es selectiva, arrogante, prepotente y orgullosa. Se muestra como una mujer antisocial, con la persona que más cercanía tiene es con su prima Hildebranda, por su carácter la expulsan del colegio, tiene mal temperamento, no perdona con facilidad y le cuesta reconciliarse tras una discusión o malentendido y como gran sujeción a lo doméstico, es muy buena para llevar el orden de la casa y para los distintos quehaceres del hogar, aunque como madre no es muy destacada, o por lo menos este aspecto no le interesa mucho al narrador describirlo.

5.2. CARLOS FUENTES Y DIEGO RIVERA

5.2.1. Algunos datos sobre la vida de Carlos Fuentes



Mural con el rostro de Carlos fuentes. Ciudad de México

Nacido en Panamá, un 11 noviembre de 1928, su padre estaba realizando en este país labores diplomáticas, esto le permitió tener una infancia cosmopolita a la par

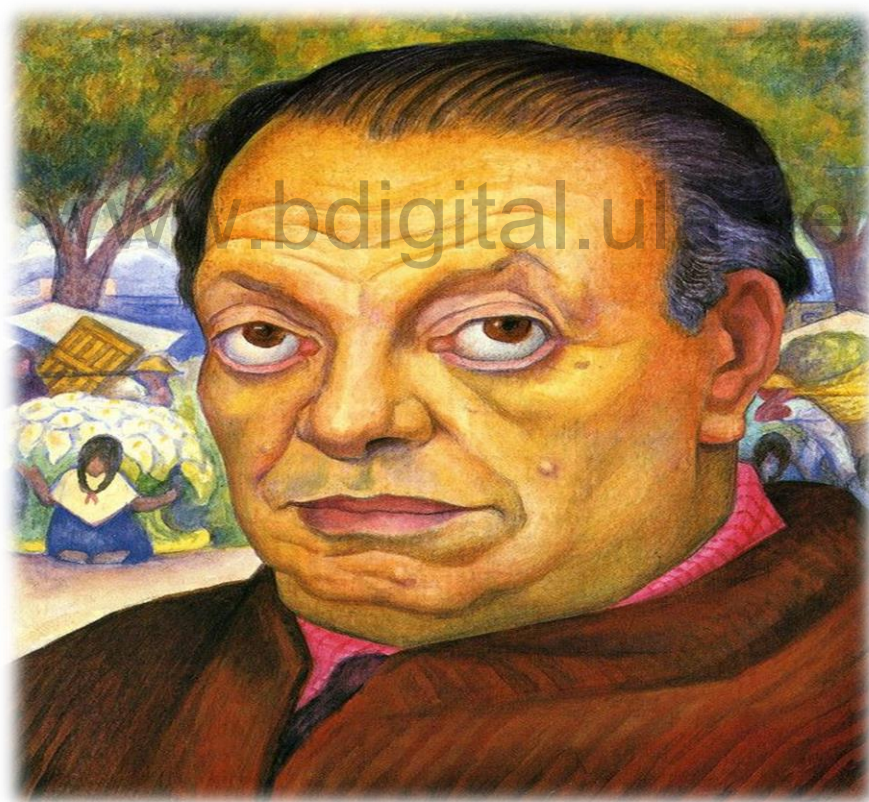
de poder experimentar diversas experiencias con el mundo intelectual. Es uno de los escritores más prolífero de la literatura latinoamericana, representante del boom de los años sesenta. Su narrativa se ubica al lado de los autores vanguardistas más destacados como James Joyce y William Faulkner, de ellos emula la pluralidad en los puntos de vista, las elipsis muy características en su narrativa, el monólogo interior y la fragmentación cronológica, sin embargo, su estilo es audaz y novedoso, exhibe desde su primer libro de cuentos *Los días enmascarados* (1954) un dominio de la prosa literaria inigualable, paralelamente muestra a los lectores un profundo conocimiento en todos los campos de las ciencias humanas, sumado a su interés por traslucir por medio de la literatura los registros del haba común.

A partir de los veintiún años pasó por una época de rebeldía contra su familia, y empezó a cuestionarse reflexiones sobre las clases media, haciéndose marxista y miembro del Partido Comunista, poco tiempo después Fuentes rompe con este partido por razones intelectuales. Estudió leyes y obtuvo su licenciatura en la Universidad Nacional Autónoma de México, se doctoró en el Instituto de Estudios Internacionales de Ginebra, Suiza. Toda su existencia estuvo marcada por constantes viajes y estancias en el extranjero, sin perder nunca sus raíces mexicanas, cuestión que está muy presente en toda su producción.

Su éxito se inició con dos novelas cuyas temáticas se complementan y trazan el crítico balance de cincuenta años de "revolución" mexicana: *La región más transparente* (1958), obra que se muestra como un mosaico de la cultura mexicana, es muy amplia y plural, podría decirse que es un largo fresco sobre el México de la época, en ella trata de integrar en un enredo de voces los pensamientos, anhelos y vicios de diversos estamentos sociales, y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), el autor se enfoca en la vida de un antiguo revolucionario, que está agonizando. Novela que busca denunciar como se prostituyeron los valores gracias a la política y a la corrupción. En ambas novelas maneja intrincadas técnicas narrativas, valiéndose para esto del uso del "yo", "tú" y "él", tres personas diferentes que logran captar y reflejar una visión compleja del mundo. Luego de estas dos primeras publicaciones

se consagra como un escritor afamado, y más que nombrar toda su producción, que además es muy vasta y prolija, es preciso decir que, Fuentes destacó en todo momento por una inteligencia atenta al presente y sus inquietudes, el profundo conocimiento de la psicología del mexicano y una cultura de alcance universal, que muestra en la novela *Los años con Laura Díaz* (1999), hacen de su obra un punto de referencia indispensable para el entendimiento de su país. En 1987 fue galardonado con el Premio Cervantes, en 1994 con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, y en 2008 recibió la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica. Murió el 15 de mayo de 2012.

5.2.2. Consideraciones sobre la vida de Diego Rivera



Autorretrato. Diego Rivera

Destacado muralista mexicano, nació un 8 de diciembre de 1886 en Guanajuato, su hermano gemelo Carlos María murió al año y medio de su nacimiento y Diego Rivera murió en México, el 24 de noviembre de 1957. Su genio artístico estuvo centrado en los murales que legó a la historia del arte latinoamericano y al mundo en general, ya que su producción pictórica conjuntamente con su particular forma de ser sigue siendo estudiada, pues prácticamente toda sus obras están cargada de alto contenido social que se deja ver en algunos edificios públicos, ubicados tanto en algunas ciudades de México, pero también legó un patrimonio artístico al extranjero como Detroit, Nueva York, San Francisco y Buenos Aires.

En el año de 1896 decide asistir a clases en la Academia de San Carlos, de la capital mexicana se embarca en esta empresa en contra de la voluntad de su padre quien desea que su hijo ingrese al Colegio Militar. En 1905 recibe ayuda del gobierno y esto le permite viajar a España donde profundizó en la obra de El Greco y Goya y también se convierte en alumno de Eduardo Chicharro, retratista destacado de Madrid. De España se muda a París en el año 1909, allí conoce a Angelina Beloff, una pintora rusa, con ella se embarca en una relación sentimental que duró diez años, esta artista ha sido más reconocida por haber sido la esposa de Diego Rivera que por su producción artística, de esta relación nace su primer hijo, pero muere al año siguiente, es decir en 1917. En 1919 le nació una hija de su relación extramatrimonial con Mirieyna Varobieva, a esta niña nunca la reconoció pero si la sostuvo económicamente. En el año de 1920 viajó a Italia allí comenzó a estudiar el arte renacentista. Para el año de 1921 regresa a su país natal y se inicia con los murales, desarrollando amistad con otros mexicanos muralistas, tal es el caso de los muy famosos José Clemente Orozco y David Siqueiros.

El primer mural lo pinta en el año de 1922, lo tituló “La Creación”, ubicado en el anfiteatro Simón Bolívar, el tema se centra en mostrar aspectos de la formación de la raza americana, en este mismo año contrae nupcias con Guadalupe Marín con quien tiene dos hijas; Lupe, nacida en el año 1924 y Ruth, nacida dos años después. En 1926 también inicia un fresco para la Secretaria de Educación Pública, en este

mismo año se convierte en co-fundador de la Unión de Pintores, Escultores y Artistas Gráficos Revolucionarios, a su vez se suma a las filas del partido Comunista Mexicano, filiación política que determinará gran parte de su producción pictórica. En el año 1928 pintó el mural “El Arsenal”, donde expone sus ideas políticas claramente. Durante 1929 a mayo de 1930 Rivera fue el director de la Escuela de Artes Plásticas, pero su imagen de gerente se vio manchada por una protesta estudiantil que los jóvenes de aquel entonces organizaron en su contra y así lograron que fuera destituido, las razones fueron eminentemente políticas.

En el año de 1929 contrae sus terceras nupcias con Frida Kahlo, a su vez en ese mismo año es expulsado de las filas del partido comunista. En el año de 1933 es contratado por la industria de John Rockefeller Jr. para que pintara un mural en la entrada del edificio RCA en la ciudad de Nueva York, edificio que simbolizaba al capitalismo, entonces se le ocurrió a Rivera pintar un mural controversial que llamó “El hombre controlador del universo”, en cual incluye un retrato de Lenin, la reacción no se hizo esperar y fue inmediata, esta imagen fue tomada por Rockefeller como un insulto personal, razón por la cual es destruido el mural.

Posteriormente en el año 1934 pintó el mismo mural que fue destruido por orden de Rockefeller, y actualmente se encuentra en el Palacio de Bellas Artes, en México. En 1936 le pide asilo político para León Trotsky ante el presidente Lázaro Cárdenas, dicho permiso fue aceptado el año siguiente, recibió a éste en la Casa Azul de Frida. Ya para comienzos de la década de los cuarenta había tomado distancia del ruso y se había divorciado de Frida Kahlo, pero se vuelven a casar a finales del año 1943. Cuatro años después en 1947 pintó uno de los murales más famosos e importantes del pintor, “Sueño de una tarde en la Alameda Central”, en el Hotel del Prado de la Ciudad de México. En 1950 ilustró Canto General, del poeta chileno Pablo Neruda, trabajo que le valió el Premio Nacional de Ciencias y Artes de México. El 13 de junio de 1954 murió Frida Kahlo y un año después Rivera se casa con Emma Hurtado su agente de negocios y contratos, existen otras mujeres, novias y amantes

que tuvieron presencia en la vida de este pintor y que quedaron reflejadas en sus obras.

5.2.3 Contexto histórico de la novela *Los años con Laura Díaz*

“Las mejores novelistas del mundo son nuestras abuelas y a ellas, en primer lugar, les debo la memoria en que se funda esta novela”⁴² (Carlos Fuentes 1999, p. 468).

Carlos Fuentes hace un esfuerzo por redimensionar ciertos datos autobiográficos, para poder establecerle un origen preciso a su protagonista: Laura Díaz. A quien también le concederá desde su voz enunciativa una infancia, adolescencia, juventud y vejez que hacen pensar en una mujer cuya vida fue un tanto compleja por su misma forma de actuar y de pensar, siempre en desacuerdo con la época. “Laura Díaz, nacida un doce de mayo de 1898 cuando la virgen salió vestida de blanco con su paletó...” (p.37).

También es preciso señalar que, el narrador va desprendiéndose de la insistencia por mencionar asuntos individuales de Laura Díaz para darle apertura a situaciones colectivas. Así, le da paso a descripciones costumbristas de cada etapa del siglo XX, indagando en aspectos psicológicos de los personajes que en su totalidad conforman la trama, desde luego hace hincapié en la vida de una mujer, donde gira toda la historia, la misma es recapitulada en forma retrospectiva desde del año 1999 para finalizar en el año 2000, cuando el rostro de Laura aparece resplandeciente y descubierto en el mural de Diego Rivera, dicho descubrimiento lo hace el cuarto Santiago de la saga, su bisnieto, quien no la conoció, sólo sabe de su historia por lo que le han contado, decide entonces, reconstruir la vida de su bisabuela, con trazos de verdad y trazos de mentiras creadas o recreadas por éste.

⁴² Epígrafe tomado de la novela *Los años con Laura Díaz* 1999. Finalizada la novela, el escritor decide darle un reconocimiento sincero a quienes fundaron su vida y su historia, comienza agradeciendo a su abuela materna, Emilia Rivas Gil de Macías, y a su abuela paterna, Emilia Boettiger de Fuentes, hija de inmigrante alemán. En esta misma sección de la novela, muestra algunos datos que aparecen realmente en el relato, lo cual conlleva afirmar que todo la narración está fundada en su vida, aunque según dice el mismo autor “muchas otras historia me fueron contadas por las magníficas sobrevivientes de los años con Laura Díaz” (p.469). En adelante se citará mostrando sólo el número de la página referida a esta novela.

La novela inicia con el capítulo I, llamado “Detroit 1999”, en éste el narrador, un fotógrafo, se dedica a explicar el porqué de su presencia en esa ciudad. Luego los lectores son devueltos al año de 1870, para explicar cómo surge una familia y cómo se constituye el origen de la historia la cual finalizará con un capítulo llamado “Los Ángeles 2000”, toda la obra se eleva como un compromiso testimonial de lo que fue un siglo, definido por una visión femenina de cambio, pericia, anarquía y revolución, aspectos camuflados en un relato ficcional de corte histórico y con poderosa influencia de todo el arte en general: literatura, pintura, música, fotografía y cine.

Los años con Laura Díaz posee un argumento muy significativo que mezcla historia y verdad, así lo deja ver el narrador desde sus primeras líneas, las cuales se introducen como un mero artificio: “Conocía la Historia. Ignoraba la verdad. Mi presencia misma era, en cierto modo, una mentira.” (p.9). Palabras que le dan inicio al relato. Carlos Fuentes finaliza esta larga epopeya con el capítulo 26 llamado “Los Ángeles: 2000”. En este punto es preciso señalar que todos los capítulos de la novela constan de un nombre topográfico definido por una fecha precisa. Esta cronotopía familiariza al lector con el tiempo y el lugar de los acontecimientos, donde la protagonista guiará toda la historia y demarcará un papel importante en la misma.

La secuencia temporal y espacial contribuye en la ubicación y el contexto histórico, lo cual permite que Laura cumpla cabalmente con su vida, dándole un sentido integrado y multiabarcante a su existencia. Así, todos los sitios que se mencionan como títulos de los capítulos y las fechas que los continúan hablan de cien años, al estilo de *Cien años de soledad*, pues Laura finalmente es víctima de sus triunfos, pero también de su soledad y de su muerte.

En el desarrollo de la novela confluyen dos ríos en unas mismas aguas, por un lado la vida personal de la protagonista que de alguna forma se transforma en una parábola de lo sufrido por todo un pueblo durante prácticamente todo el siglo XX, y por el otro, la historia reciente de una nación que hoy día sigue luchando por

encontrar su identidad en medio de una historia que continúa marcando el carácter del mexicano.

Toda la novela que nace de un mural, puede también catalogarse de fresco literario-histórico que refleja la transición de Laura Díaz desde lo más conservador de principios de siglo hasta lo más arraigado en lo hondo de un tradicionalismo para darle paso a su emancipación y a su identidad, con la correspondiente conversión al radicalismo político y el abandono de los principios morales, que la ayudan a transformarse en una mujer dura y de sentimientos agrestes.

La institución familiar, a lo largo de toda la novela, es duramente criticada y se justifica la sucesión de hombres que pasan a convivir con Laura Díaz, --un líder sindicalista, un republicano español exiliado, etc.-- todos contribuyen a perfeccionar tanto su adoctrinamiento progresista como la realización de su plenitud física. Laura es una mujer que no encontró lo que buscaba en ningún hombre, pero que supo manejar y administrar su vida a su libre albedrío, desarraigándose de lo establecido para establecer sus propias reglas y poder observar en el mundo que la rodeaba una carencia afectiva, llena de vacíos hasta terminar realizándose profesionalmente, pero sumida en una soledad, donde sólo el recuerdo de lo vivido podía sustentar un final dramático como el que le deparaba.

La novela se puede definir como un proyecto con ambiciones totalizadoras por describir lo acontecido durante un siglo. El espacio privado de la historia de Laura se debe al hecho de que la narración es fruto de la reconstrucción efectuada por el bisnieto de la protagonista. El narrador procura cruzar lo individual, vivido y sufrido por una mujer, con lo colectivo que paralelamente iba marcando las décadas de México durante los años que van desde 1905 hasta 1972, año en que muere Laura, y finaliza con un salto en el tiempo hasta llegar al año 2000 y así fundir inicio con final, recurso muy usado en las películas.

La novela es un recuento histórico ficcional, un discurso cultural y social en torno al sentir y ser del mexicano y su proyección como: familia, identidad, matrimonio,

amor, pareja, política, religión e ideología, todos estos elementos están descritos, pero también está presente como aspecto principal, el reconocimiento por parte de Carlos Fuentes de la consciencia femenina y su desarrollo e incursión en los diversos espacios sociales, aspectos que sirven para validar todo este discurso narrativo y, para señalar cómo la mujer tuvo su cuota de participación en una historia que determinó todo el siglo XX.

Bruña (2014), al respecto de la novela histórica creada por Fuentes, señala que:

Posteriormente, la tendencia de “ficcionalización de la historia”, aunque sigue valiéndose del mismo procedimiento, se problematizará y diversificará y por ejemplo en *El naranjo* o *Los años con Laura Díaz* apreciamos una mayor osadía, un mayor atrevimiento y subversión junto a una fina ironía a la hora de presentar los acontecimientos históricos así como un creciente interés en llenar los huecos de la Historia, esto es, una particular atención a los aspectos o personas marginados u obviados por la misma: el elemento femenino (explorado más tarde por Ángeles Mastretta en su excelente novela *Arráncame la vida*) o el elemento indígena o judío son buena prueba de este nuevo interés (p.90).

A groso modo se podría decir que el contexto histórico de la novela *Los años con Laura Díaz* va desde su nacimiento y vida en los ámbitos rurales y ciudades de provincia (Catemaco, Veracruz, San Cayetano, Xalapa) hasta sus cambios a la capital México DF, también su vida en los Estados Unidos en el año 1932 y su regreso, donde pudo presenciar y ser protagonista de la Revolución Mexicana, la guerra de los cristeros, el movimiento sísmico de 1958, los acontecimientos telúricos y las revueltas sociales de 1968, y la conexión de este acontecimiento histórico con la guerra civil española, la segunda guerra mundial, las corrientes ideológicas comunistas y socialistas, y sus figuras principales: Trotski y su permanencia en México, Diego Rivera, Frida Kahlo y Siqueiros. Los movimientos obreros en Latinoamérica y su repercusión en la actividad política de México, el cine, la pintura, la fotografía, todo esto está presente en la obra *Los años con Laura Díaz*, donde convergen y se entretajan una desbordante y continua intertextualidad literaria y

artística. El mural como expresión de una imagen hace metamorfosis en las palabras de Carlos Fuente y la vida de la protagonista, quien finalmente encuentra refugio en el arte, especialmente en la fotografía, pues siendo una anciana Laura logra consolidar su búsqueda interna en pro de una felicidad. Resquicios de todo un siglo que emergen en la fusión mujer-nación.

A decir de Marco (s/f):

A sus 71 años, el novelista emprende una de sus más ambiciosas propuestas narrativas por su extensión y su cronología, ya que trata de ofrecer una síntesis del último siglo de la historia de México a través de una mirada femenina, la de Laura Díaz. Pero el país no ha permanecido al margen de la Historia y además de sus conflictos internos (sindicalismo, PRI,...) se integran en ella la guerra civil española, el nazismo, la emigración intelectual española, con notas sobre Cernuda, la interdependencia del Sur de los EE. UU. y México y el papel de Los Ángeles como nueva Babel. Todo ello se expone a través de los múltiples personajes que desfilan ante los ojos de Laura Díaz, fruto de una familia emigrada de Alemania a finales del XIX. La mujer será entendida, como lo fue en Cien años de soledad, como “fundadora”(s/p).

El narrador muestra una fidelidad convincente desde la mirada femenina, pero muchos acontecimientos históricos y trascendentales de la conformación del México moderno resuenan lejanos y son presentados como simple información para construir mejor el contexto temporal donde actúa Laura Díaz. Entonces, el tiempo histórico en la novela es un elemento completamente alienado y supeditado a lo individual femenino. Laura es una mujer que para la época sobrepasaba lo estimado, es culta e independiente, pero heredera de una tradición, una educación y unos atavismos propios de la sociedad masculina en la que se desenvuelve.

Cuando se va ingresando en cada página de este relato, resulta atractivo asistir a la consciencia en desarrollo de Laura Díaz y de todo su ser femenino. Por medio de la inteligencia y agudeza que desarrolla ésta es que, se puede conocer algo del mundo masculino que la rodeó durante toda su vida, en especial la presencia de los

tres “Santiagos”, todos con vidas muy breves y muertos en circunstancias trágicas, pues éstos sucumbieron a ideas políticas y a símbolos artísticos. Y, en cuanto a sus relaciones sentimentales, se puede conocer que se inicia en el arte amatorio con Juan Francisco López Green (personaje que encarna el obrerismo del gobierno) su esposo, hombre que traiciona sus principios políticos-revolucionarios y de quien se separa por esta razón; Orlando X, su primer amante, representa la frivolidad y los esnobismos culturales de la década de los cuarenta en México; Jorge Maura, el amor real y apasionado de la vida de Laura Díaz, encarna los símbolos del comunismo; Harry Jaffe, amante de sus años de anciana, todos ellos simbolizan una lección y un aprendizaje, se erigen como hitos que la ayudan a consolidar su libertad, libertad que vuelca hacia una pasión creativa marcada por una senda de soledad y desamor.

Fuentes en esta novela se concedió la licencia de utilizar recursos formales, por ejemplo, usa de manera recurrente la técnica del montaje para ubicar a Laura Díaz en contacto con personajes reales y de gran importancia en el desarrollo cultural como son Diego Rivera y Frida Kahlo, y suele mencionar figuras prominentes de la intelectualidad de la década de los cuarenta y los cincuenta. Ejemplo de esto lo representa el siguiente fragmento:

Útil, sentirse útil, imaginar que servía para algo, la llevó bajo el techo del clan Kahlo-Rivera, pero toda su generosidad hacia la extraordinaria pareja que la acogió en un mal momento y la trajo como amiga y compañera, no disfrazaba el hecho de que Laura era ancilar al mundo de los dos artistas; era una pieza sustituible dentro de una geometría perfectamente lubricada como una máquina de acero reluciente que Diego celebró en Detroit, pero una máquina de frágiles pilares, como las piernas heridas de Frida Kahlo. Ellos se bastaban a sí mismos. Laura los quería siempre pero no se hacía ilusiones: ellos también la querían pero no la necesitaban (pp. 192-193).

Estos artistas son mencionados de manera somera, el narrador no profundiza en sus vidas, son necesarios para ubicar el contexto histórico, pero Fuentes no registra

nada de sus vidas ni de sus aportes a la cultura y a la historia. *Los años con Laura Díaz*, es una novela que representa un atrevimiento prodigioso con una visión de epopeya. La memoria colectiva de todo el siglo XX mexicano desde una mirada femenina “el destino de la gente sobrepasa al individuo, Laura, somos más que nosotros mismos, somos el pueblo, la clase trabajadora” (p.107). Toda la novela reconstruye la historia de México. Gambetta (s/f) lo plantea bajo los conceptos de historicidad y regímenes históricos:

La Revolución Mexicana ha sido literaturizada. Círculos narrativos centrífugos y centrípetos, rectas tangentes y secantes dan cuenta, narratológicamente, del pasado mexicano, con variados sujetos históricos de diversas épocas, desde la perspectiva de múltiples historiadores que hablan desde diferentes lugares de enunciación, todos ficcionalizados con la misma pasión filohistoriográfica: la pretensión de verdad (p. 149).

En las obras narrativas de Fuentes, se propone que la realidad es, para el historiador, el sitio predilecto de análisis, recuperación y reconstrucción de la memoria, y para el novelista es, ante todo, el lugar de activación de esa memoria capaz de ser sustituida por nuevas figuraciones, donde la re-presentación de la verdad ayudaría a esclarecer o a darle un viraje diferente a la historia real, partiendo de una vida privada inmersa en los muros de una historia oficial, barnizada por el desarrollo de una política a partir de una ficción que deja en tela de juicio lo realmente acontecido, llenando los vacíos, intersticios y ausencias que la historiografía no deja ver con total transparencia, sin sustituir lo real, más bien utilizando esa historia para crear una particular, más amplia y profunda, sin ánimos de reducir la historia, por el contrario le confiere el mismo estatus que a lo novelado, pero tejido de una forma que sólo el lenguaje literario es capaz de reflejar.

5.2.4. El feminismo en la novela *Los años con Laura Díaz*

Carlos Fuentes no se propone escribir una novela feminista. Busca en todo momento mostrar la posibilidad de presentar la evolución social de la mujer durante

aproximadamente un siglo, para esto se vale de una protagonista agitada e inconforme, que vivió una vida llena de indecisiones, amores frustrados, caminos inconclusos, además de construir una figura femenina que encarna las transformaciones socio-políticas de un país, también consolida en ella los ideales de una mujer que se desenvolvió en varios ámbitos, y que a pesar de ser una mujer que supo ir y venir en los espacios del afuera (situación no muy frecuente en las mujeres de los años cuarenta, cincuenta y sesenta) también supo exponer y mantener su templanza y decisión, no desmayaba ante ninguna adversidad.

La vida de Laura Díaz discurre entre unos orígenes alemanes y mexicanos, el narrador ha hecho un esfuerzo por redimensionar ciertos datos autobiográficos, para poder establecer un origen preciso a su protagonista y a quien también le concederá, desde su voz enunciativa, una infancia, adolescencia, juventud, madurez y vejez que hacen pensar en una mujer cuya vida fue un tanto compleja por su misma forma de actuar y de pensar, siempre en desacuerdo con la época.

También es preciso señalar que, el narrador va desprendiéndose de la insistencia en mencionar asuntos individuales de Laura Díaz para darle apertura a situaciones colectiva. Así, le da paso a descripciones costumbristas de cada etapa del siglo XX a la cual hace alusión, indagando en aspectos psicológicos de los personajes que en su totalidad conforman la trama, desde luego hace hincapié en la vida de una mujer, que es finalmente la rueda donde gira toda la historia que es recapitulada en forma retrospectiva desde del año 1999, cuando el rostro de Laura aparece resplandeciente y descubierto en el mural de Diego Rivera, de este año al cual el narrador le dedica un capítulo completo, los lectores son devueltos al año de 1905, para explicar cómo surge una familia y cómo se constituye el origen de la historia, la cual se eleva como un compromiso testimonial y documental de lo que fue un siglo definido por una visión femenina de cambio, pericia, anarquía y revolución, camuflado en un relato ficcional de corte histórico.

Laura Díaz reclama una dignidad, pero esto no hace a la novela una bandera del feminismo, quiere resolver sus problemas y lo hace contrariando a la sociedad del momento; abandona a su marido y a sus hijos y busca afanosamente en qué ocupar su vida, la casa y los problemas domésticos no eran su fuerte, así que su reclamo hasta cierto punto era justo. Volcó toda su vida en la búsqueda de los Derechos Humanos y la dignidad humana como forma de alcanzar una plena independencia para todos, donde la igualdad fuera posible. “Y ello quiere decir un derecho que valore las diferencias. Los sujetos no son idénticos ni iguales, y no conviene que lo sean” (Irigaray, 1992, p.19).

Esta mujer con su particular conducta trató de modificar los estatutos sociales y culturales que regulaban las subjetividades y desde luego esto incide en lo objetivo. Su meta fue una justicia social, claramente sexual en la búsqueda de un hombre que no llegó a llenar sus exigencias. Los ideales políticos jugaron un papel importante, de ahí la intencionalidad de Fuentes de colocar en el centro de la acción a Laura Díaz y llevar al margen de la historia a Frida Kahlo, invirtiendo la posición de las mujeres del mural “El Arsenal”, logrando mostrar otra faceta de las concepciones políticas por las cuales también las mujeres luchaban.

Laura no es una feminista militante, ni recalcitrante, es una mujer que por medio de su vida convulsiva e inconforme busca transformar y a la vez construir su destino, Fuentes no se traza escribir una novela que denuncie los desajustes sociales que le tocó vivir a la mujer del siglo XX, trata de mostrar una evolución y la forma que tuvieron ciertas mujeres de salir del claustro, pero también deja ver que otras no lo pudieron hacer como el caso de las tías de Laura Díaz, mujeres todas con frustraciones, ancladas en la decepción de no poder ser quienes desearon, esto fue precisamente lo que evitó Laura, por lo cual decidió tomar las riendas de su vida y dejarse llevar por sus impulsos, sueños y amores.

Fuentes (1999) resume magistralmente el destino de las tías de Laura en el siguiente fragmento:

No decía toda la verdad, en las caras de mis hermanas de sangre y de mi media hermana vi una vida solitaria, las tres tenían destinos de solteronas porque querían otras cosas, Virginia escribir, Hilda ser concertista, y sabían que nunca iban a tenerlas pero nunca iban a renunciar a ellas y esa devoción muda y dolorosa las iba a empeñar en escribir poemas y tocar el piano rodeadas de lectores y auditorios invisibles salvo dos personas a quienes sus sonetos y sonatas iban dirigidas como un reproche: sus padres, Felipe y Cósima. María de la O, en cambio, nunca se casaría por simple gratitud. Cósima la había salvado de un destino desgraciado (...) Leticia una chica que aprendió muy pronto las reglas del silencio provechoso de un hogar decidió casarse cuanto antes y casi sin condiciones, para escapar del destino de los sueños disipados, borrados, grises, sin contorno, que convertían a las tres mujeres de Catemaco en actrices de una pantomima en la niebla (p.43).

La idea anterior supone unas mujeres presas de sus propios anhelos y deseos, fueron víctimas de un momento, donde cultivar las artes, la poesía y la música no era permitido para éstas, y si su empeño traspasaba lo estipulado el castigo sería la soltería, “querían otras cosas” que el momento no les permitía tomar, sus sueños contruidos en ripias y ruinas que adosaba una sociedad, donde al parecer la feminidad del momento se reducida a muy poco, anclando las ilusiones de estas mujeres en vicisitudes y desigualdades, vidas desperdiciadas y sumidas en una tristeza impensable, a ellas solo la salvará la muerte de una vida negada.

5.2.5. Construcción social de la feminidad de *Laura Díaz*

La construcción social de la feminidad en *Los años con Laura Díaz* se consolida a partir de las experiencias vividas en las diversas etapas que la protagonista va subsumiendo, y que vienen determinadas por la topografía donde se desarrollan los eventos y el año con el que se corresponde. El proyecto de Fuentes con esta novela es totalizador, busca describir un siglo, podría decirse que cuenta todo sin explicar en detalle los datos históricos donde sitúa a sus personajes. La intención del narrador es, configurar una realidad por medio de un personaje de carácter complejo, pero esta realidad que el escritor, se propone, aun siendo mexicana puede mimetizarse con lo universal, el desarrollo y evolución de Laura es parecido

al de muchas mujeres que vivieron esos años a lo largo de toda la geografía latinoamericana.

La novela se corresponde con una biografía larga e interesante de Laura Díaz, ésta se presenta dividida en etapas importantes en la madurez de la protagonista, la dimensión temporal que presenta cada capítulo evidencia los años importantes que marcaron la vida de Laura por algún acontecimiento particular, bien sea personal o histórico, alrededor de los cuales se reúnen hechos importantes que signan el desarrollo social y de emancipación que determinaron la maduración de la feminidad de Laura.

Son muy significativas las diferentes ciudades donde Laura se desenvuelve: Catemaco, Veracruz, Xalapa, México DF estas ciudades se fusionan con el proceso y progreso que marcan y determinan el carácter de Laura, contribuyen significativamente con la construcción de la identidad femenina de esta. En la finca cafetalera de Catemaco es donde Laura pasa su infancia con su madre Leticia, las tías María de la O, Virginia e Hilda y sus abuelos llegados a México desde Alemania. La niña crece en un espacio familiar compuesto en su totalidad por mujeres. Laura de niña pasó muchas horas observando los hábitos de las mujeres que la rodearon y como se relacionaban entre ellas, de esta forma, la niña, adolescente y joven pudo ver los distintos arquetipos de mujeres y sin duda quiso alejarse de todos, pues vio en estos el modelo perfecto de la frustración.

La feminidad de Laura Díaz se construye a partir de una configuración heterogénea: donde confluyen la histórica, la cultural, la política, la economía, la religión y las artes, lo cual indica que esta novela aceptaría de forma incólume análisis desde diversas miradas, pues el narrador logra conjugar tantos elementos que consigue recrear una verdad mexicana, pero también mostrar un sentir femenino que escapa a todos los prototipos que la sociedad ha impuesto.

Entonces, la feminidad se representa como “un artefacto ideológico que debe ser desmantelado” (Casado, 2002 p.122), ya que desde Simone de Beauvoir hasta

Betty Friedan no se utiliza la palabra “género”, como epicentro neurálgico del problema, sino feminidad, pues estas teóricas consideraban que dicho término acentuaba aún más su carácter social. De esta manera, Fuentes explana la feminidad en su proyecto ambicioso. Partiendo del Mural “El Arsenal” de Diego Rivera, inicia el viaje histórico a lo largo de un siglo, donde se cruzan la memoria real con la fabulada:

Laura Díaz, la hija, la esposa, la amante, la madre, la artista, la vieja, la joven: todo lo recordamos Enedina y yo, y lo que no recordamos lo imaginamos lo descartamos como indigno de una viva vivida para la posibilidad inseparable de ser y no ser, de cumplir una parte de la existencia sacrificando otra parte y sabiendo siempre que nada se posee totalmente, ni la verdad ni el error ni el conocimiento ni el recuerdo, porque descendemos de amores incompletos aunque intensos, de memorias intensas aunque incompletas (...) La memoria actual consagrada, aunque la deforme la memoria de ayer. La imaginación de hoy era la verdad de ayer y de mañana (p. 466).

La memoria de una mujer real y figurada por su bisnieto, cuestionada por antojo, desvirtuada y reconstruida por éste narrador que todo lo sabe, y lo que no, lo inventa, y dentro de esa confluencia real-ficcional destacan aspectos de una mujer que ata su feminidad a valores políticos, sociales, culturales. Semblante de una mujer que vive en un México que con su historia también ayuda a la evolución femenina y al despertar de una consciencia que desde entonces no se detiene, esta forma de percibir el mundo de Laura Díaz es también la consciencia de una nación, todo lo relatado desde una visión masculina, se plantea la incógnita ¿Cómo se puede sentir de la forma como lo hacen las mujeres? esta cuestión inquietó a Carlos Fuentes, quien desde la voz enunciativa del fotógrafo bisnieto intenta responder.

Santiago y Enedina que son quienes reconstruyen toda la historia son amantes y cómplices desde muy jóvenes, compartían gustos similares y pasiones afines “por la filosofía, la historia, la Revolución mexicana, la historia del socialismo, por el movimiento obrero en América Latina” (p.465), y juntos relatan e imaginan a una mujer cuya vida se disgrega en diferentes etapas y momentos de la historia, Laura

Díaz podría ser vista como la gran metáfora de la historia de todo un siglo. “Qué bueno que entre los dos pudimos recrear su vida” (p.467).

Laura va consolidando su feminidad a través de un conjunto de símbolos y estructuras sociales que se encargan de legitimar un orden social existente, logrando así que la consciencia de ella se vea barnizada por todo lo que iba ocurriendo en ese trayecto histórico que le tocó vivir y sobre todo de los acontecimientos políticos de los cuales ella también fue testigo:

Laura sintió en las jornadas de la rebelión estudiantil, a la luz del sol o de las antorchas, que el cambio era incierto porque era incierto. Por su memoria pasaron los dogmas que había escuchado durante su vida, desde las posiciones antagónicas, casi prehistóricas, entre los aliados franco-británicos y los poderes centrales en la guerra de 1914, la fe comunista de Vidal y la fe anarquista de Basilio, la fe republicana de Maura y la fe franquista de Pilar, la fe judeo-cristiana de Raquel y también la confusión de Harry, el oportunismo de Juan Francisco, el cinismo voraz de Dantón y la plenitud espiritual del segundo Santiago, su otro hijo (p.432).

Todos estos personajes masculinos que se mencionan en el fragmento anterior, se conjugaban en el nuevo Santiago, quien es el nieto que reconstruye toda la historia y sin saberlo se convertiría en herederos de todos, “los años con Laura Díaz habían formado los días de Santiago el Nuevo” (p.432). En este contexto el narrador muestra los horrores del 68, año de revueltas desafiantes, donde muchos jóvenes murieron y donde padeció el amor de Laura Díaz. Fuentes presenta finalizando la novela, en el capítulo que llamó “Tlatelolco: 1968”, el horror sufrido en la Plaza de Tlatelolco, y de nuevo Laura asiste a la despedida trágica de otro de sus Santiagos adorados, como antes se había despedido de los otros y de su padres y tías (Hilda y Virginia).

En medio de todos los escollos de la historia social que marca la vida de Laura, es donde transcurre la transformación social de su feminidad, así el narrador presenta una Laura anciana, la bisabuela, mostrando parámetros de belleza ligados

estrictamente a la juventud o vejez, es la mujer “la belleza ínsita en toda mujer joven” (p. 449), sin embargo, el narrador muestra las transformaciones sociales que la mujer va adquiriendo con el correr del tiempo, Laura sufrió pero no permitió que nada opacara sus ganas de independencia, así logró el ascenso a los espacios públicos, se transforma en una fotógrafa reconocida, tanto que se atreve a participar con su cámara en los acontecimientos del año 68, no formó parte de los estereotipos ligados a la familia y al hogar aun cuando el narrador la describa como “una muchacha bella, alta, extraña por sus facciones tan marcadas y aguileñas, hermosa por su extrañeza misma” (p.102). Esta descripción sugiere que Laura no es la mujer más hermosa, ni muy dócil, es extraña, este adjetivo habla de una belleza inusual, lo cual conduce a pensar en cómo lo físico de esta mujer se fusiona con su manera de actuar, también extraña para la época, Laura Díaz es por fuera exactamente igual como es por dentro.

Paralelamente a toda la maduración corporal de Laura Díaz, que se hace muy evidente en el relato, también se da una transformación en la mentalidad de esta mujer, quien se encuentra rodeada por dos polos claramente definidos: la política y el arte, medios que serán claves en su madurez e identidad que conformaran su feminidad pero también su consciencia como sujeto histórico. Tal como lo plantea Fuente (1993) en su obra *Geografía de la novela*:

La obra de arte añade algo a la realidad que antes no estaba allí, y al hacerlo, forma la realidad, pero una realidad que no es, muchas veces, inmediatamente perceptible o material. La novela ni muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo. Crea complementos verbales del mundo. Y aunque siempre refleja el espíritu del tiempo, no es idéntica a él (p. 22).

El arte, tiene para Laura Díaz una connotación especial y llega a ser el gran elemento catártico de un espíritu que siempre se opuso a la realidad y a su momento, ya que le permite comprender el contexto histórico, y a su vez definir su naturaleza y realizarse como profesional independiente, deriva como aficionada y profesional de la fotografía, finalizando el relato y ya siendo una anciana Laura:

Clasificaba sus negativos, atendía las solicitudes de compra de fotos clásicas suyas, preparaba libros y se atrevía a pedirles prólogos a escritores nuevos, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Elena Poniatowka. Diego Rivera había muerto en 1957, Rodríguez Lozano, María Izquierdo, Alfonso Michel, artistas que conoció y que la inspiraron plásticamente (los negros, blancos y grises puros y brutales del primero, la falta de ingenuidad de la segunda, el sabio asombro en cada color tercero) habían muerto y sólo sobrevivían, antagónicos, pero enormes (p.448).

Toda la construcción social de la feminidad de Laura se funde con la historia, así al pasar el tiempo el relato va mostrando a una mujer en sus distintas etapas, y de esa belleza extraña que narra Fuentes sólo queda una mujer transformada por la dureza de la vida, para finalmente derivar en una anciana solitaria víctima de una terrible enfermedad. En cuanto a la transformación física de Laura, Fuentes proporciona la siguiente descripción:

Laura Díaz con su rostro esculpido, delgado y fuerte, su nariz alta, fuerte, larga, de poderoso caballete escoltado por ojos cada vez más melancólicos a cada lado, ojeras como largos de incertidumbres detenidos al filo de las mejillas pálidas felices de encontrar el carmín de los labios delgados, ahora más severos como si la figura de Laura se hubiese vuelto, en el mero contraste con la Frida, más gótica más estatuaria frente a la vida vegetativa, de flor exhausta pero en expansión, de la mujer de Diego Rivera (p. 172).

La feminidad de Laura Díaz es construida por el narrador, más que por resaltar rasgos sensuales y atractivos de su cuerpo, por mostrar un profundo egocentrismo que presenta a lo largo de toda su vida, ella quería complacerse no “ser para los otros”, esto se puede apreciar en lo infiel que demuestra serle a su marido, el abandono de sus hijos y en resumidas cuenta la falta de compromiso familiar, que de alguna manera la hace irreverente y le imprime a esta forma de ser de esta mujer, cierta distinción en correspondencia con las exigencias sociales y culturales del momento que le tocó vivir. Se puede aseverar que Laura es una mujer egoísta, vivió una vida turbulenta, parecía que nada la satisfacía, lo que si deja claro el autor es que con cada desplazamiento físico de Laura, se da también una madurez en su personalidad que va consolidando a una mujer fría y dura, que llena su vacío con el

arte, con su presente, el pasado no la perturba y con su devoción y amor por los Santiagos que fueron conformando su historia y determinaron cada etapa de su vida.

5.2.6. Vida íntima de una mujer: sujeciones y conflictos

La biografía de Laura Díaz y los momentos más significativos que esta mujer vivió, en las diferentes ciudades mencionadas en páginas anteriores, se consolidan como el hilo conductor de toda la trama de la novela. Para Portal (2000) “toda la novela es una progresión orgánica del texto novelesco que conjuga la historia contemporánea que se va sucediendo como las hojas de un calendario, entretejida. Es una historia de vida y por tanto una historia de muertes, de amor, de pasiones políticas, de sueños utópicos, de derrotas, de desgarros” (p. 78). Esta forma de interpretar el relato resume y condensa el sentido global de la novela y, la búsqueda constante de una mujer por encontrarse con ella misma, con su esencia, con lo que realmente quería ser, lejos de los prototipos femeninos que la educaron, y finalmente actuando muy diferente a los mismos. “Laura recordó a Leticia su madre y quiso ser como ella, tener el don de entenderlo todo sin pronunciar palabras innecesarias” (p. 196).

Asimismo, se asume, que las sujeciones que Laura no pudo superar corresponden al orden simbólico que impuso la época que marcó su vida y sus acciones. Todos los ciclos de su vida están determinados por conflictos personales, de orden emocional, sujetos a un modo de ver la vida diferente de lo que la sociedad lo pautaba culturalmente y desde luego, esta ruptura entre pensamiento, acción y deber ser se convertían en una lucha interna que la obligaba a actuar en contra de lo preestablecido. Se observa en la primera parte de la novela cómo su identidad está marcada por figuras femeninas que rondan su vida, pero a quien no decide imitar, es diferente, muestra más criterio y determinación que las mujeres de su familia, incluso no le interesa mucho el hogar y los hijos, diferente de lo que era su madre, quien decidió callar toda la vida y con un silencio inmutable cumplió con los

deberes domésticos, pero también de hija, madre, hermana y esposa, como alternativas del momento, a esto se opuso Laura, no quería ser como su madre, en este punto ya entra en conflicto con respecto a las sujeciones que el momento marcaba para la mujer, tal como lo narra Fuentes (1999) “la cocina satisfizo a Leticia (*la madre de Laura*⁴³): era su dominio reservado (...) se adaptaba naturalmente a la vida, sobre todo cuando la vida le deparaba en esta nueva casa, una cocina importante, con horno grande y bracero redondo” (p.63).

Por otro lado, en el curso de la novela y algo avanzado el relato, se hace evidente el contacto con los hombres, personajes masculinos que son importantes para la consolidación de su personalidad y de su identidad como mujer, ganada para tener relaciones variadas, profundas, apasionadas, pero sin un compromiso estricto. Carlos Fuentes ha querido hacer de la novela una comedia humana. En esta novela, en particular quiere decirlo todo, pero no completo, cómo abarcar un siglo de historia en tan solo 470 páginas, y lo más complejo aún, de qué manera se puede conjugar los acontecimientos históricos, artísticos y culturales más resaltantes con la vida íntima de una mujer.

Laura es invitada por primera vez a un baile del Casino Xalapa, presentado por Xavier Icaza⁴⁴, personaje real, escritor, periodista y poeta mexicano. En esta reunión Laura Díaz conocería a su esposo el líder sindicalista Juan Francisco López Greene y a quien posteriormente se convertiría en su amante: Orlando Ximénez. Sobre el poeta Icaza, el narrador señala lo que a continuación se menciona:

Icaza, un hombre brillante pero poco convencional, escribía poesía vanguardista y relatos picarescos: sus libros tenían viñetas cubistas

⁴³ Las letras cursivas son mías.

⁴⁴ Este escritor nace en el año 1892 en Durango (Ciudad perteneciente a México) y muere en México DF en el año 1969. Su compromiso estuvo dirigido en dos caminos, ser escritor y ser profesor, su labor docente la llevó a cabo en la Universidad de Xalapa y en la UNAM. Sus escritos destacan por presentar una denuncia en las estructuras sociales. Su interés como estudioso de las ciencias sociales siempre estuvo dirigido a comprender el proceso de la Revolución mexicana y la participación de las empresas extranjeras en la explotación petrolera nacional. Aspectos políticos que se reflejan en su producción poética y en sus textos literarios.

con rascacielos y aviones y su poesía daba la sensación de velocidad moderna buscada por el autor en tanto que sus novelas traían la tradición de Quevedo y el Lazarillo a la moderna ciudad de México (p.94).

Referencias alusivas a intelectuales, escritores, artistas, filósofos son muy frecuentes a lo largo de toda esta obra literaria. La novela dirige su mirada a ver en las posiciones políticas, la posibilidad de crear una vida íntima de una mujer que combatió los preceptos de la época con decisión y arrojo, que además expresó sus deseos de la manera que mejor podía y que en ningún momento se aminoró muy a pesar de que la vida le arrancó grandes amores, pero que en definitiva construyeron el carácter agreste e hirsuta que marcó la senda hacia donde Laura construyó su identidad femenina, elaborada de acuerdo a lo que socialmente iba compartiendo con las distintas personas que se atravesaron en su vida, muchas de sus acciones podrían ser sancionadas, otras aceptadas de acuerdo con el cristal con que se quieran interpretar.

En el año de 1915, asiste a un baile de señoritas donde conocerá a quién sería su esposo, contaba con 17 años de edad, y estaba dispuesta a descubrir el mundo, este evento sería de gran importancia para ella, su madre lo sabía, las jóvenes a esa edad asisten a bailes en procura de un novio que finalmente las lleve al altar, solo así la vida de una mujer será completa.

En este punto de la novela, inicia Laura su contacto con los hombres, y en adelante su vida se tornará un manojo de conflictos y sujeciones, pues comienza su evolución espiritual y el reto por comprender un mundo donde imperaban los aspectos sociales que determinaron su feminidad, pero también su inconstancia por los distintos hombre que amó, su inclinación casi obsesiva por los Santiagos que conformaron la saga de su familia, desde su medio-hermano hasta el último que es quien finalmente reconstruye toda la historia, y que probablemente se salvó del destino de los anteriores por la decisión de su mamá de llevárselo lejos de la influencia casi nefasta de su abuela (Laura) y de todo el destino premonitorio que

signó la vida de estos hombres. Cada uno de estos “Santiagos” que aparecen en su vida, representa una etapa de su maduración y consolidación como mujer. Una figura central en este relato es la presencia del primer Santiago, éste es quien le enseña de amor y de historia, pero también, este personaje inicia a su hermana con el contacto por el arte, especialmente la poesía, es un joven revolucionario, fusilado a los veinte años.

A tenor de lo dicho, vale señalar que la vida de Laura estuvo rodeada de conflictos de índole política, intelectual, social y emocional. Según el narrador desde muy pequeña se interesó por observar todo lo que la rodea, y así decidió ser diferente de todas las mujeres de su familia que se convertían en el ejemplo más cercano a seguir, se dio cuenta que los problemas y conflictos de las mujeres estaban estrechamente relacionados por sus formas de acatar las reglas de un mundo preservado, organizado y confeccionado para el hombre, así por ejemplo, cuando nace su primer hijo y su esposo lo festeja con mucha alegría, esta dice que:

(...) todo lo interrumpió, a los nueve meses de la boda, el nacimiento del primer hijo. Que Santiago López Díaz resultó ser macho lo celebró tanto su padre que Laura se preguntó, ¿qué tal si es niña? El sólo hecho de parir a un hombrecito y de notar la satisfacción de Juan Francisco le permitió a Laura determinar el nombre del niño (pp. 106).

Todos los Santiagos están condenados a un destino aciago y adverso, pero privilegiados por el amor de Laura, esto les concede una marca casi indeleble que los conduce por un destino poético y trágico, tal como lo deja ver el caso del Santiago el hijo menor de Laura Díaz, quien desarrolla una sensibilidad especial por la pintura pero que también muere muy joven a causa de sus enfermedades. Luego Santiago el tercero, (nieto de Laura) quien morirá asesinado en la matanza de Tlatelolco de 1968.

Santiago su nieto, en cada marcha, en cada discurso, en cada asamblea universitaria, encarnaba el cambio y su abuela lo seguía, lo fotografiaba, y Laura lo veía con cariño de camarada: ella grabó con su cámara todos

los momentos del cambio (...) los años con Laura Díaz era la fe del nieto de Laura Díaz que entraba con centenares de jóvenes mexicanos, hombres y mujeres de la Plaza de las Tres Culturas (...) al lado de su nieto ella había entendido que toda su vida los mexicanos habían soñado un país distinto, un país mejor (...) el primer Santiago soñó con un país de justicia y el segundo Santiago con un país de serenidad creativa y el tercer Santiago, este que entraba entre la multitud de estudiantes de la Plaza de Tlatelolco la noche del 2 de octubre de 1968, continuaba el sueño de sus homónimos, sus “tocayos”, y viéndolo entrar a la plaza, fotografiándolo, Laura dijo hoy al hombre al que amo es a mi nieto (p. 431-433).

La cita permite resumir de manera bastante condensada la saga de estos Santiagos (casi un siglo), y en este punto el bisnieto de Laura que a su vez es el narrador interno de toda la trama, fotógrafo que se encarga, conjuntamente con su novia Enedina, de transmitir toda la memoria de su familia, y la historia de su país, camuflada en los distintos tormentos y conflictos de una mujer. Fuentes ha dejado hablar a una época a través de una biografía, tal como lo señal Portal (2000), compuesta por ficciones y realidades, ha dejado hablar los avatares de un siglo, sentidos y recreados por el carácter de una mujer (p.76). Carácter que empieza a vulnerarse y paradójicamente a hacerse más fuerte con la muerte del primer Santiago, su medio hermano, quien es fusilado en noviembre de 1910, por conspirar contra el gobierno federal. Decide Laura tenerlo presente, “Santiago, tú eres lo más importante que me ha ocurrido nunca, voy a serte fiel imaginándote siempre, viviendo en tu nombre, haciendo lo que tú no hiciste, no sé cómo, mi lindo y joven y muerto Santiago” (p.57).

Según propone Cecchinato (2010) la novela muestra una progresiva “maduración de la mujer, evidenciando el valor de este proceso como búsqueda de la identidad. La posición dialéctica, muy evidente en la novela, entre el mundo de la política y el del arte, que son los dos polos de referencia entre los cuales Laura cumple su proceso de descubrimiento de sí misma” (p.4)

Las sujeciones de Laura se acercan a su misma búsqueda de la libertad, situación que le genera conflictos a lo largo de toda su existencia, pues rara vez se sintió conforme con lo que hacía o, con las personas que la rodeaban. Transitó un universo de situaciones que en ningún momento llegaron a satisfacerla por completo, hasta concluir su existencia siendo una anciana, que solo se vio realmente satisfecha con su arte: la fotografía.

En el personaje de Laura Díaz se da una constante contraposición que surca los caminos de la carencia afectiva y la frialdad de su temperamento que se liga a lo ideológico y al compromiso por lo político, pero como aditivo fundamental se podría añadir la posibilidad de este personaje a abrirse a las ambigüedades de la existencia, y para huir de preguntas que por siglos los filósofos han intentado responderse se refugia en el arte, como espejo de una realidad aún más deformada por los convencionalismos culturales y por las mismas miserias humanas, es importante para comprender la evolución y madurez de Laura, que siempre rechazó la inflexibilidad de los convencionalismos monolíticos donde las fisuras no tienen cabida, pues la rigidez de la sociedad del momento que le tocó vivir no lo permitía, esto la conduce a establecer su propia *doxa* e interpretación personal de la vida de una manera independiente; sin hijos, ni marido, ni religión. A partir de esta premisa es que se puede suponer que Laura necesitó una forma personal para adecuarse al mundo, una forma de expresión, a la que solo llegaría en la edad madura, donde el amor desenfrenado no tenía importancia y la ropa mientras más ligera mejor. “Laura también adoptó un traje cómodo, casi una túnica, sin botones ni zippers ni cinturón, sin estorbo alguno, un largo blusón monacal que se podía poner y quitar sin ceremonias” (p.439).

5.2.7. Aspectos patriarcales

Fuentes, ofrece en esta novela en particular, un universo femenino anclado en un historia oficial, que cuenta las penurias e intimidades de una mujer, que no pudo escarpar al patriarcado y que siempre tuvo la intención de huir del mismo, esto la

hace diferente, subversiva, complicada y un tanto despiadada, pues por momento sólo se interesa por sí misma y darle rienda suelta a sus amores desbocados, al punto que deja a sus hijos por un largo tiempo al cuidado de su madre: “Laura Díaz iba a vivir su vida independiente, le sobraban los hijos y hasta el marido (...) ser madre excluía toda apuesta de gratitud o reconocimiento” (p.294). Como sostiene Domenella (2004) reflexionando sobre la personalidad, turbulenta que caracterizó a Laura durante toda su vida, dice que: “Sus rebeldías o rupturas con el orden establecido la llevan a abandonar «el deber ser femenino» del maternaje y la fidelidad, por una idea de independencia bastante retaceada y poco productiva” (p.14). Esta forma, hasta cierto punto, desnaturalizada de Laura es en el fondo el ingrediente que le da sustancia y esencia a toda la obra, pues sin una conducta barnizada por tantos desafueros, la novela no pasaría de ser el relato de una mujer más que vivió y murió en el siglo XX y donde sólo interesa los detalles de la historia mexicana, contrariamente la vida íntima de ella se sobrepone a los acontecimientos que registra la historia oficial.

www.bdigital.ula.ve

El narrador, desde su particular perspectiva, muestra una visión femenina y de todo lo que caracteriza a las mujeres, pero también a una perspectiva en conjunto de nación, que no puede deslindar de lo que la historia ha dicho, aun cuando todo el argumento se narra desde una memoria que permite reconocer la existencia de múltiples miradas que se sincretizan en la protagonista, así desde un patriarcado que determina todas las décadas que vive Laura, también se postula una posibilidad estética, ética, artística fusionadas todas en la razón, como eje estructurante que consolida a una mujer, es una triada que permite se cumpla lo que la protagonista desea, la construcción de sus proyectos individuales no se vieron aminorados ni por el patriarcado ni por su condición de madre y esposa, hizo lo que su razón le dictó y lo que su consciencia alterada por tantas imposiciones del momento le demandaban.

Fuentes crea un largo artificio de una década, para darle voz a las mujeres, pues detrás de su protagonista principal se esconden muchas que vivieron décadas de

opresión, el narrador busca darle eco a esas formas de pensamientos femeninos que hablan de un tipo de mujer, presenta una nueva forma de ser y de estar en un mundo pensado casi siempre desde lo masculino. Pretende con esta novela mostrar una fuerza femenina, que muy a pesar de los prejuicios de la sociedad y la cultura supo vivir su vida según sus designios y guió sus pasos de acuerdo a su intuición.

El legado patriarcal, que como lo han estudiado algunos investigadores, no solo ha ejercido su poder y dominio subordinando a las mujeres, no, ha ejercido fuerte influencia en las minorías: homosexuales, étnicas, basta con recordar la película “Criadas y Señoras” (2011) donde la condición de las mujeres negras es muy peyorativa con respecto a las mujeres blancas, además éstas últimas se muestran despiadadas con la servidumbre. Película ambientada en la décadas de los sesenta, donde se puede ver con mayor ahínco la dualidad negro-blanco en criadas negras y señoras blancas. Este ejemplo, interesa para avalar lo dicho en líneas anteriores, ya que, por momentos pareciera que el patriarcado es solo un sistema histórico de opresión femenina, y se deja a un lado que éste movimiento social incluye otros factores y otros sujetos: las minorías opacadas por una mirada oblicua, obtusa y excluyente. Es por ello, que la visión de patriarcado en la novela busca aportar elementos que destaquen una ciudadanía, la mexicana, que se ancla en la identidad de Latinoamérica con presencia étnica y campesina, y no solo trasluce una realidad femenina, sino la de todos aquellos sujetos que de una forma u otra han sido silenciados o marginados. “Juan Francisco insistió, sin el menor humor, que los campesinos eran reaccionarios y los obreros de la ciudad eran los verdaderos revolucionarios” (Fuentes, 1999 p.97).

El patriarcado en la novela conduce a la protagonista a buscar desesperadamente su autonomía identitaria, Laura Díaz a lo largo de todo el relato intenta encontrar una forma, tanto espiritual como física, ella se arraiga como una representación simbólica de lo que acontece contemporáneamente en México. Así, como este país continúa buscando su identidad y su consolidación como una nación desarrollada,

de la misma manera Laura debió encontrar su posición identitaria en la sociedad que le tocó vivir de acuerdo a la evolución y progreso del momento.

El problema de la identidad sumado a la sociedad patriarcal imperante es el gran relato en toda la novela, donde el amparo paternal era transferido al esposo como ceremonia que constituía una forma de ser y de actuar: “Leticia, ahora que ya era ama de hogar, liberada al fin de la tutela paterna para encontrar en su marido lo mismo que le encantó en el novio, aquella vez que se conocieron en las fiestas de la Candelaria de Tlacotalpan” (p.45).

Lerner (1990), desde sus conocimientos de historia y antropología, explica la cita de Fuentes de la siguiente forma:

En la familia patriarcal, las responsabilidades y obligaciones o están distribuidas por un igual entre aquellos a quienes se protege: la subordinación de los hijos varones a la dominación paterna es temporal; dura hasta que ellos mismos pasan a ser cabeza de familia: La subordinación de las hijas y de las esposas es para toda la vida. Las hijas únicamente podrán escapar a ella si se convierten en esposas bajo el dominio/la protección de otro hombre (p.432).

Laura comprende que debe reconstruirse a sí misma teniendo en cuenta su condición de mujer, por lo cual supera esa forma caduca del patriarcado de pasar de ser propiedad de su padre a ser propiedad de un hombre, rechaza esta imposición.

Por otro lado, la protagonista de forma desafiante no obvia que está envejeciendo, fija su atención en el reflejo del espejo que con el devenir del tiempo le muestra los cambios: “Ella no tenía más compañía que los espejos. Se miraba y sólo veía dos edades. Veía dos personalidades. Veía a Laura razonable y Laura impulsiva, Laura vital y Laura mentirosa. Miraba su conciencia y su deseo batallando sobre una superficie de vidrio” (Fuentes, 1999), lo hace en forma de ritual que se filtra en los diversos intersticios de su vida, tal vez como lo hacen todas las mujeres, pues la

belleza y los patrones impuestos obligan constantemente a mirar un reflejo que paulatinamente se va convirtiendo en otra persona, una metamorfosis ineluctable y propia no solo de las mujeres, de los hombres también, con el atenuante que a éstos últimos les importa menos, quizás este sea un aspecto que les brinde más seguridad y mayor confianza en los diferentes espacios donde se desenvuelven. Ya para el año de 1965, Laura contaba con 67 años y finalmente se sentía complacida con la identidad alcanzada y con su historia, “se encontró, por primera vez en su vida, con una habitación propia, el famoso “room of one’s own” que Virginia Woolf había pedido para que las mujeres fuesen dueñas de su zona sagrada su reducto mínimo de independencia: la isla de su soberanía” (Fuentes p. 411).

La maduración de identidad de Laura Díaz se ve concretada por la incursión a la profesión de la fotografía, en el arte encuentra la liberación y el deslastre de cadenas opresoras, pero también era una forma de archivar la memoria, de rescatar el pasado y una manera viva de perpetuar la historia, pues como se pregunta el narrador “¿Qué era una fotografía, después de todo, sino un instante convertido en eternidad?” (p.429), al respecto de lo que significó el arte, en sus variadas manifestaciones, la novela contribuye a hablar de los mismos desde una especie de espejo, que relata una vida, una historia de una nación pero a su vez la fuerte presencia estética en la vida, sobre todo en la vida de Laura y cómo contribuyó a darle un giro a la existencia de ésta.

5.2.8. El arte en la novela *Los años con Laura Díaz*

La importancia del arte como un mundo que refleja una época y un sentir es evidente en la novela. Desde las primeras páginas el narrador sabe hacia donde dirige toda la obra y sabe que arte y política serán los elementos que conjugados le darán principio y fin a este largo relato. En el primer capítulo titulado “Detroit 1999”, el narrador apuesta por el arte como forma ideal para elaborar un correlato. Entonces, el bisnieto de Laura menciona, someramente, el porqué de su presencia en esa ciudad: “vine a Detroit para iniciar un documental de televisión sobre los muralistas

mexicanos en los Estado Unidos” (p.9). A partir de ese momento y luego de creer firmemente que una de las mujeres que aparece en el mural de Diego Rivera “El Arsenal” es su bisabuela, decide narrar la historia de esta mujer, pero se plantea la interrogante de “si se puede vivir la vida de una mujer muerta exactamente como ella la vivió, descubrir el secreto de su memoria, recordar lo mismo que ella” (p. 16).

El primer capítulo de la novela, pudiera ser definido como un prólogo, de entrada anuncia que uno de los aspectos fundamentales será el debate sobre la importancia que tiene el arte, paralelamente a una intrahistoria y a una historia oficial, se sabe que el narrador es un artista de la palabra, y como tal, logra reelaborar, confeccionar y recrear una nueva obra de arte partiendo de una ya existente, pero también se observa la copresencias de la literatura, el cine y la música como grandes abanderadas de las bellas artes, toda la novela juega con la intertextualidad como posibilidad de crear una historia ficcional.

Dice Portal (2000), en un artículo publicado muy cerca del año de aparición de esta obra, que “la narrativa de Carlos Fuentes se ha ido decantando, asentándose en gravead, trascendiendo sus brillantes intuiciones en antaño en hallazgos formales sistematizados haciendo de la intertextualidad el espacio circular donde tradición y novedad se abrazan y se fecundan” (p.77).

El narrador muestra una superposición de las artes, y a su vez crea un obra grandiosa, la trasposición sugiere que un lenguaje plástico de un mural de Rivera será trasformado a lenguaje fotográfico, imagen por imagen, pero con métodos que dejan ver los avances tecnológicos y las nueva y sofisticadas formas de hacer arte, que distan mucho de los grandes murales y de las técnicas y materiales utilizados para éstos. Entonces, el registro fotográfico de Santiago es un palimpsesto que tiene como propósito crear algo nuevo, partiendo de un discurso pictórico preestablecido. El asombro que este joven fotógrafo siente por la obra de este pintor, lo lleva a afirmar lo siguiente: “El progreso, la felicidad y la historia dándose la mano gracias al desarrollo industrial. A todas estas glorias había cantado Rivera como se debe en

Detroit (...) este mural era como una postal de colores de un escenario móvil, en blanco y negro, de la película de Chaplin, Tiempos modernos” (p.12).

El interés profesional de Santiago al ver el mural se transforma en una extraña fascinación hacia el pintor, por lo cual el fotógrafo describe su comportamiento inicial frente al mismo con las siguientes palabras: “Estoy detenido aquí frente a un mural de Diego Rivera en Detroit porque dependo de mi público como Rivera dependió de sus patrocinadores. Pero él se burlaba de ellos, les plantaba banderas rojas y líderes soviéticos en las narices de sus bastiones capitalistas. En cambio, yo no merezco ni la censura ni el escándalo: el público me da el éxito o el fracaso, nada más” (p. 13).

La madurez de Laura, que como se ha dicho en otro apartado es la mujer salida del mural de Rivera, se consolida gracias a dos improntas: una, el arte y la otra la política, para efecto del presente análisis la balanza se inclinará por la primera. Ambas se constituyen en dos categorías que le darán ponderación y norte a la vida tormentosa de esta mujer. En este punto, es preciso señalar que, el compromiso político que ésta asume y su vocación por las artes, no se encuentran del todo separadas, se abrazan y fecundan y no entran en contraste, sirven como escaños para consolidar una madurez, un destino y una identidad.

En definitiva gracias al arte, logra finalmente comprender su paso por la tierra, además de encontrar compañía y respuesta a su soledad. El arte le permite desde ese lenguaje particular y excelso manifestar sus ideas, además de ser un constante ejercicio para el espíritu crítico, y más el de ella que al parecer sólo en la pintura, la literatura y la fotografía encontró la verdadera felicidad, inclusive el verdadero amor, pues su personalidad inconforme hacía que sus relaciones fluctuarán en torbellinos de pasión que finalizaban en solo una idea, y en ocasiones reducidos al recuerdo y la memoria, el arte por el contrario le daba permanencia y perpetuidad a la imagen, logrando así condensar algún instante preciso en una foto. Con el lente de su cámara logra conseguir un dinamismo a su vida, pues como dice su bisnieto

comenzando la novela “la cámara es el pincel nuestro tiempo” (p. 9), argumento que le da un sentido último a su existencia, imprimiendo su propia visión y perspectiva a la realidad histórica que la rodea, sabe que puede condensar momentos que la historia le sabrá agradecer, así, su cámara captó la revuelta ocurrida en octubre de 1968.

Laura Díaz fotografió a su nieto Santiago la noche del 2 de octubre de 1968. Ella llegó caminando desde la Calzada de la Estrella para ver la marcha a la Plaza de las Tres Culturas. Había venido fotografiando todos los sucesos del movimiento estudiantil, desde las primeras manifestaciones a la creciente presencia de los cuerpos de la policía al bazukazo (sic) contra la puerta de la preparatoria a la toma de la Ciudad Universitaria por el Ejército a la destrucción arbitraria de laboratorios y bibliotecas (p.429).

En la novela se da una conexión con la historia, el narrador utiliza como artillero narrativo la fotografía como forma estética, pero también la pintura. La historia de la novela muestra una relación de la protagonista con Frida Kahlo, además pone en escena y de manera fugaz escritores, guionistas de cine, su hijo es pintor y el bisnieto que es quien narra y reconstruye toda la historia, es un fotógrafo consagrado y muy reconocido en los Estados Unidos.

Toda esta simbiosis e interacción con el medio artístico le permite a la protagonista incursionar en el arte, lo que le concederá un acercamiento a una diversidad variada de intelectuales que le dan renombre a la nación y cuyos prestigios trascienden los ámbitos geográficos mexicanos. La novela se convierte, por momentos, en un índice de personajes reales de la vida académica e intelectual, es muy frecuente que cada acontecimiento esté barnizado por la presencia de escritores, poetas y cineasta donde se deja ver con total franqueza datos íntimos y precisos de la vida de éstos:

Los escritores se habían refugiado en un teatro y allí Rafael Alberti y María Teresa León organizaban bailes a oscuras para disipar el miedo que sembraban Luftrwaffe. Fui a uno de ellos (*comenta Laura*) y allí estaban, además de los españoles, muchos hispanoamericanos, Pablo Neruda, Cesar Vallejos, Octavio Paz y Siqueiros, el pintor mexicano que

se había dado a sí mismo el grado de “Coronelazo”. Neruda era lento y soñoliento como un océano, Vallejo traía la muerte ojerosa amortajada entre los parpados, Paz tenía los ojos más azules que el cielo y Siqueiros era, el sólo, un desfile militar (p.214).

Todo este bagaje cultural lo expone la novela, sumado a que Laura se convierte en una lectora voraz, permitiéndole al narrador hacer gala de todo su arsenal de conocimientos literarios y culturales: “leía lo que le había faltado de leer de adolescente, después de descubrir a Carlos Pellicer, leer a Neruda, a Lorca, y atrás a Quevedo, a Garcilaso de la Vega” (p. 163).

Otro ejemplo que da cuenta de lo dicho en el párrafo anterior es el que a continuación se cita:

Laura leyó *Los de debajo* de un doctor llamado Mariano Azuela, dándole la razón a los que hablaban de las tropas campesinas como una horda de salvajes, pero al menos vital, en tanto que los políticos ciudadanos, los abogados e intelectuales de la novela, eran solo salvajes pérfidos, oportunistas y traidores (p. 110).

Las diferentes lecturas literaria que nutrieron el imaginario de Laura y la misma práctica artística le permitieron la posibilidad de fusionar lo público con lo privado, esos dos espacios que resultan siempre en contradicción cuando se trata de cómo es asistido por las mujeres, se cristalizaron en ella ya avanzada en edad y en madurez mental. Vida, historia, política y arte se imbrican y solapan para resolver toda la tensión y el nudo que la misma novela va creando con todo el accionar del relato. Dejando claro que Laura no puede consolidar su arte, la fotografía, sin antes haber vivido un sin números de experiencias, ni puede renunciar a estas vivencias y estímulos que le brindan la realidad, pues en este *continuum* de su vida el proceso de su maduración sólo se consolida en el arte. La novela toda es una metáfora que expone el arte como principio y fin de la vida. Fuera del arte como discurso o como lenguaje nada existe.

5.2.9. Palabra e imagen: Carlos Fuentes y Diego Rivera



“EL ARSENAL” 1928. DIEGO RIVERA. 2.03 x 3.98 m

El mural de Diego Rivera que interesa para este análisis, es una escena repleta de figuras humanas, de máquinas y de símbolos, donde todos se encadenan y donde nada sobra, los hombres dan la impresión de ser las partes que continúan a las máquinas, haciendo pensar que hay una denuncia al sistema de producción capitalista, es preciso recordar que Rivera fue un comunista que creyó firmemente en la utopía de la igualdad, y su arte hace gala de sus presupuestos políticos. En conjunto toda la imagen del mural parece una orquesta musical organizada para producir los más armónicos sonidos, en palabras del narrador es descrito de la siguiente forma:

Había algo extraño en ese mural de actividad hormiguienta y espacios repletos de figuras humanas sirviendo a máquinas pulidas,

serpentinadas, interminables como los intestinos de un animal prehistórico pero que tarda, arrastrándose, en regresar al tiempo actual. Yo también tardé en ubicar el origen de mi extrañeza. Tuve una sensación desplazada y excitante, de descubrimiento creativo, tan rara en tarea de televisión (p.12).

Este mural “Arsenal” trasluce un momento de una lucha revolucionaria mexicana, época que se combatía por la implementación de las cooperativas y la victoria sobre el capitalismo, estos aspectos políticos e ideológicos no interesan para este análisis, lo que sí cuenta es la presencia femenina en el mural y su trasposición al discurso literario, las mujeres que acompañan a la clase social obrera que luchan por mejorar la dignidad y los derechos humanos, dentro de la sociedad y el momento que les tocó vivir. Actualmente esta obra se encuentra ubicada en el Muro sur, Patio de las Fiestas, tercer piso, de la Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.

Como se ha venido diciendo, *Los años con Laura Díaz* desde su inicio anuncia que toda la trama se desarrollará pensando en un México situado en el pasado, fusionando la tradición sintética del universo hispano y el indígena, la inmigración perpetua e imperecedera a los Estados Unidos, como realidad, inclusive actual, y como problema permanente, la historicidad hermenéuticamente reconstruida salida de un mural de Diego Rivera, como excusa para crear un correlato literario y amplio, una pretensión de epopeya que ensambla pintura muralista, trasluciendo lo totalizante como semblante de un pueblo que emerge desde la hidridez, los conflictos y revoluciones que nacen en las ideologías mismas. El último de los Santiagos le deja saber al lector el orden como irá fotografiando los murales:

Empezaría con Rivera en Detroit y seguiría con Orozco en Dartmouth y California, para seguir con el misterioso Siqueiros que me encargaron descubrir en Los Ángeles y con las obras perdidas del propio Rivera: el mural condenado del Rockefeller Center porque allí aparecían Lenin y Marx; y la serie para la New School --varios grandes paneles, desaparecieron también (p. 9).

Entonces, en el mural “El Arsenal”, Santiago, observa detenidamente el rostro masculinizado de su bisabuela, surge así un relato narrativo inspirado por una

pintura-mural que devela personajes femeninos: Frida Kahlo y Laura Díaz, es de hacer notar que el pintor Diego Rivera y su esposa forman parte de los personajes que tejen la trama de la novela de Carlos Fuentes, parecen salidos del mural y puestos en acción e interacción con la protagonista quien también emerge del mural.

La obra pictórica “El Arsenal” dialoga directamente con la obra de Fuentes. Es preciso señalar que, la portada de la novela (utilizada para esta investigación) corresponde al mural de este artista plástico (Diego Rivera) donde aparece en primera plana su esposa Frida Kahlo, repartiendo armas y conduciendo alguna revolución, y a la derecha se podría suponer que está presente “Laura Díaz”.

Diego Rivera en su composición ubica en primera plana, central y hegemoníamente a su esposa Frida Kahlo, y Carlos Fuentes coloca en primera plana y conduciendo toda la trama a “Laura Díaz”, podría decirse que el narrador subvierte el orden que presenta la imagen del mural y organiza su pensamiento de otra manera, ya que la historia que se cuenta es la de otra mujer que lucha por los derechos sociales, pero desde otros postulados políticos, ya no es desde ese comunismo recalcitrante que muestra el pintor y su esposa en sus biografías y en la obra narrativa misma. La protagonista lo hace desde una desesperada búsqueda por mejorar las condiciones que, a su parecer sólo el capitalismo y la democracia garantizan, idea que hace suponer porque Frida Kahlo se ha desplazado en la narración para darle paso a otra mujer, descrito en palabras del narrador corresponde a lo siguiente: “Acabo de mirar el rostro de Laura Díaz, esa cara descubierta en medio de la plétora del mural es la de una sola mujer y su nombre es Laura Díaz” (p. 14).

Toda la composición completa está dirigida a exaltar la clase trabajadora, Rivera le propone al espectador los símbolos que a su parecer representan el progreso industrial propio de las primeras décadas del siglo XX. Al pintor le interesa pintar un pueblo sin rostros, los únicos rostros que se distinguen son los de las mujeres (Frida y Laura) y dos hombres con armas en las manos, los rostros de estas personas

sobresalen por su fisonomía mestiza, deja claro la condición social de estas personas, toda la composición está repleta de personas, hombres en su mayoría, los trabajadores negros y los mestizos conforma una clase obrera, casi todos los rostros son muy parecidos a los del mismo Rivera, demostrando así que se reconoce en esta clase social, por lo cual se incluye. Se da en todas estas imágenes masculinas una masificación no sólo de los rostros idénticos, sino del vestuario, las mujeres están vestidas con los mismos colores rojo y negro y los hombres con bragas grises y sombreros negros, muestra además al fondo una masa de campesino, montados a caballos, no están recibiendo armas, se puede ver con distinción las dos clases sociales, hay una diferencia de perspectiva:

Todos los trabajadores norteamericanos pintados por Diego estaban de espalda al espectador: El artista solo pintó espaldas trabajando, salvo cuando los trabajadores blancos usaban goggles de vidrio para protegerse del chisporroteo de las soldaduras. Enmascarados. Como nos ven a los mexicanos, así los vio Rivera a ellos. De espalda. Anónimos. Sin rostros. Entonces Rivera no reía, no era Charlot, era solo el mexicano que se atrevía a decirles ustedes no tienen rostros. Era el marxista que les decía su trabajo no tienen el nombre ni la cara del trabajador, su trabajo no es de ustedes (Fuentes, 1999 p.13).

Esta es la interpretación personal que le da el narrador de novela al mural y la explicación que consigue sobre el porqué unos rostros son visibles y otros no, sin embargo, la lucha de las clases y la distinción de las misma que es a lo que los marxistas se oponían, parece ser el objetivo principal de este mural, no obstante “el artista nunca sabe lo que sabe el espectador” (p.13), estas palabras avalan cualquier interpretación que pueda surgir como crítica de arte o dentro del mismo desarrollo de la novela.

Rivera pertenecía a un mundo mestizo, sus fotos así lo atestiguan y las películas donde quedaron grabadas algunas de sus acciones, su condición de proceder de especie de personas de cultura diferentes lo hace superar la miseria que para la época marcaba o estigmatizaba a la clase obrera. El mural, sin duda alguna, se erige como la celebración del progreso industrial, lo contrario de lo que postulan las

ideas del comunismo, este progreso podría ofrecerle una condición de vida más digna a todo un pueblo. Es propicio señalar que para la fecha que Rivera pinta este mural 1928, EE.UU. estaba próximo a enfrentarse al periodo de depresión económica más fuerte de ese siglo. Se da en Rivera una lucha interna pues está trabajando, para el momento, bajo el mando de los capitalistas e intenta transmitir en sus grandes pinturas ideas revolucionarias, es contradictorio a lo que su filosofía política planteaba. Situación que le provocó entre sus contemporáneos duras críticas, y sobre todo las críticas venían de los camaradas del partido comunista, que lo acusaron severamente de vender su arte, y claro que lo hizo, y a la vez de vender los ideales y de traicionar a la revolución.

Ahora bien, el narrador encuentra el rostro de Laura Díaz en el mural, esto es lo que la crítica literaria ha llamado écfrasis, idea que se ampliará en un próximo apartado. Diversos lenguajes artísticos y expresivos se unen para permitir recrear todo una intrahistoria. El narrador comienza una historia al estilo de una cámara de cine a través del principio llamado blow-up⁴⁵, existe una película con este nombre, que nace de un relato de Julio Cortázar llamado "Las babas del diablo". La Película destaca por la presencia rápida y fugaz de una fotografía de Cortázar, es una especie de cameo, tal como lo hace Fuentes en la novela que ocupa la atención, muestra muchos cameos de personajes reales que no le aportan ni le quitan nada a la trama.

Retomando la novela es preciso señalar que, el reconocimiento del rostro de Laura viene dado por el recuerdo de fotografías, finalizada la novela el narrador (Santiago el cuarto) insiste en su sorpresa y ensimismamiento al descubrir en el mural a una mujer de su familia: "estuve demasiado ocupado fotografiando el mural, (...) descubrí el rostro de una mujer que era la mía, de mi sangre, de mi memoria, Laura Díaz" (p.465).

⁴⁵ Este término inglés significa, entre otras cosas, ampliación de una fotografía o imagen, de esta técnica se vale Fuentes para recrear todo su relato, recompone la imagen añadiéndole escenas que se encuentran fuera del mural

Un dato importante, que vale la pena mencionar es que el último Santiago, que se salva de un destino (recordando a los personajes de la saga de *Cien años de soledad*) hereda también la vocación artística y la sensibilidad de los otros personajes que también llevan el mismo nombre, encarna y revive las tendencias artísticas de sus familiares homónimos, de igual forma comparte también la pasión que animó los últimos días de su bisabuela, la fotografía.

En el mural de Rivera, se representa la síntesis de la relación entre la vida, la muerte y el arte, tópicos que también están presente a lo largo de toda la novela, el narrador por medio de una imagen encuentra los hilos destejidos y hasta hechos ripias de sus orígenes genealógicos. Logra fusionar de manera magistral vida y arte, que el narrador reconstruye junto a su novia en un largo relato.

En el capítulo final que fuentes llamó “Los Ángeles. 2000” comenta: “Hablando con Enedina, recordando todo lo posible, inventando lo imposible, mezclando libremente la memoria y la imaginación, lo que sabíamos, lo que nos contaron, lo que las generaciones de Laura Díaz conocieron y soñaron, lo factible, pero también lo probable, de nuestras vidas, la genealogía” (p.466). Así, se observa que el narrador no busca contar datos fieles y exactos de Laura, sino que su narración, como la mayoría de los relatos literarios contienen ese ingrediente de mentira y ficción, donde se conjugan elementos reales con imaginarios y, en esa fluctuación será donde radique el enigma que envuelve a todo el relato.

5.2.10. El arte y la realidad mezclados en una novela

Toda la novela se transforma en una alegoría que fusiona arte y realidad, aspectos entremezclados que originan algo nuevo alta calidad literaria como es la obra *Los años con Laura Díaz* y sobre todo permite, entender a la literatura como una disciplina que sirve de vehículo, no sólo a la imaginación y a la creación de ficción, sino puede consolidarse como el espacio perfecto para exponer la historia, la cultura y la política. Carlos Fuentes, decididamente se propone demostrar todo lo que sabía, y sin dejar lugar a la duda trasluce en esta larga historia la idea que una obra

de arte representa mucho más que la reproducción exacta de una realidad, no la delimita, por el contrario junta una cantidad de hechos literarios y de autores para exponer la vida íntima de una mujer, so pretexto de ir exponiendo la madurez de ésta, pero paralelamente la mezcla y fusión de las artes transforman una realidad, haciendo única a esta obra narrativa.

El escritor sabe de sobra que el artista es una persona que vive profundamente su tiempo, y que busca representar su momento creando un mundo nuevo sin que sea necesariamente desconocido para el lector o espectador, la capacidad creadora e imaginativa del artista ocupa toda novela y toda la sensibilidad de quien está realmente contando y construyendo la historia: Carlos Fuentes

La actividad creadora cuyo fin último es producir algo nuevo, queda específicamente definida en unas reflexiones que hace Laura Díaz, mientras imaginaba la vida de Diego Rivera y quería entender a este artista, observándolo silenciosamente trabajando pensaba:

Diego Rivera pintaba y la puerta hacia el mundo y los hombre se cerraba para que en la jaula del arte volasen libremente las formas, los colores, los homenajes de un arte que, por muy social o político que se declare, es en todo parte de la historia del arte, no de la historia política, y añade o resta realidad a una tradición y, a través de ella, a la realidad que el común de los mortales juzga autónoma y fluyente. El artista sabe mejor: su arte no refleja la realidad: la funda (p.177).

Las palabras citadas aluden directamente al acto creador referido a la pintura, pero se da una supremacía explicativa, sobre el proceso creador que se le puede atribuir a cualquier producción estética, así el narrador deja claro como la historia de la novela que ha servido para este análisis, nace, evoluciona y consigue transformarse en un objeto único e irrepetible gracias al diálogo fecundo y amplio entre los disímiles lenguajes expresivos, que se fusionan y alternan para hacer ver cómo en la amalgama de la palabra y la imagen se borran las fronteras.

Se da también en la narración un recuento que hace uso de la memoria y la imaginación, esta operación a simple vista parece sencilla, pero resulta más difícil de lo que pudiera ser, pues en el fondo no es más que Carlos Fuentes artífice de la palabra quien en la voz de sus personajes le da rienda suelta a su historia ficcional, nacida de un mural, de una historia oficial, de una autobiografía, tal como lo deja ver al final de la novela en el reconocimiento que le atribuye a sus abuelas y otros personaje de su familia.

El narrador en reiteras ocasiones deja claro que deberá añadir elementos ficcional a la realidad histórica, ya que sólo sabe de esta mujer (Laura Díaz) por fotos y tal vez historias contadas por su madre, no conoce los sucesos tal como ocurrieron, debe imaginar y rellenar lo que le falta, para esto hace uso de una imaginación para contar e inventar, y desde una perspectiva del presente, que se inicia en el capítulo número uno y cuya fecha es 1999 (prólogo) hasta unirse con el último que es narrado en el año 2000 (epílogo), entre este año de narración discurren aproximadamente ocho décadas, entonces resulta muy ingenioso el artificio usado por este narrador, quien recupera una memoria del pasado de su familia y lo celebra, como una oportunidad de hacer gala de su habilidad para contar, para traslucir una identidad mexicana y para darle voz a las mujeres, quienes también han participado en la historia, muchas inclusive no se mencionan porque la historia vela ciertos aspectos para darle preponderancia a otros que supone más importantes para la memoria, a esto se opone Fuentes, habla de una mujer, de sus dichas y desdichas, frustraciones, pasiones y es ella quien se erige como la principal protagonista de un mundo masculino.

Santiago crea una dimensión que podría catalogarse de teoría, construye un mundo que tiene sus reglas propias, reglas impuestas por el narrador interno de la historia y claro está, por el escritor de la novela que finalmente es el fundador de este mundo novelesco. Este fotógrafo quien está comisionado para un asunto particular ligado con la fotografía, hace del mural de Diego Rivera, lo que el pintor hizo con la realidad

que intentaba traslucir en 1928, elige un fragmento de la imagen colosal, la cara masculinizada de su bisabuela, y la convierte en el personaje principal de su relato.

El mural le comunica una idea al fotógrafo, que se desarrolla muy alejada del año desde donde cree reconocer a una mujer de su familia, se da por lo tanto algo de infidelidad a la fuente, necesaria para poder imprimirle el carácter autóctono que no es otra cosa que las huellas digitales de cualquier manifestación estética, y es en el relato contado por medio de la palabra escrita donde el lector puede mirar de forma caleidoscópica una narración barnizada por ficción, arte, realidad e historia oficial.

5.2.11. Diego Rivera y Frida Kahlo: personajes que entrelazan la historia

Luego de los diversos problemas que va presentando Laura en su matrimonio con Juan Francisco, decide partir lejos. Abandona la vida que había empezado a construir con éste y es así como entra en contacto directo con los artistas Diego Rivera y Frida Kahlo, ambos artistas marcaron con su pintura un periodo muy particular del México postrevolucionario. Laura de alguna manera es privilegiada, ya se ha dicho su interés por la cultura, lo cual conlleva a aseverar que, en esta etapa de su vida podrá seguir de muy cerca a estos dos personajes, y podrá ver en ellos lo que luego la historia, las películas y sus biografías han mostrado, así por ejemplo Fuentes (1999) describe a Rivera de la siguiente forma: “Era un sapo inmenso, gordo, alto, con ojos saltones y adormilados” (p.114). Laura pudo observar cómo ambos artistas tenían caracteres distintos, que sin duda alguna, se dejaron ver en sus obras plásticas. El narrador presenta el encuentro con los artistas con el siguiente diálogo:

Ahora en Detroit recordaba el sentimiento tan terrible del desamparo (...) y su reacción inmediata, tan abrupta como la desolación que le impulsó, de presentarse en casa de Diego Rivera en Coyoacán y decirle aquí estoy, ¿me recuerdas?, necesito trabajo, necesito techo, por favor recíbeme, maestro.

—Ah, la chamaca vestida de negro.

—Sí, por eso volví a ponerme de luto. ¿Me recuerdas?

Pues me sigue pareciendo espantoso y me cisca. Dile a Frida que te preste algo más colorido y luego hablamos. De todos modos me pareces muy distinta y muy guapa.

—A mí también— dijo una voz melodiosa a sus espaldas, y Frida Kahlo entro con un estrépito de collares, medallas y anillos, sobre todo un anillo en cada dedo, a veces dos (pp. 171-172).

A partir de este primer contacto y recibimiento, Laura comprende que Rivera con sus grandes murales celebraba el nacimiento de una nueva nación mexicana y que Frida se convertía en la protagonista de un arte más íntimo y personal, trataba de pintar más autorretratos como forma de exorcizar sus demonios, frustraciones, dolores y preocupaciones. Los tres, Laura, Frida y Diego, tenían ideas e ideales muy distintos, pero en complicidad se nutrían, y como fin último los tres buscaban profundizar en las raíces históricas de México; mostrando una preocupación por el elemento campesino e indígena, referentes constantes en la obra de los artistas reales pero también en el relato de la vida de Laura Díaz. Es propicio señalar que también los dos artistas compartían ideales políticos y de lucha, eran comunistas, sin embargo, Rivera se encontró muchas veces atacados por los mismos integrantes de su partido, además de no sentirse conforme con la rigurosidad y disciplina que estos le querían imponer.

A parte de la fama de estos pintores, reconocida y cada vez más analizada y discutida en todos los espacios académicos, Diego y Frida se consolidaban como una pareja de esposos poco común, él era un hombre muy grande, al lado de ella parecía un gigante, además no muy agraciado físicamente, aun así apreciado por la mujeres, rápidamente la fama de Rivera creció pero necesitaba ser más notado, lograba esto a través de la provocación constante y de escándalos personales que se convertían en historias de dominio público, Frida era una mujer menor que él 22 años, frágil, coja por un accidente que sufrió de niña.

A la relación tan asimétrica de estos dos personajes reales y personajes de la novela, Fuentes (1999) la cuestiona de la siguiente forma: “¿Qué buscaba en un hombre así una mujer tan frágil como Frida Kahlo? ¿Cuál era su fuerza? (...) y el propio Diego ¿era tan fuerte como su apariencia física, gigantón, robusto? (p.177) estas preguntas aún los críticos y biógrafos de estos artistas están tratando de responder, lo que sí ha quedado claro es que tuvieron una relación muy intensa, donde los aspectos de la vida privada con los aspectos artísticos se entrecruzaron para así generar una producción pictórica que no deja de ser interpretada por los interesados.

La experiencia y contacto de Laura con estos artistas tiene una importancia trascendental en el relato, pues contribuyen significativamente a demostrar que la actividad estética, en cualquiera de sus manifestaciones, ayuda a determinar una forma de vida, presenta un mundo anticonvencional de la pareja Rivera-Kahlo, es decir, un modelo alternativo de matrimonio donde se permiten ciertas libertades y queda claro que es una relación difícil y llena de muchas escaramuzas, pero el diálogo lo hace todo posible. Además, esta pareja excéntrica, le mostró a la protagonista el camino que finalmente le daría sentido a su vida.

Por otro lado, toda la novela busca por medio de una narración y descripción de hechos sociales e históricos, mostrar una cara o versión de la realidad laqueada por el arte, donde ningún acontecimiento esta fuera de esté, recordando lo planteado por Morin (2001) cuando asevera que: “hay casos de hibridación extremadamente profundos” (p.123), sucede con la novela *Los años con Laura Díaz*, el artífice de este extraordinario relato permite que su novela sea considerada desde distintos aspectos que buscan en todo momento una hibridez muy prolifera que trasluce la cultura vasta y amplia de este escritor y la necesidad de presentar de forma panorámica una realidad que vista por medio del arte se hace más suave, más comprensible y hasta más divertida.

Se ha venido diciendo que el mundo del arte representa para la protagonista un imán de atracción muy fuerte, al punto de abandonar todo y de pedir auxilio a los Rivera-Kahlo, quizás en este primer contacto es cuando Rivera pinta el mural “El Arsenal” y de donde es sacada la imagen de Laura y puesta en escena literaria, y en este momento de la historia narrativa Laura es presa de una realidad virtual que puede traslucir una verdad cotidiana y una verdad oficial.

Por otro lado, la historia del arte mexicano ha mostrado cómo Diego Rivera les ofreció a los otros muralistas de su país un léxico visual para reconocer y perpetuar su identidad y su idiosincrasia, de igual forma lo hace Rivera en la novela con Laura, éste le proporciona a ella un léxico para que comprenda su vocación y camino artístico. Vale también decir, que el encuentro con esta pareja de artistas le concedió la libertad que Laura de casada no tenía, por tanto, la idea de arte también se fusiona a la idea de libertad, y cuyo principio real se resume a esta fusión. La novela buscar encontrar un punto de intersección entre arte y política y al parecer Diego Rivera es el artista que encarna perfectamente esta posibilidad, se encuentra en punto de confluencia liminar entre estas dos categorías, pues su vida fluctúa entre el arte y el comunismo, tal como se lo explica Frida a Laura en el párrafo que a continuación se menciona:

Diego va a pintar un mural en el instituto de Artes de Detroit. Una comisión de Henry Ford, imagínate. Ya sabes a lo que se presta. Los comunistas de aquí lo atacan por recibir dinero capitalista. Los capitalistas de allá lo atacan por ser comunista. Yo no más le digo que un artista está por encima de esas pinches pendejadas. Lo importante es la obra. Eso queda, eso ni quien lo borre (p.173).

Como se puede leer en esta cita, el pintor tiene una sujeción con una ideología particular, el compromiso político de Rivera es una impronta que está presente en sus pinturas, y se refleja también en la obra literaria de *Los años con Laura Díaz*. Además, Diego Rivera muestra una personalidad compleja, pero contradictoriamente a sus dimensiones corporales, Fuentes presenta a un

personaje más bien infantil: “Diego, Frida y Laura salieron a la mañana siguiente por tren a Nueva York para iniciar el proyecto de los murales del Rockefeller Center. Rivera iba eufórico, limpiándose la cara con gasolina, feliz como un niño travieso que prepara su siguiente broma y las gana todas” (p.187).

Se entiende que el narrador lo que quiere sugerir es que el pintor se burlará de los capitalistas (los gringos), y desde luego el canal para lograr su mofa no es otro que por medio de su pintura, a través de la cual buscaba destacar aspectos ideológicos de la izquierda, como forma de denunciar los excesos y abusos, según los comunistas, de los burgueses.

Laura había conocido a Rivera en México en 1922, sin embargo, fue una relación rápida pero que anunciaba que en algún capítulo el narrador le concedería principal preponderancia a este pintor, y se da un segundo encuentro en Detroit en 1932, diez años después la protagonista puede conocer y observar mejor a Rivera y a su esposa, de igual forma comprender más a profundidad el sentido y origen de sus obras, especialmente se puede dar cuenta de la relación que Rivera establece con su trabajo:

Laura encontraba la novedad excitante de un hombre creativo, a la vez fantástico y disciplinado, tan trabajador como un albañil y tan soñador como un poeta y tan divertido como un cómico de carpa y tan cruel, en fin, como un artista que necesita ser el dueño tiránico de todo su tiempo, sin contemplación alguna para las necesidades de los demás, sus angustias, sus gritos de auxilio (p. 177).

Fuentes por medio de la mirada inteligente de Laura profundiza en las debilidades del pintor, en particular las íntimas, específicamente en su relación con Frida. El narrador presenta a un hombre muy grande incapaz de bastarse por sí solo, necesita a la mujer que aunque coja y frágil, le brinda protección y amparo en la intimidad, si bien públicamente se ve a un hombre gordo que pinta murales

colosales, su fuerza interior distaba mucho de esa apariencia física, uniendo lo privado e íntimo con lo público de estos artistas se puede conocer mejor a Rivera.

Es propicio mencionar que la figura de Frida será retomada en otro mural de Diego Rivera llamado “Sueño de una tarde dominical en la alameda Central”, (imagen de abajo) esta obra la realizó en el año 1947, diecinueve años después del mural “El Arsenal”.

Este inmenso mural originalmente estuvo ubicado en el restaurante de Versalles del Hotel del Prado, hasta que este edificio fue destruido por el terremoto ocurrido en 1985, dos años después fue restaurado y trasladado en 1987 al Museo Diego Rivera, dicho museo fue concebido especialmente para albergar este mural, pues es uno de los más interesantes de este muralista, ya que trata de abarcar en una imagen que tiene una superficie de 4.17m x 15.67m, cuatrocientos años de historia mexicana. Este mural está constituido por tres secciones: en la primera, se deja ver

www.bdigital.ula.ve



“SUEÑO DE UNA TARDE DOMINICAL EN LA ALAMEDA CENTRAL”. DIEGO RIVERA 1947. 4.17m x 15.67m

con claridad la conquista y la época colonial, destacan personalidades como Hernán Cortés y Sor Juan Inés de la Cruz. Seguidamente aborda la época de la independencia y las intervenciones extranjeras, la parte central la ocupan Manuel

Gutiérrez Nájera saludando al poeta precursor de la independencia cubana José Martí, también están presente Frida Kahlo, quien en un gesto de suma confianza y hasta maternal abraza al artista quien se representa siendo un niño de nueve años, Rivera-niño se encuentra de la mano con la Calavera Catrina y del brazo de José Guadalupe Posada, creador de la famosa calavera y maestro de Rivera, en la última sección, se muestra los movimientos campesinos quienes anhelan el sueño de la justicia social.

La inclusión de Frida en los murales no sólo se corresponde con un acto de fidelidad y de amor por parte del artista, sino es una forma de colocar en primera plana su vida íntima y también porque sabe que la imagen de su esposa podía perpetuarse en su obra, de alguna manera también reconoce en ésta un personaje que representará la historia futura de México, al igual que su propia y controversial imagen. Entonces, la representación de Frida en el mural de Detroit, se corresponde con la misma necesidad de darle continuidad histórica a la imagen y a la personalidad de ésta, además de reconocerse el pintor en su propia obra.

Frida y Laura forman parte de la vida de Rivera, por lo cual deben aparecer en su obra pictórica, en particular en el mural “El Arsenal”, donde no presenta claramente los rostros de los hombres que trabajan, pero si deja ver los rostros de las dos mujeres, aunque masculinizadas, como dice Fuentes (1999):

Un día, las dos entraron y se vieron convertidas en hombres, dos obreros de pelo corto y overol largo, con camisas de mezclilla y manos enguantadas empuñando herramientas de fierro, Frida y Laura acaparando la luz del mural en un extremo bajo de la pared, Laura con sus facciones angulares acentuadas, el perfil de hachazo, las orejas, el pelo ahora más corto, Frida también con pelo corto y patillas de hombre, las cejas espesas pero su detalle más masculino (p.186).

El mural se transforma así en un doble espejo, por un lado es descrito largamente en la novela, es la historia de casi un siglo y por el otro representa la vida artística, íntima y política de Diego Rivera. Se nota como la pintura representa para este artista un discurso predilecto, el mismo se elabora como el código perfecto para

mostrar aspectos de su vida, trasgredidos y camuflados en el arte, a las imágenes que hablan de una ideología política se sobreponen los datos de su vida privada y de la mujer que tal vez más amo, se concede la licencia de mostrar su parte afectiva, como forma solapada de suavizar las denuncias que desde su particular y recalcitrante comunismo mostraba.

Los observadores del mural podrán pensar que el pintor por momentos deja caer su careta privada, de igual forma lo hace el narrador de *Los años con Laura Díaz*, éste deja caer su careta de conocimientos, en su afán por mostrar su historia como mexicano y su identidad, y la identidad de todo un pueblo que se reconoce en la misma historia que conoce sobradamente Carlos Fuentes.

5.2.12. La écfrasis en *Los años con Laura Díaz*

Antes de comenzar a desarrollar este último apartado alusivo a las correspondencias entre Fuentes y Rivera, es preciso construir una aproximación sobre lo que es el concepto de la ekphrasis o écfrasis. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su edición 2015, señala lo siguiente: del latín *ecphrasis* y a su vez éste del griego *ékphrasis*, sustantivo femenino que describe de forma detallada y precisa un objeto artístico, una segunda acepción señala que es una figura que describe minuciosamente algo. En cuanto a la definición y origen de la ekphrasis Sobejano y Bianco (2008), dedican un capítulo completo, en su libro *Prisma: Análisis críticos de textos en español*, para explicar este término, según estos autores el mismo etimológicamente provienen de dos palabras griegas “ek” que significa fuera y “phrazein” que significa declarar o decir. Entones la écfrasis puede ser entendida como intercambio común entre lo que está afuera, esto sugiere la imagen, y la forma como ésta puede ser útil para describir y decir por medio de la palabra. Por lo tanto, es contar o describir la obra de arte a través de la palabra.

La écfrasis se convierte en uno de los tantos caminos para que los escritores puedan alcanzar un estilo propio, partiendo de la imitación y descripción de una obra pictórica. De modo que este concepto puede ser entendido como imitación,

interpretación, representación o recreación en palabras de una imagen u obra pictórica.

La imitación ha sido un tema que desde Aristóteles se viene discutiendo, sin embargo, es propicio decir que ésta permite el nacimiento de algo verdaderamente novedoso, en este punto se podría mencionar a Horacio Quiroga (1993) quien en *El decálogo del perfecto cuentista*, en la regla número tres, aconseja: “Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte” (p.113). Idea que se conecta con Borges (2000), éste por su parte en el relato de Tlön aclara que: “No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un autor, que es intemporal y es anónimo” (p.26). Estas consideraciones, permiten pensar en la ékphrasis como la posibilidad de hacer del mundo perceptible de la imagen un mundo legible, convirtiéndola así en una especie de metamorfosis explicativa de un discurso visual, además le otorga el rango de obra única e irrepetible, aun cuando ella misma pueda servir para una nueva creación.

Un ejemplo de ekphrasis está presente en la novela de Mario Vargas Llosa: *Elogio de la madrastra* (1988) donde los personajes principales recrean sus fantasías a través de las pinturas que se describen en la obra, como si lo contado retomara una mayor fuerza a través de la imagen. El relato destaca como un niño desea el cuerpo de su madrastra, y este sentimiento lo expresa fusionando de manera magistral el arte y la literatura, figurando en todo momento modelos desnudas ante el espejo, como las pinturas de Schiele, pintor que caracteriza toda su obra por representar en su temática una inquietante preocupación por mostrar mujeres sin ropa revestidas por la tristeza y la soledad en un halito indiscutible de sensualidad, que se vuelve alucinación en el artista, los cuerpos desnudos, dejan ver junto el tema de la soledad y la angustia, la desnudez del alma. Partiendo de esta idea, se puede aseverar que las artes se auxilian entre sí al retomarse unas de otras los grandes mitos, pasajes heroicos, personajes o momentos míticos que se quisieron aprehender y dejarse registrados a través de la pintura, la literatura, la música, el cine y la escultura.

Ahora bien, en cuanto a lo que compete específicamente a la novela *Los años Laura Díaz*, como se ha dicho en páginas anteriores, la protagonista emerge mágicamente y según lo propone su bisnieto de un mural de Diego Rivera, a partir de allí se recrea toda una historia donde lo narrado no es la mujer figura principal del mural (Frida Kahlo), sino otra, que nace del imaginario literario de Fuentes y que desplaza la historia central de la imagen para narrar, desde posiciones políticas diferentes. El mural le permite a Fuentes imaginar la vida de una mujer que lucha por mejores condiciones sociales. En cuanto a lo referido a la écfrasis podría señalarse cómo un pasaje de la novela percibe estas obras gigantescas:

Un mural sólo en apariencia se deja ver de un golpe. En realidad, sus secretos requieren una mirada larga y paciente, un recorrido que no se agote, siquiera, en el espacio del mural sino que lo extienda a cuantos lo prolongan. Inevitablemente, el mural posee un contexto que eterniza la mirada de las figuras y la del espectador (p.14).

Es a partir de estas palabras, por medio de las cuales se pretende explicar la naturaleza de los murales y cómo por medio del paneo se aprecia en detalle estas obras monumentales, propiciando una relación con el mundo, con los sentidos y con la subjetividad con que pueda ser percibida por los espectadores. La idea de representación, llamada écfrasis, y que pudiera asumirse como “territorio de lo común”, articula y genera sin mayor cuestionamiento un lenguaje escrito que tiene su génesis en un mundo pintado. De esta forma la posibilidad de contar con palabras un mural le permitió a Fuentes recrear una historia de casi un siglo, partiendo de una imagen, que inclusive presenta símbolos políticos, que también están presentes a lo largo de la obra narrativa.

Fuentes (1999) describe el mural de Rivera, lo hace alterando en su descripción verbal el orden de la composición pictórica: “Una sagrada familia presidía el trabajo de las máquinas y los hombres blancos de espalda al mundo, los hombres morenos de cara al mundo y, en el extremo del fresco, las dos mujeres vestidas como hombres” (p.187). El narrador se concede la licencia de subvertir toda la composición según su parecer, no se apega a la realidad artística, la comprende y

la interpreta verbalmente a su modo, y la describe según su propia visión, además suprime la preponderancia que Rivera le otorga a Frida, la ubica lateralmente, concediéndole hegemonía a la protagonista de su relato.

La écfrasis sirve en esta novela para mostrar una relación al estilo de la osmosis, es decir, se da el desplazamiento del mural y pasa por la imaginación de Fuentes para decantar en otra obra que no intenta encubrir el mural pictórico, por el contrario lo dice desde el inicio, pero en esta narración lo especial, es que no sólo la obra pictórica juega un papel importante para inspirar al narrador, las artes en general y la cultura tejen toda la historia como una especie de mosaico multicolor, este efecto lo logra Fuentes y se vale de la actividad artística, convirtiéndolas en el subterfugio constante de la novela, que le permiten a Laura crear un diálogo con la realidad, sin dejar de ver en los espejos artísticos un mundo que refleja esa misma verdad, como lo postula Borges en su poema “Arte poética”: “el arte debe ser como ese espejo/que nos revela nuestra propia cara”.

Tal vez, la intención de este escritor, será mostrar su extraordinario conocimiento de la historia mexicana, de los muralistas, del arte y de la cultura en general. Toda la novela es un trabajo multicultural y hasta cosmopolita, como casi toda su producción literaria, pues desde su primera novela *La región más transparente* (1958), trasluce su afán desaforado por mostrar de forma gigantesca y colosal como los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros, una historia que al igual que esas imágenes quiere congelar en palabras, para mantenerla en la memoria, como lo deja ver terminando el relato de Laura Díaz, ya que “la memoria actual consagraba, aunque la deformarse, la memoria de ayer” (Fuentes, 1999 p.466).

CAPÍTULO VI

Cercanía y bifurcación en los planteamientos estéticos sobre la feminidad con respecto a dos imaginarios míticos

www.bdigital.ula.ve

La obra de imaginación es como una tela de araña; está atada a la realidad, leve, muy levemente quizá, pero está atada a ella por las cuatro puntas.

Virginia Woolf. *Una habitación propia* (2008) p.32.

¿Qué sería, pues, de nosotros, sin la ayuda de lo que no existe?

Paul Valéry. "Breve epístola sobre el mito"

6.- Presentación

Este capítulo dará respuesta al objetivo específico número tres que postula lo siguiente: “Comparar de qué manera la producción literaria y pictórica tanto femenina como masculina, seleccionada para el presente estudio, se acercan y se bifurcan en los planteamientos sobre la feminidad con respecto a dos imaginarios míticos que despliegan en sus obras”⁴⁶.

Entonces, las obras seleccionadas, y las cuales se han analizado en los dos capítulos anteriores, en sí mismas presentan una conceptualización sobre los imaginarios⁴⁷ desde diferentes ópticas, pues contienen muchos aspectos a ser analizados, por la misma constitución polifónica que las que caracteriza.

En la literatura y la pintura se habla de imágenes mentales, poéticas, psíquica y colectivas que de alguna manera se construyen partiendo de una realidad conocida por el artista, pero a su vez conocida por el lector u espectador, este es el mecanismo para que el mensaje pueda llegar a transmitir algún sentido, lógicamente esto produce que se genere una ambivalencia entre el imaginario presente en las obras literarias y pictóricas y el mundo real, es decir, se da una especie de tránsito que permite llenar intersticios y vacíos que contribuyen con la interpretación, pues como asegura Fuentes (1999) en su novela *Los años con Laura Díaz*: “El artista nunca sabe lo que sabe el espectador” (p.13).

Las novelas analizadas en correspondencia con las obras pictóricas, representan un universo particular y cultural, permitiendo revelar cuestiones como ¿quiénes somos? ¿qué somos? ¿dónde estamos? respuestas que tácitamente irán generando los modos de producción y recepción del arte, pero a su vez de los imaginarios que se manejan en las estructuras mentales y en las sujeciones identitarias, que tanto los productores como los receptores del mensaje conocen,

⁴⁶ Ver página 26, capítulo I, Descripción general del tema.

⁴⁷ La definición sobre este concepto se esboza en el capítulo II, p.49.

pues ellos también son producto de una cultura y de una forma de ser impuesta por la sociedad.

Lo expuesto conduce a aseverar que, la actividad crítica necesariamente hace uso del concepto de “imaginario”, en el caso particular imaginarios del arte, distinguiéndose de la interpretación, pues ésta dirige su mirada hacia el significado de la obra, y el imaginario hacia la valoración que implícitamente la sustenta y permite la recreación objetiva de lo dicho por el artista, es decir, transformar lo ficticio y simulado en un mundo posible.

Tal como arguye Capmany (1974):

Lo cierto es que el ser humano empieza a hacerse cuestión de sí mismo a partir de una situación cultural determinada, jamás ha partido de la misma naturaleza. Así como en nuestra historia individual nos reconocemos ya existiendo, con una memoria personal profundamente intervenida por lo colectivo, así mismo el hombre como ser histórico se descubre ya con memoria colectiva que determina su inserción en el mundo (p. 24).

Por lo cual, este capítulo tratará de ver en dos mitos de mujeres griegas, imaginarios, y cómo éstos se repiten y se emulan de alguna manera en las obras que se erigen como parte del corazón de todo el estudio, estos mitos son: Penélope y Antígona. Heroínas épicas que encarnan el ideal de esposas, hermanas e hijas, ellas podrían ser consideradas como introito de la literatura, pero también como personajes que han sido la inspiración para ser representadas en la plástica, el cine, y la literatura en general, tanto de siglos pasados como del actual. Personajes femeninos mitológicos que han sido y siguen siendo material para la interpretación, reinterpretación y para continuar construyendo sobre el original, nuevas versiones artísticas, muchas tratan de desmitificar lo contado por siglos, para sólo darle más prestancia y preponderancia al mito, tal como la hace, por ejemplo, Augusto Monterroso en su cuento: “La tela de Penélope o quién engaña a quién”.

6.1. El cautiverio de Catalina Guzmán: un imaginario que remite a la mítica Penélope

La novela de Ángeles Mastretta interesa porque sirve para desarrollar un apartado en torno a lo que significó el patriarcado y sus cautiverios, se quiere demostrar como la protagonista (Catalina) desde la opresión, comparte como género la misma condición de la mítica Penélope, ambas reflejo de dominio que se extiende en sus relaciones con el mundo exterior, perpetuándose en sus modos de vida, creando una cosmovisión particular del hecho femenino. El mito de Penélope será utilizado para ver desde unos valores actuales, su resignificación en obras literarias y analizar cómo estas mujeres se ubican en la periferia, protagonizando menos que los hombres, las hazañas son masculinas, quienes dan muerte y gobiernan son los hombres, y para Catalina y Penélope sólo esperar pacientemente es el consuelo y la predica femenina, derrotero que consolida una identidad y una forma de ser de la mujer.

A través del concepto “cautiverio”, Lagarde (1997) busca dar cuenta sobre cómo las diversas formas patriarcales delimitan los espacios femeninos con el firme propósito de sujetar a la mujer al dominio del hombre, este poderío tiene sus límites en: el convento, el prostíbulo, el hogar o el manicomio. Instituciones que bajo el disimulo de ser estructuras concebidas para el bien de la sociedad contribuyen a la opresión, generando descontento en las mujeres e impulsando la idea de trascender en los espacios reducidos a los cuales son condenadas.

Lagarde (1997) postula dos cautiverios, el de “la madresposa” confinada a la casa y “la prostituta” cautiva de todas las miradas públicas, usada como un servicio público y también condena por ser “de la mala vida”, generando contento y descontento a los dos géneros. La prostitución es entonces el cautiverio público, amplía el radio de acción de la mujer pero a la vez es excluida de la sociedad, perseguida y acorralada por la colectividad en la cual se desenvuelve. Pero de igual forma la “madresposa” desde su cautiverio y “la prostituta” desde su claustro

colectivo (una mujer decente y la otra con el lastre de ser la deshonestas) son de la misma manera objetos sexuales, ambas se erigen como representaciones sociales de instituciones construidas y valoradas de manera opuesta, aun cuando intrínsecamente cumplen con el mismo rol.

Entonces, los imaginarios colectivos han hecho ver a las madresposas y a las prostitutas como antagónicas e incluso incomparables, pertenecientes a ámbitos distintos. En este sentido las ideologías han deformado la realidad a través de la extrapolación de las diferencias y la anulación de las similitudes, pues solo se piensa desde los antagonismos que crean abismos y acentúan las desigualdades, lejos de reconciliar, escinden, incluso al definir con nombres (madresposa, prostituta) distintos hechos que en el fondo son semejantes (Lagarde, p. 578).

El cautiverio del hogar, específicamente en la protagonista de *Arráncame la vida* Catalina Guzmán, recuerda a la mítica Penélope, esposa de Odiseo Rey de Ítaca, personaje femenino mítico expuesto en una obra de teatro que revive a esta mujer, llamada *Las voces de Penélope* (1997) escrita por Itziar Pascual, obra que expone ondas huellas de la *Odisea*, tal como muestra reminiscencia Vargas Llosa en su obra *Odiseo y Penélope* (2006), a decir de este mismo autor "la *Odisea* es, todavía más que la *Ilíada*, el texto literario y la fantasía mítica que funda la cultura occidental" (p.147), esta cita aparece al final de la obra, en un apartado que el escritor denominó "El viaje de Odiseo", y que es un largo apéndice explicativo sobre su afición por el teatro y su incursión e inicio en el arte de escribir tan difícil género literario.

Pérez (2007) sostiene que el mito de Penélope es uno de los más reinterpretados en el arte y en la cultura en general (p.267), pero esta aseveración el mismo Homero en la *Odisea* la adelanta, pues terminando este largo poema, en el canto número XXIV, cuando el nudo conflictivo de la historia logra resolverse, el poeta acerca de cómo este mito será eterno, señala lo siguiente:

¡Qué lealtad tuvo en su corazón la intachable Penélope, esa hija de Icarío!
¡Buen recuerdo guardó de Odiseo con quien virgen casó! ¡Nunca habrá
de perderse la fama que alcanzó su virtud, y a los hombres magníficos
cánticos dictarán los eternos loando a la sabia Penélope! (p.384).

Esta sentencia de Homero se ha cumplido, y aunque en su poema Odiseo es el centro de la acción y Penélope la mujer virtuosa que espera por veinte años, esta sumisión ha hecho que el mito sea reelaborado, sobre todo por escritoras que buscan darle un giro a la historia y ver en esta mítica figura femenina también un espacio para la subversión, pues ha originado reescrituras donde la dama honesta y proba, no es lo que desde los imaginarios literarios siempre se ha mostrado, es una mujer con debilidades, con deseos de seguir viviendo, de amar a otro hombre luego de tejer y destejar la mortaja para su suegro.

De esta afirmación da cuenta un poema de Claribel Alegría, dice:

Ahora, Odiseo,
mi corazón suspira por un joven
tan bello
como tú cuando eras mozo
tan hábil con el arco
y con la lanza.
Nuestra casa está en ruinas
y necesito un hombre que la sepa regir.
Telémaco es un niño todavía
y tu padre un anciano
preferible, Odiseo
que no vuelvas
los hombres son más débiles
no soportan la afrenta.

En este poema que la escritora llamó “Carta a un desterrado”, se observa la inversión del mito, aquí la dama incólume aun cuando también se dedicó a tejer para ahuyentar a los pretendientes, soportó la usencia sólo por los primeros tres años, por eso el poema remite a la imagen de Telémaco niño, es decir, fue imposible que esperara los veinte años de los que hace mención Homero, tal vez la idea de una resignación tan breve es relaborada también de la *Odisea*, pues Homero,

hablando del tejido de Penélope y el engaño sostiene que sólo lo pudo mantener por tres años, lo dice así:

El engaño un trienio ocultó y los aqueos creyéronla.
Más el cuarto año vino y de nuevo llegó primavera,
Y vinieron los meses trayendo los días más largos,
Y por una mujer que sabía su acción lo supimos,
Y pudímosla al fin sorprender destejiendo la tela (p.383).

Por otro lado, en *Las voces de Penélope*, la escritora desde las primeras líneas de la obra de teatro describe al personaje de Penélope de la siguiente forma: “Madre de Telémaco, esposa de Ulises. Y a pesar de Homero, sangre y mujer de sí misma. Le acompañan la fuerza del tiempo y el vigor de la nostalgia” (p.2). Esta manera de presentarla de inmediato le concede un indicio significativo, y permite adelantar que la obra alzaré una voz de protesta feminista, pues sugiere a una mujer que no nace de la imaginación de un hombre, sino de la fuerza que la acompaña y del tiempo que la respalda.

Interesa observar la inversión del mito original, ya que Homero a lo largo del poema de la *Odisea* sólo muestra las hazañas del gran Ulises, y la referencia lejana de la esposa que espera veinte años a un marido, y para apaciguar a los pretendientes teje y desteje una mortaja que le estaba haciendo a su suegro. Sin embargo, Odiseo es el centro del relato, es quien vence la furia de Poseidón, tras dejar ciego a su hijo, fue prisionero de la ninfa Calipso quien pretendía que éste fuera su esposo, pasó junto a la isla de las sirenas y venció múltiples peligros para llegar de regreso a Ítaca.

Contrariamente, la obra de Pascual presenta como personaje central a una Penélope que despidió a Ulises, pero es a ella a quien se le dedica toda la atención, esto ya se anuncia desde el mismo título de la obra. Sin embargo, sigue siendo la mujer que espera “en tránsito por una ausencia” (p.2). El mito en la pluma de Itziar Pascual supo mutar y adaptarse a los nuevos tiempos, redefine el género femenino por medio de esta forma protagonista que le da a Penélope, y aunque muestra a una

mujer desconsolada por la partida de su amado, también deja ver las diversas formas de superar el inconveniente, pues paralelamente recrea la historia de la legendaria Penélope con un personaje de la actualidad que llamó “La muerte que esperaba”, es muy interesante como la escritora alterna dos historias en una obra de teatro, para presentar desde un presente una situación vivida y sentida desde un pasado, lo que quiere dejar claro es que las pasiones y los sentimientos no tienen fechas, más bien se reafirman con el paso del tiempo y desde luego, tienen valores diferentes, pues pensar en una mujer de hace dos mil años que espera pacientemente el regreso de su marido, que además no sabía si estaba vivo o muerto, es casi imposible pensarlo en este presente, es justamente lo que Itziar Pascual busca transmitir, la misma situación en dos épocas diferentes.

La idea de la mujer que espera a su esposo está presente en la novela *Arráncame la vida*, Catalina Guzmán como toda una Penélope, esperó, sólo que a diferencia del mito en cuestión, se reveló contra su esposo, y en vez de tejer una larga manta y destejerla en la noche, Catalina aceptó a sus pretendientes, e incluso se alcanzó a enamorarse profundamente de uno, tejió amores clandestinos pero obvió que su esposo era un hombre muy astuto y éste supo darle fin a la vida de Carlos el amante secreto y público a la vez, quizás su amor verdadero.

En cierto modo Ángeles Mastretta se inclina por ver en su personaje principal la reminiscencia de un mito que mantiene vigencia subrepticia en muchos relatos, reelaborados a partir de lo que Homero legó en su famosa *Odisea*, de este influjo no escapan los más representativos escritores del boom latinoamericano, así por ejemplo, se podría mencionar un cuento completo de Augusto Monterroso que revive a Homero, que se llama “La tela de Penélope o quién engaña a quién”. Relato muy corto que vale la pena citarlo para observar la inversión de lo postulado en el mito original:

Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada cuyo único defecto era su desmedida

afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas.

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo.

De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada.

El imaginario de la cautiva sigue reinventándose, es una dimensión vetusta de la mujer capturada, ya que la mujer en la historia mítica clásica, ha sido raptada como motín de guerra, esto le sucede a la Catalina de la novela que se estudia, desde muy joven es prácticamente raptada por un militar que sabe que su fuerza bruta y su experiencia y voluntad se impondrá sobre una familia con muchos hijos y muy pobre, donde la madre es prácticamente una sombra y el padre es un pusilánime que no puede detener a este verdugo en sus propósitos.

Así, de ser una niña, Catalina salta abruptamente a ocupar el rol de esposa de un militar con pretensiones política, la narradora deja ver que algo le faltó vivir a esta joven, hay un eslabón perdido, ya que fue cautiva desde muy joven de una casa, unos hijos propios y otros adoptados, esta es una situación que arrinconó a esta mujer, pero que a su vez le brindó las herramientas para armarse de valor, madurar, crecer, convertirse en una mujer infiel y hasta maquinar un final para su esposo, a quien envenena lentamente con un té que en apariencia lo ayudaría a mejorarse, pero que lejos de este propósito lo iba sumiendo en el final de su vida, una muerte tranquila y liberadora para Catalina.

Catalina se comportó como la Penélope del relato de Monterroso, lejos de ser una mujer que pacientemente espera a su esposo, lo traiciona, tal como lo muestran algunas versiones que suponen que Penélope no fue la mujer fiel, paciente y

abnegada que Homero describe. Algunas escritoras buscan enaltecer el papel secundario que la tradición le asignó a Penélope, al igual que el papel de Catalina, que sólo es una niña ingenua, pobre y que parecería que su historia íntima y llena de carencia no mereciera la pena ser contada, ambas son realzadas en procura de ver en estas mujeres el relieve que merecen, ya que son figuras opacadas por la presencia gigante de un hombre, en el mito Odiseo o Ulises y, en la novela *Arráncame la vida* Andrés Ascencio.

Se observa en el relato de Homero que Penélope sólo adquirió fama gracias a su esposo, su hijo y su padre. Es la misma suerte de Catalina, quien de ser propiedad de su padre pasó a ser propiedad de su esposo, a quien practicante fue vendida como una mercancía de la cual era necesario deshacerse, al estilo de lo que plantea la novela *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen. Catalina al igual que Penélope también debe esperar, necesita tiempo para crecer, madurar y realizarse como mujer, pero mientras esto ocurre su vida es turbulenta: “Se me hizo larga la espera. Andrés paso cuatro años entrando y saliendo sin ningún rigor, viéndome a veces como una carga, a veces como algo que se compra y se guarda en un cajón y a veces como el amor de su vida” (Mastretta, 1994 p.18).

Palabras que traslucen claramente la incertidumbre y expectativa que rodea esta relación de dominio, la mujer un objeto, un jarrón que decora la casa, una sirvienta que espera, una mujer para el uso sexual, pero también se deja ver cómo Catalina, tal como lo sufriera Penélope, presenta una sexualidad insatisfecha, abandonadas por sus esposos y condenas a esperar el regreso en una cama solitaria: Pascual (1997) lo expresa en su obra de teatro de la siguiente forma:

Esta noche el sueño me abrazó cálidamente. Y
vi tu sombra alejándose de nuestro tálamo de olivo y plata; vi
cadáveres en los aposentos y salas de palacio, con el sello de
tus saetas envenenadas de orgullo. Vi la pasión de una mujer
dispuesta a ofrecerte la inmortalidad por yacer contigo (p. 3).

Y, Mastretta (1994) lo dice así:

Recorría la casa como sonámbula inventándome la necesidad de alguien. Tantas eran mis ganas de compañía que acabé necesitando a Andrés. Cuando iba por varios días como hizo siempre, yo empecé a reclamarle sin intentar siquiera los disimulos del principio (...) Empecé a odiar los días que él no llegaba, me dio por pensar en el menú de las comidas y enfurecer cuando era tarde y él no llamaba por teléfono, no aparecía, no lo de siempre que quién sabe por qué empezó a resultarme tan angustioso (p.84).

Estas dos mujeres evolucionan en su identidad y su arrojo, de ser las condenadas a esperar en silencio y con resignación a un hombre se transforman en personajes activos que mutan en pro de la construcción de su propia identidad. Entonces, el mito de Penélope que es subsumido por Catalina Guzmán, representa una de las formas patriarcales más categóricas, sin embargo, ha sido reconstruido y reinterpretado, tal como lo hacen Pascual y Monterroso, lo adaptan al tiempo actual y a una nueva realidad que está viviendo la mujer. Reinventar los mitos podría tener como razón los cambios que está atravesando la sociedad, ya no se puede hablar de una mujer sumisa que espera tejiendo mientras regresa su esposo, eso es cosa del pasado, inclusive en los ámbitos educativos las labores de tejer y bordar han quedado en la historia de la pedagogía, para darle paso a la mujer en todos los ámbitos de las ciencias, ya no sólo formándola en valores domésticos como en otrora.

De acuerdo con lo anterior, el patriarcado ha logrado construir desde los mitos una feminidad que le da supremacía al hombre, que lo eleva de manera categórica como un ser supremo, más fuerte, productivo y arriesgado como el caso de Odiseo. Figuras masculinas que han condicionado a las mujeres a aceptar estas presunciones de superioridad como forma originaria e inseparable a su sexo, haciendo el patriarcado de la mujer un ser humilde, frágil, sumiso, obediente, doblegada (Penélope de Homero); sólo encargada de las labores domésticas como forma de sometimiento y de reprimir a las mujeres en la sociedad. Lo cual permite afirmar que se han creado unos estereotipos de la feminidad desde la docilidad, el

cuidado de los hijos, la fragilidad y la disponibilidad de entrega total, dispuestas en todo momento a obedecer, a pertenecer al otro, renunciando en ocasiones, al más elemental derecho humano: la libertad.

Se podría decir que la mujer de principios de siglo estaba para servir y vivir a la sombra del hombre, él desde su hegemonía es la figura pública tal como lo representa Andrés Ascencio quien se podría mimetizar con Odiseo, y, Catalina Guzmán es la esposa abnegada, sufrida, burlada, a quien se le confieren los deberes propios de la mujer, ella no tiene luz propia, es visible gracias a una figura masculina, y para poder resplandecer en medio de las críticas y las infidelidades sólo conseguirá la anhelada libertad con la muerte de este tirano, alcanzando la autonomía pretendida durante los años de cautiverio, dominación y exclusión.

Pérez (2007), lo explica de la siguiente forma:

Es precisamente el papel secundario de Penélope una de las denuncias que ponen de relieve gran parte de los escritores en los últimos años pues es evidente que en el mito Penélope sólo adquiere relevancia en función de su padre, de su esposo de su hijo. Como dice González Delgado, “sin Ulises y sin Troya, Penélope no tendría a quien esperar y su fama ya se habría quedado muda en el imaginario mítico griego” (p.270).

Todas las implicaciones del patriarcado y la forma como es representado en la literatura no corresponden sólo a imaginarios de los narradores, existe también la necesidad de una denuncia, de mostrar una memoria que se enquistó en los mitos más antiguos, donde el hombre dominante es el que da las pautas en todos los ámbitos, situación que en la realidad existe, hoy por hoy se sigue padeciendo desigualdades y vejaciones en el mundo occidental, aunque con grandes diferencias de las mujeres de principio del siglo XX, ciertamente la igualdad dentro

de la diferencia es el camino para alcanzar alguna estabilidad en la eterna dicotomía que han representado las desigualdades de los géneros.

6.2. Dos pinturas que remiten a Penélope y a Catalina

6.2.1. ¿Por dónde llega el amor?

La imagen que se observa a la izquierda es una pintura de la artista mexicana, Aida Emart, de la cual se hizo referencia y análisis a algunas de sus pinturas en el capítulo cuatro del presente estudio. En este apartado interesa ya que, por medio de esta pintura llamada “¿Por dónde llega el amor?” (2007) se podrá reflexionar sobre algunos paralelismos con el imaginario mítico que representa Penélope, en relación con Catalina Guzmán, figura principal de la novela *Arráncame la vida*, ambos personajes femeninos se han introducido en las páginas anteriores.



“¿Por dónde llega el amor? Aida Emart

El mito de Penélope permite ver algunos rasgos de la tradición patriarcal que desde siempre ha existido en cualquier latitud y cualquier época. Esta mujer legendaria y cercana a la vez, remite a la mujer que cercada en los límites de su casa espera fielmente a su esposo o a su amor, el imaginario de la historia de esta mujer hasta en canciones ha sido reinventado. Así, Joan Manuel Serrat en 1984, lanzó una de las canciones más escuchadas de este canta-autor y poeta, llamada “Penélope”, de igual forma Ismael Serrano reelabora en una de sus interpretaciones el mito, éste último más reciente y lo hace en forma de poesía y de conversación, con esto se quiere significar que el mito se reinventa en los diversas manifestaciones estética,

y aunque parezca que ya todo se ha dicho sobre ella, sigue inquietando mucho a los artistas, cantantes, escritores, artistas plásticos y poetas, esta afirmación se sostiene según los postulados de Guillén (2007), pues este comparatista expone concretamente cómo por medio del arte en sus diferentes manifestaciones se puede establecer vínculos que rompen fronteras y espacios temporales, “El estudio comparativo abraza y reúne entonces, conjuntamente, interhistóricamente, no sólo espacios o culturas dispares sino tiempos diferentes” (p.109).

La pintura de Aida Emart, “¿Por dónde llega el amor?” (2007), que se muestra en la página anterior deja ver en primer plano a dos mujeres en aptitud de espera, ambas le dan la espalda al mar, esto de inmediato recuerda a la isla de Ítaca, ubicada en el mar Jónico, isla a donde finalmente retorna Ulises, luego de una cantidad de aventuras fantásticas, y donde lleva veinte años Penélope esperándolo.

El título de la pintura es simbólico, pues hace pensar y vincula la imagen con Penélope quien seguramente se preguntó por dónde y cuándo llegaría su amor. En este punto es preciso decir que la artista tiene un referente de una mujer que espera, pues la cultura funciona como el aferente que nutre todo el arte, ya que todos los artistas necesitan ideas previas para elaborar su producciones, pues como señala Wölffin (2007): “Es una idea de diletante la de que el artista pueda sin supuestos enfrentarse a la naturaleza” (p.423).

Y, desde luego, esto conlleva a establecer que en la obra se tiene un supuesto y el observador, podría pensar que ese referente remite al imaginario de Penélope, ya que a decir de Honor Arundel (1973): “Con un poco de imaginación todavía podemos identificarnos con los héroes de las leyendas y comedias griegas, maravillarnos con Ulises, sufrir con Edipo” (p.17) o repensar en la figura de Penélope como un imaginario que se vincula inexorablemente al proceso de creación, y aunque parezca que su sentido está próximo al mundo onírico, es a su vez tangible y real, y se puede prolongar en la sociedad en una realidad reciente, aun cuando se piense en un mito fundado por la imaginación de Homero, que como se

sabe lo instituyó a través de la *Odisea*, y su pervivencia no se detiene, pues los griegos apostaron por tantas verdades básicas que son imposibles separarlas de esta actualidad, ya que son verdades que se corresponden con la naturaleza humana, y sus juicios continúan reinventándose, es esta idea precisamente la que hace que un clásico como el mito de Ulises y Penélope siga siendo un clásico y leyéndose, releyéndose y relaborándose, como muchos otros, sin agotamiento del mismo, en “un eterno reaparecer” (Arundel, 1973, p.18).

La pintura de Emar, presenta unos colores que dan la ilusión óptica de una composición elaborada en madera. En primer plano la obra muestra dos mujeres en actitud placida, paciente y de espera, la mujer de la izquierda tiene en sus manos un instrumento musical de cuerda, que se asemeja a una guitarra, y la de la derecha se encuentra recostada en forma de descanso y con una mano en la frente que acentúa aún más la condición de reposo y serenidad que baña toda la pintura, al fondo y, como plano yuxtapuesto, se ve el mar y un barco que parece estar llegando por la posición de la popa, es decir, la parte posterior de la embarcación.

La presencia de este medio de transporte hace pensar en la llegada, finalmente y luego de muchos avatares, de Ulises, quien podrá responder a la pregunta que le da título a la misma obra ¿Por dónde llega el amor?, sin embargo, parece que las protagonistas de la pintura pasarán la eternidad con la incertidumbre de esta interrogante, pues de forma estratégica la artista las sitúa de espalda al mar y al barco, medio marítimo que es una constante en las diferentes reinterpretaciones que se ha hecho del mito, así por ejemplo, Rut Roncal en un poema que título, también con interrogante (al estilo de la pintura que ocupa la atención de este apartado) ¿Carta de Penélope a Ulises...poema? al respecto de la idea de barco y de costa, señala líricamente lo que a continuación se cita:

“Atraviesa tu barco, esas aguas revueltas/
Repletas de sirenas que a tu paso te
llaman/
te dedican su canto y embrujarte pretenden/
no las escuches, amor, regresa
a tu casa/
El tiempo ha pasado y mi amor que es eterno/
te sigue esperando, no

importa que en la noche/ deshaga mi bordado y comience de nuevo/ No habrá otro galán que acaricie mis manos/ Soy tuya Ulises, mi amado, tesoro de mi espera/ Los dioses bendijeron nuestra unión para siempre/ Yo te amare más allá de la muerte/ Y en este banco espero, ansiosa que llegues”.

El poema remite al mito en esencia, no invierte ni altera lo postulado por Homero, ella lucha por su amor y él también, es decir, Ulises lucha por regresar a encontrarse con su amada, la poeta se vale del mito original para elaborar su creación, sin añadir, ni quitar, ni invertir nada a la historia original, tal como lo justifica Vargas Llosa (2006) refiriéndose a su texto minimalista basado en la Odisea de Homero, argumenta que: “el texto quiere serle fiel al espíritu del poema, y recrea en formato menor los principales episodios del viaje de Odiseo” (p.154) Ambos escritores, desde la poesía y el teatro, postulan la idea de destino y de la unión para siempre, idea que por ejemplo a Catalina Guzmán no le pareció muy convincente, pues decidió entregar su amor a otros hombres, como también decidió darle fin a la vida de su esposo, acabando así con la espera y los abusos.

A la pregunta de la pintura de Aida Emart ¿Por dónde llega el amor?, le da respuesta Ángeles Mastretta (1994), cuando dice en la novela: “Una simple simpatía puede llevarla al amor, todo se reduce a que usted encuentre en él aquellas cualidades de que usted, en sus sueños, ha adornado a su príncipe azul. Pero si hay discrepancia entre el sueño y la realidad, cosa muy común, no llegará el amor” (p.124). Esta idea de asociar el amor verdadero por un hombre a un príncipe azul⁴⁸, se corresponde con un imaginario ficticio, que pudiera verse reflejado en el mítico Ulises quien regresa a su casa disfrazado de mendigo y salva a Penélope de todos los pretendientes que la acechan. “El Príncipe Azul” de los cuentos de hadas es heredero de la corona, Ulises es Rey de Ítaca, ambos son personajes con títulos

⁴⁸ El Príncipe Azul de la lágrima, se cree que fue una leyenda rumana de la cual deviene la figura de este héroe que se caracteriza por salvar a las damas en apuro y enamorarse de ellas, aunque también la simbología del color azul está asociada a la idea de poseer “sangre azul”, ya que los aristócratas eran muy blancos y sus venas eran más notorias en su piel. También el color azul ha estado asociado con lo maravilloso en el movimiento literario Modernista, vale recordar que Rubén Darío tituló a uno de sus libros de cuentos y poemas *Azul*.

nobiliarios, la diferencia, entre estos, radica en la edad. El primero es un joven cuyos rasgos son hermosos, Ulises veinte años después ya no es tan joven pero continua fuerte y tal vez más audaz luego de salvarse de tantos peligros y seres fantásticos que le presentó su odisea. Entonces, la mujer que espera por este príncipe o este rey sabe que su valentía la podrá salvar de los males, justo como lo creyó Catalina Guzmán, pero como ella misma afirma al comienzo de la novela “me atrapó un sapo. Tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosas” (p.4), la narradora sabe de sobra que su protagonista será acechada por un hombre que es precisamente la antítesis de un príncipe azul: un sapo o, por lo menos no se transformó en lo que una muchacha joven e ilusionada espera.

Por otro lado y retomando la idea que ocupa este apartado, en la pintura las mujeres mantienen las proporciones corporales de modelos femeninas grandes y representadas descalzas, cómo se dijo en el capítulo IV, no son mujeres con gordura mórbida, sino con talla grande, diferente a la que la cultura androcéntrica ha acostumbrado a presentar en la publicidad, las pasarelas de modelaje y los distintos certámenes de belleza, que como se sabe presentan mujeres en extremo delgadas.

Estas mujeres, a diferencia de la mítica Penélope y de la misma Catalina, no tejen, pero todas esperan al amor, el amor de un hombre que con su fuerza, riqueza, poder y decisión las proteja, aun cuando hay en Catalina una marcada subversión, de igual forma sucumbe ante su debilidad y pierde en muchas ocasiones fuerzas, pero las recupera para mantenerse incólume y enérgica ante su esposo. A Penélope y a Catalina Guzmán las une el único destino y cerco que se les estaba permitido: el matrimonio, y es justamente lo que muchas mujeres esperan, al igual que las de la pintura, están allí pacientes a la expectativa de un amor que les garantice protección, amparo y sobretodo que las haga sentir dichosas, en el caso de

Penélope y las protagonistas de la pintura el regreso de un hombre, sin tiempo, ni condición.

La espera de la mujer al hombre como imaginario, cobra un papel fundamental en los discursos literarios y pictóricos, pues aunque en la realidad ha sido una condición femenina (esperar al esposo en la casa y cuidar de los hijos mientras él regresa) que refleja una realidad, la misma también ha sido figurada, pensada y representada, ya que la sociedad crea y recrea desde una verdad que se puede construir en ficción con formas determinadas que no se agotan, contrariamente mantienen viva la imaginación de los artistas, tal es el caso de Penélope quien vive gracias a una figura masculina Odiseo, sin él quizás su imaginario jamás hubiera existido.

El imaginario de esta mujer se ha sostenido en el tiempo, y constituye una categoría clave para la interpretación de ciertos postulados sobre los estudios de género femenino, pues ciertamente se da en la idea de este mito una producción de creencias e imágenes colectivas, que dan cuenta de una sociedad que cimienta algunas de sus creencias en relatos legendarios, que contribuyen a la construcción de identidades y a las diversas formas de pensarse, entenderse e imaginarse, permitiendo concebir algunos aspectos de la cultura y de la diversidad que implícitamente discurre en su interior.

La sociedad como institución humana, cambiante y con consciencia colectiva se autoafirma en convicciones de lo que por largo tiempo se ha anclado de forma social en las maneras de ser y de actuar, determinando así campos de estudios que pueden ser interpretados de múltiples maneras de acuerdo a la afinidad, la correlación o la influencia que pueda surgir entre las diversas disciplinas que ven en los imaginarios explicaciones que orientan diversos saberes, como camino que responde a inquietudes observadas desde los mitos griegos hasta la actualidad.

6.2.2. Mujer esperando...



Otra pintura que remite al mito del cual se ha venido hablando es, la que se ve arriba, “Mujer esperando” (2007) su autor Casimiro González. Esta pintura, de igual forma que la anterior, también se ubica geográficamente cercana al mar, el cual se aprecia en el fondo y se deja ver a través de la ventana.

La pintura está compuesta por colores cálidos, propios del Caribe al que siempre hace referencia el pintor, por su identidad y su devoción a su geografía. En primer plano y protagonizando toda la composición se encuentra representada una mujer, que muestra mucha similitud a las mujeres de las pinturas analizadas en el capítulo anterior.

Entonces, esta pintura pasa a ser un ejemplo de una forma de mirar lo que contiene una imagen, en palabras del comparatista Guillen (2007) se trasluce en el siguiente planteamiento: “El cuadro pasa a ser entonces como una ventana cuyo uso depende del ojo del que mira, vértice de la pirámide visual que se abre sobre el asunto del cuadro” (p.125).

Esta mujer da la impresión de haber girado la cabeza para ser pintada, denota ensimismamiento y lejos de eludir la mirada al espectador busca un contacto visual, ese es el efecto, y el gesto recuerda a una pose para una fotografía, pues la postura de la cabeza indica que ella estaba mirando a la ventana, y que como anuncia el título de la pintura espera la llegada de alguien, sabe que llegará por vía marítima pues en frente tiene el mar.

Como plano yuxtapuesto se observan unas edificaciones de rascacielos que no están completamente rectos, sugieren más bien que se van a caer, dándole a la composición un toque de magia, recordando el cuento del italiano Gianni Rodari llamado “Un rascacielos en el mar”, donde el imperativo de todo el relato es la fantasía y esta misma ilusión es sugerida en la pintura de Casimiro González.

En la pintura se ve el esfuerzo del artista por delinear lo femenino como aspecto central a definir, en primer plano y ocupando gran parte de la composición una mujer que desde la ventana espera, otorgándole a la composición cierta monumentalidad, flanqueada por el marco de la ventana, la escasez del espacio favorece toda la imagen. La figura humana de las pinturas de este maestro siempre presentan rasgos desproporcionados de la cabeza con respecto al cuerpo, esta es una constante del pintor.

El artista se ha valido de una ventana que trasluce un espacio abierto, pero la mujer sigue confinada a la casa, su posición subordina se encuentra delimitada un perímetro preciso, otorgándole a la composición la idea de cautiva, que remite a un imaginario muy lejano, que hace pensar en la mujer arcaica, la cual ha sido resignificada en las distintas artes plásticas, espacio propicio para reafirmar la idea

que los Derechos Humanos le han concedido a las mujeres libertades, pero siguen cautivas según la costumbre.

La eterna Penélope y la mujer de la pintura son representaciones de abnegación, ambas encarnan a una mujer que espera fielmente a su amor, en la pintura no se sabe con exactitud, qué espera la protagonista, sin embargo, la correspondencia devine del título y de la misma actitud del personaje que remite al mito del cual se ha venido haciendo referencia, en este punto también es preciso destacar que, el mito sobrevive unido a la idea de un arquetipo de “fidelidad”, destacando por contraste con otras mujeres míticas que son la antítesis de Penélope como: Circe, Salomé o Judith, esta última representada exquisitamente en dos pinturas del austríaco Gustavo Klimt.

A decir de Marco (2007):

La fiel, recatada, casta y abnegada Penélope siguió proyectándose en la imaginaria literaria y visual del siglo XX. Sin embargo, su imagen no nos llegó inalterada: como ocurre con otros mitos bíblicos, homéricos e incluso pictóricos (Salomé, Judith, Antígona, Circe, Eva, Betsabé, Gioconda), en los últimos años ha experimentado una revisión desde la creación literaria sobre todo femenina –y feminista– con una nueva mirada, de mujer, con una nueva lectura y reescritura; una desmitificación, un dar no sólo protagonismo sino también voz a sus pensamientos, sentimientos, frustraciones, deseos... una nueva imagen que rompe con la tradicional que ha caracterizado ésta y otras figuras míticas femeninas durante siglos. El personaje, construido por voces masculinas de la antigüedad, y no sólo, ha ido evolucionando hasta llegar a la Penélope contemporánea, la Penélope de nuestro presente literario, proveniente de voces femeninas, y algunas masculinas (pp. 18-19).

El mito permite reconstruir desde un discurso en principio masculino, una nueva identidad, ahora estudiado, reelaborado y repensado por escritoras, quienes especialmente desean sublevarse contra lo hegemónico y al invertir ciertas posturas de esa mujer que pacientemente espera, le dan voz a una denuncia que por siglos ha estado vedada tras la figura poderosa y suprema de Odiseo.

Finalmente, se podría decir que, los mitos desempeñan un papel fundamental en el arte y la literatura, contribuyendo así a su conservación, aun cuando sean reescritos como metamorfosis del original, de sus planteamientos iniciales se mantienen lo nuevos y continúan dando explicación fabulosa sobre hechos humanos, al estilo de un eco que busca perpetuarse como un patrimonio que la humanidad debe continuar disfrutando, pues los mitos describen lo sagrado y lo profano, fundan el mundo y así también nutren los diversos imaginarios que representa una cosmogonía en particular, de lo cual da cuenta las dos últimas imágenes pictóricas que contribuyen a comprender la idea de la mujer que espera, cuyo eco lejano llega desde la mítica Penélope para construirse como una metamorfosis de la mujeres representadas en las pintura analizadas en la páginas anteriores.

6.3. Laura Díaz imaginario actual de la mítica Antígona

La feminidad como tópico se ubica de manera recurrente en las diversas mitologías, convirtiéndose en materia prima para la producción de los artistas, quienes muestran en sus obras ciertas características que también están presentes en la sociedad y, a su vez en la narrativa y la plástica. Se observa que en el siglo veinte, una de las primeras en utilizar un mito (para explicar una situación social de la mujer) fue la venezolana Teresa de la Parra con su obra *Ifigenia* (1928), esto indica que desde inicios de siglo pasado las narradoras sienten particular inclinación por elaborar sus textos haciendo uso de la remisión clásica, como vehículo que sirve para dar explicación a un mundo que por mucho tiempo ha pensado en la mujer desde la periferia, obviando sus potencialidades y su naturaleza femenina, que existe sólo como imaginario social, tal como lo plantea Gajeri (2000) “el papel de las mujeres en cada cultura humana, los estereotipos, los mitos y las representaciones literarias están determinadas por la sociedad”(452)⁴⁹.

⁴⁹ Cita tomada del libro *Introducción a la literatura comparada* al cuidado de Armando Gnisci, quien recoge una serie de artículos, dentro de los cuales destaca para el desarrollo del presente trabajo el de Elena Gajeri “Los estudios sobre mujer y los estudios de género”, en éste se desarrolla cómo fue el nacimiento de los estudios de género, la noción de cambio como punto central de los estudios sobre la mujer, orígenes de la crítica feminista: Simone de Beauvoir, entre feminismo y filosofía, orígenes de la crítica feminista: Virginia

Palabras que sintetizan el rol de las mujeres, asignándoles socialmente modelos pensados por la cultura y todos los imaginarios que ésta introduce en los conocimientos, aptitudes y valores femeninos que se funden en un solo conjunto. Entonces, los discursos artísticos están presentes en una realidad, pues “nadie podría negar que la obra de arte guarda relación con la realidad y que, así mismo, ejerce una acción sobre la sociedad” (Karbusicky, 1971 p.135). Según Castoriadis (1997) “Los griegos clásicos son objeto de una reinterpretación incesante en occidente desde al menos el siglo XIII”. Consideración que contribuye con la recreación de dichos mitos, los cuales siempre estarán presentes, evidentemente, según las significaciones imaginarias de cada sociedad.

Los discursos literarios y pictóricos crean su verdad con respecto a la feminidad, logran esto con los elementos de los que disponen, alterando o reafirmando el hecho social; así la literatura y la pintura se transforman en portadoras de significados dentro de una cultura, Hauser (1977), con respecto a lo social en el hecho artístico arguye lo siguiente: “(...) el arte no sólo presenta rasgos netamente sociales, sino que la sociedad lleva desde un principio la impronta de una evolución artística o artístico-mágica ya consumada, de tal suerte que siempre puede hablarse de simultaneidad y reciprocidad de los efectos sociales y artísticos” (p.197).

Dentro de los prototipos de modelos emblemáticos femeninos se pueden señalar como ejemplo representativo: Antígona. La selección de este mito griego obedece a la necesidad de mostrar a través una identidad femenina un imaginario estereotipado cargado de ciertos valores, conductas y comportamientos, y cómo este mito está presente en la literatura. Tal como lo expresa González (2011): “Vivimos en un continente con mujeres con los mismos conflictos de la hija de Edipo y con la misma resistencia hacia los regímenes que buscan coartar nuestras pulsiones más profundas” (s/p).

Woolf, entre feminismo y literatura, el canon feminista, crisis del sujeto y el enfoque de la identidad femenina en la escritura.

La hija de Edipo con Yocasta es “Antígona”, es un personaje del cual se ha hecho mucha referencia a lo largo de la literatura, por su vida trágica y su destino indiscutido, por lo que no es extraño que muchos autores hayan reescrito el mito o elaborado adaptaciones del mismo, tanto en el campo literario como en la música, y las diversas artes visuales entre otras manifestaciones culturales, todas han absorbido del mito el conflicto social, político e individual por unas honras fúnebres, esta idea es retomada por García Márquez, en su novela *La hojarasca*, en este relato también se plantea la idea de un cadáver insepulto.

Los pilares que sostiene esta tragedia son representados por un hombre, Creonte y una mujer, Antígona. Se da en ambos una lucha de opuestos, ambos son poseedores de una voluntad muy particular, por un lado este Rey de manera férrea decide matar a su sobrina por desobediente, y ella es una mujer sin temor, acepta su destino, no sin antes manifestar todo su sentir, y transformarse en una heroína contestataria y defensora, en principio, de su amor incondicional por su hermano, lucha incansablemente hasta la muerte por darle una sepultura digna al cuerpo de éste.

El eco de esta leyenda sigue resonando, pues Antígona es considerada modelo de mujer arriesgada, el castigo al cual la somete su tío sólo demuestra el poder de un tirano, que atenta contra las leyes religiosas, familiares y humanas, tal como se puede observar hoy día con algunos regímenes totalitarios latinoamericanos que han violado toda dignidad y han tomado de forma tiránica el poder, en estas formas de gobiernos actuales también se observan edictos o mandatos que han llevado a muchas personas a la muerte, lo que se quiere significar es que, el mito mantiene vigencia plena, la figura del tirano, del dictador y del autócrata, que en su furor y euforia transmitida por el poder comete los crímenes más atroces, al estilo del cometido por Creonte en contra de Antígona, “se debe obediencia a aquel a quien la ciudad colocó en el trono, tanto en las cosas grandes como en las pequeñas; en las que son justas como en las que pueden no serlo a los ojos de los particulares” (Sófocles, p.17) esta aseveración deja clara la idea de subordinación y sumisión

ciega ante un gobernante tirano, palabras que tienen resonancia hoy día, se espera que las personas obren sin razón, y mucho menos sin desdecir lo impuesto por las altas esferas del poder, al estilo de Creonte.

Antígona tal vez, merecía ese destino, pues se mostró una mujer líder, esto ya es una contradicción pues su condición femenina, según la cultura, no estaba confeccionada para lides políticas, se muestra desde el comienzo de la tragedia como una desobediente ante el tirano y con una visión diferente de lo que la sociedad espera de una mujer. Personaje femenino representado también, con la misma fuerza y con la misma presencia, en la obra de la argentina dramaturga, Griselda Gámbaro, titulada *Antígona furiosa* (1986), quien desde su voz enunciativa señala que: “Mi madre se acostó con mi padre, que había nacido de su vientre, y así nos engendró. Y en esta cadena de los vivos y los muertos, yo pagaré sus culpas” (Gámbaro, 1986 p.4), y Sófocles lo relata así en voz de Ismena, quien intenta convencer a su hermana que no interfiera en el edicto promulgado por Creonte, además resume de forma magistral la tragedia sufrida por Edipo, su padre:

ISMENA:

¡Ah! Piensa, hermana, en nuestro padre, que pereció cargado del odio y del oprobio, después que por los pecados que en sí mismo descubrió, se reventó los ojos con sus propias manos; piensa también que su madre y su mujer, pues fue las dos cosas a la vez, puso ella misma fin a su vida con un cordón trenzado, y mira, como tercera desgracia, cómo nuestros hermanos, en un solo día, los dos se han dado muerte uno a otro, hiriéndose mutuamente con sus propias manos. ¡Ahora que nos hemos quedado solas tú y yo, piensa en la muerte aún más desgraciada que nos espera si a pesar de la ley, si con desprecio de ésta, desafiamos el poder y el edicto del tirano! Piensa además, ante todo, que somos mujeres, y que, como tales, no podemos luchar contra los hombres; y luego, que estamos sometidas a gentes más poderosas que nosotras, y por tanto nos es forzoso obedecer sus órdenes aunque fuesen aún más rigurosas (p.5).

Pero estas palabras no hacen más que convencer a Antígona de su decisión de desobedecer al Rey. A cerca este personaje controversial Bertolt Brecht ha afirmado

lo siguiente: "Antígona es la historia de una revolucionaria feminista ante un tirano", es la misma mujer contestaría y revolucionaria que muestra Carlos Fuentes, Laura Díaz es a Antígona del presente, que lucha por una supremacía femenina en un controversial mundo pensado para los hombres. Ahora Fuentes le dará a Laura una voz de denuncia que revive el mito, trasciende lo político y lo social para darle paso a lo literario al reconstruir la historia de la hija de Edipo y transformarla en una mujer que alcanza su independencia a través del arte.

Gámbaro (1986), sobre el conflicto trágico que embarga a Antígona, recrea el mito de Sófocles de la siguiente forma:

ANTÍGONA (grita): ¡Eteocles, Polinices, mis hermanos, mis hermanos!
CORIFEO (se acerca): ¿Qué pretende está loca? ¿Criar pena sobre pena?
ANTTNOO: Enterrar a Polinices pretende, ¡en una mañana tan hermosa!
CORIFEO: Dicen que Eteocles y Polinices debían repartirse el mando un año cada uno. Pero el poder tiene un sabor dulce. Se pega como miel a la mosca (p.3).

A continuación dos fragmentos que dan cuenta de un mismo pasaje, el primero reelaborado del segundo. Gámbaro (1986) con respecto a la decisión tomada por el Rey Creonte recrea el siguiente diálogo:

ANTÍGONA camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora cae y se incorpora.
ANTÍGONA: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician ... me abrazan ... Me piden ... ¿Qué?
CORIFEO (avanza): Creonte. Creonte usa la ley. Creonte. Creonte usa la ley en lo tocante
Creonte usa la ley en lo tocante a los muertos Creonte y a Creonte no permitirá enterrar a Polinices que quiso quemar a san re y fuego
Sangre y fuego la tierra de sus padres. Su cuerpo servirá de pasto
Pasto a perros y aves de rapiña. Creonte, su ley dice: Eteocles será honrado (p.4).

Y, en la Antígona narrada por Sófocles, este fragmento que reinventa Gámbaro, quedó legado a la posteridad con las palabras pronunciadas por Creonte, que se citan de la obra:

Acabo hoy de hacer proclamar por toda la ciudad un edicto referente a los hijos de Edipo. A Etéocles, que halló la muerte combatiendo por la ciudad con un valor que nadie igualó, ordeno que se le entierre en un sepulcro y se le hagan y ofrezcan todos los sacrificios expiatorios que acompañan a quienes mueren de una manera gloriosa. Por el contrario, a su hermano, me refiero a Polinice, el desterrado que volvió del exilio con ánimo de trastornar de arriba abajo el país paternal y los dioses familiares, y con la voluntad de saciarse con vuestra sangre y reduciros a la condición de esclavos, queda públicamente prohibido a toda la ciudad honrarlo con una tumba y llorarlo. ¡Que se le deje insepulto, y que su cuerpo quede expuesto ignominiosamente para que sirva de pasto a la voracidad de las aves y de los perros! (p.7)

Esta sentencia tan injusta, como lo son todas las órdenes de los tiranos, despierta en Antígona un profundo dolor, y es precisamente al enterarse de esta situación que decide desobedecer al Rey, y darle las honras fúnebres a su hermano como la costumbre lo dictaba. El amor de Antígona por su hermano Polinices es muy similar al que muestra Laura Díaz por su hermano Santiago, ambas profesan un amor que sobrepasa las expectativas fraternas, tanto es así, que la heroína griega, se opone al decreto, Sófocles en voz de Creonte lo dice así:

Ahora, cuando éstos, por doble fatalidad, han muerto el mismo día, al herir y ser heridos con sus propias fratricidas manos, quedo yo, de ahora en adelante, por ser el pariente más cercano de los muertos, dueño del poder y del trono de Tebas. Ahora bien, imposible conocer el alma, los sentimientos y el pensamiento de ningún hombre hasta que no se le haya visto en la aplicación de las leyes y en el ejercicio del poder (p.7).

Fuentes (1999) lo narra de la siguiente forma: “el cadáver de su hermano Santiago Díaz, fusilado sumariamente en noviembre de 1910 como conspirador contra el gobierno federal y coaligado con los complotistas veracruzanos “(p. 55), este ejemplo sostiene el vínculo que enlaza tanto a la Antígona mítica de Sófocles como

la de Gámbaro (1986) con la protagonista de *Los años con Laura Díaz*, por cuanto las tres pierden a un hermano, y prácticamente de igual forma.

Sófocles sabe muy bien que la fuerza femenina es inferior y esta idea primaria se extiende al poder político. Se da tanto en Antígona como en Laura Díaz, un exceso de amor, este sentimiento las domina, como dominó a Florentino Ariza, y resultó ser de tal magnitud e intensidad que esta manera de amar no es aceptada por la sociedad, pues en sus imaginarios este sentimiento parece que tiene un límite, y es lo que han denominado “amor propio”.

No obstante, los autores presentan una forma de amar al otro que desafía las demarcaciones, resistiendo lo humano y lo divino, por eso es preciso morir, pues esa manera tan desproporcionada de amar no es de este mundo. Lo que si dejan claro estas mujeres es, y que debe subrayarse, su atrevimiento y osadía al disponerse a hacer lo que su consciencia les dictó, no lo pensaron ni por un instante, y no hubo ningún mortal que las pudiera convencer de lo contrario, su determinación las hizo ver como hombres, tanto es así que cuando Creonte se entera que han desobedecido su edicto, pregunta qué hombre tuvo esta osadía, en ningún momento supone que haya sido una mujer, pues a las mujeres no se les permitía interferir en asunto de política, mucho menos se podía creer que se atrevieran a desobedecer.

El Rey se muestra inflexible ante su decreto de matar a quien desobedeciera su ley, arremete contra su propia sobrina, Antígona, hija de su hermana Yocasta, no puede verse doblegado por una mujer y lo expresa de la siguiente forma:

No hay peste mayor que la desobediencia; ella devasta las ciudades, trastorna a las familias y empuja a la derrota las lanzas aliadas. En cambio, la obediencia es la salvación de pueblos que se dejan guiar por ella. Es mejor, si es preciso, caer por la mano de un hombre, que oírse decir que hemos sido vencidos por una mujer (Sófocles, p.17).

En esta tragedia, en particular, la mujer vencida por el poder supremo y magnánimo del Rey, termina venciendo, y el aparente vencedor, termina vencido pues sucumbe

al dolor al ver a su hijo y a su esposa muertos, ambos se suicidan, de inmediato la sensatez y el arrepentimiento invaden a Creonte, tarde, pues cuando decide liberar a Antígona luego de las predicciones nefastas del anciano, ya sus seres queridos han atentado contra sus propias vidas.

La obra claramente muestra dos tesis: una, la imposición del tirano quien a su vez haciendo uso de su poderío se cree el Estado y, la otra, la mujer que defiende a su familia, los dos planteamientos a su vez inmiscuyen aspectos del afuera, de la vida política y pública que se oponen a los aspectos que determinan los espacios privados de la familia. Drama que ha tenido sus ecos, así en la novela de Fuentes *Los años con Laura Díaz*, se puede observar, sin proponérselo el autor, a una protagonista muy parecida a Antígona, ambas son mujeres anarquistas, valientes, desobedientes ante el tirano, revolucionarias y adelantadas en sus ideas, aman de forma incondicional a su hermano, en las dos se conjugan los conflictos humanos, esta es la característica principal del porqué la supervivencia del mito, y como mantiene resonancia hasta la actualidad, aun siendo escrito por Sófocles cinco siglos antes de Cristo.

En Antígona, como en ninguna otra obra, a decir de George Steiner resuena, las constantes eternas de conflicto de la condición humana. "Son cinco: el enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y Dios". Estos conflictos también están presentes en la novela de Fuentes. Para Steiner "los hombres y las mujeres usan palabras de manera muy diferente" (p.181) esta sería, pues, la principal diferencia existente entre ambos sexos, el uso del lenguaje, supone este pensador que ambos exponen las ideas de diferente forma, lo que no cabe a la menor duda es que hay un choque entre lo femenino y lo masculino, imponiéndose la fuerza del hombre, su poder político y el carácter intransigente (Creonte), esta misma forma de ser de este personaje resuena en el matrimonio de Laura Díaz con Juan Francisco López, pues ella también se revela contra él por asuntos políticos, lo cual hace pensar que hasta dentro de la misma familia las

diferencias ideológicas estarán presentes, y siempre serán reescritas como un conflicto de larga data, que desde luego se exporta de los mitos griegos, los cuales muchas veces dan explicación certera a una realidad del presente.

De alguna manera Antígona y Laura Díaz al revelarse contra la posición masculina, asumen una postura masculina, pues no están revestidas de la sumisión que caracteriza la feminidad que por siglos ha marcado a las mujeres, esta forma de actuar desde las latitudes actuales podría catalogarse como una defensa natural por conciliar la igualdad y el respeto entre los géneros, y desde luego, esta manera reaccionaria se relaciona con una defensa natural de las mujeres que reclaman su espacio y lo que sus consciencias les dictan. En el caso de Antígona reacciona contra el hombre que lleva el orden en la polis, Laura Díaz desobedece a su esposo, el hombre que lleva el orden del hogar. Las dos, son mujeres reactivas y no acatan las pautas que las sujeciones identitarias las han marcado por mucho tiempo.

La actitud de Laura y de Antígona conlleva implícitamente una doble cara, por un lado hace pública su decisión de enfrentar y contravenir al Rey, actuando con mucha valentía que se aproxima a un pensamiento masculino, y por el otro, es muy femenina, pues lamenta morir virgen y no conocer los placeres del himeneo, incluso le duele profundamente que con la muerte nunca sabrá lo que significa ser madre, sin embargo quiere morir con gloria, sabiendo que hizo lo correcto: “Déjame, pues, con mi temeridad afrontar este peligro, ya que nada me sería más intolerable que no morir con gloria” (Sófocles, p.6).

6.4. Cuerpo femenino: imaginarios de la literatura y la pintura

La literatura y la pintura permiten reflexionar sobre el papel de la mujer en los diversos planos sociales, y a su vez cómo la representación de la misma es el producto de una búsqueda por moldearla en la escritura y en la pintura, erigiéndose como una posibilidad de representación donde la modernidad le ha concedido un sitio de preferencia, destacando la presencia femenina en todas las formas discursivas de los narradores y artistas en general, abriendo la alternativa a los

lectores y espectadores de conferirle actualidad a la feminidad, erigiéndose ésta como motivo de estudios sociales y de género.

La mujer presente en la obra de arte es la misma que camina, vive y siente, y que culturalmente ha despertado en muchos investigadores y científicos la necesidad de estudiarla desde posturas psicológicas, históricas, estéticas y hasta de posición social y racial dentro de su mismo género. Es la mujer con su naturaleza, conducta y dinamismo participativo el centro de múltiples discusiones y miradas en diversos planos culturales. La figura femenina dibujada por los narradores y pintores es una construcción imaginaria, con una función simbolizadora de gran aporte para la sociología y la cultura, tal como arguye Barroso (2011): “la cultura, funcionando como macrotexto, es nada menos que el eje estructurante de la significación literaria y todos sus textos individuales mantienen fecundo diálogo entre sí” (s/p).

El cuerpo femenino, es y será siempre material de discusión, disertación, especulación y, sin duda, admiración. La presencia de la mujer en las diversas artes es una temática que desde siempre ha inquietado a los artistas. Por momentos la imagen femenina se encuentra circunscrita en una cárcel con barrotes de atuendo, los cuales pueden desaparecer y mostrar un desnudo no sólo en la pintura y la literatura, sino en la publicidad diaria con más frecuencia y menos sentido estético, orientado más a lo pornográfico o, como simple vehículo comercial, descubriendo formas de mujeres que iluminan el mundo sensual de una sociedad que por herencia y tradición ve en la mujer un objeto de admiración, transformándola en un tipo de belleza que corresponde con un estereotipo impuesto por la cultura en la cual le toca vivir. Como diría Octavio Paz (1993) “El cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo”.⁵⁰

⁵⁰ Palabras textuales tomadas del libro *La llama doble*, que es un largo ensayo sobre el amor, escrito por Octavio Paz publicado en el año 1993, tres años después de que el autor recibiera el Premio Nobel de Literatura. Este libro trata el tema del amor desde tres ángulos disímiles, pero íntimamente relacionados: el sexo, el amor y el erotismo. En el liminar del libro el autor explica el porqué del título, señalando que: Según el Diccionario de Autoridades *la llama es "la parte más sutil del fuego, que se eleva y levanta a lo alto en figura*

La mujer día a día participa en diversos ámbitos sociales, conquista más espacios intelectuales y culturales, pero también se transforma en un objeto de belleza, donde el culto y ritual por verse más hermosa forma parte de los mismos avances de la sociedad, y de la búsqueda por llenar algún gravamen que imponen la dinámica de la vida, donde la moda será la mejor abanderada como representación social y constructo imaginario, imbuida en un constante cambio que hace de lo femenino la materia prima para los estudios de género. Así, vale señalar lo que Santana y Cordeiro (2007) arguyen al respecto:

Es importante aclarar que el proyecto feminista tiene su origen histórico íntimamente ligado a la tradición moderna. Bila Sorj (1992) señala, por ejemplo, tres elementos centrales en la construcción teórica del feminismo, que son originarios de las teorías sociales modernas: el primero sería la premisa de una experiencia de opresión y dominación común y compartida por todas las mujeres; el segundo es la apuesta por la creación de un actor colectivo, portador de sus intereses, demandas y reivindicaciones; el tercero es la creación de una utopía emancipadora de las mujeres. (p.605)



“Cuerpo de mujer”. Wencesly Belandria

Ahora bien, hablar de feminidad en el arte es una idea muy amplia y hasta difícil, pues la sociedad desde que empieza a escribir sus memorias y a marcar la historia le ha conferido un lugar privilegiado a la mujer, aun cuando los desajustes entre los sexos han sido muy marcados, la mujer tiene un espacio bien definido como *leitmotiv* de ser representada en el arte a través de aspectos que socio-culturalmente la definen, tal como arguye Cabral (2008) es fundamental “revisar nuestro pasado socio histórico y socio simbólico que compartimos los pueblos de América Latina, y reconocernos en nuestro mestizaje

piramidal". El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y éste, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida.

cultural”, pues como dice Lagarde (2005) “las mujeres latinoamericanas tenemos esas huellas y muchas más” (p.7).

La historia socialmente ha marcado la conducta de los individuos, imprimiéndole al desarrollo histórico sus características particulares y lo que ha deseado representar en imágenes o describir con palabras. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo la sociedad ha ido dando diferentes matices y significados a lo que se quiere representar, de estos cambios no escapan los artistas que sociológicamente han dejado una impronta en un campo meramente humano; lo humano como hecho social, ambivalente y cultural.

Los distintos períodos de la historia han representado la imagen de la mujer en pintura y literatura según las connotaciones y novedades de cada período. De esta manera se puede afirmar que desde la Antigua Grecia, la veneración del cuerpo constituyó el centro de inspiración para esta sociedad, que consolida epistemológicamente los cimientos de un arte que siempre está presente en discusiones de esta naturaleza.

Gran parte de las imágenes describen una concepción física de la mujer en un momento específico, en la cúspide de su belleza; es la mujer silenciosa, callada que tal vez simplemente sonríe e ilumina de manera sosegada y taciturna un mundo imaginario presente en el eterno espectador, pero también la dibujan y representan con palabras poetas y narradores: “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,/ te pareces al mundo en tu actitud de entrega./ Mi cuerpo de labriego salvaje te socava / y hace saltar el hijo del fondo de la tierra” (Neruda, 2000 p. 24).

En esta dependencia simbólica que ha caracterizado a las mujeres desde los tiempos antiguos, existe la necesidad de verse asediada por la mirada del otro y lo que la crítica y los valores sociales puedan establecer sobre su cuerpo, aptitud y comportamiento, elementos que aun siendo reales y dinamizados por la sociedad, la cultura y el momento, son reflejos de una interacción que le abre la posibilidad a

la mujer de ser apreciada por las miradas de lectores y espectadores, perpetuando así el símbolo de dominación y una feminidad que le rinde culto a una belleza estereotipada. Esto conduce a reflexionar cómo a los individuos de una sociedad determinada les interesa representar a la mujer desde el arte mismo, quedando atrapada su feminidad en ese espejo artístico-literario, que forja la sociedad, la cultura y la historia. La imagen femenina siempre será representada en cualquier sociedad o cultura como una necesidad de ideal de belleza.

Para Córdoba (2007)

En la actualidad la belleza se trata como superficial, intrascendente, fútil o, en muchos casos, puramente funcional. La moda y la publicidad, estimulados por los medios masivos de comunicación que se alimentan de ellas, han impuesto sus patrones de belleza, y al tiempo que exige e incentiva el seguimiento de ciertos modelos, además el modo y la ocasión de disfrutar de ellos (p.420).

Tal vez sea en estos aspectos (la belleza y la publicidad) donde lo femenino alcanza su mayor complejidad, tanto de conceptualización como definición, ya que se hace preciso distinguir dos conceptos intrínsecamente mezclados con belleza que son: erotismo y pornografía. Deslindar dónde termina un concepto y empieza el otro no es tan sencillo como a simple vista parece, así vale señalar a Bravo (2001), quien expone esta idea con las siguientes palabras: “La pornografía muere en las redes mismas de la sexualidad, y si es posible atribuirle un signo, ese es el de la repetición: signo endeble, pobre, que se agota en sí mismo” (p.196).

Si el concepto de belleza femenina se liga con pornografía (como frecuentemente es concebido, o como mero canal comunicacional que permite ver mujeres con cuerpos estereotipados) entonces la figura femenina se transforma en un objeto más que vale la pena comercializar, porque vende y es rentable, pero muy peligroso, pues los efectos en las mentes femeninas, de las más jóvenes, día a día se transforma en depósitos que sólo la moda con su imposición es capaz de llenar,

haciendo de la mujer un ser frívolo, vacío y aún más frágil y dúctil para el dominio masculino y las hegemonías patriarcales.

El cuerpo femenino puede ser analizado bajo diversas perspectivas y según la disciplina que lo enfoque, hoy día, la cirugía estética y la medicina le han conferido un sitio muy importante a las transformaciones estéticas del cuerpo, a fin de otorgarle belleza y atractivo a la mujer, cuya feminidad siempre surcará los caminos de la perfección impuestos por cánones sociales.

El concepto de feminidad está ligado con el mismo pasado sociocultural que signa todo el camino de la mujer, no es exclusivo de la modernidad, aun cuando sea uno de sus rasgos, componente que tiene representaciones hasta en las pinturas religiosas, así por ejemplo el tema del amor, el erotismo y la feminidad tienen antecedentes impregnados de una poética asombrosa y con una carga descriptiva inigualable. Presenta la sensualidad de la mujer amada, es sumamente sugestivo y descriptivo, deja claro que la belleza es elemento primordial de atracción a la vista, y que el amor vale para alimentarlo y mantenerlo vivo y juvenil. Otros ejemplos de vieja data también, lo representan *Las mil y una noches*, *El Satiricón*, *La Celestina*, *El Decamerón*, *el Kama Sutra*, los trabajos y ensayos del Marqués de Sade, éstos últimos destacan por lo desgarrador en el tratamiento del sexo.

La imagen corporal, aludida en la literatura y el arte, es un tema excesivamente amplio y polisémico. Su extensión remite a una serie de posibilidades ontológicas y semióticas, donde el referente corporal estará presente en la mayoría de las obras, esto supone un espinoso atrevimiento transdisciplinario, ya que los críticos y estudiosos de la literatura y las artes se han obstinado en crear taxonomías y encasillamientos que hacen difícil la posibilidad de estudiar la imagen femenina desde un sólo ángulo.

Es necesario aclarar que la feminidad, en algunos casos, viene marcada por el atuendo, éste en las diversas épocas ha variado, haciendo disímil la presencia femenina en las artes, en especial la forma como los artistas presentan los cuerpos

femeninos. Lo cual conlleva a plantear que dentro de una sociedad donde las tendencias cambian surgirán nuevas cualidades, modas, formas de embellecer el cuerpo femenino, lo que hace cuestionar sobre el porqué de las razones sociales que conducen a mantener la atención en los cuerpos femeninos como aspectos prioritarios de las identidades sociológicas.

El cuerpo femenino ha sido plasmado en todos los géneros del arte, desde el inicio de la cultura, y siempre ha sido representado (según unos convencionalismos pautados por épocas, modas y momentos) como forma de resaltar la materia que cohabita con el alma, pero que dentro de estos dos elementos, uno es visible y tangible y el otro no, sólo puede concretarse en la representación de figuras que se ven y se admiran. Son los prototipos corporales de cada época que manejan los motivos a representar en los discursos artísticos, casi siempre marcados por un proceso de dominio claramente instituido por la sociedad misma. En palabras de Maldonado (2003) corresponde con el siguiente planteamiento:

Asistimos a un proceso de asimilación de dominación que tiene que ver en primer lugar con la construcción histórica y social del cuerpo, una construcción que ha estado permanentemente permeada por la visión androcéntrica del mundo a partir de la cual se organiza la división de los géneros, de tal manera que estos se conciben como esencias sociales jerarquizadas. Las prácticas femeninas así aparezcan como un ámbito o dominación particular de las mujeres supone la existencia de un esquema de dominación masculina (p.70).

Los artistas se permiten un canon estético con gran potencial imaginario del cuerpo femenino, referido a un estereotipo que prevalece en el momento, de esta manera se observa que la imagen corporal que presentan los renacentistas es muy diferente a las presentadas por los pintores del siglo XIX o XX, imágenes de mujeres que se



“La Venus del espejo”. Diego Velázquez

adecuan a la idea de la feminidad según la época que representan. Vale por ejemplo mencionar “La Venus del espejo” del español Diego Velázquez (1599-1660), valorada por muchos críticos del arte como el desnudo más bello de la historia de la pintura, quizás esta apreciación se deba a que el pintor presenta una mujer en su desnudez completa, pero sólo permite develar su rostro en un espejo, lo cual indica un cuerpo que no quiere darle el frente al espectador, prefiere hacerlo desde un reflejo. El crítico de arte Molina (2002) describe esta situación con las siguientes palabras:

Cuerpo y mirada en la ceremonia solitaria de la pintura, de la escritura o del goce físico al servicio de la imaginación, harán del erotismo un elogio del cuerpo femenino. (...) Cuerpo que se sitúa en las fronteras de lo divino al mismo tiempo que aparece una mirada que indaga, abre, desnuda (p.142).

Las fronteras entre la imagen y la palabra por momento se hacen muy tenues. En esta línea de pensamiento, Foucault (1968) considera que “la representación puede darse como pura representación” (p.25), las mismas muchas veces han sido vistas como fórmulas vacías que tienen, en palabras de este mismo autor, “un papel constructivo en el saber de la cultura occidental” (p. 20).

La noción de semejanza entre códigos estéticos diferentes encuentra sentido en la medida que articula y despliega toda una gama de aspectos y consideraciones que entrecruzan y recrean los elementos más sensibles de las manifestaciones artísticas. De esta manera podría decirse que la presencia corporal en el arte y la literatura son herramientas sociales, constructos totalmente legítimos de los que hacen usos los artistas para construir sus discursos, argumentar sus narraciones y cumplir solapadamente con una exigencia humana y social, que está presente en todas las culturas y en todas las actividades artísticas.

Hoy por hoy, la sociedad occidental y su cultura parecen tener especial atención en la idea de cuerpo como objeto plenamente válido para estudio de las ciencias humanas. Así, desde la sociología, la antropología, la literatura y la pintura la influencia de la corporeidad le confiere a estas disciplinas una nueva óptica de

observar los cambios, las conductas y las situaciones de orden socio-histórico que determinan un momento. Tal como lo expone Rosales (2010)

El cuerpo (...) cuenta además, en sus huellas, su propia historia. Rasgos de vida que la postmodernidad va a enmascarar para enfatizar los discursos del poder, propios de una cultura de la imagen. Imagen que el arte, como discurso transgresivo, va a expresar con toda la fuerza de su deseo y a exhibirla violentamente (p.36).

La feminidad es el producto de cada época, pero también un agente activo del arte en cualquiera de sus manifestaciones, que se adecua al tiempo que lo define y determina, convirtiéndose en la imagen o reflejo de ese momento. De esta forma se puede aducir que el arte es una expresión social, ligada al pensamiento y momento que a los artistas les toca vivir y así manifestar su ideal de concepción corporal. Julia Kristeva es de la opinión que el significado de lo femenino es el “estabilizador de la estructura”, lo cual indica que la figura femenina siempre ha de ser necesaria para proporcionar un orden consciente en el desarrollo de la humanidad, la procreación, el amor, la atracción y hasta la fatalidad, son aspectos que se encaminan de manera bidireccional como reflejo de una sociedad que construye todo un imaginario colectivo sobre la feminidad, y lo que ésta debería ser de acuerdo a patrones establecidos por las estructuras dominantes.

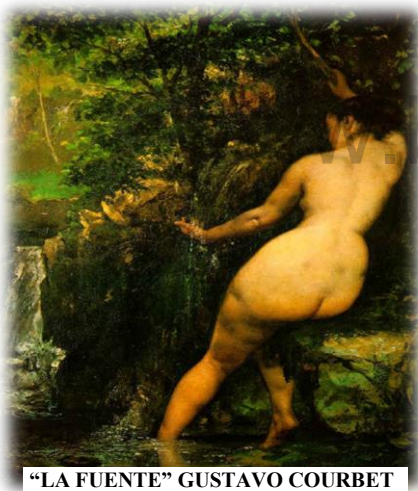
Los temas alusivos al cuerpo no son más que discursos redefinidos y reelaborados en las letras, las artes y hasta la publicidad. No obstante, según Buñel (1991), “los estudios sociológicos en torno al cuerpo en la comunidad científica, confirman la dicotomía clásica entre mente y cuerpo, separación que ha tenido como consecuencia un distanciamiento intelectual hacia todo lo que significa la corporeidad”(s/p).

De esta manera el estudio del cuerpo y por ende la feminidad (que intrínsecamente están ligados), es de innegable interés sociológico por ser la característica más próxima e inmediata de cada mujer, una categoría necesaria para ocupar un espacio en la sociedad que permite desarrollar una identidad ligada con alguna alienación

personal, definida por particulares huellas digitales, presentes en la sociedad y el entorno en general

6.5. Literatura y la pintura imaginarios del concepto de feminidad

Los atributos femeninos que determinan una huella biológica y social, fijan cualidades que marcan a la mujer y, en especial el tema que ocupa la atención de esta investigación, la feminidad, que implícitamente contiene una conciencia de identidad, vista como un constructo social, aspecto que está presente en las manifestaciones estéticas seleccionadas para el estudio. Por lo cual, escritores y pintores muestran un sinnúmero de obras que exaltan a la mujer como eje transversal y concomitante de representarla en espejos literarios y artísticos con asideros en una realidad social, donde el auge por encarnar a la mujer, dibujarla,



“LA FUENTE” GUSTAVO COURBET

describirla, enaltecer su belleza, considerarla culpable de grandes guerras, y en ocasiones signo de pecado o femme fatal, es una constante que ha ocupado y ocupará al hombre por mucho tiempo, así por ejemplo, la pintura de Gustave Courbet, “La fuente” (1868) ,muestra una dama que resalta por sólo presentar a los espectadores la espalda, es una mujer que no posee una figura con las medidas perfectas impuestas, más bien destaca algo de grasa en su cuerpo, presentando

una belleza englobada por toda la composición pictórica.

Esta mujer cuya cara no es mostrada, porque está de espalda, se asemeja a “Doña Lucrecia” personaje femenino de *Los cuadernos de Don Rigoberto*, novela de Mario Varga Llosa (1997), especialmente cuando Fonchito argumenta que, “todas las chicas del pintor Egon Schiele son flaquitas y huesudas, tú en cambio, eres llenita, pero también me pareces muy bonita” (p. 232). Se puede percibir en ambos planteamientos estéticos una intersección de universos, que aunque lejanos en el

tiempo y en el espacio, entrecruzan la imagen y la palabra y se perpetúan en el ideal de feminidad, camino que hace reconciliar a las artes y que no pierde vigencia, pues representa a la mujer como imaginario de un pensamiento cultural que siempre inquietará a los narradores y artistas plásticos.

Vale señalar, entonces, el planteamiento hecho por Bourdieu (2000) quien sostiene que: “se entiende mejor que la mujer haya sido pensada a través de analogías entre el cuerpo femenino y la tierra labrada (por el arado masculino) o entre el vientre femenino y el horno, ya sea aprehendida a través de la analogía, típicamente letrada si no literaria, entre el cuerpo de la mujer y la tablilla sobre la que se escribe” (p.56).

Se observa en la idea de este sociólogo cómo las mujeres se transforman en objetos simbólicos y por ende en entidades admiradas, seres cuya naturaleza puede ser construida por otros/otras, situándola en una fase de permanente dependencia simbólica, ofreciendo así, un estatus epistemológico a la figura femenina desde un abordaje sociológico; la presencia de la mujer como soporte sobre el cual se escribe la perpetuación de la existencia. Lo que hace pensar en un camino que bifurca la presencia femenina, camino que ha dado mucho para investigar, y más aún para crear, sobre todo en la literatura y la pintura, ya que ambos discursos estéticos, sin proponérselo conscientemente, tienen una responsabilidad social, pues desde ellos se precisa el hontanar de una tradición que sugiere que es en la imagen femenina “donde se elabora y transmite el conjunto de imágenes, figuras ejemplares y mitos originados tanto por la tradición patriarcal-machista, como por el pensamiento de las mujeres” (Gajari, 2002 p.441).

De esta manera, los estudios de género tendrán mucho que decir en el presente y en el futuro, pues la dinámica del tiempo y la sociedad misma, exhiben una feminidad que desborda su presencia, dejando al descubierto el cuerpo de la mujer pero también sus ideas, sentimientos, conducta social, relación con el entorno, su rol como madre, esposa, hija.

Es importante señalar que, en la literatura y la pintura elegida para este estudio, el hecho social está presente de manera taxativa ya que la sociedad le imprime un influjo constante a todas las actividades humanas, determinando en gran parte lo que los artistas producen, pues como lo plantean Altamirano y Sarlo (1980) “las obras literarias no son producidas en un vacío social ni, mucho menos, en un medio estético neutro” (p. 169), cita que también aplica en el caso de las producciones pictóricas, ya que los artistas plásticos están imbuidos en un mundo que afecta su obra, y al cual tratan de representar, aún las pinturas más abstractas intentan sugerir algo, una verdad dentro de un horizonte de posibilidades estéticas.

6.6. Amor y muerte: imaginarios ineluctables de la vida

Estos dos aspectos (amor y muerte) se ubican en este espacio como últimos elementos a describir, por cuanto no representan el centro de interés de lo que se quiere postular, no obstante, resulta imposible no incluirlos por cuanto están presentes a lo largo de toda la historia de la novela *El amor en los tiempos del cólera*. García Márquez, fusiona los imaginarios míticos correspondientes a Eros y Thanatos, cuyas imágenes remiten a los imaginarios de amor y de muerte, elementos que confluyen y se superponen a lo largo de todo el relato, destacando las pasiones a las cuales sucumben los protagonistas.

Desde el inicio de la obra el narrador deja claro dos motivos que se reconstruirán de diversas maneras, estos son: el amor no correspondido y la muerte por la enfermedad del cólera, sumado a lo catastrófico y devastador de las guerras civiles. El título de la novela remite inmediatamente al tema del amor que discurre paralelamente al tema de la muerte, como dos caras de una misma moneda, uno sin el otro no tendrían razón de ser, el amor inspirador y dador de vida, y la vida símbolo de lo perecedero unida a la muerte como forma de cerrar círculos y comprender la finitud de la existencia misma. Resumido en las palabras del narrador: “El amor, si lo había, era una cosa aparte: otra vida” (p. 204).

La novela postula que no se puede prescindir del cuerpo sintiente, Florentino Ariza enferma de amor, sufre, no duerme, no se concentra en sus labores, vive un mundo interno que lo exterioriza con diversos síntomas que se llegan a confundir con los síntomas de la enfermedad del cólera.

El narrador desde las primeras líneas muestra la idea de la muerte en el extraño suicidio de Jeremiah de Saint Amour, escena que recuerda la película de Ingmar Bergman “El séptimo sello”, pues en los dos casos queda una partida de ajedrez interrumpida por la presencia de la muerte. La muerte es la otra cara de la moneda donde se erige y se construye el amor, la novela también ilustra la muerte absurda de Juvenal Urbino, cada una de las muertes que presenta el narrador tienen un simbolismo.

La novela inicia relatando un suicidio y cierra con un suicido, el de América Vicuña, la adolescente que se quita la vida por amor a Florentino Ariza. Se puede leer en las primeras líneas de la novela, la sentencia tan determinante “Era inevitable”, de inmediato esto conduce al lector a pensar en la muerte, que como acontecimiento y parte de la vida es inevitable, aunque inevitable sería que los protagonistas muy avanzada la edad cristalizarán su amor en el barco “Nueva Felicidad”, esto conduce a afirmar que la sentencia está ligada al amor y a la muerte, aspectos que en la vida humana y en la realidad también son inevitables.

La pulsión de la vida y la muerte están estrechamente ligadas al sentir, tal como lo plantean Greimas y Fontanille (2002) quienes sostiene que: “La cohabitación de dos exigencias inversas, ligadas respectivamente a las fuerzas y a las posiciones permite comprender que, antes de toda categorización, el sentir tironeado por dos tendencias, no puede engendrar más que inestabilidad”(p.23), inestabilidad que puede surgir con la muerte en algunos casos, pero que puede acarrear la estabilidad final de un destino premonitorio, como el caso de los protagonista del *Amor en los tiempos del cólera*.

El amor es un tópico recurrente y alegórico del cual la literatura da muchos ejemplos: *Romeo y Julieta*, *Los amantes de Teruel* y *La celestina*, entre muchos, siempre está presente en el destino de las protagonistas de estas historias, la eterna búsqueda de un mejor pretendiente para la hija, como forma patriarcal que traspasa el amor, la hija debe de estar protegida por un hombre que tenga dinero y pueda ofrecerle todas las comodidades, como en efecto sucedió con Fermina Daza y Juvenal Urbino. En este punto Florentino Ariza decide:

Tomar la determinación feroz de volverse rico ganar nombre y fortuna para merecerla: Ni siquiera se puso a pensar en el inconveniente de que fuera casada, porque al mismo tiempo decidió, como si dependiera de él, qué el doctor Urbino tenía que morir. No sabía ni cuándo ni cómo, pero se lo planteó como un acontecimiento ineluctable, que estaba resuelto a esperar sin prisa ni arrebatos, así fuera hasta el final de los siglos (p. 167).

El amor desenfrenado, ilógico y pasional entretelado con la muerte como forma de vida, se instaura como cadenas de acontecimientos. Así es que, gracias a la muerte de Juvenal Urbino, Florentino Ariza logra consolidar un amor esperado por más de medio siglo, entonces la muerte abre paso al amor, pero no le fue tan sencillo a Florentino, pues éste enamorado y apasionado sin remedio afirma que: “Lo único que me duele de morir es que no sea de amor” (p. 171).

El amor como pasión, y la muerte (como aspecto que dan paso al amor) entretelen toda la historia de la novela, parecen necesarios los dos conceptos míticos (Eros y Thánatos) por cuanto gracias a éstos se sobreviene una cadena de sucesos, pues por la muerte algo absurda del Doctor Juvenal Urbino, esperada por Florentino por más de medio siglo, es que se puede cristalizar el amor de éste por Fermina Daza, alguien debe morir –en este caso Juvenal– para que la pasión de los ancianos pueda concretarse y la larga espera y constancia febril (de un amor que por momentos daba la impresión de una obsesión) de Florentino, finalmente se consolide, pero el amor es causal de muerte, la joven América Vicuña se suicida por amor a Florentino. Los signos del amor y de la muerte son muy parecidos, Transito

Ariza solía decir “mi hijo ha estado enfermo es de cólera. Confundía el cólera con el amor, desde mucho antes que se le embrollara la memoria” (p. 219).

Según Santo-Rosa (1986) la dualidad amor/muerte tiene límites confusos, en la novela *El amor en los tiempos del cólera*, “se ha dicho con frecuencia que los temas poéticos son reductibles a dos: amor y la muerte. Quizá haya que interpretar esto como un eco de las teorías de Freud en el sentido de que son dos sentimientos los que dominan la vida humana” (p.145). De esta manera creación y destrucción borran fronteras y se fusionan en límites indeterminados de encuentros que generan finales e inicios, amor y muerte conjugados en el mito de Eros y Thánatos y en toda la teoría construida por Freud sobre estos dos conceptos que son los generadores de un principio y un fin, como el Alfa y el Omega, nacimiento en el amor y morir por amor, por lo que Florentino Ariza “no encontraba razones para que Fermina Daza no fuera una viuda igual, preparada para la vida sin fantasías de culpa por el marido muerto” (p.204).

Otro episodio que también da cuenta de lo señalado en el párrafo anterior lo representa la muerte de Olimpia Zuleta, la mujer que se dedicaba a criar palomas y que se convierte infortunadamente en amante de Florentino Ariza, en un encuentro amoroso con éste, sin pensar en las consecuencias, él le escribe un letrero en su pubis, que el marido lee y loco de celos la asesina, el narrador lo relata de la siguiente forma:

Seis meses después del primer encuentro, se vieron por fin en el camarote de un buque fluvial que estaba en reparación de pintura en los muelles fluviales. Fue una tarde maravillosa. Olimpia Zuleta tenía un amor alegre, de palomera alborotada, y le gustaba permanecer desnuda por varias horas, en un reposo lento que tenía para ella tanto amor como el amor. El camarote estaba desmantelado, pintado a medias, y el olor de trementina era bueno para llevárselo en el recuerdo de una tarde feliz. De pronto, a instancia de una inspiración insólita, Florentino Ariza destapó un tarro de pintura roja que estaba al alcance de la litera, se mojó el dedo índice, y pintó en el pubis de la bella palomera una flecha de sangre dirigida asía el sur y le escribió un letrero en el vientre (...) esa

misma noche, Olimpia Zuleta se desnudó delante del marido sin acordarse del letreo, y él no dijo una palabra, ni siquiera le cambió el aliento, nada, sino que fue al baño por la navaja barbera mientras ella se ponía la camisa de dormir, y la degolló de un tajo (pp.217- 218).

Entra en juego una pasión más que no es desarrollada por el narrador: los celos. Culpable de este horroroso homicidio que muestra la novela, el crimen es descrito someramente, se reduce a lo citado en las líneas anteriores, el ejemplo interesa porque da cuenta, una vez más, de la forma como el amor conduce a la muerte.

El amor es el núcleo central de la novela y se revela camuflado de dos formas: el apacible y, el amor que solo se consolida en los placeres carnales, al respecto de esta dualidad, el siguiente fragmento da cuenta de esta distinción.

En la plenitud de sus relaciones, Florentino Ariza se había preguntado cuál de los dos estados sería el amor, el de la cama turbulenta o el de las tardes apacibles de los domingos, y Sara Noriega lo tranquilizó con el argumento sencillo, de que todo lo que hicieran desnudos era amor. Dijo amor del alma de la cintura para arriba y amor del cuerpo de la cintura para abajo (p. 200).

Fragmento que conlleva a la reflexión que el amor como la pasión más destacada a lo largo de toda la novela se presenta de diferentes formas; el amor idealizado, es el amor romántico, de correspondencias interminables, no es compatible con el matrimonio no llega a transformarse en amor que se consolide el las “turbulencias de la cama”, es un amor en ausencia del ser querido, amor de la soledad producto de la separación, el viaje del olvido en los amantes está presente, también la ausencia de amor, solo uno ama, en este caso Florentino Ariza ama a Fermina Daza hasta que es un anciano, no logra olvidarla aun cuando muchas mujeres pasaron por su vida. Este amor esta signado por la fatalidad, la muerte también puede crear felicidad en otros, no solo es vista como duelo o como luto, a muchos les puede servir para sus propósitos, como lo muestra el narrador de *El amor en los tiempos del cólera*.

Otra forma de amor es el que se manifiesta entre Fermina Daza y su esposo, es un amor anclado en el hastío, las costumbres y las responsabilidades propias de un matrimonio donde el tedio y el aburrimiento fueron las características que marcaron los largos años de convivencia, medio siglo, durante ese tiempo se pensó que Juvenal Urbino era un marido perfecto, aunque “nunca recogía nada del suelo, ni apagaba la luz, ni cerraba una puerta. En la obscuridad de la mañana cuando faltaba un botón de ropa, ella le oía decir: uno necesita dos esposas, una para quererla, y otra para que le pegue los botones” (p. 222).

Este amor no está fundado en el enamoramiento, sino en la costumbre y en el capricho de los dos, pues “él era consiente que no la amaba. Se había casado porque le gustaba su altivez, su serenidad, su fuerza, y también por una pizca de vanidad suya, pero mientras ella lo besaba por primera vez estaba seguro de que no habría ningún obstáculo para inventarse un buen amor” (p. 161).

Los esposos muestran básicamente una relación de dependencia, una relación que se parece más a una sociedad que a una pareja que se ama sin límites, son amigos y cómplices que satisfacen sus caprichos materiales pero no sus urgencias corporales, ni del alma.

El último amor que presenta el narrador es el amor con matices de amistad, éste surge entre Fermina Daza y Florentino Ariza, cuando ella pierde a su esposo, es decir en estado de viudez y Florentino Ariza es un anciano solterón y millonario de 76 años, este amor que en apariencia es muy extraño, porque la cultura ha impuesto que solo se pueden amar los jóvenes, tiene que luchar contra la sociedad del momento, y tal vez en este siglo XXI, sigue siendo mal visto que dos ancianos se enamoren.

La primera lucha –que contraría nuevamente los amores– se presenta cuando Ofelia la hija de Fermina Daza, manifiesta abiertamente su descontento por los amores de su madre a tan avanzada edad, es Ofelia quien precipita la decisión de Fermina Daza de viajar con Florentino Ariza. Esta segunda conquista de este

enamorado eterno y pernicioso se reconstruye en cartas, que sirven para combatir el aislamiento en la que ha quedado Fermina, la vejez y la soledad en esta parte de la historia aparecen como formas que se unen a los mecanismos naturales de la vida.

Este largo amor por el cual espero medio siglo Florentino Ariza y que se consolida en un barco, se eterniza en ese barco, el tiempo parece ser otro, los vientos soplan a favor de Florentino, recordando el poema inmortal de Quevedo “Constante más allá de la muerte”, éste finaliza de la siguiente forma: Su cuerpo dejará, no su cuidado; /serán ceniza, más tendrá sentido; polvo serán, más polvo enamorado.

La novela *El amor en los tiempos del cólera* es un compendio de amores, desamores, muertes, soledad y viudas, es el laberinto del tiempo que construye, destruye y reconstruye personas, ciudades, y almas que aman más de lo normal, el caso del protagonista Florentino Ariza que ama de manera obsesiva, irreal, y hasta perturbadora. En su haber hubo muchas mujeres, ninguna suplantó a su amor idealizado: Fermina Daza, pero en este lote de mujeres que lo hicieron feliz destacan particularmente las viudas.

El narrador le deja saber al lector de todos los amores de Florentino Ariza de la siguiente forma:

Eran sus únicas armas, y con ellas libró batallas históricas pero de un secreto absoluto, que fue registrando con un rigor de notario en un cuaderno cifrado. Reconocible entre muchos con un título que lo decía todo: ellas.

La primera anotación la hizo con la viuda de Nazaret. Cincuenta años más tarde cuando Fermina quedó libre de su condena sacramental, tenía unos veinticinco cuadernos con seiscientos veintidós registros de amores continuados, a parte de las incontables aventuras fugaces que no merecieron ni una nota de caridad (p. 155).

El estado de viudez, se trasluce en una soledad que puede definirse como un acontecimiento de la vida, surge como una eventualidad que nadie espera, pero que en sí mismo forma parte de la vida y dependiendo del momento que la persona lo

viva, podrá activar mecanismos de defensa y de resiliencia para seguir adelante, afrontar el futuro y reordenar la nueva vida.

La viudez, es un estado de soledad, de desprendimiento de alguien que era parte de una familia, a este estado suele, generalmente asociarse aspectos negativos o tristes, sin embargo, García Márquez aprovecha esta situación para que el protagonista de su narración sostenga relaciones amorosas con varias viudas, hasta finalizar con Fermina, quien debe quedar viuda para poder definitivamente concretar el amor tan largo y enfermizo esperado pacientemente por Florentino.

En la novela, como en la realidad, la viudez representa la disolución parcial de una familia, pues con la partida de uno de los cónyuges la familia deja de ser la misma, esto se traduce en transformaciones importantes para el esposo o la esposa, dependiendo quien haya partido primero de este plan terrenal. La viudez, ha sufrido transformaciones en la actualidad, representa una forma dolorosa de transitar por otros caminos, ahora con más seguridad que antes y con más confianza porque se supone que de la relación quedó una experiencia que hace que resurja una fuerza esperanzadora de una vida que aún continua.

El mundo de las viudas fue ampliamente conocido por el personaje principal masculino de *El amor en los tiempos del cólera*. La muerte conlleva a develar a estas mujeres que formaron parte amorosa de la vida del personaje lúgubre y excéntrico que fue Florentino, su destino sería terminar en brazos de una viuda, tal cual como ocurrió y como desde las primeras líneas estaba predeterminando, las viudas (estado civil trágico y doloroso) le concedieron a Florentino dicha y placer, la primera viuda es llamada “la viuda de Nazaret”, es descrita de la siguiente forma:

Florentino Ariza no había de entender nunca cómo unas ropas de penitente habían podido disimular los ímpetus de aquella potranca cerrera que lo desnudó sofocada por su propia fiebre como no podía hacerlo con el esposo para que no la creyera una corrompida, y que trató de saciar con un solo asalto la abstinencia férrea del duelo, con el aturdimiento y la inocencia de cinco años de felicidad conyugal (p. 152).

Las viudas conforman un tópico dentro de todo el relato: “Tantas viudas de su vida, desde la viuda de Nazaret, habían hecho posible que él vislumbrara cómo eran las casadas felices después de la muerte de sus maridos” (p. 204), se podría decir que sustentan todo el mundo femenino, mujeres que amaron, y la viudez las dejó ancladas en la soledad, soledad que en algunos casos Florentino Ariza supo llenar, con amor, pero un amor que estaba más ligado a lo sexual y al placer que lo idílico y celestial que profesó toda su vida por Fermina Daza. Como lo señala Capmany (1974) se da en este personaje el impulso de Eros “como energía creadora, como deseo de felicidad. De plenitud absoluta, hacia una realización útil, que propone la estabilización y la seguridad del hombre a cambio de una serie de sacrificios que se van perfilando a lo largo de la evolución cultural” (p. 31).

Por último, se puede aseverar que el amor lucha con la muerte y vence, Eros y Thánatos, en conspiración constante, en los desafíos diarios de la vida. Florentino Ariza sabe que va a morir pero tiene la seguridad que al final será “polvo enamorado”, pues de algo perecerá: del cólera, las guerras civiles, las enfermedades de la vejez, porque como el narrador lo anuncia en la primera línea “era inevitable”, claro, la muerte como continuidad de un mundo desconocido, y apenas sospechado, encubierto por una bandera amarilla que simboliza el cólera, pero que sólo oculta un amor sutil pero afiebrado, lánguido pero fuerte, paciente en el placer y sólido en el tiempo.

CONCLUSIONES

“SORORIDAD” DE QUIEN INVESTIGA

“La realidad de cada uno es insuficiente”
Claudio Guillén (2007, p.135)

Las ciencias humanas, que abarcan tantas aristas, de alguna forma se convierten en el sitio de reconciliación entre las humanidades y las diferentes áreas del saber, lo que hace pensar que la división entre éstas ya no es tan clara, sus fronteras se diluyen y se avecinan con una potencial hermandad, donde lo humano roza de cerca lo natural, a su vez que lo realza como hecho social; entonces lo social, lo humano y lo natural se funden en una amalgama que decanta en las distintas disciplinas pertenecientes a las “ciencias del espíritu”, terminología que a decir del filósofo Gadamer designa a este inabarcable mundo, que a su vez se transforma en un océano de posibilidades de estudio.

Esta peripecia conciliatoria ha permitido realizar este trabajo, en el cual se determinó cómo el concepto de feminidad puede ser comprendido desde el cruce de las artes, ya que el tránsito múltiple de una expresión estética que se asimila con otra, es el resultado de un mundo que empieza a verse como un todo, donde sus elementos constitutivos no pueden ser estudiados de forma independiente, pues es casi imposible hacer una escisión y pretender observar un objeto de estudio desde la monodisciplina o de manera insular.

Atendiendo estas consideraciones, la reflexión epistemológica presentó nexos con varias disciplinas del saber humano, como espacio para entretejer la multiplicidad de pensamientos, ya que las interrelaciones disciplinares como formas vivas de la reflexión surgen en un contexto social, por lo que, la coalición de saberes con los

conceptos que las ciencias humanas desarrollan es inevitable, así como inevitable es la separación radical de las ciencias o la taxonomía del arte, que siempre se ha estudiado como mundos separados, inclusive como meros artificios ficcionales, olvidando que a partir del arte se puede encontrar explicaciones parciales a eventos sociales que, por ejemplo, las ciencias duras no podrían explicar.

Dentro de un orden de ideas es preciso señalar que, el estudio estuvo conformado por seis capítulos. Los tres primeros (**capítulo I, II y III**) subsumen aspectos teóricos, propios de lo que se plantea en una propuesta para explicar el objeto de estudio o la inquietud principal que mueve todo el hilo conductor interno del trabajo, y los tres últimos que se erigen como resultado de lo postulado en los objetivos específicos.

Como conclusiones se pueden señalar ocho planteamientos, que son proposiciones finales, que buscan destacar los aspectos más relevantes del estudio:

1.- La investigación problematizó dos órdenes que le dan respuestas a los propósitos postulados en la descripción de la investigación, a saber:

- Uno, las mujeres y todo lo que determina su feminidad en el desarrollo socio-histórico, han estado ubicadas en la periferia, debido a dos fenómenos sociales que son: el patriarcado y las sujeciones identitarias. Situación que promueve estudiar la posición femenina, surge así un notable interés desde las ciencias humanas. Entonces, se da un proceso por intentar comprender la eterna dicotomía que suscitan los géneros en algunos espacios sociales, asunto que hoy en día, es interesante de ser estudiado, aun cuando el equilibrio y la igualdad entre hombre y mujeres parece casi una realidad, sigue existiendo resistencia, por parte de algunas posturas masculinas, de incluir a las mujeres en los diferentes espacios y ámbitos culturales, esta forma de supresión es vista como manera anticuada de pensamiento, que oscurece las subjetividades humanas y el cabal desenvolvimiento de la vida misma.

- Dos, permitió establecer correspondencias entre narrativa y pintura, esta idea por si misma contiene una irrupción de lo aceptado como lógico, unir y urdir discursos estéticos diferentes a simple vista parece una osadía, pero más allá de esta impresión que pudiera suscitarse, es una perspectiva diferente de estudio, que permitió el desarrollo de un conocimiento constructivista y significativo, favoreciendo la comprensión del hecho literario y pictórico, amplió los horizontes culturales y la visión parcelada del arte, extendiendo los esquemas críticos de percepción, ya que la necesidad de integrar disciplinas que en apariencia son totalmente diferentes enlazó un pensamiento analítico y generó una alternativa diferente de investigación.

2.-Esta investigación determinó que existe una relevancia social presente en las obras escogidas, con respecto a los planteamientos estéticos que caracterizan a estos discursos específicos, los cuales en un borde se rozan, pero su naturaleza, los hacen separarse, para ser producciones únicas que pueden ser explicadas e interpretadas de forma independiente.

3.-También, el trabajo enlazó y emparentó distintas disciplinas como forma de legitimar un método integrador, avalado por una hermenéutica y una semiótica que contribuyeron a re-interpretar el fenómeno de la feminidad otorgándole un sustento teórico, conceptual y argumentativo, permitiendo el desarrollo de una propuesta amplia, que a la luz de las recientes teorías de las ciencias humanas transita por un camino donde el diálogo de saberes permite acercar fronteras, posibilitando que las artes reciban todo el peso de una interpretación muy personal, pero a su vez puedan homologarse en un punto y hacerse diferentes en otro, así la comparación y las correspondencias se constituyeron como el camino más expedito que permitió los paralelismos, barnizados por un sentido y acatamiento a la diferencia, también con un poco de utopía, desde luego, realzando puntos de encuentros que les dio a los discursos literarios y pictóricos analizados una frontera común, donde el elemento que los unió fue el concepto de la feminidad, el patriarcado, las sujeciones identitarias y los imaginarios, categorías de análisis que sirvieron para asumir

nuevos paradigmas metodológicos, que cuestionan un orden, donde la incursión de la diferencia que reacciona contra lo aceptado, para un estudio, es el espacio o lindero habitual, que crea un acercamiento explicativo como una ley interior, presente a lo largo de todo el trabajo.

4.- Los planteamientos anteriores le imprimieron cohesión a la investigación, ya que se enaltece la consciencia de un sujeto femenino, en un contexto que presenta un patriarcado propio del momento que narran las historias de las novelas elegidas y las pinturas seleccionadas para el parangón, pero también estas obras artísticas dejan ver una transformación del pensamiento de la mujer plasmado en la escritura y la pintura (como manifestaciones de una realidad) contribuyendo con la búsqueda de la equidad de género que está siendo efervescente dentro de los espacios políticos, académicos y culturales, cuyo destino sigue definiéndose en palabras, imágenes, leyes, congresos y eventos académicos de todo tipo, donde el asunto de la posición de la mujer sigue inquietando, generado nuevas miradas y estudios sobre el mismo tema.

5.-Dentro de este marco de consideraciones, en las dos primeras novelas de las cuales se da cuenta en el **capítulo IV**, *El exilio del tiempo* de Ana Teresa Torres y *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, en comunión con la pintura de Wencesly Belandria y Aida Emart, se observa un claro concepto de feminidad ligado a un patriarcado que se opone a cualquier capacidad intelectual de la mujer sobre una belleza efímera, pasajera y transitoria, por cuanto los aspectos físicos están por encima de otras capacidades que la mujer de comienzo de siglo XX posee, ya que la relación de dominio fue tan fuerte en esa época que el hombre, organizador del mundo y del afuera, sólo podía ver en ésta un objeto más para ornamentar la casa, adornar la cocina con su trabajo, criar los hijos y cumplir con una sexualidad, pensamiento que oprimía a la mujer en una avaricia extrema, condenada a recibir muy poco y a permitir dejarse “arrancar la vida”.

Este capítulo permitió reflexionar partiendo del hecho literario y pictórico que la feminidad y las sujeciones identitarias, se encuentran comprometidas con el hecho mismo de ser mujer y lo que la cultura ha impuesto por siglos. A las artistas mencionadas en el párrafo anterior, les interesa exponer en sus temas, de forma recursiva, aspectos femeninos, bien sea desde objetos domésticos, situaciones íntimas de la mujer y la familia, esto incluye la maternidad y aspectos íntimos de la condición biológica y sujeción femenina. Los postulados que estas artistas registran en sus discursos estéticos presentan modelos femeninos que corporalmente no poseen las medidas estereotipadas por la sociedad, la moda, la cultura y la cirugía plástica, se deja claro en el trabajo que los personajes femeninos estudiados por medio de la literatura y la pintura son mujeres que abren el compás hacia una nueva forma de ser de la feminidad y del papel de éstas en la construcción de un destino diferente.

6.- En cuanto al **capítulo V**, se puede concluir que, abordar un objeto de estudio literario y plástico, desde los postulados masculinos es otra forma de mirar el objeto de estudio, ya no es la mujer que a partir de su propia consciencia artística y su condición femenina reflexiona sobre la mujer, en este capítulo se reflexionó sobre la mujer vista por el imaginario masculino de: García Márquez, Carlos Fuentes, Casimiro González y Diego Rivera, todos en sus postulados artísticos-ficcionales muestran la presencia femenina inmersa en un proceso histórico mismo, y cómo éstas tienen su continuidad y su respaldo en la sociedad, quien las vitaliza y enaltece en un incesante diálogo en inquebrantable construcción. De esta manera particular de representar a la mujer surgirá también para la sociedad una forma específica de crear sus propios imaginarios, contruídos a partir de realidades que se permean en las artes y que dejan ver una feminidad ligada al patriarcado, a la belleza corporal y a las sujeciones identitarias, aspectos que podrían ser considerados como numen de los artistas.

Planteamientos literarios como *El amor en los tiempos de cólera*, encontraron resonancia en la pintura de Casimiro González, quien generalmente plasma en

todas sus representaciones pictóricas la figura corporal de la mujer, esta es poseedora de una dimensiones diferentes a las pautadas por la sociedad y la cultura, espacio que instaura modelos de mujeres en extremo delgadas, Casimiro González contrariamente elogia a la mujer con medidas grandes, la hace hermosa y la pinta con un toque de realismo mágico que acerca mucho su pintura a los planteamientos estéticos que narra García Márquez.

Por otro lado, se abordó el mural “El Arsenal” de Diego Rivera, este último se distingue porque su obra inspiró a Carlos Fuentes para que escribiera *Los años con Laura Díaz*, novela que se analizó tratando de urdir semejanzas y diferencias con la monumental obra de Rivera, para el desarrollo de la reflexión de este apartado se explicó la écfrasis, como posibilidad de construir un relato partiendo de una pintura, y también se pudo dejar claro que la palabra tiene su continuación con la imagen, que aparecen descritas en una obra literaria, logrando que la palabra tenga un continuo con una expresión estética visual, donde ambas se intersectan y dan explicación a un mismo fenómeno; la feminidad, aspecto que parecía pertenecer sólo a los feudos de los estudios de género, sin embargo, se pudo demostrar que la literatura y la pintura también pueden explicar fenómenos de la cultura.

7.- El **capítulo VI**, se introduce el concepto de imaginario a través de dos figuras míticas que son Penélope y Antígona, ambas mujeres griegas. Por medio de estas leyendas se mostró como sus vidas, maneras, formas de espera y formas reaccionarias están presentes y se extienden como ecos sin tiempo ni espacio en las novelas elegidas para esta investigación. Los imaginarios de estas mujeres presentes en la pintura y la literatura constituyen con sus vivencias respectivas, un proceso social, continuo que implica una interacción entre una idea existente, que deja ver desde la diferencia y la diversidad el desarrollo continuo, mutable y a la vez permanente de los mitos, gracias a éstos se puede encontrar respuestas socioculturales con respecto a lo que significa la feminidad y la carga simbólica que ha distinguido el ser mujer en este mundo. Lo cual indica que las obras narrativas y pictóricas que se conformaron como el corpus a estudiar se estructuran con la

impronta de una feminidad propia de vivencias, las cuales surgen de una sociedad que determina ciertas características en la mujer y que el arte (literatura y pintura) se encarga de reproducir valiéndose de mitos que se han eternizado y a su vez transformado, para sólo legitimar al original, dándole perpetuidad en el horizonte ilimitado de los imaginarios artísticos, el capítulo finaliza postulando el mito de Eros y Tánatos presente en la novela *El amor en los tiempos del cólera* y que demuestra cómo los imaginarios mitológicos se perpetúan en el arte y siguen consolidándose, represándose como palimpsestos que también dan explicación subjetiva sobre hechos ficcionales que se extienden a la sociedad y que encuentran resonancia en la vida misma.

8.-Huelga señalar que, la figura femenina dibujada por los narradores, poetas y pintores es una construcción imaginaria, tanto de los creadores como de quienes leen u observan un cuadro, con una función simbolizadora de gran aporte para la cultura, la sociología y la historia misma. El concepto de feminidad, analizado desde postulados artísticos, siempre será un asunto inconcluso, sin embargo, quedará abierto a nuevas posibilidades, miradas y enfoques, que ratifiquen lo planteado, lo falseen o, simplemente, lo aborden desde otras metodologías también válidas en el universo de las ciencias humanas que aceptan la coalición, alianza y empalmes de las humanidades como camino sugerente y emergente, permitiendo incursionar en los estudios de género analizados en correspondencia desde los discursos artísticos.

La presencia femenina en la literatura y la pintura es uno de los temas más representados de toda la historia del arte, por lo que pretender hablar de este tema tan recurrente ha sido una empresa difícil de empezar y de concluir, ya que todos los días los artistas, tanto plásticos como literarios, destacan en sus discursos la imagen femenina, la misma nunca terminará de fundarse, es un tópico en construcción y desarrollo, en continua búsqueda, por consiguiente se elabora y se reelabora infatigablemente como los palimpsestos antiguos; pero la diferencia radica en que cada manifestación artística, encuentra en la mujer un lienzo único,

un soporte trascendental y una sempiterna inspiración que por mucho tiempo ocupará la atención de los artistas, quienes encuentran sublime el tema de la feminidad y su constante re-presentación los lleva a volverla a plasmar en una reiterativa búsqueda de atrapar y condensar en un espacio a la mujer que galopa en su libertad agazapada y que día a día, es inaprehensible en el mundo real, su pensamiento firme la ayuda a transitar por mundos insospechados y apenas conocidos, trascendencias impensables en épocas pasadas.

Por último, y de igual forma que lo hice en la introducción, quiero cerrar estas conclusiones, que desde luego no terminan de dar respuesta a un asunto tan humano, suscribiéndome con unas palabras de Claudio Guillén (2007) quien señala que “en el final está latente, un comienzo nuevo” (p.14), lo cual supone que el tema expuesto a lo largo de este trabajo seguirá construyéndose, reinventándose y complementándose con nuevos postulados que no terminarán de dar explicación a la condición de las mujeres y mucho menos a un concepto tan difícil de asir como es el de la feminidad.

Malena Andrade M.

REFERENCIAS

Adorno, T. (2001). *Epistemología y ciencias sociales*. Madrid-España: Frónesis.

Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. España: Ediciones Orbis.

Agudelo, P. (2011) "(Des) hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales". En: *Revista UniPluri/Versidad*. Vol11 N° 3. Medellín Colombia: Universidad de Antioquia.

Aguilera, García y Pargas, L. (1991). "Contexto histórico en el que surge la sociología como ciencia". En *Revista FERMENTUM*, N° 1, Año 1 Mayo-Agosto, pp. 96-112. Mérida- Venezuela: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.

Alanís, A. (2004). "*Una versión comparativa entre paradigmas cualitativos y cuantitativos*". En: *Candidus*. Cuadernos monográficos. Caracas-Venezuela. pp. 110-113.

Alcibiades, M. (1999). Forges, R. (Comp.) "Protagonismo periférico: la mujer venezolana del siglo XIX se incorpora a la vida pública". En: *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Mérida-Venezuela: Talleres Gráficos Universitarios, pp.11-20.

Alegría, C. "Carta a un desterrado". En: <http://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=Carta+a+un+desterrado&poeta=Alegr%EDa%2C+Claribel>. Consultado el. 23-08-2015.

Allende, I. (s/f). "La magia de las palabras", discurso PDF en línea. Consultado el 10-10-2012.

Almudena Ortega et al. (2012). *Trastornos de la Conducta Alimentaria* 1643-1662. En: http://www.tcasevilla.com/archivos/imagen_corporal_para_el_arte.pdf Consultado el 24-09-2013

Altamirano, C. y Sarlo, B. (1980). *Conceptos de sociología literatura*. Argentina: Centro editor de América Latina.

Álvarez, G. (s/f). *Reflexiones Marginales*. "El espejo y la pintura". En: <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/dossier/33-la-pintura-y-el-espejo>. Consultado el 06-05-2014.

Alzuru, P. (2011). *Estética y Contemporaneidad*. Mérida-Venezuela: Vicerrectorado Académico Secretaria de la Universidad de Los Andes.

Anderson Imbert, E. (1992). *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Andrade, M. (2012). "La feminidad en la obra plástica de la merideña Wencesly Belandria". En revista *Consciencia y Diálogo*. Mérida- Venezuela: Universidad de Los Andes. pp. 249-250.

Añel, A. (2008). "Expo: Una entrevista con Casimiro González". En: <http://www.cubaencuentro.com/armando-anel/blogs/cuba-inglesa/expo-una-entrevista-con-casimiro-gonzalez>. Consultado el: 23-10-12.

Arandel, H. (1973). *La libertad en el arte*. México: Editorial Grijalbo.

Aristizábal, P. (2007). "Eros y la cabellera femenina". En: *Revista El hombre y la máquina*, enero – junio Cali- Colombia: pp. 116-129.

Avril Bryan, T. La sexualidad femenina en las novelas de Gabriel García Márquez. University of the West Indies, St. Augustine, Trinidad, W.I.

Barcia y Barcia ((2009). "Del mosaico al googlegrama: posibilidades creativas de la interacción imagen y texto". En: *Revista Tejuelo Extremadura- España*: N° 5 pp. 25-35.

Barthe, R. (1994). *El susurro del Lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona-España: Ediciones Paidós.

Barroso, E. *Comunicación literaria y espacio*. Disponible: <http://hum550.net/index.php?page=comunicacion-literaria-espacio>, Consulta (2011, Septiembre 28)

Baudrillard, J. (1997). *La ilusión y la desilusión estética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Beauvoir, Simone de. (1998) *El segundo sexo*, prólogo de Teresa López Pardina, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 1949.

Bermúdez, I. (s/f). *El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino*. Artículo en línea En: <file:///D:/Mis%20Documentos/Descargas/DialnetElAngelDelHogarUnaAplicacionDeLaSemanticaLiberalAL-4015102.pdf>. Consultado el 15-05-2014.

Bernd, Z. (1998). *Escrituras híbridas. Estudios en literatura comparada interamericana*. Porto Alegri: Universidad Federal de Río Grande do Sul- Editora.

- Borges, J. (2000). *Ficciones*. Caracas-Venezuela. Clásicos El Nacional.
- Bourdieu, P. (1971). “*Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*”. En: *sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- _____. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona-España: Traducción de Joaquín Jordá EDITORIAL ANAGRAMA.
- _____. (2002). *Campo del poder campo intelectual*. Tucumán, Capital Federal: Editorial Montessor. Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona-España: EDITORIAL ANGRAMA.
- Bravo, V. (2001). *Terrores de fin de milenio*. Ediciones el Libro de Arena. Mérida – Venezuela: Talleres Gráficos Universitarios ULA.
- Brunel, P. (1994). “Literatura y artes”. En: *Compendio de literatura comparada*. México, págs. 219-235.
- Bruña, M. (2014). “La ficcionalización de la historia en la obra de Carlos Fuentes”. En: <http://www.iifilologicas.unam.mx/litermex/uploads/volumenes/volumen-17-1/5.%20Mar%C3%ADa%20J.%20Bru%C3%B1a.pdf>. Consultado el: 22-09-2014.
- Bruña, M. (s/f). “Novelar la historia desde los márgenes: Ana Teresa Torres.” Documento PDF en línea.
- Buñel, A. (1991): *La construcción social del cuerpo de la mujer en el deporte*. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense.
- Butler, Judith. (1997). *Mecanismos psíquicos del poder. Teoría sobre las sujeciones*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cabral, B. y García, T. (2000). “Masculino/Femenino... ¿Y yo? “Identidad o identidades de género”. En: *Identidad y alteridades*. Mérida: Universidad de Los Andes. Págs. 31- 47.
- Cabral, B. (2008). “Mujeres, conciencia de género y participación política”. En: *Revista FERMENTUM* Mérida – Venezuela: AÑO 18 - Nº 53 - septiembre – diciembre, pp. 493-505.
- _____. (2013). *Sexo, poder y género. Crítica de la razón sexual*. Caracas: Editorial El perro y la rana. Tomo II.
- Camaño, V. (2012). *Representaciones femeninas en la literatura*. Facultad de Letras y Escuela de Estudios Generales. Universidad de Costa Rica. Disponible: http://www.tec.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/revista_comunicacion/VIII%20

[Congreso%20%20Carmen%20Naranjo/ponencias/otrostemas/pdf's/virginia.pdf.](#)
(Consulta: 2012 junio, 13)

Capmany, A. (1974). *El comportamiento amoroso de la mujer*. Barcelona-España: DOPESA.

Casado, E. (2002). *La construcción socio-cognitiva de las identidades de género*. Tesis doctoral. España: Universidad Complutense.

Castellanos, R. (2004). "Toma de consciencia". En: *Poesía no eres tú*. Obra poética (1948-1971). México: Fondo de Cultura Económica.

Castoriadis, C. (1997). *El Imaginario Social Instituyente*. Revista Zona Erógena. N° Disponible:
<http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>. (Consulta: 2013, Marzo 28).

Cecchinato, E. (2010). *La búsqueda de la identidad en la práctica artística: Los años con Laura Díaz de Carlos Fuentes*. Università Degli Studi Di Pavoda. Italia. Tesis en línea

Cisneros, M. (2012). *Individuo e imaginario en la obra de Cornelio Castoriadis*. Universidad Central de Venezuela. Trabajo de grado presentado para optar al título de Magister en Filosofía y Ciencia Humanas.

Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: editorial ANTROPHOS.

Contreras, R. (2004). *El paradigma científico según Kuhn. El desarrollo de las ciencias: Del conocimiento artesanal hasta la ciencia normal*. En: Rev. VI Esc. Ven. De Qca., Diciembre.

Comte, A. (1980). *Curso de filosofía positiva (1830)*. Barcelona-España: Ediciones Orbis.

Córdoba, S. (2007). *El cuerpo del futuro*. Tesis en línea. En:

<http://eprints.ucm.es/tesis/bba/ucm-t29917.pdf> Consultado el 02-04-2012.

Chodorow, N. (2003). *El poder de los sentimientos*. Editorial Paidós. Buenos Aires Argentina. Descartes, René (2010). *Discurso sobre el método. Investigación sobre la verdad*. Colección obras universales. Editorial Torino. Venezuela.

Charmell, A. (2013). "Memoria y recuerdo: permanencia y olvido en la escritura femenina. En: *La mirada femenina desde la diversidad cultural*. Comp. Febres, Laura (2013). Caracas: Universidad metropolitana.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. (2015). RAE.es Consultado en línea <http://dle.rae.es/?id=EJYjZgA>.

Domenella, A. (2004). "Carpentier y Fuentes: el tiempo y la historia". En Revista Revolución y Cultura. N° 3 julio-agosto. La Habana Cuba.

Dubatti, J. (2008). "Los estudios de teatro comparado". En: *Revista Anatomía de la crítica*. N° 62, pp.55-63

Durkheim, E. (2011). *Las reglas del método sociológico*. (1894). México: Fondo de Cultura Económica.

Eagleton, T. (1998). "Fenomenología, hermenéutica, teoría de la recepción En: *Una introducción a la teoría literaria* México: Fondo de Cultura Económica, pp. 73-113.

Eco, U. (1986). "Los códigos visuales". En: *La estructura ausente*. Barcelona-España: Editorial LUMEN. pp. 167-187.

_____ (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona: Bompiani Milán

_____. (1993). *Lector in fabula*. "El lector modelo". Editorial LUMEN Barcelona España. pp. 73-95.

_____ (1984). *La estructura ausente Introducción a la semiótica*. España: Editorial Lumen.

Egan, L. (2006). "Tragicomedia de las transgresiones en *Arráncame la vida*". En: Revista *Signos literarios*. Enero-junio 2006 págs. 83-95. California.

Enríquez, M. (2014). "La literatura comparada y los estudios sobre la traducción: nuevas vías de investigación". Artículo en Línea. Universidad de Málaga, España.

Esquivel, L. (1994). *Como agua para chocolate*. Caracas: Editorial Texto.

Facio, A. *Feminismo, género y patriarcado*. En: <http://cidem-ac.org/PDFs/bibliovirtual/VIOLENCIA%20CONTRA%20LAS%20MUJERES/Genero,%20Derecho%20y%20Patriarcado.pdf>. Consulta 32-02-2014.

Flaubert, G. (2000). *Madame Bovary*. Caracas- Venezuela: Grandes Clásicos. El Nacional.

Fletcher, J. (1974) "La crítica comparada. El acceso a través de la literatura comparada y de la historia intelectual". En: Bradbury y Palmer, *Crítica contemporánea*. Madrid.

Flores, M. (2002). Entrevista en ocasión de revisar algunos aspectos de la novela de esta escritora llamada, *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin*. Autora Ana Teresa Torres.

Flores, M. *Frente a las disolvencias*: Ana Teresa Torres. Disponible en: <http://www.kalathos.com/may2000/entratt.html> (Consultado el 07-08-2013).

Friedan, B. (2009). *Mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

_____ (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

_____ (1999) "Espacios diferentes". En: *Estética, ética y hermenéutica*. PAIDÓS.

Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas –Venezuela: Monte Ávila Editores.

Fuentes, C. (1999). *Los años con Laura Díaz*. Santa Fe de Bogotá Colombia: Alfaguara.

_____ (2006). *Todas las familias felices*. México: ALFAGUARA.

_____ (1993). *Geografía de la novela*. Madrid: ALFAGUARA.

Gadamer, G. (1984) *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca España: Edita: Sígueme.

Gajeri, E (2002). "Los estudios de mujer y los estudios de género. En: Gnisci, A. (Comp) (2000). *Introducción a la literatura comparada*. España: Editorial Crítica pp. 441-482.

Gallegos, N. (2008). *La correspondencia entre las artes: literatura y pintura en el modernismo hispánico*. En: Revista Digital Editada por: Cofradía Nueva del Avellano. N°17 5 año, págs. 1-12

Gámbaro, G. (1986). *Antígona furiosa*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.

Gambeta, A. (s/f). "El constructo del historiador en las novelas de Carlos Fuentes". Consultado en:

<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/article/viewFile/2916/4242>
Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. El 06-08-2015.

García Canclini, N. (1997), "El malestar en los estudios culturales", En: *Fractal. Revista Trimestral*. N° 6, julio - septiembre, año 2, volumen II, México. Pp. 45-60. Disponible en <http://www.fractal.com.mx/F6cancli.html>.

García, J. (1995). *La imagen narrativa*. Madrid: Edita Paraninfo.

García Márquez, G. (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Colombia: Colección Clásicos Universales.

_____ (1980). *La hojarasca*. Venezuela: Colección Clásicos Universales.

_____ (1980). *Los funerales de la Mama Grande*. Colección Clásicos Universales.

_____ (1993). *El olor de la guayaba*. (Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza). Buenos Aires- Argentina. Editorial Sudamericana.

_____ (2002). *Cien Años de soledad*. Caracas-Venezuela. Colección El Nacional.

Gaubea, I. (2005). *Representación de las mujeres en obras paradigmáticas del arte de vanguardia del siglo XX*. Tesis doctoral. Universidad de Chile: Facultad de Ciencias Sociales.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Editorial Taurus.

Gianini, E. (1992). *A favor de las niñas*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Giménez, G. (2003). *El debate sobre la prospectiva de las Ciencias Sociales en los umbrales del nuevo milenio*. En: *Revista mexicana de la sociología*, año 65, núm. 2, abril-junio, 2003. Artículo en línea <http://www.ojs.unam.mx>

Gliksohn, J. (1994). "Literatura y artes". En: Pierre Brunel e Yves Chevrel. *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI.

Gnisci, A. (1997). "La literatura comparada como disciplina de descolonización". En *Casa de las Américas* (La Habana): N° 208: 134-139, julio-septiembre.

_____ (Compilador). (2002). "Literatura comparada". En: *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica. Pp.9-21.

Goldman, E. (2009). *El amor entre las personas libres*. Disponible en: <http://totamor.blogspot.com/2009/02/emma-goldman-el-amor-entre-las-personas.html>. Consulta el 23-04-2012.

Gombrich, E. (1970). *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós

González, C. entrevista ofrecida a Notimujer CNN en Español. Video publicado el 01-07-2012. Periodista Mercedes Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=n98074WvMUI>. Consultado el 18-01-2013.

González, F., Rodríguez, M. (1991). *Problemática epistemológica de la investigación cualitativa*. Revista Fases. Venezuela: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Universidad de Carabobo. Enero-marzo, 96-102.

González, J. (2011). *Antígona y el teatro latinoamericano*. En: http://gemini.udistrital.edu.co/comunidad/grupos/calle14/Volumen4/Vol4/Articulos/calle14_vol4_Juan%20David.pdf . Consultado el 10-08-2011.

González, N. (1999). *La novela Latinoamericana de fines del siglo XX: 1967-1999. Hacia una tipología de sus discursos. Proyecto de investigación nuevas voces del mundo plural: un estudio de las narrativas hispánicas*. En: <https://www.google.co.ve/search?sugexp=chrome,mod=5&sourceid=chrome&ie=UTF8&q=La+novela+Latinoamericana+de+fines+del+siglo+XX+1967+1999.+Hacia+una+tipolog%C3%ADa+de+sus+discursos>. Consultado el 02-02-2012

Grandes, A. (2003). *Mercado de Barceló*. Barcelona-España: Tusquets Editores.

_____ (1996). *Modelos de mujer*. Barcelona-España: Editorial Tusquets.

Greimas, A. y Fontanille, J. (2002). *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo Veintiuno editores

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona-España. Editorial Crítica.

_____ (2007). *Múltiples moradas*. Barcelona-España. Editorial Tusquets

Gutiérrez, L. (2004). *Interrogante que pudiera hacerse un investigador principiante*. En: *Candidus*. Cuadernos monográficos. Venezuela.

Haack, S. (2010). "Seis signos del cientificismo". En: *Discusiones filosóficas*. Vol.11 no.16. Manizales Colombia Junio-Julio.

Hauser, A. (1977). *Sociología del Arte. Arte y clases sociales*. Barcelona- España: Editorial Labor.

Hernández, F. (2009). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Barcelona-España: Ministerio de Educación y Ciencia.

Hurtado, J. (2000). *Metodología de la investigación Holística*. Caracas: Fundación SYPAL.

Hurtado, M. (2012). *La superación del modelo el ángel del hogar*. Tesis doctoral. Granada España: programa de Literatura Española e Hispanoamericana.

Homero (2000). *Odisea*. Grandes Clásicos de la literatura. España. Editorial Planeta. Biblioteca El Nacional.

_____ (2000) *La Iliada*. Grandes Clásicos de la literatura. España. Editorial Planeta. Biblioteca El Nacional.

Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra

Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Taurus Ediciones. Madrid.

_____ (2005). *Rutas de la interpretación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Iwasaki, F. (1993). "A Troya Helena". En: <http://www.cuentocuentos.net/cuento-adulto/1230/a-troya-helena.html>. Consultado el 12-08-2012.

Jauss, R. (1981). "Estética de la recepción y comunicación literaria". Buenos Aires-Argentina. En: *Revista Punto de vista*. Nº 12 (traducción Beatriz Sarlo): 34-40.

Kanelliadou, V. (2004). *Temas y motivos de la mitología clásica en la pintura española del siglo XX*. Universidad de Granada. Tesis doctoral en línea.

Karbusicky, V. (1971) "La interacción realidad-obra de arte-sociedad". Buenos Aires-Argentina: En: *Sociología del arte*. Ediciones Nueva Visión.

Kline, C. (2003). *Los orígenes del relato. Los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*. Salamanca-España. Ediciones Universidad de Salamanca.

Kosik, K. (1979). *Dialéctica de lo Concreto*. (Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo). México: Ediciones Grijalbo.

Lagarde, M. (2013) *Aculturación feminista. "Género en el estado. Estado del género"*. Ediciones de las mujeres. México: Nº 27, Isis internacional.

_____. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México: Grijalbo.

_____. (s/f). *Identidad femenina*. Artículo digitalizado y en línea disponible en: http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf. Consultado el 02-02-2013.

Laude, J. (2000). "Sobre el análisis de poemas y cuadros. En: Antonio Monegal (comp). En: *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros.

León, A. (2007). "Historia e intrahistoria en El exilio del tiempo (1990) de Ana Teresa Torres". En: *revista de Literatura hispanoamericana*. Enero-junio N° 54. Pp. 20-37.

Lerner, G. (1990). *La Creación del patriarcado*. Barcelona-España: Editorial Crítica.

Lessing, G. (1960). *Laocoonte o sobre los límites de la poesía y la pintura*. México: UNAM. Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, C. (1977). *Mito y significado*. Madrid: Editorial Alianza.

Llanera, A. (2014). "Arráncame la vida, de Ángeles Mastretta: El universo desde la intimidad". Documento en línea PDF. Consultado el 03-01-2014. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Londoño López, J. "Reencarnaciones". En: *Mujer y nueva humanidad. (Del reino de la necesidad al reino de la libertad)* de Hermoso, José Manuel (2014). Valencia-Venezuela.

López, A. (1999). "Feminismo y literatura en Latinoamérica: un balance histórico". En: *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Compilador Roland Forgues. Consejo de publicaciones de la Universidad de Los Andes. Mérida-Venezuela. Pp. 260-278.

López, A. (2008). "Fundamentación epistemológica de las ciencias sociales". España: En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* Vol. 25 (2008): 407-426.

Loreto, M. (2012). *Relaciones de poder, misoginia y sororidad como nociones del discurso feminista en la narrativa de Ana Teresa Torres*. Universidad Complutense de Madrid. Instituto de investigaciones feministas.

López, R. (2010). "Del feminismo liberal al deconstructivismo del género". En: *Cuadernos del CILHA*. (Centro Interdisciplinario de literatura Hispanoamericana): Mendoza, argentina. Facultad de Filosofía y letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Magariños, J. (1981). *El cuadro como texto. Aportes para una semiología de la pintura*. Argentina. Ediciones tres tiempos.

Maldonado, C. (2003). "Reseña de la Dominación masculina de Pierre Bourdieu". En: *Revista Sociedad y economía*, N° 4, abril, pp. 69-74. Universidad del Valle Colombia.

Marco, A. (2007). *Revisiones y reescrituras de mitos femeninos*. (Dos conferencias). X Simposio Internacional de Lengua, Literatura y Género. Universidad de Santiago de Compostela. 105 págs.

Marco, J. (s/f). Los años con Laura Díaz. Consultado en línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Los-anos-con-Laura-Diaz/13968>. Consultado el 03-02-2015.

Mardones, J. (1991). "Filosofía de las ciencias humanas y sociales. Nota histórica de una polémica incesante". En: <http://aminarashida.files.wordpress.com/2011/06/mardones-j-m-filosofia-de-las-ciencias-humanas-y-sociales-pdf-june-26-2010-3-34-am-158k1.pdf> . Consultado el: 04-04-2012.

Martí, E. (2008). *Identidad, cuerpo y nuevas tecnologías. O cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea*. Tesis doctoral de la Universidad de Alicante.

Martínez, A. (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Universidad de A. Coruña. Departamento de sociología y ciencias políticas. Papers Nº 73, págs. 127-152. Consultado el 01-10-2013. Documento en PDF.

Martínez-Herrera, M. (2007). "La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo", en *Revista Actualidades en Psicología*, 21, 2007, 79-95. Costa Rica.

Martínez Miguelez, M. (2010). "Investigación cualitativa síntesis conceptual". *Revista de Investigación en Psicología*. Vol. 9. Nº1. Pp.123-146.

_____. (2010). *La Investigación cualitativa Etnográfica*. Editorial Trillas. México.

_____. (2007). *Metodología cualitativa o la puerta de entrada de la emoción en la investigación científica*. México: Universidad de Veracruz.

Mastretta, A. (1994). *Arráncame la vida*. España: Alfaguara.

_____. (2003). *El cielo de los leones*. México: Seix Barral.

_____. (1991). *Mujeres de ojos grandes*. España: Alfagura.

Maturana. H. (1992). *El sentido de lo humano*. Chile: Editorial Universitaria Ángel.

Mayobre, P. (2002). "Repensando la feminidad" En: *Igualmente diferentes*. Santiago de Compostela España: pp.153-176.

Medina, A. en "Anverso y reverso del espejo o «conócete a ti mismo". *Respetable Logia Leonardo Da Vinci* Nº 244. Maracay-Venezuela. En: <http://brodermedina.wix.com/begonias#!en-blanco/c16pi>. Consultado el 20-01-2014.

Meneses, J. (2004). La desconstrucción del tiempo de la historia a través de la ficción en la novela "El exilio del tiempo" de Ana Teresa Torres. En revista digital *Especulo* N° 26. En: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero26/atorres.html>.

Consultado el 21-04-2014.

Miliet, M. (2013). "La memoria como sustento y andamiaje de lo que somos". En: *La mirada femenina desde la diversidad cultural*. Comp. Febres, Laura (2013). Caracas: Universidad metropolitana.

Mires, F. *La revolución que nadie soñó*. WWW Libros Tauros.com.

Molina, J. (2011). "Hipérbole y belleza. Correspondencias entre García Márquez y Botero". En: *Revista Pandora Brasil*. Consultado en línea http://revistapan5.dominiotemporario.com/revista_pandora/Poesia_corpo/juan.pdf Consultado el 03-10-2013.

_____ (2002). "Elogio de la Venus: Relación entre pintura y narrativa erótica de Mario Vargas Llosa". En revista. *Voz y escritura*. Revista de estudios literarios. N° 11. Mérida.

Monegal, A. (2000) "Diálogo y comparación entre las artes", en *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 9-21.

Montero, C. y Esquivel, L. (2000). "La mujer mexicana y su desarrollo educativo: breve historia y perspectiva". En: *Revista Educación y ciencia*. Vol. 4 N° 8 Julio-diciembre.

Montero, L. (S/f). *Realidad y deseo. Recuerdo de Gabriel García Márquez*. Consulta en línea en: <http://blogs.publico.es/luis-garcia-montero/1009/recuerdo-de-gabriel-garcia-marquez/>. Consultado El 22-07-2014.

Monterroso, A. "La tela de Penélope o quién engaña a quién". En: [http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/la tela de penelope o qui en engana a quien.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/la_tela_de_penelope_o_qui_en_engana_a_quien.htm). Consultado el: 21-03-2014.

Morán, M. (2013). *Soñar pinturas, pintar sueños. Diálogo interartístico en Willy el soñador de A. Browne*. En: <http://jornadasplan.fahce.unlp.edu.ar/v-jornadas-2013/ponencias/a27.pdf>. Consultado el 27-03-2014.

Moreno, D. (2011). "La narrativa fantástica de Ros de Olano. Un análisis hermenéutico-literario". En: *Revista de Estudios Culturales* de la Universidad de Carabobo. N° 7, pp. 125-143.

Moreno, G. (2010). *Introducción a la metodología de la investigación*. México: Editorial Progreso.

Morín, E. (2001). *La cabeza bien puesta. Repensar la reforma reformar el pensamiento*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Morlés, V. *Sobre la metodología como ciencia y el método científico: un espacio polémico*. Rev. Ped, ene. 2002, vol.23, no.66, pp.121-146.

Moya, D. (2008). "El amor en los tiempos del cólera". *Revista Letralia*. Consulta en línea en: <http://www.letralia.com/180/articulo01.htm> . Año XII, N° 180 Revista de los escritores hispanoamericanos en internet. Consultado el 03 de octubre de 2014.

Najmsnovich, D. (2001) "Pensar la subjetividad. Complejidad. Vínculos y Emergencias". En *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela, pp. 106-111.

Neruda, P. (2000): *Poesía Completa*. Grandes Clásicos. Venezuela: El Nacional.

Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. México: Ediciones Siete saberes.

Ortega, J. (s/f). *Ana Teresa Torres y la voz dirimente*. En: <http://www.galeon.com/froblesortega/anateresatorres.htm>. Consultado el 01-05-20

Osio, O. (2007). "El proceso de identidad a través de la anécdota, el recuerdo y la memoria. (En las obras El exilio del tiempo y Doña Inés contra el olvido de la Escritora Ana Teresa Torres)" En: *Letras* v.49 n.74 Caracas: Disponible En: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S045912832007000100005&script=sci_art_text. Consultado el 12-05-2012.

Pascual, I. (1997). *Las voces de Penélope*. Texto en PDF.

Pascual, J. "Una aproximación a la imagen de la mujer en el artes español." *Revista electrónica de estudios Hispánicos*. En: http://www.ogigia.es/OGIGIA1_files/PASCUAL.pdf. Consultado el 30-09-2011.

Pateti, Y. (2007). "Escuela y corporeidad femenina: la cuestión del género en el desarrollo motor de la mujer". En: *Revista Educere* año 11, agosto-septiembre pp. 455-450.

Paz, O. (1993). *La llama doble*. Seix Barral. Planeta Colombiana Editorial. Santa Fe Bogotá.

Pellicer, C. *Colores en el mar*. "Deseos" En: <http://www.los-poetas.com//pellicer1.htm#>. Consultado el 12-03-2015.

Pérez, I. (2007). "Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito". En: *Foro de Educación*, N° 9, pp. 267-282.

Perniola, M. (2011). *La sociedad de los simulacros* (1980). Versión en español traducida por Carlo Molinari (2011). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Petrizzo, F. (2010). *Memorias de una Zorra*. Barcelona-España. Ediciones B, S. A.

Piché, C. (1989). Experiencia estética y hermenéutica. Literaria. E: Ritme de Critique et de Théorie Littéraire No, 3, Canadá, Traducción de Magdalena Holguín, Universidad Nacional de Colombia.

Pineda, E. (1992). *Propuestas emancipadoras del feminismo*. En: Iniciativa socialista, N° 21, Octubre. Documento impreso.

Pinkola, C. (2008). *Mujeres que corren con los lobos*. (6ª ed.). España: Ediciones B, S. A.

Portal, M. (2000). "Los años con Carlos Fuentes". En: *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 597 Marzo, pp. 75- 84. España.

Praz, M. (2007). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. España. Santillana Ediciones Generales.

Quevedo, F. (s/f). "Constante más allá de la muerte". En: <http://www.poesi.as/fq48078.htm> Consultado el 03-09-2014.

Quiroga, H. (1993). Los "trucos" del perfecto cuentista y otros escritos, selección, prólogo y notas de Beatriz Colombi y Danilo Alberio, Buenos Aires, Alianza.

Remak, H. (1961). "Literatura comparada: definición y función". En: Vega, M. y Carbonell (1998). *Literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Editorial GREDOS.

Restrepo, J. (1996). *Investigación en Educación*. Bogotá: ARFO Editores e Impresores Ltda.

Reyes, R. (1996). "Identidad y subjetividad femenina". En: *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Compilador Roland Forgues. Consejo de publicaciones de la Universidad de Los Andes. Mérida-Venezuela.

Rísquez, F. (1991). *Aproximación a la feminidad*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Rivas, L. (2004). *La novela intrahistórica*. Mérida-Venezuela. Ediciones el otro @ el mismo.

_____. (2013). "Autobiografía de mi madre, de Jamaica Kincaid: escritura desde el insilio". En: *La mirada femenina desde la diversidad cultural*. Comp. Febres, Laura (2013). Caracas: Universidad Metropolitana.

_____. (2010). "De Ana Teresa a Ana Teresa: Teresa de la Parra, paradigma de un siglo". En: *Revista venezolana de estudios de la mujer*. Caracas: UCV. Enero/Junio 2010. Vol. 15/Nº 34. pp. 201-216

Rodríguez y Campo (2011). *Mujeres: miradas interdisciplinarias*. México: Centro de Estudios de Antropología de la Mujer.

Rodrigo y Van Naval. (2008). "Miradas desde la historia: el cuerpo y lo corporal en la sociedad medieval." En: *Cuerpos que hablan. Género, identidades y representaciones sociales*. Compiladores Gil y Cáceres: España. Ediciones de Intervención Cultural.

Rosales, I. (2014). "Casimiro González, el ángel desde el pincel". (Entrevista)

Rosales, O. (2010) "Entre Eros y la metáfora del atleta". Fragmentos sobre el cuerpo joven hoy. En revista *FERMENTUM* Mérida – Venezuela: AÑO 20 - Nº 57 - enero - abril 2010 pp. 29-38.

Rousseau, J. (1999). *Emilio o de la educación*. Colombia. COMETA EDITORES.

Sagrada Biblia (2006). "El cantar de los cantares". Colombia: Zamora Editores Ltda. Pp. 625-633.

Sandoval, C. (2002). *Investigación Cualitativa*. Bogotá-Colombia: ARFO Editores e Impresores Ltda.

Sánchez, C. (2002). *Investigación cualitativa*: Bogotá-Colombia: ARFO Editores e Impresores Ltda.

Santana, L. y Cordeiro, R. (2007). "Psicología Social, construccionismo y abordajes feministas". En revista *FERMENTUM*. Mérida-Venezuela: AÑO 17 - Nº 50 septiembre - diciembre pp. 599-616.

Santesteban, O. El enigma de la femineidad. La venus en el espejo. En: <http://www.discursorefudiano.com/Arte%20Psicoanalisis.%20El%20enigma%20de%20la%20femeneidad.html>. Consultado el 21-01-2014.

Santo-Rosa, I. (1986). Tópicos amorosos de los poetas elegiacos latinos en El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez. *Revista de Filología y su Didáctica*, n.º 9, págs. 141 – 151.

Sau, V. (2012). *Patriarcado*. Artículo en línea. En: <http://www.proyectopatriarcado.com/docs/PATRIARCADO.VS.Fragmento-es.pdf> Consultado el 12-02-2012.

Sautu, R. (2003). *Todo es teoría. Objetivos y métodos de la investigación*. Argentina: Ediciones Lumiere.

Serret, E. (2008). *Qué es y para qué es la perspectiva de género*. Oaxaqueña México: Lluvia Oblicua Ediciones.

_____. *Mujeres y hombres en los imaginarios sociales. La impronta de los géneros*. Artículo PDF en línea. Consultado el 12-05-2014.

Sibrian, D. y Sue, M. (2007). *Aproximación a la feminidad a partir del análisis semiótico-social de las caricaturas recopiladas en las obras Mujeres Alteradas de Maitena Burundarena*. Trabajo Especial de Grado presentado como requisito para optar al título de Licenciado en Comunicación Social Mención Desarrollo Humanístico. ULA.

Sobejano y Bianco (2008). *Prisma: Análisis críticos de textos en español*. EE.UU. Panda Publications.

Soni, A. (2009). "Hermenéutica y Literatura". En: *Teoría de la recepción. Fundamentos teóricos y metodológicos*. Consultado en <http://aracelisoni.wordpress.com/2009/08/23/teoria-de-la-recepcion/>, consultado el 14-03-2012.

Steiner, G. (1997). ¿Qué es la literatura comparada? En: *Pasión intacta. Ensayos*. Madrid: Ediciones Ciruelas. pp. 135-162.

Torres, A. (2005). *El exilio del tiempo*. Mérida-Venezuela: Ediciones *El otro el mismo*. Producciones Carol.

_____. (2005). *Me abrazó tan largamente*. Mérida-Venezuela: Ediciones *El otro el mismo*. Producciones Carol. Torres A. (2000). *Malena de cinco mundos*. Editorial Blanca Patín. Caracas- Venezuela.

Tubert S. (2012) "Construcción cultural de la feminidad. Salud mental y calidad de vida." Artículo en línea. Consultado el 13-06-2012.

Tuñón, J. (2009) "Enjaular los cuerpos. Normatividad decimonónica y feminidad". EN: *Revista mexicana de sociología* 71 n°2 México abr. /jun. En: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S018825032009000200007&script=sci_arttext Consultado El 02/02/2012.

Turner, B. (1994). *El cuerpo y la sociedad: exploraciones en la teoría social*. México.

Valcke, C. (2010). *Perspectiva de género en la literatura latinoamericana*. Tesis en línea. Disponible en:

http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/images/stories/tejedora/perspectiva_de_genero_en_la_literatura_latinoamericana.pdf. Escuela de Estudios Literarios

Universidad del Valle de Colombia. Consultado el 03-01-2012.

Valdés, A (2013). *Crítica feminista y de género en las artes visuales: las aportaciones de Nelly Richard y Adriana Valdés*.

Valéry, P. "Breve epístola sobre el mito. En: Vargas Llosa (2007). *El paraíso en la otra esquina*. México: ALFAGUARA.

Vargas Llosa, M. (1997). *Los cuadernos de Don Rigoberto*. México: Editorial Grijalbo.

_____ (2007). *La orgia perpetúa*. México: ALFAGUARA.

_____ (2006). *Odiseo y Penélope*. Barcelona-España. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.

_____ (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid. ALFAGUARA.

Vattimo, G. (1995). *Más allá de la interpretación*. Barcelona-España: Ediciones Paidós.

Weisstein, U. (1975). *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona, Planeta.

Wellek, R. (1958). "Crisis de la literatura comparada". En: Vega, M. y Carbonell, N. *Literatura Comparada: principios y métodos* (1998). Madrid: Editorial Gredos. Pp. 79-99.

Wölfflin, H. (2007). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. España: Editorial Espasa Calpe.

Woolf, V. (2008). *Una Habitación propia*. Primera edición en español 1967. Traducción Laura Pujol. Barcelona-España: Editorial Seix Barral.