

Jouissance y escritura femenina

del Pátzcuaro de María Luisa Puga al Cádiz de Carmen Martín Gaité

Juan Pellicer

La escritora mexicana María Luisa Puga y la española Carmen Martín Gaité, publicaron a la mitad de la última década del siglo xx dos novelas —*La viuda* (1994) y *Nubosidad variable* (1996), respectivamente— que relatan historias de amistades íntimas entre mujeres; en ambos discursos y en los felices desenlaces de sus historias llega a definirse utópicamente la femineidad a partir de la mujer y no del hombre como tradicionalmente se ha hecho. Asimismo, ambas novelas cifran una también utópica plenitud de la femineidad en lo que Jacques Lacan denomina la *jouissance*. En *La viuda*, su protagonista alcanza la plenitud aludida en la soledad de su viudez compartida con su mejor amiga, en las riberas del lago de Pátzcuaro. En *Nubosidad variable*, sus dos protagonistas hallan su *jouissance* en la soledad de su final encuentro, en las playas de Cádiz. Mi lectura proyecta un contrapunto intertextual entre las dos novelas de cuya significancia voy a ocuparme.

En primer lugar, la femineidad se ha definido tradicionalmente a partir del hombre. Ha predominado un criterio paternalista —o machista—

en la reflexión sobre el mexicano o el español. Luego, por añadidura y en función del varón, la reflexión se ha ocupado de la madre del hijo, la esposa del marido, la amante del marido, la hija del padre, la viuda del muerto, es decir, de la mexicana o de la española, complemento directo, indirecto, circunstancial, pero complemento al fin y al cabo.

Tal criterio no parece estar nutrido exclusivamente de nuestros prejuicios hereditarios latinos y árabes. El mismo Freud, padre de la psicología moderna, en su célebre conferencia titulada precisamente “La femineidad”, la explicó a partir de la sexualidad masculina como un derivado del desarrollo de complejos tan específicamente masculinos como el de castración y el de Edipo. Acaso para aliviar su propia culpabilidad inconsciente, el psicoanalista vienés declaró que “es preciso tener en cuenta que la mujer integra también lo generalmente humano”. Lacan, su discípulo, problematizó la definición negativa de Freud dentro del lenguaje que entiende a la mujer como una categoría negativa y concluyó que la mujer ha rechazado una parte esencial de su femineidad:

Juan Pellicer cursó el doctorado en letras españolas en la Universidad de Oslo, donde desde 1996 se desempeña como profesor asociado en el Departamento de Estudios Clásicos y Románicos. Ha colaborado en publicaciones periódicas como *Unomasuno* y la *Revista Iberoamericana*. Entre sus obras se encuentra *México, México* (Noruega, 1982), y el *Placer de la ironía* (1999), publicado por la UNAM, así como ensayos y artículos sobre textos de Rodolfo Usigli, Carlos Pellicer, León Felipe, Juan García Ponce y María Luisa Puga. Las fotografías son de Jorge Contreras Chacel.

Para ser el falo, es decir, el significante del deseo del Otro... Es por lo que ella no espera ser deseada y amada al mismo tiempo. Ella encuentra el significante de su propio deseo en el cuerpo de aquél a quien ella dirige su demanda de amor.

Sin embargo, consciente de sus limitaciones y de las de la ciencia, Freud aconseja con irónica sabiduría que:

Si queréis saber más sobre la femineidad podéis consultar a vuestra propia experiencia de la vida, o preguntar a los poetas, o esperar a que la ciencia pueda procuraros informes más profundos y más coherentes.

Hace poco Jean Franco acudió a los poetas y en su libro *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico* dejó constancia de su interpretación de las respuestas que recogió al pasar revista a voces femeninas de México, desde Sor Juana hasta María Luisa Puga. Franco confirma la importancia que tiene para las escritoras contemporáneas el ir más allá de los límites que encierran el ámbito doméstico dominado por el poder patriarcal y declarar, mientras recorren el mundo, el “radical exilio” de la mujer lejos de la familia tradicional. Evidentemente no se trata de un exilio político sino de un voluntario alejamiento de la sombra del patriarca.

A pesar de la diferencia de sus edades, Martín Gaité (1925) y Puga (1944) comparten una madurez literaria plena. Además, las protagonistas de sus historias recorren la vía hacia la madurez e independencia de su femineidad o, en términos de Lacan, hacia su *jouissance* que está ubicada más allá del símbolo fálico y también más allá del placer, goce o disfrute femineino asociado con el orgasmo. *Jouissance* que el propio Lacan, para explicarla mejor, compara con el éxtasis místico como el de Santa Teresa y el de San Juan de la Cruz. Es la femineidad plena a que acceden las dos parejas de heroínas de estas novelas en el perfecto orden del exilio que se verifica precisamente en Pátzcuaro y en Cádiz, respectivamente, lugares convertidos en atalayas para contemplar al mundo y a sí mismas, al tiempo pasado y al porvenir. Es el éxtasis de la *jouissance* cuando se define la femineidad sin la tradicional referencia patriarcal a los complejos y a los símbolos masculinos cuando la mujer, luego de *no haber sido*, finalmente *es*.

Cierto, son un tiempo y un espacio utópicos en el contexto de sociedades patriarcales. Lo utópico no lo asocio, como algunos lo hacen, con los sueños, lo impracticable, ingenuo y acaso fantástico, sino como lo contempla Paulo Freire, “como el momento en el proceso histórico en el que la realidad anunciada ya está presente en el acto de la denuncia y la anunciación”. En este sentido,



Cádiz, España



Cádiz, España



Cádiz, España

la sola mención de Pátzcuaro y de Cádiz nos obliga a evocar históricas utopías: por una parte, las comunidades purépechas que Vasco de Quiroga organizó, en el siglo XVI, en las riberas del lago de Pátzcuaro, a imagen y semejanza de la *Utopía* de Santo Tomás Moro. Por la otra, el trascendental cuanto utópico texto constitucional de 1812 que elaboraron conjuntamente americanos y españoles en Cádiz. En efecto, si el contexto histórico ha determinado el significado utópico de esos dos nombres de lugares —Pátzcuaro y Cádiz—, estas dos novelas lo enriquecen aún más. J. Hillis Miller sugiere que los nom-

bres “transforman al lugar en el producto de una escritura virtual, una topografía, o, ya que los nombres son a menudo figuras, en una ‘topotopografía’”. Es decir, el nombre de un determinado lugar convertido en figura de significación o tropo. Cuando Miller advierte que “los mapas reales se recrean en los textos de las novelas ‘basadas en’ escenarios y en realidades y modos de vida psico-socio-económicos” característicos de una región, sugiere que una novela es un *figurative mapping*. ¿Por qué? Porque la historia traza diacrónicamente el movimiento en el espacio y en el tiempo (por ejemplo: de casa a casa, de día a día) de los personajes; casas, calles, caminos y muros no representan tanto a personajes individuales sino a su dinámico campo de relaciones mutuas. Encuentra Miller que se trata de un tipo de metonimia en la que el *environment* puede ser la figura de lo que *environs*: las personas que se mueven, actúan y se interrelacionan en la escena. Es un proceso reversible por medio del cual los significados se proyectan en el paisaje a la vez que éste proyecta aquéllos. En la ficción, el paisaje no es algo preexistente “en sí mismo” sino algo “hecho como” paisaje, es decir, como un espacio hecho humanamente significativa por la vida que ahí tiene lugar. Piénsese, por ejemplo, en La Mancha, Comala, Combray, Macedo, lugares que han llegado a ser, más que otra cosa, tropos. En este sentido, también, el significado de Pátzcuaro y Cádiz queda enriquecido con el carácter utópico de la femineidad, carácter que implica una denuncia del orden patriarcal y el anuncio de uno nuevo.

La novela de Puga relata la historia de dos mujeres que han sido amigas íntimas desde la infancia —Verónica y Pina—, de casi 70 años, es decir, la edad de Martín Gaité cuando se publicó *La viuda*. Por su parte, la novela de Martín Gaité cuenta la historia de otras mujeres, también amigas entrañables desde la escuela —Sofía y Mariana—, de alrededor de 50 años, es decir, aproximadamente la edad de Puga cuando se publicó *Nubosidad variable*. Verónica y Sofía han estado casadas y tienen tres hijos, en tanto que ni Pina ni Mariana se casaron ni tuvieron hijos. Sofía y Mariana fueron amantes del mismo hombre pero ninguna se casó con él; Verónica y Pina tuvieron relaciones con el mismo hombre aunque ninguna fue su amante: Verónica fue *sólo* esposa a quien él trató como a un



Pátzcuaro, Michoacán

objeto doméstico de índole privada; con Pina, en cambio, él podía hablar de cosas públicas, incluso de negocios. Ciertamente, no son más que paralelismos y coincidencias pero su simetría comienza a sugerir la presencia del contrapunto en la lectura.

Verónica ha vivido siempre en Acapulco atendiendo a su marido y sus tres hijos; a partir de la muerte de aquél, se muda en tren a Pátzcuaro donde vivirá sola en una casa cercana a la de Pina, que nunca se casó y siempre ha sido feliz. La viudez de la mujer vista como la posibilidad de ser feliz, evoca un conocido cuento de Bertold Brecht, “The Unseemly Old Lady”, que relata la feliz viudez de una mujer que había pasado “largos años de servidumbre y breves años de libertad”. La mudanza de Verónica implica una vía hacia la *jouissance* del exilio; simbólicamente parte de Acapulco —ya tropo de la dependencia del turismo con todo lo negativo y abyecto con lo que se asocia a ese tipo de comercio— y culmina en Pátzcuaro —vieja ciudad indígena y mestiza, al margen del turismo masivo, tropo de un sistema matriarcal prehispánico y de las prácticas utópicas de Vasco de Quiroga aludidas arriba. La mudanza entraña una subversión contra el orden patriarcal que provoca, entre otras cosas, una ruptura con el referente masculino. Puga organiza la narración por medio de un contrapunto que se desarrolla con base en la alternancia de monólogos interiores —adecuados al “intimismo” e “interiorismo” frecuentemente asociados con lo femenino— con diálogos y, ocasionalmente, con la transcripción de cartas —también a menudo vinculadas con la escritura femenina.

Por su parte, Mariana, que ha vivido soltera en Madrid, donde trabaja como psicoanalista, sufre una conflictiva relación amorosa con uno de sus pacientes y huye, también en tren, a Puerto Real y luego a una playa próxima a Cádiz, “exilio” a donde feliz va a encontrarla finalmente Sofía, la más vieja y querida de sus amigas cuyo matrimonio está a punto de disolverse por culpa de la estupidez, los delirios de grandeza y la infidelidad de su marido. La mudanza de Mariana y de Sofía hacia la *jouissance* del exilio también está cargada de simbolismo pues parte de un Madrid tropo de lo clasemediero y ramplón, de lo que está encerrado en agobiantes departamentos, consultorios psiquiátricos y

cursis fiestas de nuevos ricos, y culmina frente al mar abierto de Cádiz, acaso la más vieja ciudad ibérica, cosmopolita y dueña de noble estirpe liberal y demócrata. Aquí también el traslado revela una rebelión contra el poder patriarcal que genera asimismo la eliminación del referente masculino. El final encuentro de las amigas señala el apoteósico instante de la *jouissance* pues es cuando se entregan, mutuamente, las cartas que se habían escrito y no se habían enviado, y que ahora leen juntas en la playa, cartas que constituyen cada uno de los capítulos de la novela que tenemos en las manos. En efecto, se trata de una



Pátzcuaro, Michoacán

clásica novela epistolar —subgénero vinculado con el “intimismo” e “interiorismo” aludidos arriba— pues Martín Gaité organiza la narración por medio del contrapunto que se desarrolla con base en la alternancia de las cartas.

En *La viuda*, sin embargo, el pasado patriarcal no deja de ser referencia a la hora en que Verónica accede a su *jouissance*. Así se plantea Verónica su nuevo estado: “Nunca había sido viuda antes. Fui niña, joven, novia, mamá, esposa, suegra, abuela, pero ¿viuda? ¿Cómo se hace?”. La pregunta es retórica pues Verónica sí sabe cómo; está consciente de que “el marido es una habitación... (y de que) no me estoy escapando. Simplemente me estoy saliendo de esa habitación que fue mi matrimonio, mis hijos, mi vida en Acapulco...”. Ya instalada en Pátzcuaro, sigue dirigiéndose a su marido con el tierno lenguaje de sus monólogos interiores, que sugieren la imagen y la función de la habitación —lo íntimo, el adentro, una cierta prisión— y también con un medio de expresión característico de los purépechas cuando, el día de los difuntos, levanta un altar con la comida y los dulces que le gustaban a él y pasa buena parte de la noche, como los indígenas, platicando con él de las cosas de siempre: los hijos, los amigos y los recuerdos comunes.

Para Sofía y Mariana, en cambio, la habitación no está asociada con el matrimonio, sino como quería Virginia Woolf en *A Room of One's Own*, con el ámbito propio, con la escritura que nace en la habitación propia. Obsesiva y minuciosamente, Sofía y Mariana describen su cuarto donde escriben como una madre que describe a otra. Y de una habitación pasa Mariana a otras: su consultorio, el cuarto del hotel, y Sofía del baño y la cocina a la casa entera, a la evocación de las casas donde ha vivido y al “refu”. Porque para Sofía, “pensar es ir saltando de una habitación en otra sin ilación aparente... (pues) ...los recuerdos están repartidos por habitaciones”. En las habitaciones de Sofía y de Mariana y, sobre todo, en las descripciones que ellas hacen del espacio desde donde escriben, va construyéndose su femineidad y gestándose su libertad.

En el cauce de la narración de *La viuda* convergen otros textos cuya yuxtaposición puede leerse como si se tratara de un diálogo intertextual y contribuye a crear el contexto de la *jouissance* de la protagonista. El espacio de la nueva libertad que Verónica se plantea como el vacío, comienza a poblarse de fragmentos de la histo-

ria de Pátzcuaro y es entonces cuando Verónica asocia los cincuenta años de su matrimonio —“que nunca fueron una suma de años, sino un día a día que era normal que se repitiera”— con los cuatrocientos cincuenta años de vida de este “lugar de lutos” que es lo que acaba de descubrir que quiere decir Pátzcuaro. A medida que avanza su lectura, la vida de los indios de sus libros y la de los de las calles comienzan a confundirse. Intertextualmente, ella se identifica con los indios, ella y ellos oprimidos: indios que lograron sobrevivir al rigor del trabajo impuesto por los españoles, piensa Verónica, ella que logró sobrevivir a su marido.

Cuando conoce en la Plaza Grande a un joven de triste figura que como ella se ha ido de su casa, lo mira a la luz de los textos de historia que está leyendo, “como a uno de los indígenas maltratados por los españoles”. El encuentro en el exilio tiende un puente entre el umbral de la juventud y el de la «tercera edad» femenina; es un puente intertextual ya que lo van a recorrer simultáneamente la lectura de él y la de ella. En efecto, se irán entrelazando fragmentos de dos discursos: uno que corresponde al texto de él que es el de Jay Stevens, *Storming Heaven, LSD and The American Dream*, y otro, el de ella, que es el de Bernal Díaz del Castillo, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Puga sabe que la combinación de “la década de los sesenta y la época de la conquista”, como hace que advierta su protagonista, es “un merequetengue” de “hippies, frailes, indígenas, señores, sacrificios humanos, la sociedad establecida, gringos, todo cosido por ese ruido moderno de allá afuera”. Ciertamente, es un merequetengue posmodernista pero con él Puga marca un contrapunto en la lectura casi simultánea que Verónica hace de los dos textos.

Al compaginar los significados de dos textos tan diferentes uno del otro, se revela lo femenino de la lectura porque Verónica la lleva a cabo a través de peculiares asociaciones nacidas de su propia experiencia como hija, esposa, madre, subordinada a la figura patriarcal de su marido y a las necesidades cotidianas de sus hijos durante cincuenta años, y ahora viuda. Pero las referencias ya no son masculinas. Cuando Verónica lee en *Storming Heaven* que la necesidad urgente que tiene la “humanidad sufriente” de escapar ocasionalmente de la realidad la obliga a usar drogas, ella, en tanto mujer que ha sufrido, se



Pátzcuaro, Michoacán

identifica con esa noción de “humanidad sufriente”. Las drogas y la “humanidad sufriente”, la del libro y la de la calle, dirigen entonces su lectura a la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo; pronto, la conquista de México evoca la conquista del inconsciente mediante las drogas, pues en aquella primera conquista, en vez de drogas a cambio de un áureo sueño, a los indios “les daban ‘sartalejos de cuentas’ a cambio de oro”. Sus lecturas transitan paralelamente por el mercado de Tlatelolco, de ayer, y el de las drogas de hoy.

En las cartas de Sofía y de Mariana, las lecturas de otros textos tienen más bien un carácter alusivo, anecdótico y funcionan para matizar, acentuar o perfilar reflexiones, situaciones o lugares. Así aparece alguna canción de los Beatles asociada con ciertos versos de Manuel Machado, o algún otro verso de Bécquer, o bien la evocación a algún personaje de *Cumbres borrascosas* o de *Madame Bovary*. Sin embargo, en *Nubosidad variable*, este tipo de intertextualidad

no está en las lecturas de textos ajenos sino en la lectura de los propios. En efecto, las cartas van construyendo un código mediante la recurrente presencia de *leitmotivs* que acabarán funcionando como los significantes del mundo —básicamente un mundo femenino de la escritura— que comparten las protagonistas. Me refiero fundamentalmente a los tres siguientes:

1. “La sorpresa es una liebre, y el que sale de caza, nunca la verá dormir en el erial”.

2. “Siga usted, señorita Montalvo, siga siempre” (frase pronunciada originalmente por el profesor de literatura de Sofía alentándola a que siguiera escribiendo).

3. Las nubes contempladas como “un texto variable e infinito como el de nuestros viajes interiores... (como) ... el jeroglífico verdadero”.

Cada una de las cartas alude a uno o a los tres *leitmotivs* para poder revelar el sentido de situaciones diversas. Establecen así los textos epistolares un código o lenguaje privado de las protagonistas al que sólo ellas tienen acceso.

La lectura que Verónica hace de la crónica de la guerra de la conquista de la Nueva España coincide con la guerra del Golfo Pérsico a la que los Estados Unidos se aprestan. El miedo comienza a invadir su *jouissance*. La guerra contemplada por la madre como la última consecuencia de los juegos callejeros de los niños que jugaban afuera mientras las niñas lo hacían adentro de la casa. El *afuera* se volvió el campo de batalla de ellos y el *adentro* el de la paz de ellas. Cortés, lee ella, tomó Tenochtitlan y como era muy hombre se quedó *afuera* y mandó que limpiaran la ciudad sus subordinados, es decir, los que no eran tan hombres como él. Ella advierte que “no todos los hombres son iguales: hay unos más hombres y unos más mujeres, los que hacen el trabajo, los que pelean a pie y mueren por centenares...”. “Ser más mujer” es, al contrario de “ser más hombre”, una expresión que no se usa porque no está autorizada por el discurso patriarcal. Puga, a través de su protagonista, le atribuye a la expresión un valor reivindicatorio de la femineidad pues “ser más mujer” significará cualidades ya no derivadas de nociones o complejos masculinos, sino de la naturaleza propia de lo femenino.

Desde su feliz “exilio” en Pátzcuaro, Verónica contempla el mundo patriarcal de su pasado y también el mundo libre de su porvenir. A su exilio van a visitarla sus hijos y sus hermanas. Aunque ahora es libre, sigue siendo madre; o para decirlo con sus propias palabras, ella es “sus hijos, la casa, el marido”, pero ahora también es ella, tal como ella veía a su madre, como una fortaleza, un gran portón que resguardaba a todos en la casa. También recuerda que su padre era el único que tenía permiso para entrar y salir. Ahora ella también tiene “permiso”. El *afuera* y el *adentro* ya no tienen sexo como las puertas marcadas de los baños públicos. Acaso en este tipo de exilio o *jouissance*, se acaba anulando ese peculiar sentido del *adentro* y del *afuera*.

También en *Nubosidad variable* el *adentro* y el *afuera* contribuyen a construir la femineidad. Las cartas que se escriben las protagonistas forman parte del mundo de *adentro*. Además, en el acto de su escritura se cifra la plena satisfacción del deseo, la *jouissance*. En efecto, en su muy lúcido y sugerente ensayo “Towards a Feminist Narratology”, Susan S. Lanser coincide con el sentido del *afuera* y del *adentro* que proyectan las dos novelas. Lanser propone establecer la distinción entre narración

pública y privada; pública, aquella dirigida explícita o implícitamente a un destinatario externo al texto —“heterodiegético” como diría Genette— que puede fundirse con el lector implícito; privada, dirigida explícitamente a un destinatario que existe sólo dentro del mundo del texto. Lanser explica por qué la crítica feminista pone atención especial a la diferencia entre lo público (el *afuera*) y lo privado (el *adentro*) pues tradicionalmente la mujer tenía “permiso” para escribir pero no para el público. Por eso la inclinación “natural” de la mujer era escribir diarios, cartas, artículos sobre temas domésticos, incluso textos narrativos “para mujeres”, es decir, todo dentro de la esfera privada, todo lo que no alterara la hegemonía masculina. La correspondencia epistolar se ubicó en el *adentro* y se identificó con lo femenino.

A partir de la diferencia propuesta arriba, Lanser concluye que el acto de escribir puede convertirse en la satisfacción del deseo; un acto capaz de transformar al mundo. Efectivamente, es el instante de la *jouissance* de Sofía y Mariana cuando al final leen juntas sus cartas en las playas de Cádiz: es un éxtasis. Por otra parte, el acto de escribir y el de la lectura marcan el momento en el que la historia y la narración convergen en tanto que narrar y leer forman parte de los eventos de la historia.

Estas dos novelas muestran cómo por primera vez la mujer ya no es sólo hija, hermana, esposa, madre, sino además *ella en sí misma* pues luego de *no haber sido*, finalmente *es*. Es la hora de la *jouissance* que puede coincidir con el sereno atardecer de la “tercera edad”, según *La viuda*, o con la aurora de esa edad, según *Nubosidad variable*. Es el tiempo y es el espacio del “exilio” donde el encuentro de las protagonistas puede leerse como la denuncia del sistema patriarcal y el anuncio del nuevo imperio de la libertad y la equidad. Es la utopía que se significa por la yuxtaposición de Pátzcuaro y Cádiz —dos nombres de lugares que estas dos novelas habrán ubicado dentro de su propia topotopografía—, de dos parejas de heroínas y de dos notables escritoras. Utopía donde el *público afuera* ya es también el ámbito de la mujer pues sólo ahí, paradójicamente, su *adentro privado* es cabalmente suyo. Es en la deconstrucción del muro separador, en la intercambiabilidad de los campos hasta ahora divorciados y en la liberación del código referencial, donde las mujeres tan mexicanas de Puga y las tan españolas de Martín Gaité llegan a vivir su *jouissance*. ①