

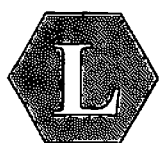


ALFREDO ZALCE –puede verse en su rostro, en su estudio– ha recorrido muchos caminos. Desde su nacimiento profesional ha construido una especie de vertiente paralela y secreta, callada, de acuerdo a los avatares de la historia y “desarrollos” de la escuela mexicana. La ha prolongado, enaltecido. Le ha otorgado una dimensión trágica que mantiene por distintos conductos formales. La pintura de Zalce no posee fórmulas sino “modos de mirar”. Cada uno sustrae de la realidad elementos que se muestran en su máxima intensidad.

ALBERTO DALLAL

La mirada sobre el cuerpo: la narrativa de Berenice Romano

Maricruz Castro Ricalde



La narrativa escrita por mujeres en el Estado de México no es un hallazgo de cuño reciente, pero es inobjetable que en las últimas décadas se han multiplicado las escritoras que incursionan en este género literario, a lo largo del territorio mexiquense. La presencia de Carmen Rosenzweig, a partir de la década de los cincuenta en el panorama literario de la entidad y, sobre todo, en la capital del país revelaba ya el quehacer escriturario de la mujer en ámbitos diversos. Sobre todo, en el periodismo y la ficción. En los años sesenta, otra mujer nacida en el Estado de México, concretamente en Ozumba, sorprendió con la publicación de un volumen de poesías bajo el sello del Fondo de Cultura Económica y unos años después, el Gobierno del Estado auspició la aparición de dos textos con los cuales incursiona en la narrativa.

El surgimiento del Centro Toluqueño de Escritores en la década de los años ochenta se convierte en un aliciente para las escritoras que viven en el Valle de Toluca. A partir del segundo año de actividades de este organismo, detectamos ya la presencia de una narradora: Emma Mauricia Moreno, con su novela *Aglaura*. Cuatro años después, Macarena Huicochea y tres años más tarde, Virginia del Río serán becadas por este Centro y su obra, publicada. Paralelamente, la tarea emprendida por las Casas de Cultura e instituciones académicas y gubernamentales estimularán el quehacer narrativo. Así, a través de la labor editorial de estas instituciones hemos estado en contacto con la obra de escritoras de Cuautitlán Izcalli, Metepec y Atlacomulco.

En este contexto aparecen los textos de Berenice Romano, doblemente premiada en 1997, por el Centro Toluqueño de Escritores. Su libro de ensayo *Memoria y autobiografía: una deconstrucción del tiempo* y el de cuentos, *Antología de miradas*,¹ dan cuenta por primera ocasión, de manera editorial y unitaria, de lo que su empeño literario había evidenciado desde sus años universitarios.

Maricruz Castro Ricalde. Doctora en Letras Modernas y Doctoranda en Ciencias de la Información. Ha obtenido tres veces el premio de ensayo literario otorgado por el Gobierno del estado de Yucatán y la Medalla al Mérito Artístico, en 1997. Actualmente es profesora titular en el ITESM, campus Toluca.

Por si el título no fuera lo suficientemente elocuente, *Antología de miradas*, condensa distintos enfoques sobre temas que giran alrededor de núcleos temáticos bien definidos. Las relaciones interpersonales, la muerte, el cuerpo, la transgresión de aquello que impida la expresión de las emociones y los sentimientos, son algunos de ellos. Cada uno de estos temas es desarrollado en la intimidad de los espacios familiares: sean conyugales, fraternales o en la vinculación afectiva entre padres e hijos. En este texto, poco lugar se le concede a otro tipo de relaciones. Es evidente que la amistad o la sociedad como un cuerpo colectivo y solidario están ausentes entre las preocupaciones de quien narra. La mirada, en cambio, se detiene en los secretos de las sensaciones.

Mediante el análisis de los elementos narrativos de los cuentos de Berenice Romano pretendemos demostrar la importancia de la mirada en la estructura de dichos textos.

La mirada sobre el cuerpo

Catorce escritos componen esta obra y la gran mayoría de ellos ve en la revelación de lo que sus personajes ocultan, el motor de la estructura narrativa. Esto se debe a que lo sucedido en la realidad no necesita de un motivo para ser, para surgir; en cambio, en las ficciones narrativas acontece con la voluntad de convertirse en signo de algo. Por ello, toda historia literaria es manipulada y esto la convierte en un discurso poseedor de una estructura organizadora del caos existente fuera de él. Según Mieke Bal, ver constituye el objeto de narrar (1987:127). Años antes, Félix Martínez Bonati había sustentado que “el sentido general de toda narración (literaria o no) es poner mundo ante nuestros ojos” (1983:68). Así, se cuenta lo que se ve.

Narrador y quien mira, entonces, suelen ir fundidos en todo relato. No siempre es muy clara la distinción. Para diferenciar a quien orquesta el discurso de quien posee la palabra; para identificar a quién mira de quién habla, los teóricos han optado por formular términos como “punto de vista” o “focalización” y “voz narrativa” (Ricoeur, 1984; Bal, 1987; Chatman, 1990). En ambos casos, sin embargo, es explícita la comprensión de la existencia de una visión sobre la historia que se narra. Visión sobre visión

—la voz autoral mira sobre los hombros de su narrador; el narrador mira gracias a sus personajes— más evidente o no, de acuerdo con los procedimientos de la ficción elegidos.

El cuento de apertura de *Antología de miradas*, “La despedida”, se centra en la mirada de la madre —Sofía— que evidencia con palabras aquello que por las acciones de Eduardo, el padre, y Alicia, la hija, el lector sabe ya. En la antecámara de la muerte, este personaje obliga a su hija a ver, a descubrir sus sentimientos. A los ojos sollozantes de la moribunda le corresponden los también húmedos de su hija. Ésta no entiende lo que sucede porque no lo “ve”. Por eso Sofía le dirá: “Sí, ya, ya lo sé. Tú no ves nada de...” (p. 20).

Los de Alicia son “ojos ciegos por la sal”. Para Sofía, en cambio, las lágrimas son una especie de purificación que le permiten desentrañar el misterio de sus emociones a Alicia: “No actúes como si para ti se tratara de una revelación lo que te digo” (p. 21).

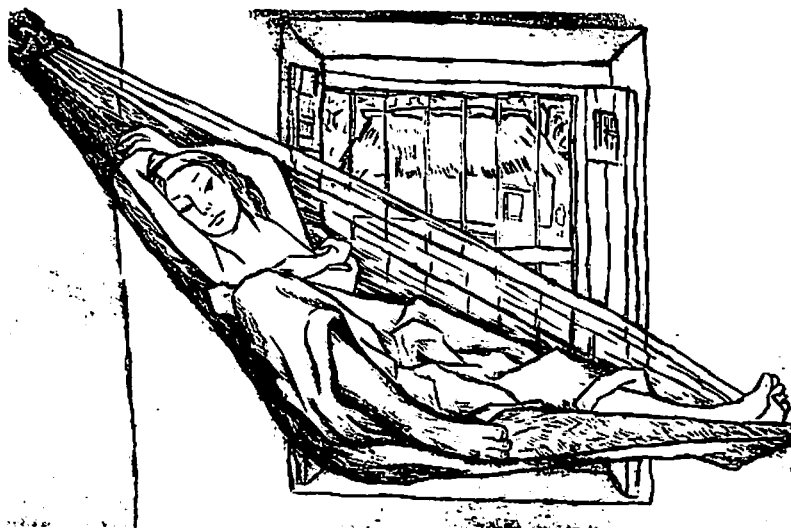
Sofía puede enunciar la verdad de los sentimientos incestuosos de Alicia porque su enfermedad terminal se lo permite. La expresión de lo prohibido le está vedada al individuo perteneciente a una sociedad, sostiene Foucault (1983:11-14). A regiones como la sexualidad y la política no se les puede penetrar en cualquier circunstancia. De aquí que quien viole el orden del discurso aceptado, transgreda la línea divisoria entre la locura y la razón.

Sofía muere “rodeada de los peores fantasmas”. Sus palabras bien podrían haber sido resultado de una mente que desvaría, al encontrarse a punto de morir. No obstante, su mirada —su revelación— es transmitida a Alicia. Ahora ella puede ver con otros ojos a Eduardo:

Ahí, en la puerta del cementerio, Alicia miró a su padre en forma tan penetrante que él tuvo que soltarla. Entonces ella le tomó una mano y se la besó con vehemencia. Eduardo no la rechazó, pero apretó fuerte los ojos todo lo que duró su mano entre los labios de Alicia. (p. 22)

Los dos personajes femeninos de este primer cuento, finalmente, pueden ver. Linda Williams —al abordar el tema de la mirada en los melodramas cinematográficos silentes y en las películas de terror— observa que la ceguera de las protagonistas no tiene que ser literal, pues también puede ser de índole simbólica: “the failure and frustration of her vision can be the

most important mark of her sexual purity” (1984:83). Alicia comprende la naturaleza amorosa de los sentimientos hacia Eduardo, no así el personaje masculino que se aleja ante “la mirada húmeda” de su hija.



En el caso de “El baile”, las palabras están ausentes. Esto no importa para conocer la naturaleza del lazo que acerca a sus protagonistas, los hermanos Roberto y Sandra. La mirada es la relatora de las emociones de los personajes: “Se tranquilizó en cuanto vio a su hermana. Le sonreía y, con una mirada desconocida para él, lo invitó a seguirla a la casa” (p. 31). En la mayoría de los cuentos de este libro –y especialmente en “El baile”– la mirada del narrador cumple un papel similar al de la cámara cinematográfica: ella enfoca el encuadre narrativo necesario, tanto a los personajes como a sus acciones.

La nostalgia con que Mariana evoca al abuelo en “El piano” es teñida con la sensualidad de quien recuerda al amante perdido. La suya es una mirada hacia el pasado y en la narración, reiteradamente, se evoca mediante la mirada:

Casi puedo ver su rostro entre las notas del piano. (p. 38)

Me gustaba verlo caminar entre la gente, a veces con prisa, otras muy despacio [...] (p. 39)

Lo único que yo sabía era mirar. Observar al abuelo sin parpadear; recorrer cada poro, cada arruga; beber las señales de su frente y de sus ojos: aquéllas que eran pasión y dolor. (p. 41)

De la misma manera podríamos continuar describiendo la forma como, en el resto de las narraciones del primer apartado, siempre está latente el rechazo hacia todo aquello que desea ordenar y jerarquizar los sentimientos, y la mirada es el instrumento para hablar de ello. Pero sería un error olvidar la otra contraparte: hay también pérdidas que son el resultado de la transgresión. En los textos no será gratuito encontrar con frecuencia una madre castradora, representante de quien prohíbe la expansión de los sentimientos. Y al hablar de la madre, me refiero tanto a la figura física, real, como lo son los personajes de Sofía de “La despedida” o Florencia de “El general”, como a la ausencia de la figura materna. Los personajes darán cuenta de la mala relación con sus madres o sus suegras, o simplemente idealizarán la figura del padre, literal o simbólicamente, encarnado en el hombre amado.

El texto se divide en tres partes: “Memorias del cuerpo”, en el que nos hemos detenido ya, “Entremés” y “Colofón femenino”. La primera y la última secciones son contadas desde la perspectiva de la mujer: sea ella la narradora o bien, el sujeto de la narración. En el apartado más pequeño de los tres, compuesto por ese mismo número de cuentos, es el varón quien da a conocer los sucesos. Sin embargo, en ellos sigue siendo central el personaje femenino, a pesar de que no sea éste el que cuente la historia.

Detenernos en la elección de los narradores y el peso que se le concede al género de los personajes es una opción útil, si deseamos desentrañar qué hay detrás de las miradas propuestas en este libro. Por ejemplo, en la segunda parte, “Entremés”, es el hombre quien expone lo que acontece. La perspectiva es de éste y, ciertamente, el género masculino no queda muy bien parado. En el cuento “En otro café”, el personaje central va tejiendo una historia, a través de la cual él mismo se convence de qué tan atractivo es para la mesera y, por lo tanto, cómo ésta se le insinúa. El desenlace da cuenta de su inútil y desmesurada vanidad. “El cronista” del

texto del mismo título es dibujado como un personaje testigo –a pesar de ser él mismo, el narrador–, cuya presencia sobra. Su ingenuidad y su intromisión lo convierten en un ser débil, que no cuenta, de la misma manera en la que el esposo de la historia es un eco muy débil de la voz fuerte de las mujeres.

El tercer cuento de este apartado “De maderas y colores” es el más largo de todo el libro. En él, el personaje es ingenioso, pero taimado. Su cualidad más meritoria es la imaginación y gracias a ella salva su vida. La presencia del valor de contar, de saber contar, es otra de las constantes del texto. Debido a que el milagrero puede tejer una historia, evita ser asesinado por un padre indignado. En el inicio de este texto, el protagonista dirá:

me gustaría decir ‘yo soy el que pinta’, pero como eso no es enteramente cierto, pues mejor no lo digo.

Además, tampoco es la pura verdad que yo no sea el que escribe.

Cada letra la dibujo y la remarco con el pincel. Busco que cuadre bien la imagen de arriba con la forma que le doy a las palabras de abajo. (pp. 81-82)

Es notoria la manera de plantear la importancia del cómo se cuenta. El hombre que escribe los milagros supuestamente se reduce a reproducir lo que los otros le refieren. Sin embargo, hasta él se da cuenta de que la selección del lugar en donde asienta sus letras, los trazos de éstas. A pesar de no ser él, el pintor, de sus decisiones depende la coherencia de las imágenes colgadas a la vista de todos. De aquí que la afrenta sentida por el padre que llega a reclamarle al personaje se ve atenuada frente al relato inventado por el supuesto amanuense. Él mismo habla de cómo detrás de cada historia hay mucho más que la apariencia. Doble razonamiento, en su caso, pues detrás de cada milagro no sólo hay lo pintado en la obra, sino la narración contada por aquellos a quienes les sucedió algo extraordinario y, aún más, el texto referido por un nuevo narrador: el milagrero, el escritor del milagro.

El fenómeno apuntado en “De maderas y colores” habla de la visión de la narradora sobre el oficio de narrar. Sostiene cómo no hay confusión alguna entre el artificio de lo creado y la realidad a la que se refiere. Esto posibilita la configuración de un “yo” narrativo que distancia a la autora de sus historias. De otra manera, Berenice Romano sería la fallida cocinera de “Olores” o la atemorizada espectadora cinematográfica de “Un buen espectáculo” (dos de los textos que integran los cuatro del último apartado del libro). De no ser así, entonces, tendríamos que hablar de ella como una víctima, frustrada o no, de amores incestuosos y prohibidos.

El “Colofón femenino”, la sección con la que cierra la obra, nuevamente aborda la perspectiva de la mujer en cuanto a su relación con la vida, el azar, la maternidad y la ensoñación. En el último cuento de *Antología de miradas*, “Olores”, cristaliza lo insinuado en otras de sus narraciones: la presencia del estereotipo social en nuestras vidas. En éste, se habla específicamente de la forma como vamos construyendo al otro, basándonos en la perpetuación de modelos adoptados por la convivencia familiar y del resto de la sociedad. Su protagonista asocia al olor de la cocina y la ropa bien lavada, a una madre de muchos hijos, dedicada al hogar. El texto quizás sorprenda al lector con la ruptura de esas imágenes.

Antes de terminar este apartado, deseo llamar la atención sobre un aspecto poco frecuente en la literatura femenina publicada en el Estado de México: la aparición del elemento del suspenso y la sugerencia de una exploración inicial sobre el género negro. Esta observación es visible en "Un buen espectáculo", pues en él, los lectores no saben si el escrito culminará con la muerte de la narradora, dado que ella ha escuchado por boca de los culpables, cómo se ha cometido un asesinato. Con un giro muy distinto, pero también la presencia del delito penado por la ley está en "El general". Sabemos que un crimen se está incubando. Hay suficientes huellas en la obra para detectarlo y, sin embargo, la odiada nuera poco puede hacer para evitarlo. El matiz, entonces, también se dibuja ligeramente en "De maderas y colores".

En la obra de Berenice Romano hay un sujeto que mira a distintas mujeres que, a su vez, miran a los personajes que las rodean, en un procedimiento metaficcional parecido al empleado en "De maderas y colores" (aunque en éste, centrado en el proceso de la escritura). El primer sujeto constituido en *Antología de miradas*, el del yo narrativo, es uno femenino y no sólo lo es debido al conocimiento de la identidad genérica de la autora del libro por parte del lector. Existen condiciones de enunciación, prácticas generadoras de un universo femenino que permiten suponer lo anterior.

Las perspectivas psicoanalíticas del feminismo han cuestionado acervamente el énfasis del falo sostenido en la obra freudiana. Por ejemplo, se rechaza la envidia del pene, sin embargo, se acepta de manera casi unánime la importancia de la fantasía en la experiencia emocional humana, las relaciones entre el mundo material y el simbólico de los individuos y el hecho de que "adquirimos nuestro primer conocimiento del mundo a través de nuestros cuerpos y de las relaciones de nuestros cuerpos con los de los demás" (Evans, 1998:87).

El conocimiento del cuerpo, entonces, es primordial, pues determina la manera como estructuraremos todo tipo de conocimiento posterior. Poseer el propio cuerpo significa poder pensar desde él y no a partir de la corporeidad ajena. Entraña el comprender los patrones generales del comportamiento masculino y femenino. En la primera sección del texto de Berenice Romano –"Memorias del cuerpo"–, el recuer-

do orquesta lo acontecido desde la perspectiva de la protagonista o de alguien que cuenta lo sucedido a una mujer. En los cuentos que integran esta parte, es el cuerpo el que reclama la ausencia del otro, la del amante perdido o simplemente deseado. Si no existe el impedimento real o psicológico, las figuras femeninas de este libro se conceden el derecho de sentir. Para ello, la narradora opta por no entreverar ningún tipo de castigo intimidatorio.

La corriente que predomina en el cine clásico de Hollywood, de acuerdo con los múltiples estudios realizados por Laura Mulvey, Mary Anne Doane, Patricia Mellencamp, etcétera, propone al sujeto femenino no como tal, sino como el objeto de la mirada espectral. Las mujeres que miran en la obra cinematográfica son castigadas, en forma literal o simbólica: son las prostitutas, las asesinas neuróticas, las vampiresas destruye-hogares. Quien mira, también habla y eso las lleva a asumir un rol activo, destinado al discurso masculino. No en vano, los personajes femeninos que dejan escuchar su voz, en esa corriente narrativa del cine clásico, hablan para censurar la conducta de las mujeres transgresoras. Nada de eso le sucede a los personajes de *Antología...* La posibilidad de conductas censurables, relaciones prohibidas, sensaciones relegadas al ámbito de lo privado son expresadas en este texto, mediante un discurso distinto. En él se replantea ese discurso de la realidad que constriñe al lector y, en su lugar, ese discurso aparece dentro de historias en las que todo se permite porque la censura es inoperante.

De aquí que los hermanos de "El baile" se pierdan en la oscuridad; en "La pecera", Anais corra hacia los brazos de Joaquín –a sabiendas de que su pareja, Henry, se enterará; que en "El té", Bertha goce con la gota de miel de su té –más dulce y pegajosa, cuando desliza en su cuerpo, en el momento en que ella invade la intimidad del desconocido al que ve por su ventana; o que Mariana se niegue a olvidar el beso en la boca dado en los labios inertes del abuelo, en "El piano".

Patrizia Violi (1990) explica cómo es excluida de la teoría lingüística la dimensión del inconsciente, la corporeidad, lo sensible y lo pasional del sujeto. La reflexión feminista, por el contrario, recupera la proximidad del pensamiento y la experiencia del sujeto, despojándo-

lo de su abstracción, de sus componentes puramente lógicos. Aceptar el planteamiento de Violi implicaría asumir que toda experiencia está sexuada y en ella cabe tanto la experiencia del cuerpo como la de las ideas (la de lo sensible como la de lo reflexivo).

Los personajes y las historias de *Antología de miradas* expresan esa dimensión sexuada del

discurso, a través de la mirada de la voz autoral. Ésta se duplica, se potencializa debido a la producción del sentido que corre a cargo del lector. Se erige en una forma posible para animar la discusión sobre la subjetividad del ser humano: de ése que es femenino, de ése que es masculino. ○



1 Cada vez que citemos de este texto, únicamente asentaremos la página de la cual son extraídos los fragmentos correspondientes.

Bibliografía

- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, 2ª ed., Cátedra (Crítica y estudios literarios), Madrid, 1987.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus Humanidades (Teoría y crítica literaria), Madrid, 1990.
- Evans, Mary, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*, Minerva Ediciones, Madrid, 1998.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, 2ª ed., Tusquets Editores, Barcelona, 1983.
- Lindemann, Gesa, "The Body of Gender Difference", en *The European Journal of Women Studies*, 4: 341-361, 1996.

- Luna, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Antropos/ Instituto Andaluz de la Mujer, Madrid, 1996.
- Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, 3ª ed., Ariel (Letras e ideas), Barcelona, 1983.
- _____, *La ficción narrativa (su lógica y su ontología)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, University Press, Bloomington, Indiana 1989.
- Romano, Berenice, *Antología de miradas*, CTE, Toluca, 1998.
- Silverman, Kaja, "Dis-Embodying the Female Voice", en *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*, University Publications of America, Los Angeles, 1984.
- Violi, Patrizia, "Sujeto lingüístico y sujeto femenino", en *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Williams, Linda, "When the Woman Looks", en *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism*, University Publications of America, Los Angeles, 1984.