

VER Y SER VISTO: LA METÁFORA DE LA MIRADA EN *EL PERRO DE LA ESCRIBANA*, DE MARÍA LUISA MENDOZA

It sees and is seen: scopic metaphor in El perro de la escribana by María Luisa Mendoza

Mariana Libertad Suárez*

Resumen

Este artículo propone una lectura de la novela *El perro de la escribana* (1982) de María Luisa Mendoza, un texto donde la arbitrariedad y la voluntad del sujeto —o, lo que es lo mismo, “su mirada”— se establecerán como herramientas básicas para arraigar las identidades nacionales, culturales y de género. Por lo mismo, el valor del pasado, así como el de los discursos asociados al mismo, dependerá únicamente de la autoridad simbólica de quienes los enuncien.

Palabras clave: Memoria, mirada, subjetividad, identidad, María Luisa Mendoza.

Abstract

This article proposes an analysis of the novel “El perro de la escribana” (1982) by María Luisa Mendoza, a text in which arbitrary and subject’s gaze will become basic tools where national, cultural and gender identities take root. In this book, its past depends only on the symbolic authority of those speeches outlining the memory.

Key words: Memory, scopic, subjectivity, identity, María Luisa Mendoza.

El perro de la escribana (1982) de María Luisa Mendoza es una novela narrada por el personaje Leona Piedecosas, quien se autodefine como “esta que escribo y hablo, Leona cara de perro”¹ (Mendoza, 104). Desde las primeras páginas, Leona intenta reconstruir, a partir de sus memorias infantiles, la historia de una familia. En ocasiones, esta escritura ha sido leída como el registro de la represión femenina, de hecho, en su artículo “Subjetividad femenina y alienación en ‘Me olvido de olvidarte’ de María Luisa Mendoza”, Andrea Parada señala que

En la colección *Ojos de papel volando* (1985), el interés de Mendoza por asuntos relacionados con la vida erótica de la mujer —como en su novela (...) *El perro de la escribana* (1982)— se concentra directamente en registrar la subordinación femenina en una sociedad mexicana regida por un sistema patriarcal. Esta exploración de las modalidades represivas destruye mitos y estereotipos sobre la mujer para reflejar una feminidad de esencia conflictiva, en constante lucha por liberarse de códigos sociales represivos (1999:3).

Sin duda, en éste y otros textos de María Luisa Mendoza se trasluce una confrontación de la autora con las estructuras de poder. Mendoza, como voz narrativa y como sujeto ficcionalizado, reconstruye muchas veces el *statu quo* y, al desestabilizar su

¹ María Luisa Mendoza. *El perro de la escribana o las Piedecosas*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1982:104. Citaremos por esta edición.

lenguaje, lo pone en tela de juicio; no obstante, resulta curioso que cuando Parada refiere las instituciones canonizantes que entran en esta disputa, las reduzca a los estereotipos y los códigos sociales, sin tener en cuenta los procesos científico-sociales generados al interior de la academia como espacio de conocimiento por excelencia.

En *El perro de la escribana*, el proceso de revisión de la intimidad dialoga con la historia mexicana, con las percepciones de la política y lo político que mujeres, niños y ancianos trataban de expresar al interior del hogar. No se trata únicamente de un cuestionamiento de los discursos que provienen de la oralidad, sino también de la institución letrada. La obra, cargada de anacronismos, saltos en el tiempo y proyecciones a futuro, permite que la residencia familiar se torne

Solar evocación en la misma casa reconstruida infinitas veces, puertas tapiadas, ventanas nuevas, techos subidos, bajados, las paredes cubiertas con cuadros, sin un pedazo desocupado para que los malos pensamientos y las tentaciones no vayan a presentarse, a interrumpir; mejor la estampa de dos mujeres con manguitos mirándose en una calle de París (109).

Ahora bien, esta tendencia a la rememoración y a la confrontación con la ciencia histórica, no sólo ha sido obviada en buena parte de los estudios en torno a la obra, sino que también ha sido asumida como una posición convencional por parte de la autora. El tradicionalismo atribuido a las mujeres latinoamericanas a lo largo de todo el siglo XX que constituyó, entre otras cosas, un argumento para someter a la mujer al interior del hogar —pues su incapacidad para comprender la modernidad la convertía en un ser indefenso— provoca que muchos actos de reconstrucción del pasado, incluyendo aquellos que se manifiestan al interior de *El perro de la escribana*, sean leídos desde las claves del melodrama decimonónico, pues pareciera que ésta es la única plataforma a partir de la cual un sujeto femenino puede pensarse en la historia.

Aun más, ciertos sectores de la crítica han llegado a entender la escritura de María Luisa Mendoza como una propuesta nostálgica, que echa de menos un momento glorioso de México. Con esa base, se ha afirmado que a esta escritura subyace cierta desesperación ante la pérdida del tiempo transcurrido. Federico Patán asegura que

María Luisa Mendoza se pone en el camino de Proust y busca, a través de la memoria, fijar ciertas esencias y derrotar con ello el fluir del tiempo: “Se puede recuperar el tiempo perdido si cierras los ojos y memorizas los pensamientos de las mujeres que te antecedieron y de los hombres que te habitaron en la sangre”. Sin embargo, la presencia del tiempo termina venciendo y una tristeza profunda se apodera del libro. Seguramente por ello son nueve las etapas que nos llevan a la nada del último capítulo. Son, nos dice el propio libro, “Rosarios —nueve— de pésame”. Quiérase o no, la muerte impone su ineludible decisión (1992:219-220).

Este fragmento está dirigido a vincular la escritura de Mendoza con la nostalgia proustiana,² a pesar de que desde su sentido etimológico el término nostalgia —“dolor

² En *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Giorgio Agamben propone que en la Edad Media, la acedia (*tristitia, taedium vitae*) o desidia, era un azote que traía consigo la muerte del alma.

por o proveniente del regreso”— supone un desagrado profundo hacia el presente, que invita a retomar una vida anterior. El personaje de María Luisa Mendoza, Leona Piedecabras, lejos de idealizar su pasado, le aporta significados que se tornan más dolorosos en la medida en que avanza el texto. El proceso de reconstrucción que lleva a cabo la autora pareciera tener como función última, más que traer las experiencias nuevamente al presente, conjurarlas hasta hacerlas desaparecer.

Del mismo modo, la protagonista se refuerza en su individualidad. Asume la voz narrativa para jerarquizar y evaluar los objetos de su entorno con la finalidad de movilizar —y nunca fijar— los significantes que constituyen el pasado. Es decir, más que presentar nuevas certezas, el estilo libre, el (ab)uso de los neologismos por parte de la autora, los anacronismos y la superposición de significados a un único significante —como pueden ser “Dimes” y “Diretes”— niegan el anquilosamiento del discurso y revalúan la mirada como fórmula para negar la univocidad del lenguaje.

A este respecto, no parece accidental que en una aproximación crítica realizada por Anamari Gomís a la obra de María Luisa Mendoza, se establezca que en esta novela: “El enunciado es la trama plena de significación. Las casas y los objetos conforman el pasado y se transforman en un ámbito literario” (2006:209), es decir, que se proponga dentro de esta novela, un tránsito permanente que va desde una forma de enunciación a otra. Un desplazamiento que goza de la capacidad de presentar, representar y enunciar el recuerdo, y también de la habilidad de constituirse en una memoria alternativa. Hay pues, en esta sugerencia, un doble movimiento a partir del cual se puede leer esta escritura de María Luisa Mendoza. Por un lado, la topicalización de la mujer que escribe le conferirá a esta individualidad el poder de generar memoria en la marginalidad; en segundo lugar, los textos producidos por el personaje de “la escribana” contendrán una serie de hechos mutables, cuyo riesgo de fuga supone, también, la negación de una subjetividad.

Ahora bien, en el planteamiento de esta hipótesis, si bien Gomís destaca el valor de los objetos y su mutabilidad a lo largo del relato, obvia el hecho de que este proceso de transformación se deriva del posicionamiento del personaje femenino. O, lo que es lo mismo, deja de lado que la conformación del pasado constituida por la transfiguración del espacio físico nace en y desde la mirada de la protagonista, de ahí que esta novela pueda ser leída como un viaje al origen de una subjetividad.

Del mismo modo señala que “Apenas este demonio —para los padres de la iglesia esto surge por acción del demonio, nosotros vamos a intentar dar la lógica de la estructura, no les vamos a pedir a ellos que hablen en términos de inconsciente o de gran otro— empieza a obsesionar la mente de algún desventurado le insinúa en su interior un horror del lugar en que se encuentra, un fastidio de la propia celda y un asco de los hermanos que viven con él que le parecen ahora negligentes y groseros” (1995:25). A simple vista, este procedimiento bien pudiera identificarse con el que atraviesa el personaje de María Luisa Mendoza; no obstante, el desencanto no paraliza a Leona, sino que la motiva a descubrir que el lenguaje es el único material del que está hecho todo el aparato represor y, por tanto, elige construir un pasado paralelo que dé cuenta de su identidad.

Incluso, si se intenta conciliar esta premisa con la propuesta de Gomís podría afirmarse que dentro de esta trama se produce una doble fuerza: un movimiento liberador que permite el tránsito tanto de la voz narrativa como de sus perros —Dimes y Diretes— en el tiempo y el espacio, a la par de una necesidad de resguardo y control que justifica la existencia de esas páginas producidas por la protagonista. A partir de lo anterior no es extraño que en esta novela la narración devenga descripción y viceversa, pues el gesto de escritura busca movilizar la subjetividad que enuncia y, a la vez, fijar significantes asociados a su historia.

Asimismo, es fácil comprender —a partir de esta tensión— el hecho de que no se hable de capítulos dentro de la novela, sino de “residencias”, “domicilios” u “hogares”, pues más allá de la clasificación o jerarquización de la historia, dentro de esta obra se propone un cambio de perspectiva de los hechos, la visualización del pasado desde diferentes espacios donde conviven personas ligadas por vínculos consanguíneos, alianzas de género o filiaciones que —deseadas o no— aportan una nueva mirada sobre los personajes y espacios descritos. Ya desde la “Primera residencia”, este gesto se hace evidente

arriba un poyo con puntos finales de austeridad en complicados platos (...) con paisajes que casi no se distinguían desde abajo, cuando éramos chicas, y tampoco en la adolescencia, o ahora probablemente, si todo existiera y pudiésemos pararnos ante la repisa y tratar de ver cada plato del que sólo queda la memoria o el recuerdo descolorido, misterio de las familias que los usaron en mesas antiquísimas, trozos de vajillas inmensas, recipientes de ricuras para llevar a la boca en cubiertos de plata pesada, muy grandes cada uno, en verdad cucharotas, tenedorzotes, cuchillones, con naturalidad linajuda en los modales que confiere el ser condiscípula de una niña hija de una madre que fue condiscípula de nuestra propia madre, y nieta de la condiscípula de la abuela de uno, y así (16).

Las imágenes que eran veladas a las niñas por su estatura y a las mujeres por el paso del tiempo se insinúan cargadas de historias y, más que nada, de vínculos a partir de los cuales es posible reconstruir los hechos. La imposibilidad de ver la imagen fija que contenían los platos, le abre a la escribana una vía alternativa para narrar esas relaciones que se modificaban permanentemente, para seguir el rastro vagabundo de las historias compartidas y, a partir de ahí, plantear que no existe nada parecido al “recuerdo”. El pasado como ente independiente no es nada distinto a un efecto originado en un proceso de fijación previo. Por tanto, la revisión de las relaciones tendrá la capacidad de producir relatos múltiples que, a ratos, parecerán superpuestos.

En otras palabras, las moradas que fungen como capítulos en esta estructura, se definirán a partir de una toma de posición de la escribana, quien residirá en medio de los flujos migratorios de sus familiares. Los personajes que salen y entran, permanentemente, crearán un espacio heterogéneo donde sólo los conflictos abrirán espacio para la convivencia. La(s) casa(s), constituida como un significante sistémico

con la capacidad de remitir a la idea de “comunidad necesaria”, a medida que avance el discurso, se desdibujará más, hasta tornarse completamente irrealizable.

Todo ello, aunado al hecho simple de que las protagonistas de la novela estén unificadas bajo el significante “Piedecosas”, aporta nuevas aristas para comprender las nociones de “hogar” y “memoria” sugeridas por María Luisa Mendoza en su escritura. Ciertamente, la mansión, morada o domicilio se ubica en el umbral del no-ser; sin embargo, la cotidianidad sostiene ese territorio de residencia y lo reinscribe dentro del imaginario tanto de los lectores ficcionalizados, como en el de los reales. La subjetividad narradora nace de estas acciones que, de manera casi mecánica, adquieren la habilidad de refugiarse en espacios e individuos en tránsito. Todo lo relatado en “La segunda mansión” bien puede dar cuenta de ello. Por ejemplo, ese apartado comienza con el epígrafe: “¡Oh casa con dos puertas que es la mía!” (20), tomado del poema “Casa con dos puertas”, de Enrique González Martínez, donde se habla de la vida como morada. De forma aún más evidente que en la primera residencia, la cotidianidad determina la subsistencia de los espacios

Paréntesis en la acostumbrada conversa meneadísima en mecedoras después de la comida, tiempo de darles probaditas al té, mordiditas a las cocadas, humo de cigarros y caricias, los gritos, apapachos, jalamientos de colas y orejas, correctivos y resbaladoras combas manos abombadas gozando lomos y cuadriles de los perros canelos Dimes y Diretes que envejecían echados al sol cada vez más o titilando, estrellas viajeras, debajo de los limoneros (...) Decreto de plomo; horas de queda a trinos, zureos, cloqueos, cacareos, rebuznos, relinchos y ladridos amados e insistentes al zaguán con el portón cerrado, clausura de la libertad, habladilla del pueblo que por primera vez se encontró el obstáculo en la casa de los Piedecosas (22).

Frente a esta disposición orgánica de la rutina y la primera mención a los perros de la escribana, el texto genera la impresión de contener, más allá de la obviedad de la anécdota, un lenguaje alternativo. Una expresión encubierta en cuyos signos —indescifrables, al menos en este primer momento de la novela— subyace un conocimiento necesario para comprender el movimiento potencial de la obra. Se ofrece pues, al receptor, cuando menos dos vías para la lectura de este discurso. Por un lado, la presentación de una “memoria letrada” equiparable al documento histórico; y, por el otro, el uso de estos recuerdos como elementos de argumentación ideológica. Dada su periodicidad, las acciones aquí comentadas bien pueden ser asumidas como naturales o humanas, con lo cual, se hace obvia la “afectación” que se pretende provocar en el lector.

Ahora bien, evidentemente, las Piedecosas, sus moradas y sus perros no sólo serán lo que parecen, sino también lo que la escribana piense y diga sobre ellos; por tanto, el proceso de identificación del lector reforzará, al mismo tiempo, el gesto paradójico sobre el que se fundamenta este discurso, tal y como propone Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso*: “ahora el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación; entonces, se efectuaba una reducción del texto

a la imagen; hoy en día se efectúa la amplificación de la imagen por parte del texto” (1982:22), con lo cual, no es difícil deducir que María Luisa Mendoza pretende “culturizar” —es decir, darle discurso, texto y contexto— a esos personajes, en extremo cotidianos y, como tales, casi traslúcidos, que circulan por el espacio ficcional.

La imagen de la madre, por ejemplo, funciona como un *punctum*³ dentro de la historia, como un detonador que obliga a la escritora a preguntarse por su propio “yo”, un gesto que llama al lector a cruzar el discurso de la protagonista con las imágenes que la rodean. Ciertamente, hay un deseo de homogeneizar a los héroes de la cotidianidad; no obstante, el hecho simple de mostrar, quizás hasta con descuido, la especificidad de los personajes, hace que la voz narrativa —de manera progresiva— se vaya arraigando dentro de la historia que edifica

Teresa entró a la casa oscilando barrigona, caricatura, inquietantemente voluptuosa con su panza adelantada y con su hija Pupé en los brazos, Purificación Oscura Piedecosas (...) manchas de mapa café en la cara de Teresa, su hinchazón, un cierto olor pesado, como de pariente en un duelo (algo mojado, humor, arrugas, perfumes viejos, pieles restregadas y rojas, develo sin pulcritud) y esa gordura insana a los siete meses y que no tuvo cuando se alivió de la Pupé que berreaba con la boca abierta temblándole la campanilla (27).

Al activar la mirada de la decadencia, la voz narrativa aporta una imagen al texto en la que cualquier receptor podría leerse y, aunque hay un evidente desprecio ante lo descrito, no deja de reconocer aquello que contempla como un “objeto bello”, como una particularidad demandante de discurso. La escritora reclama ser la memoria de la mujer reproductora, al tiempo que se atribuye la capacidad de augurar acciones y miradas por venir. Ocurre, entonces, un movimiento curioso en la constitución de este personaje: la espectadora que hablaba para salvar su vida, se torna amenazante.

En la medida en que Leona —según exponen quienes la circundan, era la “cargadora de intimidaciones caseras, sapiente para el arribo de silencios maternos y restalleantes etapas formidables” (38)— hablaba para sí misma, su discurso sólo tenía la capacidad de inscribirla de forma intermitente dentro de un espacio de donde era excluida una y otra vez. No obstante, cuando ella —en tanto sujeto enunciativo— se asume con la fuerza de llenar de discurso otras subjetividades, adquiere el don de exponer una serie de desplazamientos paradójicos que abarcan no sólo la dinámica usual de la casa, sino que, también, los movimientos históricos que se producían en el

³ En *La cámara lúcida*, Roland Barthes propone la noción de *punctum*, para definir: “ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* (...) pues el *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (2005:59). Pese a que, a lo largo de toda la novela, la escritora goza de un carácter marginal, está claro que su discurso detenta cierto tono autoritario que, cada tanto, se ve intervenido por presencias inquietantes. Así, pues, su escritura se desvía ante la imagen de la preñez y, al mismo tiempo, se contagia del dolor sufrido por el sujeto contemplado.

espacio público o, lo que es lo mismo, algunos elementos más cercanos a la política que a la ética.

Pese a ello, la represión y/o contención de la escritura se torna un imposible, dado que la inocuidad de su discurso ha sido legitimada por la mayoría de los personajes que pueblan la novela. El hecho simple de que las primas, Venevene y Pupé, “Las Oscuras Piedecosas” inscriban cualquier apropiación de la palabra por parte de Leona en el terreno ficcional, de muchas formas, autoriza una intervención de la Historia por parte de esta mujer enfermiza. Esto, sumado a que el personaje —desde sus orígenes— ha sido descrito como una entidad alicaída y débil que debe permanecer recluida dentro del hogar para poder sobrevivir, le confiere a la escribana un poder de transformación que se proyecta en el territorio diferenciado donde, al menos en las primeras páginas de la novela, se le estableció como exclusivo

Pupé y Venevene esperan a la prima Leona jugando en el jardín. Desde la banqueta, vestidas de blanco, son un puro bullicio feliz de grititos e inquietudes por la llegada de quien sabía hablar “como en novela” de asuntos varios, todos con un eterno “espanto” presente, el ánima, el aparecido, con nombre propio para diferenciarlo, deambulador, penitente en suntuosas rancherías o habitaciones regias, y cuya historia iba a concluir invariable en besuqueos y matrimonio entre el muchacho aristócrata y la muchacha en garras (45).

Las palabras desarticuladas y llenas de irracionalidad que enuncia Leona no constituyen, o al menos no únicamente, una respuesta a la concepción lineal del tiempo, sino que —además— forman parte del transcurrir de los hechos. El objeto del discurso de este personaje es, a la vez, una teoría explicativa de su forma de decir, por tanto, quienes son enunciados en este ejercicio de rememoración, se ven envueltos en su capacidad de (des)organizar el espacio. Podría decirse entonces que, dentro de esta novela, la autora propone que la verdad histórica se basa en el relato, lo que llena de transgresión e irreverencia todos los juegos lingüísticos presentes en la obra.

Por ejemplo, la flexión del sustantivo “escribana”, dentro de este texto, pierde toda inocencia. Al respecto, quizás valga la pena recordar que —al menos en sus orígenes— el término “escribano”, usado para designar a quienes estaban autorizados a legitimar y/o dar fe escrituras que se le presentaban, no admitía la forma femenina. De hecho, hablar de una “escribana” era referir a la esposa de quien desempeñaba este oficio. Asimismo, durante varios siglos, la actividad de la escribanía gozaba de una connotación estética —o, lo que es lo mismo, se encontraba asociada al hecho de “escribir con buena letra”— con lo cual, esta práctica estaba llena de inocuidad. Por tanto, resulta imposible leer el título dado a Leona Piedecosas y deslastrarlo de su carácter político.

La unidad nominal “escribana” no sólo contiene la deposición de la identidad relacional —“la mujer de”— a favor de una práctica fundacional —como la reorganización de la historia— sino que además goza de la facultad de “bastardizar” tanto el lenguaje como la autoridad legitimante del escribano. Así pues, tan solo el título que le atribuye la escritora a la voz narrativa acusa su intención de desarticular ciertos

mecanismos de organización social. Todo ello se complementa con el hecho de que el nombre propio de la protagonista, eventualmente, adquiere una ambigüedad genérica incontenible, al tiempo que su apellido —de evidente flexión masculina— aparece acompañado de un artículo femenino. En el apartado que lleva por nombre “Cuarto hogar”, esta tendencia se agudiza

Leo pone el pie en el puente levadizo que se desdobra y siente el suave meneo de la huella cubierta con hule cuadriculado (...) Conducida por el hombre Leo atraviesa la calle ondeando la faldita del vestido de terciopelo para los domingos. Las Oscura abren la puerta de hierro a la recepción y el escándalo ante Leo que nunca entiende bien el amor dado y visible. Abraza a las parientas tratando de asumirlas y se hinca para hacer lo mismo con Dimes y Diretes, que son perras con nombres de perros antepasados. Las animalitas se orinan paradas en sus dos patas almohadonosas (46).

El hecho de llamar “Leo” a la protagonista, en el mismo apartado en el que se ha exaltado su capacidad de narrar, sirve para que se asiente el carácter usurpador de este constructo. No sólo se trata de un personaje que invade el territorio letrado, sino también de un ente con la habilidad de desnaturalizar el habla. La escribana adquiere a ratos un nombre de varón, aunque luzca un “vestido de terciopelo”. Igualmente, la autora se vale de la desorganización gramatical y ortográfica del texto —pues, por ejemplo, no separa con ningún signo de puntuación el sustantivo común “hombre” y el vocablo “Leo”— para quebrar la automaticidad de las relaciones entre género y lenguaje.

De igual forma, el juego lingüístico desarticula la animalización como mecanismo de exclusión de la mujer. Ciertamente, ya desde la designación de la protagonista con el apelativo “leona” este guiño se hace presente; no obstante, el hecho de hablar de “animalitas”, transgrediendo una vez más la flexión de género y sin aclararle al lector si el colectivo aludido con esta expresión es el de las perras o las niñas, descarga de cualquier connotación negativa la cercanía de la mujer a la irracionalidad, al tiempo que le atribuye a este fenómeno la posibilidad de presentar una mirada alternativa sobre la historia.

De hecho, Dimes y Diretes también inician, a partir de este momento, un proceso de transformación semántica de sus apodos, aunque el carácter denotativo de las palabras que las designan sea irrenunciable. Estas dos perras, con su presencia y sus diferencias —en principio sexuales— frente a los “antepasados”, connotan los vocablos previamente definidos y, sin intención alguna de hacerlo, erigen su identidad como sinónimo de quienes han portado antes esos nombres. A partir de lo cual, podría afirmarse que en esta obra, al tiempo que una mujer en permanente movimiento invade un significativo masculino, las perras —quienes en un movimiento a contrapelo han feminizado el nombre de sus antepasados— tematizan el acto de decir. Los sustantivos “Dimes” y “Diretes”, con la presencia de estas perras —que se saben hembras y animales a un mismo tiempo— son multiplicados en su sentido, se cargan

de sinónimos y de asociaciones semánticas que, al igual que ocurre con el discurso histórico de Leona, se acrecienta hasta el infinito.

Podría hablarse entonces en esta escritura de un viaje de regreso, de un proceso migratorio que desplaza tanto a la escribana como a su (o las) perro(as) de significante asociado en significante asociado, hasta alcanzar la vinculación primera, donde —tras dejar al descubierto la arbitrariedad— se genera un nivel crítico que da cabida a cada nueva residencia

Dimes y Diretes echadas, el “espanto” en turno poniendo la carne de gallina y a continuación Pupé deserta invariable, porque la fantasía y la pérdida de tiempo le parecen un pecado, ofensa a Dios... Al principio Pupé aceptaba la trama sin impaciencia, el gusto por la palabra amor, el aire libre de los personajes dialogando en huertos o en la trepazón de las montañas, el desliz en playas, el recorrido por palacios; pero el reino de clausuras, vampiros, tinieblas, nobles concupiscentes, empezaron a minar su apariencia de correligionaria cómplice. Los marqueses y príncipes de Leo podían transcurrir siempre y cuando no se les echaran encima a las institutrices, primas, arrimadas, fregonas, tahoneras, hilanderas; entonces Pupé optaba por desaparecer (52).

Tan sólo este breve episodio sirve para imaginar el movimiento a través del código cultural, cargado —al menos en teoría— de un deseo colectivo, que traslada a los personajes femeninos desde el saber sintético y arcaico de los cuentos medievales, hasta la voluntad individual de Leo/Leona, un sujeto deseante y trasgresor. Ciertamente, se corre el riesgo a lo largo de la novela de que algunos personajes —como es el caso de Pupé “genio y figura, limitada sin acoso, juventud de quirófano, enfermera en jefe de la Cruz Roja, eficiente, cabal, magistral paradigmática, raya, línea” (52)— acaben reconociendo en la voz narrativa un *Otro* que en su condición de instancia represiva, lo obligue a buscar asideros en el lenguaje más tradicional; sin embargo, a todos estos constructos que huyen de la inestabilidad les resulta imposible abandonarla del todo.

Por ello, más que un ocultamiento autorial dentro de *El perro de la escribana*, podría reconocerse una protesta ante el supuesto anonimato de los relatos modalizantes, como los cuentos de hadas o las leyendas de amor cortés. Es decir, pareciera que para Mendoza resulta mucho más provocador, en términos éticos, políticos e, inclusive, estéticos, presentar un sujeto de la enunciación errático y desautorizado —pero dueño de su “yo” — a negar el carácter performativo de cualquier acto de enunciación, aunque éste trace la trayectoria que sea. Se asoma, entonces, en las líneas del texto una necesidad por parte de la escritora —y a ratos también de la escribana— de rebelarse ante el autoritarismo solapado de la novela realista.

Sin dudas, uno de los efectos más interesantes que surge ante esta ambigüedad es el peligro de contaminación. En el proceso de reconocimiento de Leona como sujeto del discurso, se expone su fragilidad a la participación de otras tantas voces que pueblan su memoria. De ahí que su deseo acabe contagiando(se) de/a las voluntades

más fuertes al extremo de la (per)versión.⁴ Basta con detenerse a pensar la tensión que se produce cuando Leona entra a la iglesia y comienza a intervenir el discurso eclesiástico, al tiempo que su pensamiento es operado por las palabras del sacerdote. En principio, la voz narrativa indica

regresas de oír misa en La Profesa; traes pegadas en la memoria estampas antiguas, tintas derramadas que le dan al templo la intemporalidad de la hora, como en los campos de concentración, las catacumbas, las celdas inquisitoriales, los sótanos para comerte mejor, pecadora miserabilis que Dios justo e infalible tocará con su dedo sentencioso. El centro de la iglesia es un ojo dentro del triángulo de carey lumínico, luces que disputan más o menos vívidas y temblorosas la primacía (69).

Asimismo, añade

ejércitos trigarantes de plagiarías morales amenazándote para adoptar la pureza de la Virgen María, y no permitas que el demonio ni nadie más, tóquete, estrújete, bésete, tómete en la gula de la sensualidad que anda entre las amapolas del cerro o los cajetes de agua lluviosa que se ahuecan helados en las crestas de las montañas, pocitos de agua que bebes echada en la tierra y sin meter las manos en los agujeros pulidos, celestiales, chupas, aspiras con la pura boca infantil que apenas acaba de abandonar el pecho de la madre y propone la continuación de ese delirio que reconoce el mundo entre los dientes. Porque en el tejemaneje de los apareamientos alados con las nada más yemas desnudas, o los roces como sin querer queriendo, se finge estar atrapada con un pensamiento, dormida con una siesta, atenta con una causa (69).

Es obvio que la construcción de una superficie escritural perversa tiene varios niveles. En primer lugar, se propone una relación bidireccional de la mirada. Leona mira y es mirada por Dios; no obstante, en esta descripción se renuncia al rostro como origen natural de las relaciones visuales. Dios carece de rostro, aunque detente un ojo imposible de eludir. Al mismo tiempo, Leona se sume dentro de su cuerpo sexuado y lo convierte en su única fachada. Ante este vacío de expresión facial, el lector no tiene otra opción que asumir el contagio entre voces que narran la memoria como una ruta que desemboca en el vacío. Curiosamente, y aunque se centre en las relaciones espirituales de la protagonista con su entorno, a lo largo de este “Sexto domicilio”, el sentido predominante en las relaciones intersubjetivas será el tacto.

Las imágenes que acompañan la experiencia mística de Leona reforzarán su tenencia material del cuerpo, a partir de lo cual se produce —cuando menos—

⁴ Aunque, sin duda, el significado etimológico de este término —que remite a la noción de desparrame o rebosamiento— también es adjudicable al efecto que genera Mendoza en el proceso de contagio de las voces y/o subjetividades enunciativas de la novela. En este caso particular se está empleando el vocablo desde su acepción freudiana, es decir, comprendiéndolo como el proceso mediante el cual se manifiestan dentro de la vida adulta algunos residuos de la sexualidad infantil. Así, pues, se habla de la consecuencia directa de la castración y posterior liberación de la voz narrativa principal como sujeto deseante que encuentra placer donde la norma social sólo inscribe dolor.

una bifurcación de su identidad: por un lado, seguirá siendo el sujeto narrador y organizador de la memoria, pero, por el otro, se tornará una superficie física y mutable, cargada de miradas. Aunque pueda resultar contradictorio, la ausencia de un rostro divino y humano en esta interacción, hará que aquella relación que debía ser visual se fundamente en la expresión pura, en una lectura (ex)tensiva de los desplazamientos identitarios que cuestionen cualquier proceso de figuración.

Aún más, en este apartado, el cuerpo de la protagonista no sólo cargará de subjetividad a este personaje, sino que —a la vez— le conferirá la capacidad de corporeizar los miedos, las amenazas y las creencias religiosas. Justo aquí, en el “Sexto domicilio”, varias integrantes de la familia Piedecosas volverán de la muerte simbólica, recuperarán —por medio de la rememoración de la escribana— su capacidad de actuar y sus lazos afectivos, hasta el punto de posicionarse y generar empatía. El miedo, las angustias, la culpa por el futuro que debía llegar y no fue, sustituyen la reciprocidad perdida en la renuncia a la relación visual. Leona, a partir de entonces, tendrá la potestad de subjetivar a quienes la rodean, al tiempo que se desplazará desde su posición de objeto al servicio de un gran *Otro*: hacia el de mujer material y simbólica.

Podría decirse, incluso, que en las tres últimas moradas, tituladas “Octava habitación”, “Novena casa” y “Décima nada”, se busca legitimar retroactivamente este acto, en el momento mismo en que las Piedecosas reflexionan y hasta demandan la participación de Leona en su recuerdo. Ahora bien, si a lo largo de toda la novela, la voz de Leona ha reiterado que la casa es un significante irrealizable, que la memoria está intervenida permanentemente por el discurso, que el pasado no es más que un efecto que nace como consecuencia de un proceso de fijación ¿Cómo podría darle a quienes la circundan esa historia familiar que siempre le solicitan? ¿Con qué herramientas construiría aquello que falta a las Piedecosas?

Quizás, la estrategia más obvia de todas las desplegadas en la “Octava habitación” y la “Novena casa” consista, precisamente, en ese intercambio de posiciones propuesto desde las primeras páginas. Así pues, en estos apartados de la novela, el sujeto de la memoria ocupará el lugar del objeto y viceversa, hasta que —hacia el final del texto— las diversas presencias fantasmáticas —encabezadas por Dimes y Diretes, quienes se encuentran “unidos desde siempre a la vida interior de Leona, que hablo, Leona olvidadiza de cuanto hay” (109)— consigan atravesar la realidad y desvanecerla hasta el nacimiento de un nuevo elemento deseable que, a su vez, sustente un nuevo sujeto deseante y abra el espacio para la articulación de un discurso liberador

Dos columnas del gran corredor están más asoleadas que todo lo demás, como si el dibujo geométrico en bajorrelieve quisiera retener la resolana para indicar que apenas era un eco de los murales que se ven muy bien y que tuercen hacia el zaguán y se desdoblan arqueando la fachada de que no vi en mi vida o ya olvidé y solamente recuerdo por los ojos de mis tías, desde Estefanía hasta Maura, o los de mi madre, que a veces los levantaba para ojear infinitamente desolada, el mundo que la contenía. Dicen mis hermanos Leo y Leónides que jamás estuvimos allí, pero mi hermana Leonor cree

evocar un patio de cantera rosa (...) las palomas que criaba mi tía Fortunata para su deleite sin igual, pechonas como ella y que Gertrudis le robaba irreversiblemente para hablarles en griego todo el día de aquella hacienda de mis antepasados... (104).

Podría afirmarse entonces que, pese a todos los movimientos subjetivos que se producen a lo largo de la novela, el cierre de esta obra reitera la tensión inicial, sólo que esta vez el territorio en disputa está asociado a la mirada. Si, como sugiere María Silvina Persino “Los estudios postcoloniales recurren a veces a la metáfora visual⁵ para referirse a minorías cuya existencia queda relegada dentro de una sociedad que las deja fuera del foco de su visión central” (1999:172), tendríamos que en el proceso de rememoración llevado a cabo por Leona (“la que hablo”) bien podría leerse como un gesto de reivindicación de los relegados; sin embargo, este personaje femenino, tras tomar la palabra, iluminarse e iluminar al colectivo, traslada su voz hacia una pluralidad que le permitirá sobrevivir en el anonimato.

Cuando, en la obra, “decir” y “organizar” insertan a la protagonista en un territorio disputado por las distintas instancias de poder, Leona abandona su lugar de espectadora/escribana y pasa a ser a ratos víctima y a ratos verduga. La capitalización del acto de escritura como práctica legitimante, productora de autoridad, permite que la narradora proyecte su vulnerabilidad en los otros personajes que no han tenido la posibilidad de autoexplicarse; no obstante, este proceso que sitúa a la protagonista en una posición dominante y, de alguna forma, debiera “feminizar” al resto de los personajes —o, lo que es lo mismo, tendría que debilitarlos, someterlos y/o relegarlos a la otredad— resquebraja el dominio histórico de la razón sobre la afectividad, lo que —de manera intermitente— resquebraja las jerarquías.

Los comentarios finales de la novela, que pasan de la ensoñación a la “Décima nada” —apartado sólo compuesto por un epígrafe y dos breves afirmaciones— sirven, por una parte, para rehumanizar a los personajes y, por la otra, para reenfocar las miradas que se han ido encontrando desde el comienzo de *El perro de la escribana*, y que ya no pueden observar sin considerarse mutuamente. Así pues, aunque —finalmente— el texto y la textura de la historia se desvanezcan, María Luisa Mendoza sienta las bases para que cualquier ejercicio de memoria lleve consigo un postulado implícito, una síntesis cultural y subjetiva que dará pie al juego de la luminosidad aquí propuesto como esencial. Esto permite restar el carácter inmutable a la memoria y convertirla tan sólo en un elemento de intercambio, cuya función principal tendrá exclusivamente el peso y el valor que la voz narrativa le adjudique.

⁵ Vale la pena recordar a este respecto una de las tantas propuestas de los estudios de género, enunciada recurrentemente por Luce Irigaray (1979): la única vía para deslastrarse de la dominación masculina está en la vuelta a la etapa pre-simbólica. Sólo antes de la adquisición del lenguaje se puede subvertir la adquisición de la identidad. De ahí que el intercambio de imágenes y presencias cargadas de subjetividad, por codificado que se encuentre, siempre será más útil que el sistema lingüístico para acceder a la autoridad sin dominarla.

CONCLUSIONES

Más allá de las sustancias que componen el recuerdo y sus imágenes, en *El perro de la escribana* se propone como fundamental la materialidad adquirida por este artefacto emotivo cuando se descubre atravesado por una o varias subjetividades. A este respecto, resulta sumamente interesante que los sujetos encargados de reevaluar la memoria sean identidades agenciadas estratégicamente. Es decir, Leona Piedecabras será una mujer en apariencia sufrida, solitaria y animalizada, ante lo cual podría ser leída más como un objeto a contemplar que como un sujeto con voz propia. Curiosamente, esta supuesta concentración de todos los rasgos que convierten a la mujer en un elemento excluido del pasado nacional, hace que esta voz pase desapercibida y, de ese modo, pueda mirar el entorno e introducir en el debate nuevas formas de articular el recuerdo.

En esta obra, el valor del pasado, así como el de los discursos que lo sostienen, dependerá de la autoridad simbólica de quienes los tasan, por tanto, la escribana no sólo se esforzará por demostrar que el recuerdo puede construirse de lenguaje, sino que, además, dejará claro que la rememoración es una práctica discursiva en sí misma. O, lo que es lo mismo, este personaje apostará por la creación y el reconocimiento de una identidad narrativa que le permita, desde su posición excéntrica y su percepción visual desde esa ubicación, formular una hipótesis de pasado. De ahí que más que fundar, se dedique a desestabilizar identidades y, como consecuencia de ello, a desvelar que su reducción a mujer-objeto no es más que un simulacro.

De aquí se desprende otro de los grandes aportes de la obra de Mendoza: pensar desde una condición de exclusión genérica no supone negar la presencia de muchas otras memorias derivadas de visiones y sujetos invisibilizados alternativos, sino apostar por la multiplicidad de puestas en escenas para comprender la historia. Por tanto, en el acto de “recordar desde los márgenes” que se promete, se consolida y se desvanece en esta novela, la arbitrariedad y la voluntad del sujeto se establecerán como herramientas fundamentales ante cuya ausencia —según el epígrafe atribuido a José Carlos Becerra— “no hay luces para caminar así por la casa” (140).

*Universidad Simón Bolívar**
Departamento de Lengua y Literatura
Edificio de Estudios Generales, piso 3
Valle de Sartenejas-Municipio Baruta, C.P. 1080
Estado Miranda (Venezuela)
marisuarvez@usb.ve

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos, 1995.
- Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Benhabib, S.; Cornellà, D. (Cord.). *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990.
- Buzzatti, G.; Salvo, A. *El cuerpo-palabra de las mujeres (Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Gomís, A. “El singular literario de María Luisa Mendoza”, en Urrutia, Elena (Comp.) *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. México D.F.: Instituto Nacional de las Mujeres, El colegio de México, 2006:203-221.
- Irigaray, L. *Speculum, de la otra mujer*. Madrid: Saltés, 1979.
- Mendoza, M. L. *El perro de la escribana o las Piedecosas*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1982.
- Parada, A. “Subjetividad femenina y alienación, en ‘Me olvido de olvidarte’ de María Luisa Mendoza”, *Chasqui* 28-2. (1999):3-13.
- Patán, F. *Los nuevos territorios: (Notas sobre la narrativa mexicana)*. México D.F.: UNAM, 1992.
- Persino, M. S. *Hacia una poética de la mirada*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.