



DOSSIER

# VIVENCIA DEL CUERPO FEMENINO EN LOS RELATOS DE JOSEFINA ZAMORA

YERAY BARROSO RAVELO

El cuerpo es el mediador principal entre el universo y el individuo. El mundo se percibe desde una relación corporal que oscila entre la vivencia interior y la vivencia exterior. No siempre ambas posiciones coinciden de forma necesaria. La superficie corporal se ayuda a menudo de todas las máscaras necesarias para soportar el camino. De este modo, Gaston Bachelard señalaba en *El derecho de soñar* que en la utilización de estas se encuentra una manera de afrontar el porvenir. Será necesario ir por partes. La única obra literaria publicada por Josefina Zamora es la colección de relatos *La mirada infinita*. Apareció durante el año 1994 en una edición de poco recorrido dentro de la colección Agustín Espinosa, impulsada por el Gobierno de Canarias. Por tanto, en primer lugar está el cuerpo de la escritora, que ofrece un libro sin la protección de un prólogo que lo sustente, pero sí una explicación dada por ella misma. Allí defiende una motivación para la escritura: “Escribir un cuento es como estar extraviada en la magia e intentar salir, creo que aún los cuentos de desesperanza se encuentran en las veredas de la magia”.

En segundo lugar está la representación del cuerpo que aparece en la magia que pretende la escritora. Una magia la mayor parte de las veces conseguida con acierto. En este artículo, que será un breve acercamiento al imaginario de la literatura de Josefina Zamora, se analizará la simbología corporal que más peso tiene a lo largo de los treinta y seis relatos que componen *La mirada infinita*. Para esta visión el último cuento ofrece la llave, ya que la protagonista siente “la necesidad de relatar la parte que me tocó vivir de aquellos acontecimientos, en los que sólo hombres están en la superficie: yo soy la historia sumergida” (*Mistress Jekyll se explica*). Las protagonistas de Zamora están casi siempre sumergidas en lo social, pero hablan en el relato. El cuerpo de la mujer ocupa un espacio central

en la construcción de la mayoría de los textos. Este, confrontado con el cuerpo del hombre, ofrece una serie de claves que se depositan en toda la obra.

Existe una rueda de la costumbre que hace similares a muchas de las mujeres que protagonizan los relatos. Las partes corporales muestran de forma evidente la relación de estas con el mundo. El hombre ocupa una posición central en la casa, además de una posición social. Tiende a vivir hacia afuera y la mujer hacia adentro. En ella se encuentra la obligación de guardar formas y casa. En él, el instinto de posesión. Desde su interior se postula la inseguridad de no poder controlarlo todo. Por eso necesita hacer suyos elementos que aparentemente le son ajenos. En *La mirada infinita*, relato que abre la serie, los ojos simbolizan la entrada en el interior. La máscara de la mujer será inefectiva si el hombre domina toda su corporalidad, incluso sus ojos. Por ello, él desea toda la casa: los ojos de los niños para una visión fresca y los ojos de la mujer para poseer toda la verdad que de ella desconoce. La necesidad de control es evidente. Desde el físico exterior solo se puede alcanzar una impresión de los agentes externos. Con los ojos de los otros en el propio cuerpo, se pretenden superar los miedos totalizando la realidad del hogar. Esta relación de dominio se prolonga en *Las manos del director de orquesta*, donde se pasa del control de la visión a la modulación por parte de las manos: el cuerpo físico del hombre diseña el universo y la mujer es una seguidora dispuesta a sus designios. Las manos, como los ojos en el relato anterior, establecen un orden en la relación superioridad-inferioridad del cuerpo. Lo masculino se proyecta desde dentro y desde fuera como fuerza de control. Lo femenino, resignado en el primer relato, se pliega casi por inercia.

Uno de los relatos que mejor plasma esta cuestión es el titulado *Silencio: se rueda*. La posibilidad de la palabra ha desaparecido en la casa. La negación de esta refleja una situación de control: “a las personas también se las posee por la voz”. Es tal la fuerza del cuerpo del hombre sobre el cuerpo de la mujer, que la pérdida de lo físico se materializa en ella. Por eso un día amanece sin mano izquierda y poco a poco se va diluyendo hasta quedarse en nada. Quizá, en cuanto al desmembramiento del cuerpo, *Los brazos de Irene* constituya un ejemplo fundamental, pues la mujer transita de forma progresiva hacia una dependencia absoluta del hombre: “Ya, ahora, dependía absolutamente de mí”. Él, que es cirujano, ve en ella la perfecta obra de un escultor y la modula a su antojo. Primero arranca una parte de una pierna, luego otra, hasta ir amputando poco a poco. Por tanto, Irene es apenas una musa, un elemento que inspira la gran obra del creador. El protagonista aquí es una primera persona hombre, que en ningún caso quiere ser poseído. Por ello aclara que odia los brazos que resultan

poseivos y que puedan tratar de dominarlo.

Hay, además de una relación de dependencia mujer-hombre, una relación de prolongación de la mujer hacia la casa, de tal modo que el hogar se muestra casi como una parte más del físico de la mujer. Así se muestra en *El portazo*, que ejemplifica la obligada inmovilidad de la mujer: “A la mañana seguirá en el mismo sitio, como desde hace cientos de años, como desde toda la vida de la mujer, como desde toda la vida de todas las que han vivido en la casa”. Es frecuente, como en *Silencio: se rueda*, que a la mujer la vaya consumiendo la ausencia de la voz, la grandeza de la soledad: “Ahora, ella y la casa, están habitadas por la soledad y ella seguirá allí, recibirá órdenes de aquellas paredes hasta ser pared. [...] A la abuela y a la madre les pertenece un sitio que apenas huele a nada”. La mujer, en todo caso, queda en el plano simbólico representada por el orden doméstico, la armonía, la dulzura, la belleza, la sumisión y la imposibilidad.

*Criogenia* vuelve a manifestar la relación del amor en que ella asume su sentido de sumisión. El motivo de nuevo vuelve a ser la casa, donde la mujer siempre espera la llegada del hombre, que tiende a hacer vida fuera. Como Penélope espera a Ulises, la mujer aquí también espera. No hay actividad fuera de la rutina para ella si el hombre no regresa. Las cosas de la casa, así, “son cosas que, como ella, esperan la llegada de su dueño, son cosas esclavas como ella misma”. Parece comprensible entonces, en esta tendencia de los relatos de Zamora, que cuando una mujer emprende el viaje hacia el exterior, el regreso sea inminente. Así ocurre en *El viaje*, donde la casa vuelve a mostrarse como una prolongación de la protagonista y la salida como un elemento de extrañeza. Por tanto, hay una imposibilidad manifiesta de alejarse de ella.

En los relatos de esta temática, puesto que en el libro también hay relatos de otra tipología, se tiende a no exteriorizar la vivencia y queja interior de la mujer hacia la sociedad. En este aspecto, no se entiende su vida sin la máscara. Solo pueden conocer su realidad los lectores u otras mujeres ante las que se queja. Jamás trasciende hacia lo social, y cuando trasciende, como ocurre en *El miedo*, nadie cree a la protagonista. En este relato, el marido queda identificado con el miedo. El cuerpo de la mujer se presenta como elemento de indefensión ante el poder del marido y la incapacidad de comprenderla que tiene la sociedad. El relato de terror o misterio es utilizado por Josefina Zamora en diversas ocasiones. Actúa como puente que pone de manifiesto una realidad de la vivencia del cuerpo de la mujer.

Pero no siempre ocurre lo que se ha venido anunciando. No todas las protagonistas terminan de plegarse ante su realidad. La obligada sumisión del

cuerpo de la mujer ejerce como peso fundamental en gran parte de los relatos. En consecuencia, queda denunciada una situación de injusticia. Aun así, en algunos relatos, la mujer se despoja de su inmovilismo. *El hombre de la columna* y *Teresa* responden a esta tipología. En el primero, donde se muestra una tendencia a no vivirse, a la incompletud de la que se ha venido hablando, la mujer responde desde la rebelión. En este caso la esposa mata al marido en busca de la felicidad que el matrimonio no proporciona. En este sentido, la institución familiar se presenta de forma general como un fracaso continuo y el marido representa un cuerpo hostil. *Teresa*, que no es de los cuentos más brillantes de los treinta y seis, sí muestra también esta otra cara. La protagonista aquí es dominadora de dos hombres que terminan siendo el mismo. Sin embargo, esta posesión le resulta anodina y solo puede llorar de aburrimiento. Su vivencia tampoco es completa ni feliz. El cuerpo extraño de la mujer no es entendido en ningún caso por la mirada del hombre. Así, cuando la mujer es activa, como en *La casa cerrada*, este se descoloca. Le parece raro todo lo que ejecutan las mujeres fuera del plano de su normalidad simbólica. Esta normalidad, desde su punto de vista, es la de la mujer inmóvil. Por eso se extraña cuando las hermanas son viajeras o tienen perros de gran tamaño, asociados a la virilidad. Por tanto, ajenos a la mujer prototipo. El caso de lesbianismo acentúa la extrañeza. Su propia esposa, que reconoce sus debilidades tras un error diagnóstico en la profesión de médico que ejercía, comienza a sembrar en su interior la intención de matarlo.

Los relatos de Josefina Zamora cumplen un objetivo claro. Si el cuerpo de la mujer no puede vivirse como merece, los relatos mencionados sirven como una reivindicación encubierta. No es necesaria siempre la acción física de rebelión para que la denuncia exista. La habitación propia, como la que reivindicaba Virginia Woolf, es aquí pedida de nuevo. Una habitación propia que abra las puertas al viaje, al exterior, a la no sumisión necesaria tras el matrimonio. La crítica desde la ficción es efectiva, queda demostrada la marca negativa que ejercen el casamiento y el marido para las posibilidades vivenciales de la mujer, cuyo cuerpo queda plegado no solo al hombre, sino a las paredes de su casa, a la cocina, al orden doméstico. Parecen las protagonistas femeninas de Zamora pedir lo mismo que la escritora inglesa: *Si adquirimos la costumbre de ser libres y tenemos la valentía de escribir exactamente lo que pensamos; si salimos de vez en cuando de la sala de estar y vemos a los seres humanos no siempre en relación los unos con los otros, sino en relación con la realidad; si vemos también el cielo, y los árboles, o lo que sea, tal como son [...] entonces esa oportunidad se presentará y la poeta muerta que fue la hermana de Shakespeare recuperará el cuerpo del que tantas veces se ha desprendido* (*Una habitación propia*, Virginia Woolf, 1929).